

Хренов Н.А.

Кино и миф.

Рецепция кино в городской культуре России начала XX века

Аннотация: В статье предпринята попытка выявить в рецепции кино мифологические подтексты, определяющие восприятие реципиентом конкретных фильмов, созданных многими режиссерами в разные эпохи. Эти подтексты активно влияют на сознание массовой публики, но при этом не осознаются. Содержанием массовой рецепции кино являются, в том числе, внекинематографические проявления коллективного бессознательного. В ней актуализируются ментальные проекции образов – архетипов, возникших в разные эпохи истории культуры и связанные с утопическими представлениями, мифами, религиозными символами. Причем, проекциям коллективного бессознательного на кинематограф предшествуют проекции на город, которые затем переносятся на кино. В конечном счете, кинематограф как таковой оказывается грандиозным интертекстом, в котором получает отражение история культуры как в ее осевом, так и в доосевом выражении. Предмет анализа в статье сводится к проекциям, ставшим реальными уже на ранних этапах истории кино. В исследовании рецепции раннего кино (преимущественно отечественного) использована методология таких направлений в психологической науке, как психоанализ и аналитическая психология, а также психология масс в варианте Г. Лебона и С. Московичи. Основными выводами проведенного исследования являются следующие выводы: а. в структуре посещаемости раннего кино преобладают те слои городского населения, которые сохраняют в своем сознании фольклорные стереотипы, б. восприятие города происходит в соответствии с фольклорным стереотипом восприятия города как праздника, в. аура, проецируемая массовым сознанием на город, определяет отношение массовой публики к кино. Вклад автора в исследование рецепции кино связан с восприятием кино как мифа города. Сюжеты раннего кино воспроизводят мотивы праздничного мифа. Новизна исследования заключается в выявлении в сознании реципиентов специфических архетипов, актуализируемых в рецепции кино.

Ключевые слова: Праздник, архетип, рецепция, фольклор, миф, город, кинематограф, утопия, лиминальность, обряд.

Review: In the article the author attempts to identify mythological implications that determine perception of particular films produced by various directors in different time periods. These implications have a strong influence on public consciousness but this impact does not comprehended. Among other things the content of mass reception of cinema includes out-of-cinematic manifestations of collective unconscious. Mental projections of images – archetypes which came into existence in different periods of cultural history and connected with utopian visions, myths, and religious symbols are becoming actual in it. Noteworthy that projections on the city precede the projections of collective unconscious on the cinema; the latter are transferred on the cinema later on. Finally, the cinema in principal makes a colossal intertextuality in which cultural history is reflected both in its axial and pre-axial aspects. The subject under analysis of the present article is the projections that become realistic already at early stages of the history of film. In his research of the perception of early cinematography (mostly Russian) Khrenov has applied methodologies of such psychological schools as psychoanalysis and analytical psychology as well as crowd psychology as it was introduced by Gustave Le Bon and Serge Moscovici. The main conclusions of the research are the following: a) the audience of the early cinematography had the layers of urban population that preserved folklore stereotypes in their minds; b) perception of the city occurs in accordance with the folklore stereotype of perceiving the city as a holiday; c) the aura produced by the public consciousness on the city is defined by the attitude of public on the cinema. The author's contribution to the research of cinema perception is his analysis of cinema as a city myth. According to the author, early cinematographic plots reproduce motives of the holiday myth. The novelty of the research is caused by the fact that the author defines specific archetypes that become actual in the process of cinema perception.

Keywords: City, myth, folklore, reception, archetype, holiday, utopia, liminality, rite, cinematography.

1. От дневного сознания к ночному. Ночное сознание как мифологическое сознание. Кинематограф и миф.

В центре нашего внимания в данной статье будет феномен ночи, точнее, ночного сознания. Это феномен загадочный, таинственный и даже путающий. В последнее время метафора ночи приобретает расширенный смысл. Но в творческом отношении этот феномен весьма стимулирующий. Что подразумевать под ночью? Конечно, прежде всего, – ночное сознание человека, которое сообщается с дневным сознанием. Из такой оппозиции исходит и Г. Башляр. У него противопоставление даже не дневного и ночного сознаний, а ночного человека и человека бодрствующего или рационального [3, с. 285]. Кажется, что эти два типа сознания друг другу противостоят. Но можно сосредоточить внимание на том, что их связывает. Г. Башляр допускает активность ночного сознания в дневной жизни. «Потому, – пишет он – что ночью «ночной человек» всегда находится в контакте с началом. Ночное существование всегда представляет собой как бы жизнь в материнском лоне, в космосе, откуда он должен выйти в момент пробуждения. Именно там находится начало: мы начинаем когда-то наши дни, и начинаем их в этой магне начал, в которых психоанализ и пытается разобраться» [3, с. 289]. Дневное и ночное сознание вместе составляют значимый антропологический феномен. Дневное сознание можно отождествить с логическим, понятийным, абстрактным, позволяющим каждому из нас адаптироваться в цивилизационном пространстве. С чем же можно отождествить ночное сознание? Попробуем его отождествить сначала с кинематографическим сознанием, полагая при этом, что в понятии «кинематографическое сознание» имеется содержание, которое следует расшифровать. Кинематографическое сознание не самостоятельно. Кинематограф – это только способ выражения тех уровней и механизмов сознания, которые требуют расшифровки.

В самом деле, существует достаточно много суждений, в том числе, и самих режиссеров о том, что кинематограф возвращает человека к сновидному сознанию. Вот, например, Р. Клер говорит, что состояние кинозрителя в процессе просмотра фильма похоже на сон. И это представляет чудодейственную силу кино. «Темнота зала, усыпляющая музыка, мелька-

ющие тени на светящемся полотне – все ублаживает зрителя, и он погружается в полусон, в который впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинныя сны. Утром нелепость наших снов заставляет нас улыбаться, и приключения, которые мы только что пережили, кажутся непостижимыми нашему пробудившемуся разуму» [10, с. 94].

Но сновидное состояние есть ночное сознание. А что же означает ночное сознание? По всей видимости, это факт регресса психики. При этом под регрессом нельзя понимать нечто негативное. Тут самое время вспомнить об известной формуле С. Эйзенштейна, касающейся того, что воздействие фильма связано одновременно и с активизацией нижних и активизацией высших уровней сознания. «Воздействие произведения искусства, – пишет он – строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственно-го мышления» [23, с. 120].

С. Эйзенштейн – представитель авангарда, и для авторского кино эта формула вполне приемлема. Но мы будем говорить о раннем кино, когда автор в этой сфере появиться не успел. Да даже когда он, спустя время, появится, все равно кино будет функционировать так, что его рецепция будет связана преимущественно с глубинным чувственным мышлением. Вот нам и следует осознать, что за этим глубинным чувственным мышлением скрывается.

Когда мы размышляем о природе кино, на первый план мы обычно выдвигаем в осмыслении его природы люмьеровскую парадигму. Она связана с пониманием его природы как природы регистрирующей или документальной. Однако если помыслить, что кинематограф является грандиозным интертекстом, то в его рецепции актуализируются, в том числе, и такие архетипы, которые нельзя назвать иначе, как мистические или сверхчувственные архетипы. В самом деле, на протяжении многих столетий чувственное начало отдельно от сверхчувственного не существовало. Когда А. Базен говорит, что кино впервые реализовало вековую мечту, которую он обозначает как интегральный реализм, то в данном случае реализм не следует отождествлять исключительно с чувственным познанием. Если это и реализм, то, похоже, что это реализм мисти-

Экранная культура и экранные искусства

ческий. И вот тут следовало бы иметь в виду, что до того, как в кинематограф влюбятся футуристы, его откроют и полюбят символисты, которые известны, в том числе, и тем, что они возрождали мистическое мировосприятие.

Как известно, демонстрация фильма предполагает темноту. Это не случайно, Раз применительно к кино речь идет о «ночном человеке» или о «ночном сознании», то атмосфера его восприятия должна соответствовать образу ночи. На экране люди предстают тенями. Атмосфера кинозала во время сеанса многим напоминала пространство описанной Платоном пещеры [21, с. 70]. Исследователь рецепции раннего кино не мог не затронуть этого вопроса. Он пишет: «Темнота кинозала, существующая, чтобы, устранив побочные раздражители, способствовать рецепции фильма, сама становилась объектом рецепции. Сосредоточенность полуосвященных лиц, следящих за немим зрелищем (тем более впечатляющие, что наблюдатель, обернувшись к залу, не видит экрана), отсылала к представлениям мистериального круга, в частности, к ритуалам тайных сект, интерес к которым был подогрев романом А. Белого «Серебряный голубь» [21, с. 21]. Так, М. Волошину киносеанс напоминал обряд хлыстовских радений.

В 1900-е годы кинематограф в сознании массы соотносится с представлением о загробном мире [21, с. 22]. Соответственно, его образ соотносится с вечной ночью [21, с. 22]. Не случайно, когда в 1896 году М. Горький посмотрел первые фильмы Люмьера, движение серых, безмолвных и бесшумных серых теней на него произвело колоссальное впечатление. Эта «нестественно однотонная жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, – жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания» [7, с. 242] и в самом деле казалась ему ожившим загробным миром.

В опубликованной в 1995 году в журнале «Искусство кино» статье, посвященной 100-летию кинематографа, В. Михалкович писал: «Перенос реальные вещи на экран, кино лишает их тяжести и материальности, превращает в тени, а значит, делает такими, какими они пребывают в мечтаниях и сновидениях. Там, как и на экране, они уже не «вещи в себе», поскольку целиком и полностью оказываются во власти либидо» [14, с. 7]. Дематериализация, призрачность запечатленных действий людей на экране, естественно, не могут не напомнить о пещере Платона. «Воочию кинематографические призраки появились в первый раз на

историческом сеансе в «Гран кафе», однако описаны были почти за два с половиной тысячелетия до того в диалоге Платона «Государство» – пишет В. Михалкович – Фрагмент диалога, повествующий о поразительно верном аналоге кинопроекции, известен как миф о пещере» [14, с. 219]. Описание Платоном «теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними (людьми – Н. Х) стену пещеры» [16, с. 321] и в самом деле напоминает кинематографический сеанс. «Пожалуй, лишь одной деталью «миф о пещере» отличен от подлинной кинопроекции – переносимыми фигурами, которые – пишет В. Михалкович – ныне замещены их отпечатками на пленке. То, что Платон предугадал кинематограф, стало ясно лишь после того, как его изобрел Люмьер» [14, с. 219]. Конечно, Платон не мог преследовать цель предвосхитить кинематограф. Образом пещеры он иллюстрировал свою философскую мысль о несовпадении предметно – чувственного мира, с одной стороны, и параллельно существующего умопостигаемого мира, жизни Духа, с другой.

Но в соответствии с этой мыслью Платона тоже не было бы лишним понять смысл функционирования кино. Ведь ключ к окружающей нас предметно – чувственной реальности лежит именно в этой, представленной тенями или образами второй реальности или реальности Духа. Применительно к кино приходится настаивать на ночном сознании потому, что кинематограф входит в культуру с очень важной миссией, точнее, если выразиться языком социологии, функцией. Эта функция будет понятной, если функционирование кино рассматривать в широком цивилизационном контексте. В этом случае осуществляемый с помощью кино регресс сознания – значимый механизм, позволяющий снять напряжение человека, возникающее в результате давления на него цивилизации, к которой он вынужден адаптироваться. С. Эйзенштейн в статье о причинах популярности Чаплина этот регресс продемонстрировал на примере возвращения в детское сознание.

Следовательно, ночь – это состояние распада абстрактного мышления и возвращение к тем уровням мышления, что предшествуют логическим уровням, языкам и формам познания. Вместе с ослаблением абстрактных, логических структур сознания мышление развертывается с помощью зафиксированной предметно – чувственной реальности. Иначе говоря, сознание возвращается к ран-

ним уровням, предшествующим образованию уровней, известных как язык в его вербальной форме, когда слово произвольно и с предметностью того смысла, который оно передает, уже не связано.

Как можно назвать этот уровень сознания? Например, Гегель его связывает с символическими формами познания. Но тогда использование понятия «символ» влечет за собой и использование понятия «миф». Ведь символические формы мышления – это его ранние формы, существовавшие до возникновения логических и абстрактных его форм. Но до этих форм существовало лишь мифологическое мышление. В истории искусства известны эпохи возвращения к символическим формам мышления. Например, такой формой явился в конце XIX – XX веков символизм, представители которого к кино относились весьма благосклонно. Вяч. Иванов пишет: «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа». Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество» [8, с. 40]. Мифологическая форма сознания представлена мышлением с помощью символов. Это когда предметно – чувственная форма трансформируется и в символическую, и в мифологическую форму. Но предметно – чувственные формы выражения мы ощущаем, а символические и мифологические оказываются неосознанными. Поэтому кажется, что люмьеровская парадигма смысл кино исчерпывает.

Таким образом, формы познания, явленные в виде кинематографа, возвращают к ранним уровням сознания и, еще точнее, к мифологическим уровням. В кинематографе этот мифологический уровень пронизывает уже сам его язык или, вернее, используемую в кино в виде языка предметно – чувственную реальность. Вот этот символический или мифологический уровень, предстающий в кино в своей предметно – чувственной форме, предшествует конкретным сюжетам, жанрам и фильмам, т.е. известным формам организации. Он уже присутствует в кинематографе как специфическом средстве коммуникации. Он утверждает себя уже на уровне коммуникации, т.е. до того, как кинематограф трансформируется в художественное средство, в вид искусства. Лишь после этого утверждения становится понятной известная формула М. Маклюена: «содержанием сообщения является само средство коммуникации» [13, с. 9].

Сегодня, спустя более, чем столетие существования кино, это ощущение заметно припустилось. Мы это уже перестали чувствовать. Нам уже кажется, что мы кино воспринимаем на уровне исключительно дневного сознания. Для того, чтобы это ощутить, необходимо вернуться к исходной точке и воспроизвести первые реакции на фильмы. Мы остановимся лишь на первых десятилетиях существования кино. Этому периоду в истории кино мы и раньше уделяли внимание [18],[19],[20].

Все, о чем до сих пор говорилось в связи с формами кинематографического мифа, еще не определяет ту ауру, что возникает вокруг кинематографа и его рецепцию определяет. Вспышка в формах кино мифологического сознания объясняется тем, что переходная эпоха способствовала активизации тех нижних слоев сознания, которые, будучи оттесненными поздними уровнями мышления, ранее не получали выражения. Но эти нижние уровни сознания сохраняют формы, что возникают на символической фазе становления Духа. Те признаки, которые Гегель находит в Духе на этой фазе, получают выражение в формах кинематографа. В своей короткой истории кино проходит все стадии становления Духа, которые описаны Гегелем, – символическую, классическую и романтическую.

Дело в том, что символические формы – это и есть мифологические формы. Если элитарные виды искусства уже давно функционируют в соответствии с поздними (классической и романтической) фазами, то кинематограф вынужден регрессировать к первичной фазе. Он как бы повторяет историю искусства с исходной точки. Это очень точно ощутил Б. Эйхенбаум. Он назвал это «любопытным фактом». «Отсюда – пишет он – любопытный факт: через экран заново приходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли на положение «примитивов», стали чтением для детей – как «морские» романы с пиратами, как исторические романы в духе Вальтер – Скоттовской романтики, как «Давид Копперфильд» или даже «Лорд Фаунтлерой». Авантюрный роман в целом возродился не в литературе, как надеялись многие, а на экране – и именно потому, что, при тождестве фабулы, кино – сюжет есть совсем иное явление, нежели сюжет в литературе» [24, с. 298].

Именно с этим связаны и трудности трансформации кино в разновидность языка. Это обстоятельство затрудняет решение задачи, которую ставят перед собой семиотики. Имея

Экранная культура и экранные искусства

признаки знака, кинематографическое изображение все же не дает основания сводить кино к знаковой системе. Несомненно, знаки здесь имеют место, но смысл кино они не исчерпывают. Здесь признаки кино как речи доминируют над признаками кино как языка. В данном случае речь, как это следует из семиотики, соотносится с субъективными смыслами, а язык – с повторяющимися, безличными нормами, которым должно соответствовать всякое индивидуальное высказывание. Это обстоятельство лишь подтверждает, что кинематограф воскрешает и консервирует состояние Духа в тех формах, которые Гегель называет символическими.

Этому нашему выводу вроде бы не соответствуют установки искусства, характерные для поздних этапов его истории. Ведь мифологическое сознание основывается на коллективном сознании, а сознание современного человека индивидуально. Это результат процессов индивидуализации, которые проходила культура на протяжении столетий. В течение этих столетий разрушается коллективная основа искусства, а вместе с ней и мифология. Однако в связи с создавшейся в поздние эпохи ситуацией следовало бы вспомнить Ф. Шеллинга – одного из самых ярких энтузиастов и пионеров исследования мифа. Осознавая ситуацию, связанную с процессами индивидуализации и, следовательно, исчезновения мифа, что в XIX веке, безусловно, уже ощущалось, Ф. Шеллинг выходил из создавшегося положения так. Он доказывал, что даже и в этой ситуации художественное творчество не перестает быть мифотворчеством, а художник – мифотворцем. Как пишет Ф. Шеллинг, «всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [22, с. 147]. Именно это суждение позволяет утверждать, что мифология в ее кинематографических формах имеет место не только в том случае, когда мы имеем в виду проекцию на кинематограф массового сознания, что проявляется во внетекстовых связях, но и в том случае, когда уже можно говорить о сюжетах и жанрах, как и о сменяющих друг друга стилях, и когда история кино принимает совершенно оформившийся вид.

Таким образом, касаясь функционирования кино как коммуникативного средства, мы обнаружили, что его функционирование соотносится с психологическим регрессом. Спрашивается, какой же в этом смысл? Отвечая на

этот вопрос, мы приходим к выводу об одной из основополагающих функций кинематографа – компенсаторной функции. Кроме, стало быть, эстетической, коммуникативной и мифологизирующей функции в кино на первый план выходит компенсаторная его функция. Ее смысл заключается в том, чтобы если и не устранить, то хотя бы смягчить то противоречие, что связано с гипертрофией абстрактного мышления. Следовательно, регресс в формах кино осуществляет значимую и позитивную функцию. Таким образом, можно, конечно, пользоваться понятием «ночное сознание», но если исходить из сказанного, то под этим понятием можно подразумевать его синоним – мифологическое сознание. Нам представляется, что эта операция позволяет избавиться от метафоры «ночи» и в эту метафору вкладывать уже не поэтический, научный смысл. Попробуем выявить, опираясь на реакции публики первого призыва, т.е. первых десятилетий на кино в его ранних формах, аспекты мифа, которые возникают в массовом сознании под воздействием города, но проецируются, в том числе, и на кинематограф.

Первоначально этот мифологический уровень, связанный с образом города, проецируется не на отдельные и конкретные фильмы, а на воспринимающийся символом города кинематограф в целом. Именно образ города образует внетекстовые связи фильма, т.е. те смыслы, которые не являются следствием содержания фильмов, а возникают в результате рецепции города и только затем проецируются на кино. Однако образы города находят выражение не только во внетекстовых связях фильма. Собственно, миф постепенно входит и в художественную ткань фильма, т.е. оказывается связанным с конкретными сюжетами и жанрами.

Улавливание в кинематографе мифологических смыслов можно фиксировать уже в первых реакциях всех, пытающихся разобраться в природе кино. Приведем хотя бы суждения этого рода, принадлежащие искусствоведам А. Топоркову. «Отвлечемся от очевидных извращений, от грубых мелодраматических форм, от лубочного примитивизма современного кинематографа, – пишет А. Топорков – постараемся дать себе отчет в том, что же, действительно, здесь представляется, что же действительно переживается зрителями, к какой форме, к какому роду произведений должна быть отнесена даже вульгарная кинодрама, – тогда мы должны будем признать, что в ней действу-

ют, прежде всего, герои в том самом значении, в каком значении являются героями Гектор и Ахилл, Роланд и Зигфрид, Илья Муромец и Алеша Попович» [17, с. 46].

По мнению А. Топоркова, герои экрана предстают в совершенно новом облике потому, что они выражают не индивидуалистические, а коллективные ценности. Но преодоление индивидуализма в кино как еще одной грани маклюеновской формулы, не сводящей смысл фильма к сюжету, и возвращение к коллективной стихии означает ни что иное, как реабилитацию мифологического сознания в художественных формах, о чем уже мечтают многие представители художественной элиты и прежде всего, конечно, новые романтики, т.е. символисты. Кажется, что то, о чем мечтал Ф. Шеллинг в своей философии мифологии, но что не осуществилось в литературе и искусстве, стало реализовываться в кинематографе. «Все они (герои экрана – Н. Х.) – пишет А. Топорков – определенного социального положения: матрос, адвокат, клоун, поэт, граф или еще что-нибудь подобное, но бытовые черты – только внешнее обрамление, только схема, реальное же содержание, это их бурная жизнь, их страсть, борьба, победа и поражение. Они всегда выше, значительнее своей профессии, своего общественного положения. Внешнее никогда не в силах всецело их определить. Они героически свободны. С другой стороны, их героизм далек от индивидуализма: они объективны, типичны и нормальны, но никогда не субъективны, исключительны, только односторонне характерны. Они – воплощения как бы должествующего быть правила, а не представители счастливого исключения. Они должны быть убедительны, исключение же может интересовать, но никогда не способно убедить. Индивидуализм не коснулся кинематографа, и это только к лучшему» [17, с. 46].

Естественно, что, обращая внимание на столь притягательную для массы коллективную основу экранного действия, А. Топорков под кинематографическим творчеством подразумевает разновидность мифотворчества или мифологии в ее современных экранных формах. Кстати, А. Топорков ощущает, что этот пафос коллективизма и героизма исходит отнюдь не от авторов фильмов, а от массы («Кинодрама, прежде всего, существует в душах зрителей. Там она разворачивается, там протекает, там она обретает свое существование бытие» [17, с. 47]. Это замечание А.

Топоркова, естественно, свидетельствует об активности массы, посещающей синематографы, как сотворце кинематографических сюжетов. Доказывая мысль о кино как форме современной мифологии, А. Топорков говорит о несводимости экранной мифологии к художественному смыслу фильмов, ведь если кинотворчество – это мифотворчество, а миф, как известно, не исчерпывается художественным смыслом, то и кинематограф становится значимым явлением и коммуникации, и культуры («Мифы – вовсе не продукты чистой игры воображения; они имеют существеннейшее отношение к другим, вне эстетики, собственно, лежащим ценностям» [17, с. 49]. Это образцы для поведения людей, это способы поддержания идентичности. Зритель идентифицирует себя с экранными персонажами. Однако имея своим предметом раннее кино, мы попытаемся выявить миф в тех его формах и вариантах, которые позволяют говорить о рецептивных его особенностях, связанных с мифом города.

2. Образ города и его роль в несанкционированной автором фильма семантической структуре. Постановка проблемы. Миф города и миф кино.

С некоторых пор интерес к раннему кино в науке о кино нарастает. Из последних теоретических концепций кино можно выделить книгу М. Ямпольского «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии». В ней автор доказывает мысль об исчерпанности той линии осмысления природы кино, что началась изучением языка и монтажа и была продолжена семиотическими исследованиями. Автор провозглашает необходимость возвращения к ранней кинотеории, которая придавала значение не монтажу, а зафиксированному камерой документальному материалу. По утверждению автора, это возвращение позволяет преодолеть исчерпанные при осмыслении опыта кино подходы и вернуться к истокам, чтобы сосредоточить внимание на феноменологии киноизображения. По убеждению М. Ямпольского, «домонтажная киномысль немого периода может явиться живым и плодотворнейшим источником для нашего нынешнего движения вперед, для сегодняшней кинорефлексии» [25, с. 4].

Однако возврат к раннему кино, к его поэтике не должен ограничиваться исключи-

Экранная культура и экранные искусства

тельно поэтикой. В этом направлении важно реконструировать рецептивные горизонты публики, в особенности, публики первых десятилетий XX века. Это важно потому, что в рецепции кино этого периода чрезвычайно активными были внесюжетные пласты семантики, которые как раз и связаны с мифологическим сознанием в его самых разных проявлениях. Реконструкция мифологического подтекста рецепции кинематографа позволит понять кинематограф в соотнесенности с тем сознанием, который характерен для массы, сосредоточенной в городах начала XX века. В этом смысле новаторской явилась книга Ю. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896 – 1930». Автор в ней уделяет большое внимание рецепции фильмов и предлагает рассматривать рецепцию составной частью поэтики кино.

В этом смысле весьма плодотворной является его мысль о необходимости фиксации несовпадения семантики текста или фильма и рецептивной установки зрителя. «Чем глубже мы погружаемся в историю кино, – пишет Ю. Цивьян – тем чаще рецепция кинематографа обнаруживает черты, несанкционированные семантической структурой фильма. Объектом рецепции становится нерасчлененное целое – кинематограф как факт архитектурный, технологический, культурный, социальный, а рецептивной доминантой – факторы межтекстовые и внетекстовые» [21, с. 100]. Рецепция фильма на уровне мифа как раз и порождает несанкционированную семантическую структуру фильма. Нам же важно понять не только мифологический уровень рецепции фильма, но и выявить те содержательные мотивы, что составляют миф. Тут – то как раз и возникает необходимость осмыслить роль рецепции города в рецепции кино. Нашей целью является выявление как с помощью внетекстовых, так и внутритекстовых связей мифологических подтекстов кино.

Одним из направлений в решении этой задачи является аспект, связанный с мифологией города, которая проецируется на кино и определяет его рецепцию. Вяч. Вс. Иванов замечает: «Западноевропейский роман возникает вместе с городом Нового времени и становится его летописью» [9, с. 22]. Не в меньшей степени это суждение имеет отношение и к кино. Возникновение и становление кино также соотносится с городом и несет на себе печать психологии города. Как уже отмечалось, в начале XX века в литературе разворачивается

реабилитация отступившего в результате расцвета психологического романа авантюрного романа. Но эта реабилитация происходит, в том числе, и в кинематографических формах. Это тоже факт регресса. Регресс в литературной жизни связан с активностью мифа в литературных формах.

Вообще, как показывает Ю. Лотман, уже русский роман XIX века, реагируя на процессы индивидуализации, что определяет исчезновение из романа повторяющихся элементов и позволяет ставить акцент не на действии, а на персонажах, стремится сохранить глубинные мифологические модели, что отличает его от западноевропейского романа. Эти модели спровоцированы углубляющейся индивидуализацией литературы. Они связаны с недостаточной выраженностью того принципа линейности и причинно – следственного развертывания действия, что обеспечивает последовательность повествования. «В отличие от сказанного – пишет Ю. Лотман – русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку. Прежде всего, для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано. Показательно, что в такие основные в истории русского романа XIX века произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы», вообще не имеют концов. В «Евгении Онегине» это результат сознательной авторской установки, в последних двух авторы не успели или не смогли реализовать свой план полностью. Но показательно, что это обстоятельство не мешает поколениям читателей воспринимать «Мертвые души» или «Братьев Карамазовых» как полноценные, «сказавшие свое слово» произведения» [12, с. 97].

Любопытно, что это безразличие к началу и концу повествования оживает, обращая на себя внимание, в раннем кинематографе. «Казуальная, свободная формула киносеанса взаимную детерминированность объекта и субъекта восприятия не подразумевала – пишет Ю. Цивьян – Во-первых, нефиксированная явка в кинотеатр, оказывается, меняла представление о конце начале фильма. Для нас существенное опоздание на сеанс означает неполноценность впечатления (равно как уход из зала до окончания сеанса инкриминирует неполноценностью источнику впечатления). Для посетителя ранних кинотеатров, по

формулировке И. Н. Игнатова, дело обстояло иным образом: «Не надо было спешить к началу представления: когда бы ни пришел, тут и было начало». Иными словами, кинотекст воспринимался как непрерывное самодвижущееся действие. Восприятие этого текста было, по определению, фрагментарно и дозировалось самим реципиентом. Можно сказать, что, хотя суммарное пространство фильма для всей киноаудитории было общим, его конец и начало у каждого кинозрителя были своими» [21, с. 51]. Собственно, это обстоятельство прошло незамеченным и оказалось забытым. Но оно имеет прямое отношение к мифологическому подтексту фильма.

3. Мифологическое истолкование формулы М. Маклюэна. Миф кино в его первом значении. Миф кино как следствие специфического способа коммуникации.

Реконструируя начальные формы рецепции кино, мы обнаружили, что внимание массы какое – то время держит сам факт физической регистрации на экране фиксируемой предметно – чувственной реальности. На самом деле, факт регистрации – не простой факт. Это тоже уже проявление мифологического сознания, но уже в несколько ином смысле. Это пронизательно ощутил А. Базен, связывая реализацию мифа в кино с представленными техникой возможностями кино. Как мыслит А. Базен, кинематографической фиксации, что стала реальной на рубеже XIX – XX веков с помощью технологий, предшествовала потребность в целостном или, как он выражается, в «тотальном» воспроизведении реальности в звуке, цвете, объеме. Иначе говоря, потребности в создании совершенного подобия внешнего мира. Это не просто потребность, а миф. На рубеже XIX – XX веков он стал реальностью, как стал в XX веке реальностью и другой миф, миф об Икаре, существовавший в сознании каждого человека с тех пор, как он увидел птицу.

Уже первые суждения о кинематографе свидетельствуют о его восприятии как реализации волшебства или чуда, творимого библейской Аэндорской волшебницей, вызвавшей по просьбе царя Саула дух покойного пророка Самуила для предсказания судьбы. Так, проводя эту аналогию, Л. Андреев пишет: «Вот открывается занавес – и как бы падает четвертая стена, в пятисаженном полете, как

в колоссальном окне, встают живые картины мира. Идут облака по голубому небу, колыхается рожь, и знойная даль маячит. Можете видеть все и всех, что и кого хотите, – Аэндорская волшебница продает свои чудеса по метрам. Хотите видеть себя – ребенком, – юношею, – пройти всю жизнь? Хотите видеть тех, кто умер, – вот они входят покорно, смотрят, улыбаются, и с вами – с вами же, вошедшим в ту же дверь – садятся за стол» [1, с. 38]. Позднее в связи с восприятием времени на телевидении В. Михалкович вернется к тому временному сдвигу, что произошел еще в эпоху раннего кинематографа, и снова вспомнит образ Аэндорской волшебницы, показавшей царю Саулу тень пророка Самуила [15, с. 97].

А. Базен так и называет эту настоятельную потребность в реализации воспроизведения реальности исходным мифом, который существовал виртуально столетия, но не мог реализоваться. «Таким образом, – пишет А. Базен – изобретение кинематографа направлялось тем же самым мифом, который подспудно определял все остальные разновидности механического воспроизведения реальности, увидевшие свет в XIX веке, – от фотографии до фонографа. Это – миф интегрального реализма, воссоздающего миф и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени. Если кинематограф при и своем рождении не обладал всеми атрибутами тотального кино, то лишь потому, что феи, стоящие у его колыбели и стремившиеся оделить его всеми дарами, были недостаточно сильны в техническом отношении» [2, с. 51].

Французский критик убедительно осмыслил реализацию длительное время остающимся чисто ментальным комплексом мифа. Но он упустил возможность описать то ощущение могущества, которое возникнет у человека начала XX века после того, как древние мифы с помощью технологии превращаются в реальность. А это важно. Ведь мир вступает в новую прометеевскую эпоху. Наблюдая реализацию чуда с помощью техники, человек XX века становится самодовольным. Это было отмечено Х. Ортегой – и – Гассетом. Вот эту новую психологию описывает один из первых теоретиков кино, укрывшимся под псевдонимом «Гейним». «То, чего не могла сделать жизнь, не мог сделать театра, то сделал синематограф. – пишет он – Благодаря силе своей техники, он являет нам, дает как зрелище то, что долгое время было для нас мечтой.

Экранная культура и экранные искусства

Не только образы и фантастики Уэллса, но и нашу романтику, стремление к беспредельности, образы, сотканые из тумана, поэзию он воплощает во внешние формы. Вместе с греческими мифами – легендами мы грезилы о превращении цветов в девушек, в сальфид с голубыми и желтыми глазами. Театр не мог сделать это, хотя он разрабатывал вопросы феерии. Синематограф сделал» [6, с. 20].

Переживание этого чуда в формах кинематографа, как и вообще чуда, которое техника делает явью, превращает современного человека в самоуверенного и самовлюбленного. Он чувствует себя хозяином всей планеты. «Менее ста лет тому назад человек был рабом времени и расстояния, – пишет Гейним – Как страшен был ему путь, который мы делаем теперь в одни сутки. Машина, победив время и расстояние, пересоздала психологию человека. Теперь последний неудачник, прошедший через все поражения, чувствует себя победителем по отношению к природе и ее стихиям. Шум города – музыка победителей. Протяжный, металлический рев паровозных и фабричных гудков, – ликование победных труб. Современный человек, ушедший от Бога, до суеверия, вернет в могущество своего гения, своей науки. Наука! Вот религия современного человека. Он не верит в будущий, потусторонний рай. Но он уверен, что наука, техника, механический прогресс сотворит ему рай здесь, на земле» [6, с. 20].

Удивительно ли, что возлюбившие и массы, и город футуристы не могли пройти мимо кинематографа, поскольку, как они были убеждены, все существующие искусства оказались не в состоянии соответствовать динамике города. Эту динамику способно выразить лишь кино. «Футуристы влюблены в лихорадочно быстрый темп жизни современного большого города с его бешено мчащимися автомобилями и аэропланами, с его невероятно быстрой сменой ощущений и впечатлений» [4, с. 19]. Футуристы не замедлили высказаться в кинематографе. Так, Д. Бурлюк в одном из кинематографических журналов писал: «Уклад старой жизни медлительный и безнервный отошел в вечность. Ей на смену вторглась живая, безумно стремительная новая жизнь. Если первая была покой-полусон, то нынешняя – одно сплошное движение» [5, с. 22]. По мнению Д. Бурлюка, если в будущем историк культуры будет изучать XX век, то в поле его внимания должен быть, прежде всего, кинематограф. Он стал величайшим чудом века.

И вот уже новое столетие начинает восприниматься сквозь призму кинематографа. Его будут называть веком кинематографа. «Кинематограф властно вошел в современную жизнь. Вековечный символ ее – движение – запечатлелось отныне в кинематографе, и только он первый, идя вровень с веком, смог звучать в унисон бушующей автомобильным грохотом и ревом сирен заре XX века. Века кинематографа» [5, с. 22].

4. Формула рецепции раннего кино. Кинематограф как чудо. Чудо как условие возникновения мифа.

Соотнося кино и город и ставя семантику кино как способа коммуникации в зависимость от рецепции города, мы, однако, попробуем на время уклониться от осмысления этой зависимости и попробуем утвердиться в мифологическом подтексте кино, возникающем из соединения ментального и технологического его планов, чтобы затем снова вернуться к теме «кино и город». Из приведенных суждений, свидетельствующих о ранней рецепции кино, становится ясно, что кинематограф провоцировал ощущение чуда. Эта рецепция кинематографа как чуда является, пожалуй, основным признаком мифологического сознания. Почему? Да потому, что эта фиксация физической реальности с помощью кино радикально изменяет отношение ко времени, в частности, к прошлому.

Настаивая на том, что время есть алогическая, иррациональная стихия бытия, А. Лосев рассуждает так: «Время есть антитезис смысла. Оно по природе своей алогично, иррационально. Оно принципиально таково, что прошлого момента уже нет, будущего еще нет и ничего о нем неизвестно, а настоящее есть неуловимый миг. Сущность чистого времени заключается в этой алогической стихии становления, в алогическом становлении, в том, что совершенно ничего нельзя тут различить и противопоставить; все тут слито в один нерасчленимый поток смысла. Сущность времени – в непрерывном нарастании бытия, когда совершенно, абсолютно неизвестно, что будет через одну секунду, и когда прошлое совершенно, абсолютно невозвратно и потеряно и вообще никакие силы не могут остановить этого неудержимого, нечеловеческого потока становления» [11, с. 144].

Но вот ведь какая вещь! Оказывается, этот неудержимый, нечеловеческий поток становления можно задержать, остановить, зафик-

сировать, что и осуществляется с помощью кинокамеры. Этот механизм фиксации, ставший для нас привычным и само собой разумеющимся до такой степени, что мы об этом уже не думаем, принимая как должное и естественное, однако представляет самое настоящее чудо. Чудо, слагаемыми которого оказывается, с одной стороны, факт регистрации с помощью специфической технологии, а с другой, ментальное представление о возможности остановки и фиксации неудержимого потока становления. Когда А. Лосев пытается представить анатомию чуда, которое нередко отождествляют или с вмешательством каких-то высших сил или же с нарушением законов природы, он его смысл формулирует так. Это совпадение случайно протекающей эмпирической жизни с ее идеальным заданием. В этом определении чуда улавливается, конечно, опять же платоновская мысль. Эту свою мысль А. Лосев формулирует и иначе. «Это – пишет А. Лосев – как бы второе воплощение идеи, одно – в изначальном идеальном архетипе и парадигме, другое – воплощение этих последних в реально историческом событии» [11, с. 146].

Но формулируя так, А. Лосев подводит к объяснению сути мифа. Таким образом, предпринимая анализ чуда, А. Лосев, по сути дела, проникает в суть мифологического сознания. Для него чудо – это инвариант мифа. Продемонстрировав признаки чуда, А. Лосев формулирует: «Миф, несомненно, живет каким-то своим собственным пониманием истины; и заключается она в установлении степени соответствия текущей эмпирии личности с ее идеально – первозданной нетронутостью. Это – вполне ясно отличимая от всякой иной истинности, чисто мифическая истинность. В основе ее лежит истина чуда» [11, с. 161]. Чудо позволяет вернуть первозданное блаженное состояние личности, которое является следствием нового чувства прошлого времени – уже не как ускользающего и иррационального, а развертывающегося перед человеком и им осваиваемого. А. Лосев не случайно констатирует: «Прошедшее – не погибло». Это его утверждение можно было бы сделать эпиграфом к истории кинематографа. Правда, если исходить из его природы в ее люмьеровском, а не мелесовском смысле.

Отдавая в этом отчет, человек, оказывающийся перед экраном, испытывает настоящее просветление и чудесное очищение, катарсис. К логическому и эстетическому аспекту рецепции присоединяется мифологический

аспект. Образуется синтез. Вот как эмоционально А. Лосев описывает эту трансформацию. Это его описание к рецепции кино не относится. Но эту рецепцию можно помыслить частным случаем такой трансформации. Дело здесь не просто в фиксации и регистрации внешнего мира, а в объединении этого внешнего мира с первообразом в платоновском его понимании. По сути, возникла описанная в гегелевской феноменологии ситуация, когда внутреннее (Дух) получил выражение во внешнем, в предметно – чувственной реальности. Это когда-то в античном мире пережили великие творцы пластических искусств, будь то Фидий или Пракситель, но, оказывается, это возможно и в эпоху, когда Дух успел разочароваться в том, что выражение его внутренних смыслов в предметно – чувственной реальности не является полным, т.е. в эпоху кинематографа. Греки ощутили это первыми. В XX веке это состояние благодаря кинематографу вернулось. «И вот, – пишет А. Лосев – когда чувственная и пестро – случайная история личности, погруженной в относительное, полутемное, бессильное и болезненное существование, вдруг приходит к событию, в котором выявляется эта исконная и первичная, светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние и тем преодолевается томительная пустота и пестрый шум и гам эмпирии, – тогда это значит, что творится чудо. В чуде есть веяние вечного прошлого, поруганного и растленного, и вот возникающего вновь чистым и светлым видением. Уничтоженное и опозоренное оно незримо таится в душе, и вот – просыпается как непорочная юность, как чистое утро бытия. Прошедшее – не погибло. Оно стоит незабываемой вечностью и родиной. В глубине памяти веков кроются корни настоящего и питаются ими. Вечное и родное, оно, это прошедшее, стоит где-то в груди и сердце; и мы не в силах припомнить его, как будто какая – то картина, виденная в детстве, которая вот – вот вспомнится, но никак не вспоминается. В чуде вдруг возникает это воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная и всегдашняя. Умной тишиной и покоем вечности веет от чуда. Это – возвращение из далеких странствий и водворение на родину» [11, с. 156]. Если вспомнить многочисленные реакции ранней критики, представители которой пытаются осмыслить природу кинематографа, то, собственно, применительно к кино они все будут повто-

Экранная культура и экранные искусства

рять то, что описал А. Лосев, имея в виду чудо как сердцевину мифологического сознания.

Таким образом, А. Базен зафиксировал удовлетворение этой потребности человека, которая сопровождала всю историю человечества, но до появления кино не была удовлетворенной. Психологическая потребность в мумификации физической реальности была и раньше, но на протяжении многих столетий она реализована не была. Это чудо А. Базен назвал мифом. Когда А. Лосев пытается показать, что такое мифологическое мышление, а его работа была спровоцирована реализацией мифа в политических формах, что было реальностью 20-х годов прошлого века и к чему мы еще вернемся, то одним из признаков этого мышления он называет реальность чуда. Вот первая реакция на кино массы и бы-

ла связана с чудом. Вот этот мифологический подтекст первых реакций на кинематограф и не следует упускать из виду даже в том случае, когда в кино приходят выдающиеся авторы, и начинается история кино как искусства. Поэтому мы и вспомнили известный тезис М. Маклюена. Информации – то еще нет, а, следовательно, о содержании говорить рано, а кино уже потому, что на экране что-то появляется, является сообщением. В соответствии с М. Маклюеном, сообщением является, кажется, сам акт коммуникации. Но содержание и сообщение все же есть. Это миф в самом элементарном его понимании. Этот тезис М. Маклюеном был сформулирован применительно к телевидению, но он справедлив и по отношению к предшествующему средству коммуникации – кино.

Библиография:

1. Андреев Л. Письма о театре // История отечественного кино. Хрестоматия. М., 2011.
2. Базен А. Что такое кино? М., 1972.
3. Башляр Г. Новый рационализм. М., Прогресс., 1987.
4. Браиловский М. Синематограф и футуризм // Сине-фоно., 1913., № 23.
5. Бурлюк Д. Футурист о кинематографе // Кине-журнал., 1913., №22.
6. Гейним. Синематограф и театр // Сине-фоно., 1913., № 23.
7. Горький М. Синематограф Люмьера // Горький М. Собрание сочинений в 30 т., т. 23., М., 1958.
8. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
9. Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Выпуск 19., том 720., Тарту., 1986.
10. Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., 1958.
11. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
12. Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х т., т. 3., Таллинн., 1993.
13. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва-Жуковский., 2003.
14. Михалкович В. Поезд и призраки // Искусство кино., 1995., № 11.
15. Михалкович В. Кино и телевидение или о несходстве сходного // Киноведческие записки. 1996., № 30.
16. Платон. Сочинения в 3-х т., т. 3., часть 1., М., 1971.
17. Топорков А. Кинематограф и миф // Кинематограф. Сборник статей. М., 1919.
18. Хренов Н. Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX-начале XX веков // Художник и публика. Л., 1981.
19. Хренов Н. От лубка к кинематографу: роль лубка в становлении массовой культуры // Традиционная культура. 2001., № 2.
20. Хренов Н. Воздействие «эстетических горизонтов» массовой публики на отношения кино и литературы в первые десятилетия XX века // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991.
21. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига., 1991.
22. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.
23. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т., т. 2., М., 1964.
24. Эйхенбаум Б. Литература и кино // Эйхенбаум Б. Литература. теория. Критика. Полемика. Л., 1927.
25. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 199
26. Е.В. Одинцова Культура, быт и праздник в жизни русского народа последней трети XVII века // Философия и культура. – 2011. – 11. – с. 73 – 80.
27. Сертакова Е.А. Концепт «город» в русской культуре // Человек и культура. – 2014. – 2. – С. 97 – 126. DOI. 10.7256/2409-8744.2014.2.12044. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_12044.html.

28. Е.В. Одинцова Культура, быт и праздник в жизни русского народа последней трети XVII века // *Философия и культура*. – 2011. – 11. – С. 73 – 80.
29. Сертасова Е.А. Концепт «город» в русской культуре // *Человек и культура*. – 2014. – 2. – С. 97 – 126. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.2.12044. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_12044.html

References (transliterated):

1. Andreev L. Pis'ma o teatre // *Istoriya otechestvennogo kino. Khrestomatiya*. M., 2011.
2. Bazen A. Chto takoe kino? M., 1972.
3. Bashlyar G. Novyi ratsionalizm. M., Progress., 1987.
4. Brailovskii M. Sinematograf i futurizm // *Sine-fono.*, 1913., № 23.
5. Burlyuk D. Futurist o kinematografe // *Kine-zhurnal.*, 1913., № 22.
6. Geinim. Sinematograf i teatr // *Sine-fono.*, 1913., № 23.
7. Gor'kii M. Sinematograf Lyum'era // *Gor'kii M. Sbranie sochinenii v 30 t., t. 23.*, M., 1958.
8. Ivanov Vyach. Rodnoe i vselenskoe. M., 1994.
9. Ivanov Vyach. Vs. K semioticheskomu izucheniyu kul'turnoi istorii bol'shogo goroda // *Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki. Trudy po znakovym sistemam. Vypusk 19., tom 720.*, Tartu., 1986.
10. Kler R. Razmyshleniya o kinoiskusstve. M., 1958.
11. Losev A. Dialektika mifa // *Losev A. Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura*. M., 1991.
12. Lotman Yu. Syuzhetnoe prostranstvo russkogo romana KhIKh stoletiya // *Lotman Yu. Izbrannye stat'i v 3-kh t., t. 3.*, Tallinn., 1993.
13. Maklyuen M. Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka. Moskva-Zhukovskii., 2003.
14. Mikhalkovich V. Poezd i prizraki // *Iskusstvo kino.*, 1995., № 11.
15. Mikhalkovich V. Kino i televidenie ili o neskhodstve skhodnogo // *Kinovedcheskie zapiski*. 1996., № 30.
16. Platon. Sochineniya v 3-kh t., t. 3., chast' 1., M., 1971.
17. Toporkov A. Kinematograf i mif // *Kinematograf. Sbornik statei*. M., 1919.
18. Khrenov N. Psikhologiya goroda i vzaimodeistvie zrelishev i publiky v kontse KhIKh-nachale KhKh vekov // *Khudozhnik i publika*. L., 1981.
19. Khrenov N. Ot lubka k kinematografu: rol' lubka v stanovlenii massovoi kul'tury // *Traditsionnaya kul'tura*. 2001., № 2.
20. Khrenov N. Vozdeistvie "esteticheskikh gorizontov" massovoi publiky na otnosheniya kino i literatury v pervye desyatiletiya KhKh veka // *Ekrannye iskusstva i literatura. Nemoe kino*. M., 1991.
21. Tsiv'yan Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii. 1896-1930. Riga., 1991.
22. Shelling F. Filosofiya iskusstva. M., 1966.
23. Eizenshtein S. Izbrannye proizvedeniya v 6 t., t. 2., M., 1964.
24. Eikhenbaum B. Literatura i kino // *Eikhenbaum B. Literatura. teoriya. Kritika. Polemika*. L., 1927.
25. Yampol'skii M. Vidimyi mir. Ocherki rannei kinofenomenologii. M., 199
26. E.V. Odintsova Kul'tura, byt i prazdnik v zhizni russkogo naroda poslednei treti XVII veka // *Filosofiya i kul'tura*. – 2011. – 11. – s. 73 – 80.
27. Sertakova E.A. Kontsept «gorod» v russkoi kul'ture // *Chelovek i kul'tura*. – 2014. – 2. – С. 97 – 126. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.2.12044. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_12044.html.
28. E.V. Odintsova Kul'tura, byt i prazdnik v zhizni russkogo naroda poslednei treti XVII veka // *Filosofiya i kul'tura*. – 2011. – 11. – С. 73 – 80.
29. Sertakova E.A. Kontsept «gorod» v russkoi kul'ture // *Chelovek i kul'tura*. – 2014. – 2. – С. 97 – 126. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.2.12044. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_12044.html