

УДК 82.0+82.1+791.4

*А.В. Марков***«МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ» БРЮСОВА
В СВЕТЕ ТЕОРИИ «ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ» ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

Стихотворение Брюсова «Мировой кинематограф», экфрасис кинофильма, практически разрабатывает принцип «отказного движения», осмысленный позднее Мейерхольдом и Эйзенштейном. Не будучи профессиональным кинозрителем, Брюсов серьезно отнесся к основным возможностям тогдашнего кинематографа, таким как создание масштабных исторических сцен, иллюзия внутри иллюзии и риск непристойности. Пристальный анализ стихотворения и вскрытие аллюзий как на раннюю символистскую поэзию, с которой революционный Брюсов стремился порвать, так и на тогдашнее состояние кинематографа, позволяет не только оценить косвенный вклад символистской эстетики в кинематографическую теорию и практику, но и понять специфику представлений о соотношении реальности, наглядности и предметности в продолживших символизм русских интеллектуальных традициях.

Ключевые слова: отказное движение, кинотеория, Эйзенштейн, Брюсов, формализм, русская религиозная философия.

Эйзенштейн определял двояко «отказное движение», то есть движение актера, противоречащее первоначально ощущаемому зрителем начальному направлению его движения (скажем, актер откидывается назад, прежде чем пойти). С одной стороны, режиссер вслед за Мейерхольдом видит в этом театральном приеме, позволяющем принести в мир психологических аффектов «биомеханику», то есть продемонстрировать чисто эстетический жест, не связанный с психологическими намерениями героя. «Так что произвольно-осознанный момент появляется, после предварительного выбора какого-то исходно богатого конфликтами выразительного движения и его анализа, только в самом начале движения отказа, после чего процесс движения совершается автоматически, согласно законам биомеханики, да и моторика “тормозящих частей тела” намеренно приводится в действие только вместе с отказом, а затем все дальнейшее движение уже не поддается намеренному влиянию». Но прямо через фразу Эйзенштейн приводит другую версию: это универсальный прием кинематографа, который в театре встречается только в порядке исключения, благодаря невероятно блистательной игре актера, а в кино столь же универсальный, сколь и монтаж: «В противоположность театру, где актер должен непрерывно связывать физическое движение с ситуативным поведением и использованием разговорно-голосовых средств, в фильме даже с дилетантами можно достичь такого выразительного движения, из которого по произвольному импульсу отбираются и монтируются фрагменты инициированного движения» [7. С. 182].

Такое сложное определение отказного движения трудно для практического использования, потому что неясно, считать ли отказным движением любой переход психологической амбивалентности в выразительную однозначность, производимый профессионалом с заранее спланированным расчетом, или же особенность построения движения в кадре вообще, при котором само опредмечивание импульсов, их отбор и монтаж, делает их выразительными. В первом случае, мы имеем странный случай усиленного притворства, притворства, взятого в кольцо притворства: актер, играющий роль привычным образом, оказывается частью некоторого совершенно фантастического, непостижимого для него замысла, который в конце концов и остается как особое эстетическое впечатление от актерских действий. Во втором случае мы имеем дело с не менее сложным эффектом реальности, когда отбор и многоступенчатое опредмечивание превращают наше эстетическое переживание в столкновение с самой реальностью, какой она должна быть. Но как соединить это первое «символистское» толкование, в котором искусство понимается как след непостижимой контекстуализации собственных непостижимых переживаний, и второе «реалистическое» толкование, для которого искусство – особый механизм приближения к реальности как текущему и при этом нормативному опыту?

Ответ на этот вопрос дает автор, который как раз стремился прийти к реализму революционной эпохи, при этом сохраняя в своей поэтической речи все достижения символизма – Валерий Брюсов. Большинство символистов сначала отвергали кинематограф как слишком близкий к натуралистической фотографии, к простой машинерии, и если допускали его, то только уже отчасти отошедшие от

символизма его наследники, как нечто вроде рассеянной прогулки (Бердяев) или рассеянного чтения газет (Кузмин) [4. С. 70]. Тогда как Брюсов, как и отчасти Мережковский, тоже писавший киносценарии, ищет в кинематографической организации материала ключ к мировым событиям, по сути пытается представить мировую историю как пеплум, как в стихотворении Брюсова 1918 г. «Мировой кинематограф», не получившим до сих пор литературоведческого комментария.

В годину бед, когда народной вере
Рок слишком много ставит испытаний, –
В безмерном зале мировых преданий
Проходят призраки былых империй,
Как ряд картин на световом экране.

По Нилу мчится барка Сына Солнца;
До неба всходят башни Вавилона;
Перс возвещает землям волю с трона, –
Но дерзко рушат рати Македонца
Престол Царя Царей и Фараона.

Выходят римляне, сурово-строги.
Под стук мечей куется их держава,
И кесарских орлов не меркнет слава.
Бегут в пустынях римские дороги,
Народы рабствуют в оковах права.

Пирует Рим, льет вина, множит яства...
Вдруг варвары, как буря, злы и дики,
Спадают с гор, крушат всё в яром крике,
И, вновь пленен мечтой миродержавства,
Свой трон в руинах висит Карл Великий.

Потом, самумом пролетают в мире
Арабы, славя свой Коран; монголы
Несметным сонмом топчут высь и доли...
Над царством царства вырастают шире...
Сверкает Бонапарта меч тяжелый...

Но, жив и волен, из глухих крушений
Выходит строй народов – грозно длинный:
Армяне, эллины, германцы, финны,
Славяне, персы, итальянцы, – тени,
Восставшие, чтоб спеть свой гимн старинный!

О, сколько царств, сжимавших мир! Природа
Глядит с улыбкой на державства эти:
Нет, не цари – ее родные дети!
Пусть гибнут троны, только б дух народа,
Как феникс, ожил на костре столетий!

В мировом кинематографе Брюсова демонстрируются «призраки былых империй» «в безмерном зале мировых преданий» – так Брюсов выворачивает упрек кинематографу в создании натуралистических фантомов вместо полнокровных концептов, так как изображение на экране отражает призраки, а не действительность, а в зале возникают не впечатления развлекающихся зрителей, вроде впечатлений читателей газет, а мировые предания – то есть отражения коллективной мысли или коллективной памяти публики. Таким образом, кинематограф запечатлевает не вещи, а призраки, результа-

ты концептуализации, но именно поэтому публика располагает уже не просто концептами, но мировыми преданиями, развернутыми сюжетами, масштабность которых определяется масштабом увиденного на экране. Отражение отражений и позволяет из дробности впечатлений, уже составляющих самую жизнь современного человека, собрать более ясное переживание происходящего. При этом организация этого киноэкфрасиса (экфрасисом мы называем, терминологически, и словесное изображение несуществующих произведений) отличается от организации городских пейзажей Брюсова с элементами экфрасиса, где, по выводам В.Я. Малкиной «лирическое событие совершается тогда, когда в четко очерченном пространстве появляются неясные очертания людей» [5. С. 211].

Большие сцены «мирового кинематографа» представляют собой картины масштабного действия, широкой перспективе отвечает размах действия. «По Нилу мчится барка Сына Солнца» – внимание выделяет место, потом видит Нил уже не как экзотику, но как открытую перспективу, и, наконец величественная лодка фараона как бы занимает весь кадр, тем самым уже подчиняя прежние выразительные эффекты несомненному присутствию исторического величия. Так же построены и следующие строки, например, «Перс возвещает землям волю с трона» или «Бегут в пустынях римские дороги», здесь используется везде тот прием, который Мейерхольд и Эйзенштейн как раз и теоретизировали как отказное движение, причем в обоих смыслах, символистском и реалистическом, которые мы выделили в начале: сначала мы видим, как величие исчезает в некоторой условно-символической перспективе, одновременно перспективе съемки и неясной перспективе исторического процесса, но потом это величие появляется наглядно, прямо названное, как «трон» или система дорог, и мы уже принимаем это величие как данность, не как призрак, а как единственную реальность. Вместо призрачных мыслей, достаточно ли величествен этот трон, у нас остается только одно простое принятие несомненной предметности трона, а призрак призрака в начале, обязательная метафора (вроде «бегут» дороги или «дома» всходят до неба), внутри общего понимания исторических сцен как метафор судьбы человечества, и позволяет потом принять всё это как наглядность.

Такое постоянное отказное движение использует в своих целях в том числе многозначность слова. Сравним две строки: «Перс возвещает землям волю с трона» и «Свой трон в руинах высит Карл Великий». В первом случае трон – инсигния, выражение величия. Во втором случае трон – политическая система, государственный порядок. Поэтому в первой из строк с этим словом трон возникает как единственный непосредственно воспринимаемый символ абсолютной, ничем не ограниченной власти, трон не просто как проявление власти, но как ее утверждение, как непосредственная и несомненная предметная данность. А во второй строке «трон» уже одна из подробностей устройства нового государства, собранного из множества частей вокруг трона, это опять же метафора власти внутри большой метафоры истории как сложной системы разрушений и созиданий, а не предмет. Также слово «троны» во множественном числе появляется в моральном финале, где «троны» также метафорично, в значении любых государственных систем старого типа, но также и имеет в виду вполне определенный исторический нарратив, который в 1918 г. был у всех на слуху хотя бы благодаря «Варшавянке» Г.М. Кржижановского «Кровью народной залитые троны». «Пусть гибнут троны» тогда означает просто, что все метафоры исторического опыта в конце концов охватываются большой метафорой гибели старого мира, как революции. Причем в отличие от обычного революционного умонастроения, здесь уничтожение старого мира не становится простым залогом революции, но нужно наглядно представить «дух народа» как нечто, сопоставимое с демонстрацией эпох и народов.

Некоторые подробности сюжета стихотворения понятны только из знания ранней символистской лирики, которая и была для Брюсова частью его жизни, и которую мог помнить отчасти читатель. Но для Брюсова было важнее, что наглядная, пластичная выразительность раннего символизма сама по себе образует подробности пеплума. Так, сравнение образования халифата с самумом, мало вяжущееся с образом исламской державы, вовсе не стремившейся все истребить на своем пути, объясняется хрестоматийной автохарактеристикой лирического героя Бальмонта «Среди людей – самум» (из «Горящих зданий», 1899). В этом стихотворении Бальмонт, под влиянием романтической и неоромантической образности, изображает лирического героя как невольно причиняющего зло и потому отверженного, соединяя выразительные характеристики демонических соответствий, как темное притягивается темным, с описанием механизма, который мы сейчас знаем как «бабочку Брэдбери»: «Едва в лесу я сделал шаг, – / Раздавлен муравей». Таким образом, имеется в виду не воинственность ислама, но способность малого и незаметного в начале, такого как деятельность Магомета, производить огромные сдвиги в истории.

За пеплумом исторических эпох в стихотворении совершается выход народов: «Выходит строй народов – грозно длинный», которые и поют революционный гимн, названный при этом «гимн старинный». Объяснить это можно отсылкой к культурным прецедентам, прежде всего к Великому славословию (в латинской традиции – *Gloria*), завершающему Утрению, и его подражаниям в оперных традициях, таким как «Славься» в «Жизни за царя» Глинки, что соответствует «псевдорусскому» антуражу русской революции. Тогда «старинный» означает что-то вроде заветный, сакральный, завещанный из глубины веков. Но тут же мы видим то самое отказное движение – гимн объявляется старинным по своей эстетической форме, чтобы прозвучать как современный в своем действии, в своей непосредственной предметной явленности. Так как Брюсов знал только немое кино, где звук невозможно передать, то перед нами речь не о музыкально-критической оценке мелодии или слов как «старинных» или «современных», но вполне рассчитанный ход: представив себе поющих на экране представителей разных народов и эпох, мы вообразим, что они, конечно, поют что-то известное, затем мысль о прошлых эпохах, впечатления пеплума, заставит это воспринимать как что-то совсем старинное, фантазия преумножится фантазией, но тем сильнее будет отказное движение – если они явились все вместе, то значит, что они требуют что-то от современности, а значит их непосредственное действие, пение, станет наиболее реальным и предметным в современности, и осуществит революцию.

Явление всех народов имеет образец в средневековой иконографии Страшного суда – большие композиции, восходящие как иконографический тип к X в. и встречающиеся в огромном ареале от Сицилии до Грузии, и, разумеется, во множестве икон Московской Руси. На этих иконах представители разных народов стоят группами, в отличительных одеждах. У Брюсова народы, открывающие и замыкающие список шествия, удивительным образом как раз отмечают восточную и западную границу ареала распространения этого образа – Армения и Италия, хотя сам список народов никак не связан ни с этим ареалом, ни с какими-либо еще привычными рамками греко-римской цивилизации и ее наследников. Также в пользу такого сближения говорит выражение «из глухих крушений», напоминающее не столько о вполне определенных исторических событиях, которые можно осмыслить рационально, но об иррациональном страхе крушения, крушения поезда или корабля, что стало излюбленным и наиболее тревожащим сюжетом фотографического запечатления. Моментальность фотографии, как казалось, разрушает катастрофу, делает ее запечатленный в произвольный момент спуска затвора, и потому как будто ломает ее механизмы – но наблюдателем фотографий это воспринимается, наоборот, как неминуемость катастрофы, раз она оказалась столь наглядно запечатлена, точно так же, как неминуемость Страшного суда, если он оказался запечатлен заранее на иконе во всех подробностях жизни человечества и его народов. Лучшее доказательство мы находим при чтении всего корпуса романов Набокова, начиная от страха крушения поезда в «Камере-обскуре», совмещающем темноту туннеля, кинотеатра, слепоты и смерти до эпизода в романе «Пнин» [2; 7], где протагонист не может считать смысл графической картинке с изображением моряка после кораблекрушения, потому что обращает внимание на нелепости изображения больше, чем на обозначаемую ситуацию. Тем самым, получается, что крушение – это тот самый страх, который стоит за не распознаваемым однозначно, но при этом наглядным и даже массовым изображением.

Таким образом, в стихотворении Брюсова вполне применено отказное движение, но не в актерской игре, а в игре семантики слов и их референтной функции. Опять же мы можем найти косвенные доказательства в последующей русской интеллектуальной традиции, ориентированной на достижения символизма, при применении термина «отказное движение». Рассмотрим очень показательный пример. Аверинцев, в целом равнодушный к кинематографу и к науке о кинематографе, сделал в своем исследовании исключение для термина «отказное движение» [2. С. 187]. Рассматривая эпиграмму Греческой Антологии (Аверинцев дает необщепотребительное название «Палатинская Антология» в качестве ссылки) XVI, 177, приписанную Палладу, Аверинцев заметил, что сюжет эпиграммы, а именно странность изображения Афродиты в доспехах, осложнен «тем, что в терминологии Мейерхольда, развитой Эйзенштейном, именуется “отказным движением”»: автор начинает с того, что обосновывает полную несовместимость Афродиты и доспехов». Аверинцев, доказывая, что античная эпиграмма – прежде всего интеллектуальное упражнение, принципиально не осуществляющее прямой трансляции эстетического переживания, по сути описал эпиграмму как простой прием – прямое движение, которое мы должны сначала оценить, а потом уже пережить. Но в этой эпиграмме он увидел отказное движение, хотя в русском переводе [3. С. 49] мы увидим только прямое движение. Ведь в прекрасном, но слишком психологизирующем ситуацию переводе С.П. Кондратьева:

С нежной улыбкой Киприда, защитница радостей брака,
 Кто на тебя, точно мед сладкую, здесь возложил
 Эти доспехи войны? Гименей с золотыми кудрями
 Милы тебе и пэан, брачная песня любви,
 Звуки пронзительных флейт, чарующих радостью сердца,
 Дар благодатных Харит. Как ты решилась надеть
 Это оружие убийства? Или, быть может, Киприда,
 Снявши с Ареса доспех, хвалишься, сколь ты сильна?!

– утрачиваются те смыслы, которые и навели Аверинцева на мысль об «отказном движении». Если судить по переводу, здесь утверждается не жесткая несовместимость Афродиты и доспехов, а исключительно чье-то субъективное намерение, противоречащее столь же субъективным предпочтениям Афродиты. Но эти смыслы сразу восстанавливаются, если мы заглянем в греческий оригинал:

Κύπρι φιλομμειδής, θαλαμηπόλε, τίς σε μελιχρήν
 δαίμονα τοῖς πολέμων ἐστεφάνωσεν ὅπλοις;
 σοὶ παῖδ' ἄν φίλος ἦν καὶ ὁ χρυσοκόμης Ὑμέναιος,
 καὶ λιγυρῶν ἀλῶν ἠδυμελεῖς χάριτες.
 ἐς τί δὲ ταῦτ' ἐνέδυσ ἀνδροκτόνα; μὴ θρασὺν Ἄρη
 σολήσας' ἀρχεῖς, Κύπρις ὅσον δύναται;

Буквальный перевод этой эпиграммы:

Киприда, подруга улыбки, почитательница свадьбы, кто тебя, сладкое как мед / божество (греч.: демона), увенчал оружием врагов? / Тебе друг – пеан (т. е. свадебная песнь) и златокудрый Гименей, / и на звонких флейтах сладкопевицы-Хариты. / Так почему же ты облачилась в мужеубийство? Наверное, ты с храброго Ареса / сняла трофейные доспехи и похваляешься, Киприда, насколько ты мощна?

Топика эпиграммы теперь становится понятна: триумф победителя с трофеями врагов, но Афродита побеждает только в любовном бою, и никак больше, и любые наши предположения, какие будут эти трофеи, обернутся непристойностью. Отказное движение – то, что грозит такой непристойностью, образ красоты, грозящий еще более вызывающими образами эроса, и единственный способ обуздать это буйство фантазии о фантазии – опять же, представить чистую предметность отношений Афродиты и Ареса, бытовую сцену из жизни всем известной супружеской пары богов. Тогда и будет сохранен смысл триумфа, как потом и Брюсов сохранил смысл революционного триумфа, избежав сведения мировой истории к гнетущей тирании тем же приемом, каким античный поэт избегал непристойности.

Косвенно это подтверждается тем, как Аверинцев анализирует вполне эпиграмматическое в античном смысле стихотворение Мандельштама «Образ твой, мучительный и зыбкий». Аверинцев видит уже не риск непристойности, но риск кощунства, но также из-за взятия метафоры в кольцо другой масштабной метафоры, когда образ Божий превращается в образ образа пережитого, так что только ощущение сердечной пустоты позволяет относиться к пережитому не как к прошлому, но как к собственной экзистенциальной ситуации. «Но по решающему негативному признаку – по признаку недоступности для воображения – он сопоставим с образом Бога; это как бы образ образа Бога. Одна неназванность – зеркало другой неназванности» [1. С. 65]. Перед нами, уже без называния сложного приема, описание тех же механизмов, для Аверинцева сближающих Мандельштама с символизмом, так как «реалистическая» часть совпадает с экзистенциальной, а не предметной.

Надо заметить, что источником вдохновения для Аверинцева мог послужить не только формалистический конструктивизм Мейерхольда и Эйзенштейна, но и идеалистическая созерцательность Флоренского, часто почти совпадающая в понимании перипетий эстетического с этими конструктивистскими проектами. Достаточно вспомнить его самую знаменитую теорию – теорию прямой и обратной перспективы как самых общих символических форм, придающих смысл более частным символическим формам всегда прежде какого-либо эффекта реальности.

П.А. Флоренский в «Анализе пространственности» дает апологию кинематографа исходя из опять же такой масштабной символизации извне содержательно символического, причем Флоренский даже ради этого отождествляет символизацию с производством условностей и механизацией: эффект кинематографа механический не просто в производстве эстетического впечатления, но и в самом восприятии: как он рассуждает, механическая задержка изображения на сетчатке [6. С. 235] и создает впечатление движения, которого бы иначе не было бы, а мы бы видели чистый механизм смены кадров. Но как и у Брюсова, так и у Флоренского, такая механизация не только производства, но и отражения приводит к тому, что вместо рассмотрения или осмысления отдельных вещей у нас появляется масштабное видение всего изображенного, всего, что не только попало в кадр, но и может попасть в кадр. Поэтому Флоренский предсказывает кинематографу большие духовные возможности.

Рассмотренный пример показывает, что между старой эстетикой образов и идей и новой формалистской эстетикой приемов есть не только разрыв, но и некоторые перемиčky, особенно в революционную эпоху, не до конца осознававшиеся самими участниками литературной жизни, но тем более влиятельные в более широкой культурной перспективе. Там, где эстетика приема затрагивает вопрос о представимости приема в воображении, о тотальном охвате одной условности другой условностью, о приеме воображения, позволяющем понять эстетический эффект телесного действия, там и возникает определенная феноменология воображения, не подразумевавшаяся самим проектом такой эстетики, но производящая как эффект движение к самим вещам, феноменологию ясности вещей, иногда даже их революционной ясности, то, что позднее будет осмыслено как «литература факта». Без феноменологии воображения невозможна феноменология предметного мира, их разрыв грозит различными соблазнами, от внеисторизма до непристойности или тирании, тогда как их соединение и оказывается единственным ответственным и эстетическим, и человеческим действием, «искусством и ответственностью», как это назвал молодой М.М. Бахтин. Кинематограф как фабрика грез, как мнимость игры, объятая мнимостью экрана, оказывается лучшей моделью работы с воображением и лабораторией исследования эффектов воображения, и метафорическое его понимание позволило Брюсову справиться с инерцией прежних символистских метафор, обосновав, хотя и не развив, новый эстетический проект.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы / ред. Д.Н. Мамедова. М.: РГГУ, 2011. 311 с.
2. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1995. 448 с.
3. Античные поэты об искусстве / сост. С.П. Кондратьев. СПб.: Алетей, 1996.
4. Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. №81. С. 67-98.
5. Малкина В.Я. Визуальная образность и лирический сюжет в стихотворении В.Я. Брюсова «Зодчество церковей старинных» // Вестник РГГУ: История. Филология. Культурология. Искусствоведение. 2018. № 2. С. 206-212.
6. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
7. Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. 1991. Vol. 11. С. 180-199.

Поступила в редакцию 20.06.2018

Марков Александр Викторович, профессор
ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет
125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, 6
E-mail: markovius@gmail.com

A.V. Markov

“THE WORLD CINEMA” BY BRYUSOV IN THE LIGHT OF THE THEORY OF “THE MOVEMENT OF REFUSAL” BY EISENSTEIN

Bryusov's poem "The World Cinema", the ekphrasis of the motion picture film, practically develops the principle of "the movement of refusal", later comprehended by Meyerhold and Eisenstein. Not being a professional moviegoer, Bryusov took seriously main achievements of cinematography, such as design of large-scale historical scenes, illusion

within the illusion and risk of obscenity. The close reading of the poem and seeking of allusions to early symbolist poetry, with which the revolutionary Bryusov strove to break, and to the state of cinema, allows us not only to esteem indirect contribution of symbolist aesthetics to Russian cinematographic theory and practice, but also to understand the specifics of the correlation of reality, clarity, and objectivity, as developed in the further tradition of Russian idealism.

Keywords: movement of refusal, cinema theory, Eisenstein, Bryusov, formalist theory, Russian idealism.

REFERENCES

1. Averincev i Mandel'shtam. Stat'i i materialy / ed. D.N. Mamedova [Averintsev and Mandelstam. Articles and materials]. M.: RGGU, 2011. 311 s. (In Russian).
2. Averincev S.S. Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii [Rhetoric and the origins of the European literary tradition]. M.: Jazyki russkoj kul'tury [Languages of Russian culture], 1995. 448 p. (In Russian).
3. Antichnye pojety ob iskusstve [Ancient poets about art] / ed. S.P. Kondrat'ev. SPb.: Aletejja, 1996. (In Russian).
4. Berd R. Russkij simbolizm i razvitie kinoestetiki: nasledie Vjach. Ivanova u A. Bakshi i Adr. Piotrovskogo [Russian Symbolism and the Development of Film Aesthetics: The Legacy of Vyach. Ivanov in A. Bakshi and Adr. Piotrovsky] // Novoe literaturnoe obozrenie [New literary observer]. 2006. № 81. S. 67-98. (In Russian).
5. Malkina V.Ja. Vizual'naja obraznost' i liricheskij sjuzhet v stihotvorenii V.Ja. Brjusova «Zodchestvo cerkvej starinnyh» [Visual images and lyrical plot in the V.Ya. Brjusov's poem "the architectonics of ancient churches"] // Vestnik RGGU: Istorija. Filologija. Kul'turologija. Iskusstvovedenie [RGGU Bulletin]. 2018, №2. S. 206-212. (In Russian).
6. Florensky P.A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. M.: Progress, 1993. 324 s. (In Russian).
7. Eisenstein S.M. Dramaturgija kinoformy [Dramatics of cinema form] // Kinovedcheskie zapiski [Cinema studies papers], 1991, 11. S. 180-199 (In Russian).

Received 20.06.2018

Markov A.V., Professor
Russian State University for the Humanities
Miusskaya square, 6, Moscow, GSP-3, Russia, 125993
E-mail: markovius@gmail.com