



© 2017 г. Л. В. Попова  
г. Москва, Россия

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПОНИМАНИИ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА И П. ФЛОРЕНСКОГО

**Аннотация:** Кинематограф есть культурный феномен. Кино, как синтетическое искусство, связано как с изобразительным искусством, архитектурой, скульптурой, так и с музыкой, т. е. представляет собой сочетание «духа пластики» и «духа музыки», аполлонического и дионисийского. Образ в кино рождается путем соединения кадров. С. Эйзенштейн ввел понятие «тонфильма» — синтетического зрелища, объединяющего актерскую игру, звук, визуальный образ, образ мыслей и ситуаций. Кинокадр есть монтажный комплекс, он имеет свою конструкцию и композицию, что роднит его с пластическим искусством. Русский кинематограф — наследник культуры Серебряного века. В качестве подкрепления данного тезиса проводится сравнительный анализ видения образа С. Эйзенштейна и П. Флоренского, а также анализ культурных предпосылок кинематографа и связей кино с другими видами искусства.

**Ключевые слова:** С. М. Эйзенштейн, П. А. Флоренский, Н. А. Бердяев, Ф. Ницше, кино, кинокадр, музыка, монтаж, движение.

**Информация об авторе:** Лиана Владимировна Попова — кандидат культурологии, преподаватель, Московский гуманитарный университет, ул. Юности, д. 5, корп. 3, 111395 г. Москва, Россия. E-mail: pliana@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 22.09.2016

**Дата публикации:** 15.03.2017

Кинематограф, созданный потомственными фотографами, братьями Люмьер, представлял в начале своего развития лишь движущуюся фотографию: движение достигалось простым соединением кадров, однако и при этом эффект достигался ошеломительный. Это было новое, ранее не виданное искусство. Данному явлению есть свое объяснение. Для этого следует обратиться к предпосылкам возникновения кинематографа.

Эпоха рубежа XIX–XX вв. сложная и неоднозначная. Это эпоха эстетизма и декаданса в Западной Европе и Серебряного века в России. Декаданс принято считать синонимом упадка, однако, с другой стороны, он явился некой эстетической революцией. Искусство получило полную автономию, с него были сняты все ограничения. Воспевалось и «светлое», и «темное». Искусство оказалось в ситуации безграничного выбора. Но

в этом-то и таилась опасность, так как возрастала ответственность творческого деятеля за свое творчество. Главным властителем дум был Ф. Ницше, который определил творческого деятеля как человека, который «сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретенной мудрости он держит в руке их существование и пределы» [7, с. 90]. Свои эстетические взгляды Ницше выразил в трактате «Рождение трагедии из духа музыки». Искусство, в представлении Ницше, — синтез двух противоборствующих начал: аполлонического и дионисийского. Аполлон — бог света, Солнца, гармонии, искусства в целом. Дионис — бог вина, веселья, эйфории. У древних греков, Аполлон является и богом музыки, недаром его атрибутом служит лира. Ницше наделяет этим свойством Диониса. Аполлон — бог пластических образов, он олицетворяет форму, меру, гармонию. Дионис — связан с непластическим искусством — искусством музыки [8, с. 268–272]. Но особое место в его учении занимает миф о Дионисе. Относительно происхождения Диониса существует много различных мифов, но во всех мифах этот бог «дважды рожденный».

Аналогии Диониса можно встретить в мифах других народов. Ярчайший пример тому — Осирис, бог возрождения и царь загробного мира в древнем Египте, убитый своим братом Сетом и изрезанный на части.

От Диониса ведет свое происхождение греческий театр. Хор трагедии рождается из ритуального плача по Дионису. Возрождение Диониса означает конец индивидуации, а мистериальное учение трагедии — «основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» [7, с. 94]. По мнению выдающегося режиссера «всех времен и народов» С. Эйзенштейна, в основе киноискусства лежит «Дионис в чистом виде» или «метод Осириса» [12, с. 241]. Мистерии Диониса, раздирание Диониса на части, по Эйзенштейну, есть порог, за которым «фактическое культовое действие постепенно переходит в символ обряда с тем, чтобы затем стать образом в искусстве» [12, с. 223]. Формы обряда, считал Эйзенштейн, сохранились в разных формах культуры, в том числе в играх, ритуалах: коррида в Испании с последующим поеданием «тотемного зверя» в ресторанах, а также в таких видах игры, как пасьянс, кроссворд. Дионисизм нашел свое отражение в спортивных праздниках — создание определенной фигуры из тел гимнастов (пирамида). «Метод Осириса» присутствует и в литературе. Эйзенштейн видит его в центоне — сочинении, составленном из стихов или прозаических отрывков, взятых у одного или разных авторов; детективных романах, особенно в романах о Шерлоке Холмсе (создание образа преступника по уликам). «Метод Осириса», как мы видим, связан с игрой. Образ же создается соединением определенных «кусков». В кинематографе — соединением кадров. Кинематограф превратил фотографию, искусство, останавливающее момент, мгновение, в «образ-движение», как определил его Ж. Делез [4]. Но это определение дал еще раньше С. Эйзенштейн, согласно которому, «не движение получается в этом случае, а наше сознание обнаруживает при этом способность два разобщенных явления сводить в обобщенный образ: две неподвижные фазы сводить

в образ движения» [12, с. 168]. Образ рождается в монтаже: «Изображение — в кадре. Образ — в монтаже» [12, с. 297]. По мнению Ж. Делеза, в кино «визуальный образ исходит от Аполлона», музыкальный — образ «дионисийский» [4, с. 505].

Кинематограф явился, своего рода, ответом на вызовы эпохи, которая представляла собой сгусток противоречий — социально-политических, религиозно-мистических, этических и эстетических. Эпоха начала XX в., по мнению Н. Бердяева, самая «невоплощенная и незаконченная», в ней «дух музыки господствует над духом пластики» [1, с. 238]. Великая культура создает красоту в пластике. Такой была греко-латинская культура. Германский дух музыки пророчествует о культуре. Таким пророком был Бетховен. Но музыка перестала быть пророчеством, стала развлечением буржуазии, архитектура погибла, скульптура стала «нескульптурной». Музыка в лице А. Скрябина пророчествует о новой мировой эпохе. «Пророческое будущее не принадлежит ни германскому духу музыки, ни латинскому духу пластики, а лишь синтетическому теургическому искусству, <...> переходящему за пределы культуры к новому бытию» [1, с. 238]. Новое искусство, по мнению Н. Бердяева, лишено «катарсиса». Латинский дух пластики уступает место германскому «духу музыки», ярчайшим выражением которого явилось творчество Р. Вагнера. Музыка Вагнера — синтетическое искусство. Блестящим теоретиком синтетического искусства оказался Вяч. Иванов с его проповедью соборности. Выразителем синтетическим стремлений в живописи Бердяев называет М. Чурляниса, который хотел синтезировать живопись с музыкой. Еще более могущественный выразитель синтетических устремлений — А. Скрябин. Он «не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы» [2, с. 402]. Скрябин хотел сотворить мистерию, в которой синтезировались бы все искусства. «Мистерию он мыслил эсхатологически. Она должна была стать концом этого мира» [2, с. 402]. Но этой мечте не суждено было осуществиться. Выход из кризиса Бердяев видел лишь в теургическом искусстве. Но оно осталось прекрасной мечтой. Из символистов ближе всех к идеям теургии оказался Н. Рерих с его «Гималайской серией». И все же «дух пластики» и «дух музыки» соединились в новом искусстве — кинематографе. В данном случае оказывается интересна точка зрения Н. А. Хренова, согласно которой ценности элитарной культуры Серебряного века прорываются в массы. При этом вопрос о теургии режиссерами не обсуждался, но кинематографический процесс этого времени свидетельствует, что «теургия развертывалась в формах массового искусства» [10, с. 102]. «Не будет ошибкой утверждать, — считает Н. Хренов, — что С. Эйзенштейн подхватывает идеи символистов и развивает их применительно к осмыслению природы кино...» [10, с. 88].

Согласно С. Эйзенштейну, кино — столкновение двух методов — «метода изображения и метода образного становления» [12, с. 211]. Л. Кулешов выявил горизонтальный и вертикальный виды монтажа. Эйзенштейн ввел эти понятия. Горизонтальный монтаж есть «монтаж в пластической области» [12, с. 355], т. е. рождается путем соединения кадров между собой. Вертикальный монтаж — внутрикадровый. С этими понятиями Эйзенштейн связывал специфику в кино, в которой «эти элементы в желаемой

последовательности и акцентировке (размером во времени — метраж, или размером в пространстве — степень «крупноты») создают в восприятии тот образ явления, <...> каким художник хочет заставить видеть свою модель» [12, с. 406]. Обозначение «вертикальный монтаж», по Эйзенштейну, «вообще уместно для монтажа этапа звукового кино». Он ввел также понятие «тонфильма» — синтетического зрелища, объединяющего многообразие средств, среди которых: «...игра человека. Игра звуков. Музыка и голосов. Игра объемов. Игра ситуаций. Игра образов и мыслей» [12, с. 464]. А средство приведения всех этих величин в «партитуру тонфильма — монтаж» [12, с. 464].

И все же Эйзенштейн двояко высказывался по поводу звука в кино. Звук в кино был изобретен Ли Де Форестом, а в 1927 г. появились первые звуковые фильмы. В 1928 г. С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров выступили с «Заявкой», где оценивали звук как «обоюдоострое изобретение» [12, с. 482], но опасность таилась в том, что он будет использован «для «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка» [12, с. 482–483]. Таким образом, звук будет уничтожать культуру монтажа. Т. е., они предвидели ошибки кинодеятелей будущего. В то же время Эйзенштейн предлагал, для того чтобы этого не случилось, выработать «контрапунктический метод сочетания зрительного и звукового образа» [12, с. 488]. То есть «аполлонического» и «дионисийского», «духа пластики» и «духа музыки».

Согласно Эйзенштейну, кинокадр следует рассматривать не как пластическую единицу, а как «монтажный комплекс» [11, с. 393]. Неподвижный кадр ничем не отличается от живописного и представляет собой «закрепленный контур» [11, с. 393]. Подвижный кадр — след движения. Композиционной разницы между ними нет. Разница — в динамике. Примечательно, что П. Флоренского, одного из основоположников учения о тегургии, и С. Эйзенштейна волновали одни и те же теоретические вопросы. Согласно П. Флоренскому, композиция есть «форма изображаемого изображения как такового, т. е. способ взаимоотношения и взаимодействия изображительных средств» [9, с. 128], которые применены в данном произведении. Конструкция, в отличие от композиции, как форма изображаемого произведения, есть «способ взаимоотношения и взаимодействия сил реальности, перелитой помощью произведения, воспринимаемой через него» [9, с. 128]. То есть конструкции подчинено не произведение, а «действительность, произведением изображаемая», композиции — «самое произведение» [9, с. 121]. Все вышеуказанное Флоренский относит к живописному произведению. С. Эйзенштейн, говоря о композиции отдельного кадра, считал, что искать его «предков» стоит в живописи. Произведения живописи содержат в себе движение, и для того, чтобы его передать, нужно разложить неподвижное изображение на отдельные фазы. Художники XI–XIII вв., считал Эйзенштейн, еще не умели схватить динамику. Совершенства в динамике, в передаче движений достигли, по его мнению, О. Домье, еще раньше — Тинторетто, а еще ранее — кумир Эйзенштейна, Леонардо да Винчи. У Домье–Тинторетто «фазы, сцены развертываются между группами действующих лиц, которые по существу, изображают стадии одного и того же акта,

одного и того же поступка» [12, с. 394]. Классическим примером того же, согласно Эйзенштейну, служит «Путешествие на остров Цитеры» А. Ватто. Примечательно, что аналогичный пример приводит и П. Флоренский: «Все эти пары вполне объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком...» [9, с. 248]. Кинематографический прием Эйзенштейн находит у Эль Греко. В его «Плане Толедо» он видит кинематографический прием показа архитектурно-пейзажного ансамбля, где все соотношения по высоте «даны в реальности, а не в перспективе» [12, с. 409].

Скульптура, согласно Эйзенштейну, пользуется монтажным приемом еще шире, чем живопись. Так поступает Микеланджело. «Анатомическая деформация и гипертрофия форм человеческого тела скрывают под собой тот же прием» [12, с. 162]. Неспроста Эйзенштейн обращается к исследованиям французского врача-невролога Г. Дюшена, который проводил опыты электрического раздражения отдельных мышц человека и описал это в своем труде «Механизм движения физиономии человека или электрофизиологический анализ выражения страстей» (1876). Дюшен представил голову «исправленного Лакоона». Оказалось, что в «анатомически возможном» Лакооне «нет и доли той динамики страдания, которая достигнутая киноприемом, сделала Лакоона бессметным в веках!» [12, с. 163]. Античность, по мнению Эйзенштейна, «знала этот метод монтажа, и не только по линии подъема интенсивности выражения страдающего лица» [12, с. 163], но и пользовалась тем же приемом «для повышения выразительности характеристики» [12, с. 163]. Сокращения мышц «Лакоона» взяты в разные промежутки времени. Этот есть кинематографический прием. По мнению П. Флоренского, скульптура, если и есть подражание внешнему предмету, то «подражание внутренне музыкальное, отвечающее на впечатление предмета ритмическим внутренним взыгранием» [9, с. 84].

В музыке, согласно П. Флоренскому, пространственными характеристиками выступают «темпы, ритмы, акценты, метры <...>, затем гармония, пользующаяся высотой, гармония и оркестровка, насыщающие пространство элементами сосуществующими...» [9, с. 60–61]. Флоренский, подобно Эйзенштейну, видит связь музыки с поэзией. Несмотря на коренные различия, все искусства «произрастают от одного корня» [9, с. 61]. Изобразительное произведение «есть не более как запись некоторого ритма — образов, и в самой записи даются ключи к чтению ее» [9, с. 231]. Трехмерный образ дает пространственную форму. Для прочтения художественного произведения необходима еще одна координата — время. Время вводится в художественное произведение «приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» [9, с. 233]. И чем глубже изображение по «четвертой координате», т. е. чем заметнее в нем движение, «тем ярче должна выступать анатомическая и физическая противоречивость искаженных образов...» [9, с. 258]. Моментальная фотография передает не искаженные образы, а реальное положение вещей. Но в этом, согласно П. Флоренскому, и кроется противоречие: «...моментальная фотография движущегося образа не способна передать движения и представляет невыносимое зрелище мгновенно замороженных тел и сказочно спящего замка» [9, с. 255].

Художественное произведение содержит ряд искажений, но способно передать движение, т.к. содержит в себе ряд временных промежутков.

«Четвертое измерение?! — восклицал Эйзенштейн, — Эйнштейн? Мистика? Пора перестать бояться этой “бяки” — четвертого измерения» [12, с. 507]. Эйзенштейн ставит вопрос и о «пятом измерении». И этим измерением является «обертонный монтаж». Для того чтобы разобраться с этим понятием, следует обратиться к исследованию Эйзенштейна касательно видов монтажа по линии кинетического ряда. Эйзенштейн разделяет монтаж на метрический, ритмический, тональный, обертонный и, наконец, интеллектуальный, как развитие обертонного.

Метрический монтаж — самый, казалось бы, простой, имеющий основным критерием построения повествования «абсолютные длины кусков» [12, с. 508], сочетающихся между собой согласно схеме. Но этот вид монтажа — сильное орудие психологического воздействия: «Его четкость приводит в унисон «пульсирование» вещи и «пульсирование» зрительного зала» [12, с. 509].

При ритмическом монтаже фактическая длина кадра не совпадает с математической. Здесь важен ритм, темп. Ярчайший пример — «одесская лестница» в «Броненосце “Потемкине”». Сошествие ног солдат переходит в скатывание коляски, которая работает по отношению к ногам как ускоритель.

Тональный монтаж идет по признаку «эмоционального звучания» куска. Этот кусок, как правило, доминантный. Эйзенштейн выделяет два вида тональности: световую и графическую. Световая тональность связана со степенью «светоколебания». «Светомонтажом», по мнению Эйзенштейна, владел еще Эль Греко. Именно у него появляется «рембрантовский» свет задолго до рождения Рембранта, что проявилось в его картинах «Испанская пословица» (вариант 1576–1577), «Мальчик, задувающий свечу» (1574–1576). Так или иначе световая тональность связана с игрой света и тени. Графическая тональность дает «резко звучащий кусок»: «Туманы в одесском порту (начало «Траура по Вакулинчуку» в «Потемкине»)» [12, с. 511].

Тональный монтаж имеет эмоциональную окраску. Обертонный монтаж есть его продолжение, но он отличается от него «суммарным учетом всех раздражителей от куска» [12, с. 513]. Обертон в кино сродни обертону в музыке, когда параллельно основному звучанию вступают так называемые «биения»: очень большие турецкие барабаны, колокола, орган. «Это относится к резко выраженным тембровым инструментам с большим превалированием обертонного начала» [12, с. 514–515]. Обертонный монтаж выводит восприятие из «мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую ощущаемость» [12, с. 513], т. е. воздействует на «психофизиологический» комплекс воспринимающего.

Четыре категории монтажа становятся монтажным построением тогда, «когда они вступают в конфликтные взаимоотношения друг с другом...» [12, с. 513]. Переход от метрического монтажа к ритмическому есть конфликт между длиной куска и внутрикадровым движением. И это очень мощное орудие воздействия на зрителя. Так Эйзенштейн монтирует сцену

сенокоса в «Генеральной линии». Отдельные куски взяты «из бока кадра в бок» [12, с. 514]. Эйзенштейн приводит пример, когда зрители в зале начинали раскачиваться.

Переход к тональному монтажу есть конфликт между ритмическим началом и тональным. Обертонный монтаж — конфликт между тональным началом и обертоном. Четвертая категория приливом физиологизма повторяет «в высшем разряде категорию первую, снова обретя стадию усиления непосредственной моторики» [12, с. 514]. Разрешить конфликт обертонов физиологических и обертонов интеллектуальных, считал Эйзенштейн, сможет «интеллектуальное кино» [12, с. 516]. Оно создаст особую кинематографию, что будет особым вкладом в историю культуры, сосредоточит в себе науку и искусство.

Кино, по Эйзенштейну, зрелищное искусство. Зритель включается в творческий акт. Достигается это силой монтажа. Индивидуальность зрителя «не только поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом...» [11, с. 171]. То есть образ, который являет нам искусство кино, есть «образ, который задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным актом зрителя» [11, с. 171]. Н. Бердяев писал, что современное ему искусство лишено катарсиса. Кинематограф явил собой нечто новое, объединившее, подобно греческой трагедии, зрителей всех слоев общества и позволившее им испытать катарсис.

Таким образом, появление такого искусства, как кино, было вполне закономерным. Кинематограф явился неким синтезом «духа пластики» и «духа музыки», сочетанием аполлонического и дионисийского. Кинокадр представляет собой единичный комплекс, сочетание пластической и ритмической составляющей, имеет свою композицию, что роднит его с, одной стороны, с живописью, с другой, наличием ритма и звуков — с музыкальным произведением. В монтаже соединением кадров рождается смысл произведения. Зритель становится соучастником этого рождения.

Русский кинематограф — наследник культуры Серебряного века. Дальнейшее изучение связи учения С. М. Эйзенштейна и взглядов деятелей культуры Серебряного века, особенно П. Флоренского открывает большие перспективы для исследователей.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. 542 с.
- 2 Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. 510 с.
- 3 Грейвс Р. *Мифы Древней Греции*. М.: Прогресс, 1992. 624 с.
- 4 Делез Ж. *Кино*. М.: Изд-во Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.
- 5 Иванов В. И. *Дионис и прадионисийство*. СПб.: Изд-во Алетейя, 1994. 350 с.
- 6 Кулешов Л. В. *Собр. соч.*: в 3 т. М.: Искусство, 1987. Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. 448 с.

- 7 *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. / пер. с нем. Г. А. Рачинского. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 829 с.
- 8 *Попова Л. В.* Интерпретация «демонического» в философии и эстетике Серебряного века // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. С. 268–272.
- 9 *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
- 10 *Хренов Н. А.* Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
- 11 *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 684 с.
- 12 *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.

\*\*\*

© 2017. Liana V. Popova  
Moscow, Russia

#### ARTISTIC IMAGE ACCORDING TO S. EISENSTEIN AND P. FLORENSKY

**Abstract:** Cinema is a cultural phenomenon. As a synthetic art, it is connected with fine arts, architecture, sculpture, as well as music, thus representing a combination of “spirit of plasticity” and “spirit of music,” the Apollonian and the Dionysian. The image of cinema is born through connection of shots. Eisenstein introduced a concept of “sound film” of the synthetic show uniting acting, sound, a visual image, patterns of thoughts and situations. According to S. Eisenstein, the shot is an assembly cutting complex, with design and composition that make it akin to plastic art. Russian cinema is the heir of culture of the Silver age. The comparative analysis of conception of image by S. Eisenstein and P. Florensky, and the analysis of cultural prerequisites of cinema and communications of cinema with other art forms are carried out to support this topic.

**Keywords:** S. M. Eisenstein, P. A. Florensky, N. A. Berdyaev, F. Nietzsche, cinema, shot, music, montage, movement.

**Information about the author:** Liana V. Popova, PhD in Culturology, Professor, Moscow University for the Humanities, Yunosti St., 5, 3 Build., 111539 Moscow, Russia. E-mail: pliana@mail.ru

**Received:** September 22, 2016

**Date of publication:** March 15, 2017

#### REFERENCES

- 1 Berdyaev N. A. *Filosofija tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture and art: in 2 vol.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. Vol. 1. 542 p. (In Russian)

- 2 Berdyaev N. A. *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vol.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. Vol. 2. 510 p. (In Russian)
- 3 Grejivs R. *Mifi Drevnei Grecii* [Myths of Ancient Greece]. Moscow, Progress Publ., 1992. 624 p. (In Russian)
- 4 Delez G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 560 p. (In Russian)
- 5 Ivanov V.I. *Dionis Ipradionisiistvo* [Dionysus and pradiionysian principle]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1994. 350 p. (In Russian)
- 6 Kuleshov L. V. *Sobranie sochinenij: v 3 t.* [Collected works: in 3 vol.] Moscow, Iskusstvo. 1987. Vol. 1: Teorija. Kritika. Pedagogika. 448 p. (In Russian)
- 7 Nietzsche F. *Sochinenija: in 2 vol.* [The works: in 3 vol.], the translation from the German G. A. Rachinsky. Moscow, Misl Publ., 1990. Vol. 1. 829 p. (In Russian)
- 8 Popova L. V. Interpretacija «demoničeskogo» v filosofii i jestetike Serebrjanogo veka [The interpretation of “demonic” in the Silver age’s philosophy and aesthetics]. *Znamie. Ponimanie. Umenie*, 2013, no 2, pp. 268–272. (In Russian)
- 9 Florensky P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudogestvennom proizvedenii* [Analysis of Spatiality and Time in work of art]. Moscow, Progress Publ., 1993. 324 p. (In Russian)
- 10 Hrenov N. A. *Obrazy «Velikogo razryva».* *Kino v kontekste smeny kul'turnyh ciklov.* [Images of “A great gap.” Cinema in the context of change of cultural cycles]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2008. 536 p. (In Russian)
- 11 Eisenstein S. M. *Izbrannije proizvedeniya: in 6 vol.* [Selected works: in 6 vol.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. Vol. 2. 684 p. (In Russian)
- 12 Eisenstein S. M. *Montag* [Montage]. Moscow, Muzei kino Publ., 2000. 592 p. (In Russian)