

Б. В. Рейфман

Путь к понятию в сопровождении образа: некоторые аспекты кинотеории С. М. Эйзенштейна

Аннотация: в статье устанавливаются некоторые аспекты кинотеории С. М. Эйзенштейна, рассматриваемой в контексте концепции киномодернизма. Внимание фокусируется на важнейшей в эйзенштейновской эстетике проблеме конфликтных взаимоотношений образа и понятия в зрительской рецепции фильма. Способы активизации понятийного мышления зрителя, конструировавшиеся теоретиком как методы такого создания образа, которое сопровождалось бы одновременным его остранением, соотносятся с иррационалистской и рационалистской формами киномодернистского противостояния тотально-повествовательному кинореализму.

Ключевые слова: культурология, образ, понятие и миф, киномодернизм и кинореализм, остранение, зрительская рецепция, конституирование, иррационализм и рационализм, философия жизни, марксизм.

Эстетические концепции XX в., как и любые другие принадлежащие истории идеи и формы мироощущения, можно моделировать разнообразными способами, не теряя при этом диалогических связей с подлинными смыслами свидетельств и, следовательно, не отказывая создаваемым моделям в своего рода реалистичности.

Правда, утверждение такой возможности, означающее и принятие некой концепции «исторической реальности», и придание онтологического статуса какому-то синтезу герменевтики и эпистемологического конструктивизма¹, само по себе требует контекстуальных уточнений, в пределе не отделяемых от определенной «философской веры»². Никакие архивные исследования, не «утяжеленные» их философской рефлексией, не в состоянии утвердить онтологическую истинность «исторической реальности». Ведь не обязательно даже читать «Исповедь» Августина, чтобы понимать, что «прошлого» как такового, вне границ индивидуального человеческого «настоящего времени», не существует. О «было» самом по себе, мысленно изменив в предложении только подлежащее, можно сказать словами известного логика: «Пегас не обладает специальным свойством быть действительным»³. Нет ничего не очевидного в том, что даже та «историческая реальность», которая запечатлена в кадрах кинохроники, всегда протекает «в данный момент» и лишь осознается наблюдателем как «прошлое», но со всеми семантическими рядами, присущими

именно его, наблюдателя, текущему бытию. Поэтому остается одно из двух: либо согласиться с Л. Витгенштейном, считавшим, что нужно молчать о том, о чем нельзя ничего сказать, либо определиться не просто с логикой своего подхода к истории, но с такой идеей этой логики, которая дает ей те или иные предельные основания. Речь во втором случае должна идти о не предполагающих доказательства предпосылках, уводящих «историческую реальность» от очевидности бытовой, с тем, однако, чтобы дать этой реальности надежные умоэстетические опоры, позволяющие, например, аргументированно не вступать в суетные отношения с модными сегодня примитивно-позитивистскими хронологическими играми.

«Историческая реальность», подразумеваемая нами, мыслится как та истина какого-либо текста культуры, которая дает о себе знать «здесь и теперь» экзистенциальным требованием ее разгадывания. Обреченное на поиск всегда ускользающего «прошлого», но не отчужденное от личности исследователя стремление навстречу такому требованию можно, вслед за М. Хайдеггером, определить как «бытие историком»⁴. В основании этой формы «целостности моего существования»⁵ лежит потенциально бесконечный герменевтический «круг понимания», являющийся двуединым диалогическим процессом и уточнения исследователем своих набрасываемых интерпретаций ментальных горизонтов предполагаемого исторического Другого, и прояснения культурных границ своего собственного «бытия историком» (не слишком просто, но с предельной философской точностью выражающий свои мысли Хайдеггер называет эту вторую, сугубо современную, по его мнению, ипостась «круга по-

¹ «Эпистемологический конструктивизм» в теории познания — подход, согласно которому человек в своих процессах осознания не столько отражает реальность (в частности, социокультурную реальность), сколько активно творит, конструирует ее.

² Понятие К. Яспера «философская вера», близкое «выбору себя» С. Кьеркегора, означает глубоко осознанное и соответствующее «твоей экзистенциальной подлинности» избрание беспредпосылочной «истины, согласно которой я живу».

³ Куайн У. В. О. С точки зрения логики. М., 2010. С. 23.

⁴ См.: Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни: Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 137, 138.

⁵ Там же. С. 134.

нимания» процессом реализации «возможности обрести понятие существования для возможности истолкования его истории»⁶).

Говоря же о *моделях* «исторической реальности», мы будем иметь в виду определенные семантические оппозиции, сконструированные в ответ на это самое предъявляемое текстами культуры требование разгадки их истины. Наши оппозиции отличаются от структуралистских бинарных инвариантов прежде всего тем, что не подразумевают никакой объективированной «правды исторического смысла». Они представляют собой укрупненные до видимых очертаний тематические берега и русла, как будто бы ограничивающие течение мысли, но в то же время связанные с горизонтами единого герменевтического поиска.

Основная тема нижеследующего культурологического «конструирования» — некоторые аспекты кинотеории С. М. Эйзенштейна, увиденные нами в свете определенной смоделированной концепции киномодернизма и его развития. Киномодернизм мы рассматриваем как синхронические и диахронические взаимоотношения двух традиций противостояния тотальному доминированию в фильмах повествовательного смысла, сосуществовавших (в нашей конструкции) с начала 1920-х гг. примерно до середины 1970-х гг. Авторы повествовательного кино связывали свое творчество с отображением так или иначе понимавшейся ими «объективной реальности» или с созданием ее фикции и, соответственно, вместе с верившими этим отображениям зрителями и критиками с большей или меньшей степенью искренности относились к ним как к проявлениям кинореализма. Киномодернизм же (в предлагаемой версии его абстагирования) в одних случаях приписывал этому кинореализму не онтологическую, т. е. «не истинную», мифологичность, в других случаях его обвиняли в мифологичности как таковой (всегда с данной точки зрения: или традиционалистско-архаической, или идеологической, или в разных пропорциях соединяющей обе эти природы). Кинореалистическому повествованию при этом вменялась эксплуатация скрытых от зрителя сложившихся механизмов его мировосприятия, своего рода психологических бессознательных «систем ожидания», использовавшихся либо для их подтверждения и эмоциональной активизации, либо еще и для властного формирования с их помощью новых идеологических мифов.

Первая из наших киномодернистских традиций противостояния тотально-повествовательной реалистичности связана с приверженностью кино-

режиссеров и кинотеоретиков философии внутреннего времени, трактованного (мировоззренчески или вслед за модными тенденциями своей эпохи) сначала «жизненно», архетипически или интуитивистски, а в более поздний период экзистенциалистских и персоналистских приоритетов — феноменологически. Вторая традиция — борьба с искусством, использующим или властно навязывающим мифы, методами превращения мифов в понятия. Именно такая общая интенция объединяет и остраивающее искусство в теориях формалистов, и кинотеорию Эйзенштейна, и пафос работ В. Беньямина, и «эпический театр» Б. Брехта. «То, что является “естественным”, должно принять черты необычного. Только таким путем можно заставить раскрыться законы причин и следствий»⁷, — говорит Брехт о своем «эффекте очуждения». И если рассматривать брехтовский «эпический театр» именно в контексте его функции раскрывать «законы причин и следствий», т. е. порождать понятийное мышление, преодолевающее бытовой взгляд на жизнь, то сразу же обнаруживается несомненная родственность «эффекта очуждения» и идеям Эйзенштейна, и беньяминовской теме политически-полезной функциональности произведения искусства «в тот момент, когда масштаб подлинности становится неприложим»⁸ к нему.

Режиссеры-реалисты верили (или, как, например, авторы многих откровенно пропагандистских позднесталинистских и нацистских фильмов, делали вид, что верят) в единственную, не зависящую от наблюдателя, современную им или историческую, реальность социальной жизни с реальными ее сущностными свойствами. Эти свойства мыслились как типичные или даже по-своему архетипичные черты характеров и жизненных коллизий, предопределенные объективными социально-историческими закономерностями или объективными, создававшими жанровые ориентиры отношений и действий, ценностными установками того или иного социума. Сущностные свойства реальности необходимо было идентифицировать, после чего они становились объектами художественной типизации, суть которой заключалась в создании гиперболизирующих эти свойства реалистических образов. Конечно же, кинореалисты, создававшие образы, не доходили до той рефлексии, которая породила, например, альтернативное «образу» понятие «аллегии» в ранней работе В. Беньямина «Происхождение немецкой барочной драмы», сыгравшей важную роль в будущем становлении различных направлений концептуального искусства. Осознанная цель кинореализма

⁶ Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. С. 137, 138.

⁷ Цит. по кн.: Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994. С. 87.

⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. № 2. 1988. С. 156.

не была связана ни с принуждением зрителя к мышлению сложившихся стереотипов мышления и путей их преодоления, ни с выходом через посредство такой рефлексии к совершенно новому пониманию законов мироустройства, ни с обнажением власти мифологизированного смысла. Реалистическое экранное зрелище, хотя часто и предполагало критику объективной реальности, познание некоей ее сущности и, следовательно, воспитание и умственное развитие зрителя, но не мыслилось авторами фильмов в качестве поводыря к границам устойчивых оснований мировосприятия. С большей или меньшей степенью осознанности этот бессознательный психологический фундамент использовался либо для придания ему еще большей устойчивости, либо для выстраивания именно на нем каких-то новых идеологических надстроек. Достижению этих целей как раз и служила реалистическая приверженность образности, требовавшая тотальной повествовательности или, говоря языком семиотическим, семантического слияния в повествовательном означаемом экранных знаков всех смыслов означаемого.

Кинотеории же, родственные философии внутреннего времени, напротив, призывали не подчинять полностью «план выражения» фильмов повествовательному «плану содержания»⁹ и оставлять означаемому определенную семантическую автономность. Согласно многим теориям киноавангарда, необходимо было держать дистанцию между повествованием и теми элементами экранного означаемого, которые полагались факторами, активизирующими первичное пространство- и формообразующее или музыкально-ритмическое¹⁰ конституирование в онтологических слоях зрительской психики. Соединяясь с соответствующим ему повествованием, такое воздействие, по мысли киноавангардистов, следовавших в данном вопросе за А. Шопенгауэром и Ф. Ницше, синестезически восстанавливало бытийную связь в человеческом сознании первозданных ритмов с истинным, т. е. онтологическим, Мифом. Это, в свою очередь, должно было вывести Миф-повествование или как-то ина-

⁹ «План выражения» и «план содержания» — понятия, введенные датской школой структурной лингвистики. Примерно соответствуют смыслам других семиотических терминов: «означающее» и «означаемое».

¹⁰ Понятие первичного довербального конституирования, пришедшее в теории киноавангарда из различных направлений философии жизни, родственно и «интенциональному акту» Э. Гуссерля, и «перцептивным объектам» Х. фон Эренфельса, и всем другим вариантам тематизации доинформативного уровня субъективности, продолжавшим на рубеже XIX–XX вв. традицию, в основании которой стоит идея *трансцендентальных форм чувственности* И. Канта. А. Шопенгауэр и Ф. Ницше дополнили эту традицию, введя в ряд форм первичной чувственности самое глубоко-онтологическое, с их точки зрения, музыкально-ритмическое конституирование.

че понимавшееся нарративно-отчужденное состояние онтологического уровня коллективного или индивидуального человеческого бессознательного (например, озвученные Б. Балашем в «Видимом человеке» архетипические «нормы психологии белой расы, которые кладутся в основу фабулы каждого фильма»¹¹) из аполлонической статичности и превратить его в жизненный поток сознания.

В то же время приверженцы другой киномодернистской традиции никак не проявляли явных признаков веры в жизненные или экзистенциалистские онтологические Мифы. Они противостояли мифологичности как таковой, которая, с их точки зрения, будучи всегда социально детерминированной, заключала сознание в замкнутый круг традиционалистских или идеологических стереотипов и требовала осознания и преодоления. В качестве способствующих этому воздействий рассматривались все авангардистские или, позже, модернистские варианты деформации сложившихся эстетических структур. В частности, с позиций русского формализма и структурализма разрыв между неповествовательными смыслами экранного означаемого и повествованием, в контексте философии внутреннего времени трактованный как автономно-синестезическое, а не слиянно-семантическое сосуществование того и другого, являлся формой порождающего глубокую рефлексию остранения.

Но и создание реалистического образа, способного к должному воздействию, также невозможно без остранения, только которое и позволяет, как писал В. Б. Шкловский, изображать вещь «как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший»¹². Другое дело, что реализму при всех его переносах объекта в «сферу нового ощущения»¹³ никогда не изменяет замечательное чувство меры: никакие семантические сдвиги не выводят восприятие зрителя (или читателя) за пределы истины реальности, т. е. его, зрителя, объективистского гештальта, детерминирующего видение мира как не зависящего от субъекта «объекта» и, в частности, социального «объекта», живущего по объективным законам, обладающего объективными сущностными свойствами. «Реалистическое остранение» не демифологизирует эту всеобъемлющую объективистскую картину мира, а напротив, приводит ее к динамической полноте реализованности. Можно сказать, скорее метафорически, чем буквально используя конкретное философское понятие, что такое динамическое

¹¹ Балаш Б. Видимый человек // Киноведческие записки. № 25. 1995. С. 67.

¹² Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 15.

¹³ Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., 1996. С. 174.

состояние объективистского гештальта означает жизненную активизацию других сложившихся гештальтов, разворачивающихся как эмоционально-доминирующая память или даже трансформирующихся, но не до такой степени, чтобы менялся модус «объективной правды реальности».

Что же касается модернизма, рассматриваемого с позиции теории остранения, то здесь все как раз наоборот: восприятие зрителя или читателя в результате деформации привычной формы означающего претерпевает того или иного характера и той или иной степени демифологизацию объективистской картины мира. Заключается эта демифологизация в том, что происходит не просто переориентация тотально-эмоционального переживания, свойственного воздействию примитивного реализма, в сторону переживания понятийно-интеллектуального. Само понятийно-интеллектуальное переживание зрителя, преодолевая границы сугубо объективистской реалистичности, переориентируется в сторону понимания еще и (или исключительно) реальности субъекта, формирующего объективность.

И моделирование реалистичности, и выстраивание любых концепций модернизма и остранения (с модернистской и реалистической версиями его смысла) возможно лишь при наделении понятия «произведение искусства» приблизительно тем значением, которое вкладывал в термин «произведение»¹⁴ Р. Барт, т. е. если произведение искусства рассматривается как авторская, не зависящая от реципиента, семантическая структура художественного текста. Такая структура способна вступать во взаимодействие только с неким адекватным зрителем, читателем или слушателем, являющимся либо современником автора, либо тем реципиентом из будущего, которому удалось совершить реконструкцию данного произведения.

Ну а наиболее интересный в XX в. инвариант произведения, неоднократно воплощавшийся в конкретных формах, — это, на наш взгляд, такая художественная структура, в которой осознанное стремление автора с помощью модернистского остранения превращать мифы в понятия соединено со вспомогательным стремлением использовать для этой цели еще и остранение реалистическое. В таком случае мы получаем замечательный синтез интеллектуального и эмоционального адекватных восприятий: миф, превращаясь в понятие в процессе демифологизации, в то же время оказывает и чисто эмоциональное воздействие, т. е. продолжает оставаться «мифом-в-себе».

Сконструировав именно такой контекст, мы обнаруживаем кинотеорию С. Эйзенштейна — одну

из самых оригинальных и значительных эстетических теорий как в смысле ее непосредственного, «по смежности», влияния на художественную жизнь XX в., т. е. ее важного места в истории, так и в смысле ее большого объяснительного потенциала, дающего разнообразные логики понимания очень многих явлений культуры прошлого столетия. Для нас же первостепенное значение имеет то, что идея синестезического сосуществования в зрительской психике повествовательного смысла с первичным музыкально-ритмическим и пространство- и формообразующим конституированием соединяется у Эйзенштейна с проблемой синтеза остранения модернистского и остранения реалистического. Это соединение можно обозначить и по-другому: продумывая методы раскрытия перед зрителем законов причин и следствий, Эйзенштейн, в предлагаемой концепции его творчества, впервые сочетает две обозначенные нами традиции: тот киномодернизм, который стремится перейти от мифа (образа) к понятию, и тот киномодернизм, который стремится активизировать зрительское внутреннее время («жизнь»).

«Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные ... в Греции понятия рождались как форма образа, и их отвлеченность заключала в себе еще не снятую конкретность. Получая становление непосредственно из чувственного образа, античное понятие представляло собой тот же конкретный образ, но в новой сущности — в отвлеченной ... Я имею в виду метафору и ее переносные смыслы ... Прежняя мифологическая семантика образов получала отвлеченный смысл, но этот отвлеченный смысл одновременно и подсказывался мифологической семантикой в качестве материала для отвлечения, и придавал этой семантике совершенно новый характер в отношении смысла»¹⁵ — эта цитата из книги О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности» содержит две важные для нас идеи. Прежде всего, здесь в духе начавшегося в 1910-е гг. реванша рационализма, ясно выражена мысль о запрограммировавшем европейскую культуру в период античной архаики коде прогресса: превращении мифа в метафору, родившем традицию отвлеченного мышления. Кроме того, мысль о становлении античного понятия «непосредственно из чувственного образа» несомненно указывает на близость нашей версии двойственной формы остранения тому интеллектуальному контексту, который разрабатывался определенными группами советских гуманитариев в первые послереволюционные десятилетия. В частности, очевидна связь

¹⁴ См.: Барт Р. От произведения к тексту // *он же*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост. Г. К. Косиков. М., 1994. С. 413–423.

¹⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 181, 182.

этого прогрессистского контекста и с концепцией «интеллектуального кино», выдвинутой Эйзенштейном в конце 1920-х гг., и с более поздними направлениями его мысли, прежде всего с основной проблемой теории искусства, заключающейся в том, что в искусстве происходит «стремительное прогрессивное вознесение по линии высоких идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого чувственного мышления»¹⁶.

В исследовании «Монтаж 1938» Эйзенштейн писал: «... в запоминании есть два очень существенных этапа: первый — это *становление* образа, а второй — *результат* этого становления и значение его для запоминаний. При этом для памяти важно уделять как можно меньше внимания первому этапу и как можно скорее ... достигнуть результата. Такова жизненная практика в отличие от практики искусства. Ибо, переходя отсюда в область искусства, мы видим отчетливое смещение акцента. Естественно, добиваясь результата, произведение искусства, однако, всю изощренность своих методов обращает на *процесс*. Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя»¹⁷. Но если в произведении искусства нет решения основной проблемы, то процесс не будет спасен результатом от некоей тотальности своего протекания. Зритель не будет уберезен от того эмоционального состояния, которое Ницше, имея в виду свою дионисийскую интерпретацию онтологического уровня психики, в «Рождении трагедии из духа музыки» называл «всеведением по отношению к мифу»¹⁸, превалирующим над каким бы то ни было аполлоническим рациональным разумением. Для Эйзенштейна же гораздо важнее иррациональной онтологичности этого мифа была его иррациональная бессознательность, трактованная им в разные периоды творчества с преобладанием то психоаналитического, то архетипического, то гештальт-психологического подходов¹⁹. При неограниченном превалировании динамической бессознательности абстрактный зритель, каким его видел «наш» Эйзенштейн, оказывался в ситуации, безысходность которой стала причиной интеллектуального тупика и внутреннего кризиса

кинотеоретика: «Приобщение к искусству уводит зрителя в культурный регресс. Ведь “механизм” искусства отгачивается как средство уводить людей от разумной логики, “погружать” их в чувственное мышление, тем самым вызывая в них “эмоциональные взрывы” ... ценой приобщения к механизмам, которыми действует алкоголь ... погружая человека на стадию диффузно-чувственных представлений ... Только что я на базе опыта первых десяти лет деятельности пришел к осознанию засилья недостижимых высот интеллектуального взлета мысли в содержании искусства, и вдруг одновременно оказывается, что вместе с этим и неразрывно искусство средствами формы вваливает как создателя, так и воспринимающего в самые глубокие тартарары примитивного варварства, достойного стать в одном ряду с алкоголизмом, с ранним слабоумием или злоедейшей шизофренией»²⁰.

Выходом из этого интеллектуального тупика как раз и стала установка на решение «основной проблемы»: в течение двух десятилетий продвигавшееся к предельному осознанию и внутренней целостности разработывание теории («метода») создания условий для гармоничного сосуществования («двуединости») в зрительской рецепции и чувственного «процесса», и понятийного «результата».

Что же представляет собой эта эйзенштейновская «двуединость»?

В философии жизни и родственных ей философско-психологических направлениях динамическое (активизированное как некая трансцендентальная эмоция) состояние бессознательного связано с бытийно-свободным, «жизненным», протеканием внутреннего времени. У раннего Ницше это поток вариантов онтологического Мифа («всеведение по отношению к мифу»); К. Г. Юнг говорит о пребывающих в динамическом состоянии «архетипах коллективного бессознательного»; для А. Бергсона внутреннее время («время-длительность») — «чисто динамическое отношение, которое не имеет ничего общего с отношением двух явлений, друг друга обуславливающих»²¹. Все эти подходы к активизации внутреннего времени объединены иррационалистским отрицанием гегелевской диалектически-прогрессистской эволюционности.

И как раз прямо противоположное — у Эйзенштейна. Его *диалектический* «процесс», ведущий к «результату», — это синхронический (в том смысле, что он дан конкретному творческому или воспринимающему сознанию «здесь и теперь») вариант того диахронного, исторического, процесса, который описывает Фрейденберг как превращение

¹⁶ Цит. по: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 65.

¹⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // он же. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 163.

¹⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // он же. Стихотворения. Философская проза / Сост. М. Коренева. СПб, 1993. С. 235.

¹⁹ См., например: Булгакова О. Л. Сергей Эйзенштейн и его «психологический Берлин»: между психоанализом и структурной психологией // Киноведческие записки. № 2. 1988. С. 174–191.

²⁰ Цит. по: Булгакова О. Л. Указ. соч. С. 184, 185.

²¹ Цит. по: Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности. Предисловие // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 20.

мифа в метафору, в понятие. Причем, именно диалектически-эволюционное конституирование понятий в сознании зрителя полагается кинотеоретиком процессом, подобным становлению гегелевского Абсолютного духа, т. е. своего рода «жизненным» или квази-«жизненным» бытийно-свободным интеллектуальным развитием субъекта.

В конце 1920-х гг. Эйзенштейн назвал свою кинодиалектику «интеллектуальным кино»: «Только интеллектуальному кино будет под силу положить конец распре между “языком логики” и “языком образов” — на основе языка кинодиалектики ... кино предельной познавательности и предельной же чувственности»²². Соединяющая «язык логики» и «язык образов» кинодиалектика схематично представлялась так:

«К схеме возвышения разряда -	
ощущение 1 } ощущение 2 }	ВПЕЧАТЛЕНИЕ
впечатление 1 } впечатление 2 }	ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
представление 1 } представление 2 }	ПОНЯТИЕ» ²³

В начале 1930-х гг. идея «интеллектуального кино» развилась в концепцию «внутреннего монолога», передающего психологическое состояние человека не с помощью «арсенала сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто “дышащей” или корчащейся фигуры»²⁴, а в форме звуко-зрительного ряда, показывающего «лихорадочный бег мысли, перемежающийся с внешним действием»²⁵. Кинематографический «внутренний монолог», по Эйзенштейну, близок литературному «поток сознания»: стилю, возникшему еще в конце XIX в., но «абсолютного литературного совершенства»²⁶ достигшему в «Улиссе» Дж. Джойса. Однако на творчестве Джойса «сказались глубочайшие противоречия культуры современного капиталистического общества ... Джойс часто видит лишь поверхность вещей, но не может проникнуть в их суть, не может создать цельной картины действительности ... реалистически решить задачу изображения внутреннего мира человека»²⁷. Этот заочный спор «внутреннего монолога» с «поток сознания» связан все с тем же различием между диалектической квази-«жизненной» логикой у Эйзенштейна и ир-

рационалистскими концепциями, частично перечисленными выше. Для Эйзенштейна «внутренний монолог» имеет «реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему»²⁸. Джойс же как раз отказывается от такого реализма (или, в *нашем* контексте, от такого модернизма): его стратегия соотносима с иррационализмом и никак не подразумевает диалектический «синтез темы».

Однако внимательное рассмотрение и концепции «интеллектуального кино», и сформулированной в работе «Одолжайтесь!» концепции «внутреннего монолога» показывает, что, говоря о «синтезе темы», который положит конец распре между «языком логики» и «языком образов», Эйзенштейн по существу подразумевает не один временной диалектический процесс образования в воспринимающем сознании определенной информативной структуры, а два *параллельно* и *взаимосвязанно* протекающих процесса конституирования смысла, противоположных в контексте оппозиции рациональность—иррациональность.

Этот мотив эйзенштейновской кинотеории, начинающий звучать именно на рубеже 1920–1930-х гг., в тот период, когда «основная проблема» еще не была обозначена, но в неявной форме уже подразумевалась, становится важнейшей методологической темой поиска ее решения. Используя *наши* понятия, предопределенные сконструированными ограничениями, мы можем связать данную тему с идеей соединения двух процессов остранения. Реалистическое остранение, создающее образ, т. е. подтверждающее миф, превращающее именно миф в «поток сознания», оставаясь самим собой, в то же время добровольно подчиняется модернистскому остранению, разрушающему мифичность только что подтвержденного мифа. Происходящее при этом превращение мифа в понятие, а точнее в диалектически-эволюционный *процесс* («поток») *осознавания*, преобразует экранную объективную реальность в реальность сознания, с тем, однако, чтобы затем сообщить зрителю новую, уже не наивно-мифологическую, а научно-диалектическую истину мироустройства.

Для прояснения такой связи вновь обратимся к текстам Эйзенштейна, предвосхищавшим формулирование им основной проблемы.

«Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания»²⁹, — читаем в «Четвертом измерении в кино». Эти «разные кинемато-

²² Эйзенштейн С. М. Перспективы // он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 43.

²³ Эйзенштейн С. М. Конспект добавлений к Штутгарту // Киноведческие записки. № 11. 1991. С. 204, 205.

²⁴ Эйзенштейн С. М. «Одолжайтесь!» // он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 76.

²⁵ Там же. С. 77.

²⁶ Там же. С. 78.

²⁷ Айзенштат О. Д., Вартапов А. С., Клейман Н. И. и др. Комментарии // Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 495.

²⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938. С. 170.

²⁹ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 57.

графические измерения» («монтаж метрический», «монтаж ритмический» и «монтаж тональный») — три вида раздражителей («Четвертое измерение в кино» написано Эйзенштейном на закате рефлексологического периода его творчества), активизирующих музыкально-ритмические («монтаж метрический» и «монтаж ритмический») и пространственно-цветовые («монтаж тональный») трансцендентальные формы чувственности. В «Драматургии киноформы» эти раздражители получают другое наименование — «зрительный контрапункт»: «При движущемся изображении (кино) мы имеем ... синтез обоих контрапунктов. От изображения — пространственное (измерение) и от музыки — временное.

В кино это характеризуется тем, что мы могли бы обозначить понятием:

ЗРИТЕЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ»³⁰.

У зрительного контрапункта обширный реестр пространственных (в широком смысле) и временных конфликтов: «Как примеры конфликтов можно было бы привести:

Графический конфликт ...

Конфликт планов ...

Конфликт объемов ...

Пространственный конфликт ...

Световой конфликт ...

Темповой конфликт и т. д. и т. д.

Н.В. Здесь они обозначены по главному признаку, по *доминанте*»³¹.

Понятие «доминанта» — важнейшее в эйзенштейновской теории построения образа. Именно с монтажом «по доминанте» связано означивание доинформативных структур зрительского восприятия — «семантический захват» определенной, уже не отделимой от некоего субъектно-предикативного смысла, *доминирующей* эмоцией, возникшей при соединении результата воздействия доминантного зрительного контрапункта с повествованием, всех остальных экранных зрительных контрапунктов, спроецированных в психику зрителя. В «Четвертом измерении в кино» этот смысл доминанты выражен, хотя и со своеобразным техническим уклоном, но все-таки вполне отчетливо: «Здесь монтаж идет по признаку *эмоционального звучания* куска. Причем *доминантного* ...

Если со стороны восприятия он характеризуется эмоциональной тональностью куска, то есть, казалось бы, «импрессионистическим» измерителем, то это простое заблуждение ...

Например, степень светоклебания куска в целом не только абсолютно измерима посредством

селенового фотоэлемента, но вполне градационно воспринимается невооруженным глазом.

И если мы условно эмоционально обозначим кусок, решенный по преимуществу светово, как «более мрачный», то это может быть с успехом заменено математическим коэффициентом простой степени освещенности (случай «световой тональности»).

В другом случае, обозначая кусок как «резко звучащий», весьма легко свести это обозначение на подавляющее количество остроугольных элементов кадра, превалирующих над дугообразными (случай «графической тональности») ...

Как сказано выше, этот случай строится на *доминирующем* эмоциональном звучании от куска»³².

Несмотря на то, что речь в этом отрывке идет о «монтаже тональном», совершенно ясно, что «доминантное эмоциональное звучание куска» вполне может подтверждаться или даже создаваться и «монтажом метрическим», и «монтажом ритмическим». Чуть выше в той же статье Эйзенштейн пишет о «метрическом монтаже»: «Не доходя до сознания, он тем не менее непреложное условие *организованности* ощущения»³³. И мы понимаем, что эта «организованность ощущения» тождественна «доминантному эмоциональному звучанию», подчиняющему себе все второстепенные доминанты.

Но что же такое «эмоциональное звучание куска»?

Эйзенштейн как раз и дает ответ на этот вопрос, связывая «степень светоклебания куска» с определенным *доминирующим* субъектно-предикативным отношением. Другими словами, та или иная активизированная зрительным контрапунктом доинформативная форма чувственности, не доходя до сознания в своей собственной (доинформативной) ипостаси, соединяется с той или иной информативной структурой, т. е. с некоторым содержанием, и, превратившись в конкретный предикат («более мрачный», «резко звучащий» и т. д.), тут же выводит это содержание из статично-повествовательного состояния. Такое соединение оказывается возможным только потому, что в бессознательном реципиента данный зрительный контрапункт и данное содержание *заранее сосуществуют слитно*, образуя единую временную структуру. «Одушевленное» содержание при такого рода рецепции и оказывается «эмоциональным звучанием куска», ибо речь нужно вести именно об *эмоции*, о *динамическом* «всеведении» по отношению к какой-то предданной зрительскому бессознательному инвариантной повествовательной структуре (мифу, жанру). Следовательно, можно сказать, что эйзенштейновский монтаж «по доминанте» — это реалистическое остранение, рождаю-

³⁰ Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. № 11. 1991. С. 188.

³¹ Там же. С. 189.

³² Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. С. 53, 54.

³³ Там же. С. 51.

щее в восприятии реципиента образ, т. е. подтверждающее определенную мифологическую структуру бессознательного или, точнее, активизирующее динамический процесс конституирования этой — заранее существующей в более глубоком бессознательном — структуры при ее всплывании в область пред-сознания. Монтаж «по доминанте» означает, по существу, то же самое, что имел в виду Р. Клер в статье «Ритм», написанной накануне рождения «поэтического реализма» во французском кино: «Сентиментальная сторона каждого события придает его длительности совершенно относительную ритмическую значимость»³⁴. То, что Клер называет «сентиментальной стороной каждого события», у Эйзенштейна как раз и именуется «эмоциональным звучанием куска», а относительность «ритмической значимости» — не что иное, как то, что сама по себе «ритмическая значимость» «живет» в восприятии «не доходя до сознания».

В «Четвертом измерении в кино», в «Драматургии киноформы», в более поздних работах (прежде всего в «Вертикальном монтаже») многочисленные пост-анализы показывают процесс создания образа как монтажное действие, связанное именно с формалистским понятием «остранение». Вот пример из «Драматургии киноформы»:

«Искусственно созданное представление о движении. Лежащий в основе оптический признак используется в создании умышленного образа.

А. Логически.

Пример I). «Октябрь» (1928).

Монтажная подача стреляющего пулемета “перезкой” участвующих в стрельбе деталей.

Комбинация а):

Светлый пулемет. Темный.

В различной выкадровке. Двойной удар:

Графический удар + световой удар.

Комбинация б):

Пулемет.

Крупный план пулеметчика ...

Эффект почти двойной экспозиции со стрекочущим монтажным эффектом. Длина каждого куска — два кадрика»³⁵.

Как видим, денотативное означаемое «боец, стреляющий из пулемета» передается зрителю в процессе монтажного усложнения визуальных знаков, допускающих для передачи того же самого смысла и гораздо большую простоту. Это именно остранение, выводящее данное денотативное означаемое из статичного (аполлонического), по Ницше) состояния и превращающее его рецепцию в поток некоего первичного, наивного, «всеведения» по

отношению к войне, поединку, схватке. Так создается реалистический образ. Рождению образа соответствуют и этап возникновения представления из столкновения двух впечатлений в приведенной ранее эйзенштейновской «схеме возвышения разряда», и становление «доминантного эмоционального звучания куска» под воздействием метрического, ритмического и тонального монтажа.

Но(и здесь мы подходим к «четвертому измерению в кино») есть еще одна форма монтажа: «Монтаж этот строится вовсе не на *частной* доминанте, а берет за доминанту сумму раздражений всех раздражителей ... Раздражителей, разнородных по своей “внешней природе”, но сводимых к железному единству своей рефлекторно-физиологической сущности ... Таким образом, за общий признак куска принято физиологическое суммарное его звучание в *целом* как комплексное единство всех образующих его раздражителей ...»³⁶.

Каково же это «физиологическое суммарное звучание куска»? Каков характер воздействия на реципиента этого, названного Эйзенштейном «обертонным», монтажа и в чем его принципиальное отличие от монтажа «по доминанте»?

Ответ на эти вопросы можно выложить как последовательность двух цитат, взятых все из той же работы «Четвертое измерение в кино»: «обертонный монтаж» «выводит восприятие из *мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость*»³⁷; «интеллектуальное кино будет тем, которое решит конфликтное сочетание обертонов физиологических и обертонов интеллектуальных»³⁸.

Ницше, говоря о музыке, сообщающей Мифу «высочайшую значимость»³⁹, имел в виду, что такая музыка — ни в коем случае не «звуковая живопись»⁴⁰. Сопоставление только что приведенных цитат позволяет сделать вывод, родственный этой ницшевской идее: «обертонный монтаж», выводящий «восприятие из мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость», а значит, *не превращающийся* при рецепции в «эмоциональное звучание куска», остающийся неповествовательной формой и именно как неповествовательная форма доходящий до сознания зрителя, трансформирует кино образное в кино интеллектуальное. А интеллектуальное кино, по Эйзенштейну, это диалектическое преобразование столкновения двух представлений в не скрывающий от реципиента *своей умозрительности* «третий смысл», затем — диалектическое преобразование столкновения двух «третьих смыслов» в новый, более общий, «третий

³⁶ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. С. 47, 48.

³⁷ Там же. С. 56.

³⁸ Там же. С. 59.

³⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 207.

⁴⁰ Там же.

³⁴ Клер Р. Ритм // Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли / Сост. М. Б. Ямпольский. М., 1988. С. 144.

³⁵ Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы. С. 190.

смысл» и т. д. Получается, что «обертоновый монтаж» как бы катализирует этот процесс и, в конечном итоге, способствует (как остраивающий фактор) активизации интеллектуального «потока сознания». Здесь, как мы понимаем, и согласие, и разлад с Ницше. Ведь у Ницше, а вслед за ним и у Юнга, и у других представителей или ближайших родственников философии жизни (в том числе — в кинотеории — у Балаша) речь идет об иррациональном «всеведении» по отношению к Мифу. Ну, а у Эйзенштейна — «поток» рациональный, диалектический, являющийся к тому же непрерывной модернистской формализацией мифа, преобразующей в адекватном восприятии образ в осознаваемое именно в *понятийном модусе* отвлечение, отчуждение образа.

С другой стороны, эйзенштейновский «поток» осознания (в силу, во-первых, его бинарности и, во-вторых, диалектичности) сопоставим со структуралистской и герменевтической моделями творческого акта. Только бинарная *марксистская* «авторская картина мира» выступает у Эйзенштейна как заранее, до творческого акта, полностью осознанная этим потенциальным автором истина бытия, воспринимаемая им и как онтологическая истина его сознания, которую нужно передать зрителю. Это отнюдь не структуралистский процесс работы бинарной мифологической структуры. И отнюдь не уже упоминавшийся нами герменевтический круг, в котором происходит постоянный обмен смыслами между историческим пониманием и самопониманием. «Интеллектуальное кино будет тем, которое решит конфликтное сочетание обертонов физиологических и обертонов интеллектуальных ... создав небывалую форму кинематографии — вклада революции в общую историю культуры, создав синтез науки, искусства и воинственной классовости»⁴¹, — пишет Эйзенштейн. А мы по этому поводу скажем словами Г.-Г. Гадамера: «Наивность так называемого историзма состоит в том, что он отказывается от ... рефлексии и, полагаясь на методичность своих приемов, забывает о собственной историчности. От этого ложно понятого исторического мышления мы должны воззвать к иному ... Подлинно историческое мышление должно мыслить и собственную историчность. Тогда оно уже не будет гнаться за призраком исторического объекта, предметом прогрессирующего научного исследования, но сумеет распознать в объекте иное своего собственного ...»⁴².

Однако культурологический анализ идеи соответствия эйзенштейновских понятий марксовым объективным законам относится к другой модели «истории кино». Нас же в данном исследовании

интересует та «история», в которой приобретает одну из первых своих теоретических модификаций со-противопоставление реалистического и модернистского остраиваний. Мы выяснили, что рождается такое со-противопоставление в результате воздействия на потенциального зрителя определенного режиссерского «плана выражения». Этот разрабатываемый «нашим» Эйзенштейном «план выражения» должен спровоцировать в воспринимаемом «плане содержания» столкновение повествовательного и неповествовательного смыслов фильма. Говоря о конкретном характере данного воздействия, кинотеоретик вводит понятие «обертоновый монтаж», которое, следуя логике нашего исследовательского интереса, мы и должны прояснить.

Какие режиссерские средства Эйзенштейн выдвигает в качестве раздражителей, активизирующих в зрительской психике доинформативные формы чувственности? Только «монтаж метрический», «монтаж ритмический» и «монтаж тональный». И не может быть никакого *отдельного* раздражителя довербальной трансцендентальности. Нет какого-то *отдельного* «обертонового монтажа». «Обертоновый монтаж» — то, что возникает в психике зрителя как единая временная структура: синтез конституирующихся результатов воздействия «метрической», «ритмической» и «тональной» форм монтажа.

Но ведь и монтаж «по доминанте», как мы помним, активизирует в восприятии реципиента *синтетическую* временную структуру, преданную этому восприятию как некий глубоко-бессознательный и никак себя не проявляющий без специального воздействия уровень психики. Только структура эта — доинформативно-информативная: синтез доинформативной чувственности и определенного содержания, осознаваемый как «доминирующее эмоциональное звучание» того или иного «куска» *повествования*.

Таким образом, получается, что одни и те же экранные раздражители («метрический», «ритмический» и «тональный» монтаж) активизируют в психике зрителя сразу два временных процесса: конституирование *только* синтетической *доинформативной* структуры первичного чувственного восприятия, «не успевшей» подвергнуться «семантическому захвату» и осознаваемой зрителем как «неповествование»; и конституирование единой синтетической доинформативно-информативной структуры, осознаваемой зрителем как «повествование» в связи с тем, что доинформативная чувственность конституируется «не доходя до сознания». Именно «неповествование», деформируя привычное повествовательное означающее экранного знака, должно вносить свои коррективы в итоговый смысл и тем самым способствовать превращению образа в понятие.

⁴¹ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. С. 59.

⁴² Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 81, 82.

Нигде у Эйзенштейна мы не найдем *прямого* указания на такой двойственный характер рецепции, чем-то напоминающий о принципе дополнительности Н. Бора. Однако трудно как-то иначе интерпретировать многочисленные смежные размышления, сводящие процесс восприятия экранного действия то к образу, то к понятию, то к «мелодически эмоциональной окрашенности», то к «непосредственной физиологической ощущаемости». Быть может, наиболее отчетливо (при том, что отчетливость здесь несомненно составляет оксюморонное сочетание с очевидной имплицитностью) такое мерцающее состояние воспринимающей психики описано в первой главе «Вертикального монтажа», через 10 лет после того периода творческой деятельности, на котором мы сфокусировали наше внимание: «Этот ряд включал еще и монтаж “обертонный” ... И под этим, может быть, не совсем точным названием следует понимать “комплексное” полифонное “чувственное” звучание кусков (музыки и изображения) как *целых*. Этот комплекс есть тот чувственный фактор, в котором наиболее непосредственно воплощается синтетически образное начало куска.

И здесь мы подошли к основному и главному, что создает *окончательную внутреннюю синхронность, к образу и смыслу кусков*.

Этим как бы замыкается круг. Ибо эта формула о *смысле* куска объединяет и *самую лапидарную сборку кусков* — так называемую простую «тематическую подборку» по логике сюжета — и *наивысшую форму*, когда это объединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединение кусков действительно *проступает образ* темы, полный *идейного содержания вещи*»⁴³.

«Раскрытие смысла» здесь вроде бы тождественно «чувственному фактору» — «синтетически образному началу куска», но в то же время речь идет и об особом образе — интеллектуальном, об «образе темы», который полон «идейного содержания вещи».

«Обертонный монтаж» (после того, как кино стало звуковым, названный Эйзенштейном «вертикальным монтажом») соединяет в единое «полифонное построение»⁴⁴ структуры первичной довербальной апперцепции, принадлежащие «ко всем почти областям чувств»⁴⁵, среди которых и осязательно-фактурные, и обонятельные, и зрительные (световые и цветовые), и слуховые, и двигательные⁴⁶. Такое «полифонное построение» «образует как бы “физиогномию” куска, суммирующую все его отдельные *признаки в общем ощущении куска*»⁴⁷. Этот проговор, упоминание «физиогномии», несмотря на его «как бы», — еще одно свидетельство *пограничного* характера кинотеории и, шире, всей эсте-

тической теории Эйзенштейна; будучи вписанной в *гегельянский* и *марксистский* контексты, она, между тем, принадлежит и *философии жизни* с ее эстетической интенцией синестезии, и *формализму* с его эстетикой одновременно и затрудняющих, и демифологизирующих остраний, и *структурализму*, как раз отрицающему метафизическую синестезию и сводящему всю систему остраний в произведении искусства к детерминированной определенной семантикой структуре оппозиций. Вот и в нашем диалоге с теорией Эйзенштейна (в связи с таким синтетическим ее характером) сошлись термины и иррационализма, т. е. тех эстетических течений, которые так или иначе связаны с философией «жизненного» внутреннего времени, и «рационализма» — формализма и структурализма.

Можно теперь, используя эту синтетическую терминологию, вывести и важную для нашей модели окончательную формулу: интеллектуальное кино — это экранное воздействие, сообщающее воспринимающей психике некое мерцающее состояние, при котором активизируемая жизнь *образа*, т. е. «высочайшая значимость» определенного *мифа*, непрерывно прерывается активизируемой жизнью *понятия*, т. е. процессом рефлексии по поводу мифа, выводящим миф из области объективной истины в область истины сознания. Такая рефлексия становится возможной из-за постоянного «затруднения» рецепции образа, которое связано с воспринимаемым как неповествование отпадением от образа доинформативных (довербальных) составляющих его конституирования.

Одна из повторяющихся тем Эйзенштейна — *вариативность* семантики, захватывающей довербальные структуры, ее детерминированность определенным «куском-указателем», индикатором, «который сразу “окрестит” весь ряд, в тот или иной “признак”»⁴⁸. Об этом идет речь и в «Четвертом измерении в кино», и во 2-й главе «Вертикального монтажа», которую называют «Желтой рапсодией», и в других работах. Говоря о монтажном построении образа, Эйзенштейн рекомендует «подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в “правоверном” построении)»⁴⁹. Но в том-то и дело, что соединение модернистского острания с остранием «реалистически», «обертонного» («вертикального») монтажа с монтажом «по доминанте», как раз отнюдь не «правоверное» построение. Такое «неправоверное» сочетание «метрических», «ритмических» и «тональных» структур с означивающими индикаторами мы видим и во всех фильмах Эйзенштейна: от «Стачки» до «Ивана Грозного». Именно благодаря этому разрыву и становится возможным то самое мерцание, о котором у нас идет речь.

Завершая размышления по поводу кинотеории Эйзенштейна, можно сказать, что его эстетика веч-

⁴³ Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 199.

⁴⁴ Там же. С. 194.

⁴⁵ Там же. С. 191.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 194.

⁴⁸ Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. С. 46.

⁴⁹ Там же.

ного превращения образа в понятие как бы переводит в иной эстетический и культурологический контекст кинотеории (прежде всего, Б. Балаша и Ж. Эпштейна), связанные с философией внутреннего времени. Этот иной контекст вполне согласуется с теми идеями, которые в противовес ницшевскому дионисийско-аполлоническому подходу к античности рассматривают древнегреческую архаику и класси-

ку как «осевое время»⁵⁰ созидания европейской цивилизации — первой и единственной цивилизации «универсально-понятийного типа»⁵¹. С такой точки зрения ницшевское бытийное соответствие дионисийского ритма аполлоническому Мифу (и в древнегреческой трагедии, и в искусстве вообще) — это способ формализации мифа, ведущей к превращению мифа в метафору, в понятие, в философию.

Список литературы:

1. Айзенштат О. Д., Вартапов А. С., Клейман Н. И., Козлов Л. К., Красовский Ю. А., Левин Ю. С. Комментарии // Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 487–557.
2. Балаш Б. Видимый человек // Киноведческие записки. № 25. 1995. С. 61–111.
3. Булгакова О. Л. Сергей Эйзенштейн и его «психологический Берлин» — между психоанализом и структурной психологией // Киноведческие записки. № 2. 1988. С. 174–191.
4. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976. 304 с.
5. Клер Р. Ритм // Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли / Сост. М. Б. Ямпольский. М., Искусство, 1988. С. 143–145.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза / Сост. М. Коренева. СПб., Художественная литература, 1993. С. 130–249.
7. Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., Главная редакция восточной литературы, 1978. 605 с.
8. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 189–266.
9. Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. № 11. 1991. С. 180–199.
10. Эйзенштейн С. М. Конспект добавлений к Штутгарту // Киноведческие записки. № 11. 1991. С. 200–219.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж. 1938 // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 156–188.
12. Эйзенштейн С. М. «Одолжайтесь!» // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 60–80.
13. Эйзенштейн С. М. Перспективы // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 35–44.
14. Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., Искусство, 1964. С. 45–59.
15. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., Академический проект, 1996. 352 с.

Bibliography:

1. Ayzenshtat O. D., Vartanov A. S., Kleyman N. I., Kozlov L. K., Krasovskiy Yu. A., Levin Yu. S. Kommentarii k Eyzenshteyn S. M. Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 487–557.
2. Balash B. Vidimyy chelovek // Kinovedcheskie zapiski. № 25. 1995. S. 61–111.
3. Bulgakova O. L. Sergey Eyzenshteyn i ego «psikhologicheskii Berlin» — mezhdu psikhoanalizom i strukturnoy psikhologiyey // Kinovedcheskie zapiski. № 2. 1988. S. 174–191.
4. Ivanov V. V. Ocherki po istorii semiotiki v SSSR. M., Nauka, 1976. 304 s.
5. Kler R. Ritm // Nemoe kino. 1911–1933. Iz istorii frantsuzskoy kinomyсли / Sost. M. B. Yampol'skiy. M., Iskusstvo, 1988. S. 143–145.
6. Nitshe F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki // Fridrikh Nitshe. Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza / Sost. M. Koreneva. S-Pb., Khudozhestvennaya literatura, 1993. S. 130–249.
7. Freydenberg O. M. Mif i literatura drevnosti. M., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury, 1978. 605 s.
8. Eyzenshteyn S. M. Vertikal'nyy montazh. Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 189–266.
9. Eyzenshteyn S. M. Dramaturgiya kinoformy // Kinovedcheskie zapiski. № 11. 1991. S. 180–199.
10. Eyzenshteyn S. M. Konspekt dobavleniy k Shtutgartu // Kinovedcheskie zapiski. № 11. 1991. S. 200–219.
11. Eyzenshteyn S. M. Montazh 1938. Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 156–188.
12. Eyzenshteyn S. M. «Odolzhaytes'!». Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 60–80.
13. Eyzenshteyn S. M. Perspektivy. Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 35–44.
14. Eyzenshteyn S. M. Chetvertoe izmerenie v kino. Sobr. soch. v 6 t. T. 2. M., Iskusstvo, 1964. S. 45–59.
15. Erlikh V. Russkiy formalizm: istoriya i teoriya. S-Pb., Akademicheskii proekt, 1996. 352 s.

⁵⁰ Понятие К.Ясперса «осевое время», связанное у него с появлением «современного человека» в I тыс. до н. э. одновременно во многих регионах, мы в данном случае сужаем до «греческого чуда».

⁵¹ См.: Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1991. С. 27.