

**Книжная полка**

**ЭЙЗЕНШТЕЙН,  
 ODER DER ARGE WEG DER ERKENNTNIS<sup>1</sup>  
 (Заметки о книге В.А. Подороги «Второй экран.  
 Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия.  
 Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. —  
 М.: Ш.П. Бреус, 2017. — 352 с.)**

**В.А. Шкуратов**  
 Южный федеральный университет

**Аннотация:** Обсуждается книга В.А. Подороги «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. — М.: Ш.П. Бреус, 2017. — 352 с.: ил. Её творческая история прошла от юношеского увлечения литературно-теоретическим наследием классика отечественного и мирового кино до разработки оригинальной концепции Произведения-Эйзенштейна. Статья-рецензия касается историко-философских корней и эпистемологии психобиографического подхода В.А. Подороги. Анализируя психоаналитический уклон книги, рецензент указывает на макроисторический аспект творчества Эйзенштейна как представителя «потерянного поколения». Проводится различие между памятью-комплексом и нормальным генезисом памяти, рассматривается представление о солипсистском Я. Рецензия напоминает, что, помимо «центро-стремительного» движения к психологическому ядру личности художника, предпринятому в книге, существует «центробежная» альтернатива исторической персонологии.

**Ключевые слова:** В.А. Подорога, Произведение-Эйзенштейн, потерянное поколение, первичная сцена, пыточное происхождение памяти, мазохистский саспенс, солипсизм, сновидения.

***С Эйзенштейном по жизни и не только***

Обозреваемую книгу трудно назвать новинкой в привычном значении слова. Скорее, это веха долгого пути. Эйзенштейновские труды В. Подороги делятся не одно десятилетие, и

<sup>1</sup> Советскому читателю был известен роман Л. Фейхтвангера «Гойя, или тяжкий путь познания». Семантика немецкого оригинала несколько иная, чем в русском названии, однако понятно, что значение идущего после «или» словосочетания остаётся сходным, на каком бы языке оно ни звучало и к какому бы субъекту ни прилагалось.

указанные в заголовке названия фигурируют в его библиографии с 1990-х гг.<sup>2</sup>. Аннотировалась же книга ещё в 2000 г. «Московским психотерапевтическим журналом» [Подорога 2000], и вот появилась в 2017-м. В продолжение вышедшего тома обещаны ещё два: один по визуальной антропологии и другой с изобразительными материалами, выстроенными в особом ритме. «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия» есть титул всего проекта. Теоретико-источниковедческий абрис последнего дан во введении, которым начинается книга. Затем следует собственно том 1 — «Зеркальная подпорка» со скромным подзаголовком «Материалы к психобиографии». А на первых страницах труда автор обращается к нам с предисловием. Остановлюсь на нём, поскольку оно менее всего выглядит справкой о выполненной работе со списком дежурных и сентиментальных благодарностей. Это — версия жизни, построенной вокруг Эйзенштейна и с Эйзенштейном.

«Помню книжный магазин «Экспедиция» (Первый Беговой проезд), в нем отдел подписных изданий, помню эти замечательные тома, что стояли дружно на полках в бело-красных суперсах: первое собрание трудов Сергея Михайловича Эйзенштейна. То была публикация одной из частей архива (под руководством Аташевой). Лишь только я открыл первые страницы этого для тогдашнего времени просто исключительного собрания сочинений, как тут же стал учиться знать и понимать. Конечно, прежде всего понимать искусство в целом (не столько даже кинематограф, но и литературу, театр, живопись, поэзию). В сущности, Э. — мой первый настоящий путеводитель к знанию. Я так никогда и не расставался с С.М. Э., его мыслями и идеями, только с годами, надеюсь, стал понимать его лучше» [с. 8].

Эйзенштейн, сокращённый до интимно-личного Э., подаётся как особая фигура книжной культуры — наставник, проводник, водитель по лабиринтам мира-знания, персонализированная эпистемологическая функция этой культуры. Он учит не только знать, но и понимать, т. е. проникать в смыслы жизни посредством знакомства с опытом другого человека.

Что же прочтёт юноша на первых страницах тома в красно-белой суперобложке? Автобиография, «Как я стал режиссером», «Моя первая фильма»... Тексты идентичности, приёмы взросления — опыт человека других десятилетий, но одной эпохи. Если Данте избрал Вергилия проводником по загробному миру за репутацию провозвестника Христа в языческие времена, то Эйзенштейн ведёт в потусторонность вовсе обезбоженной зона. Хотя оба путешествуют в царстве теней. Одно создано мистикой средневековых видений, другое — экраном в анклавах технико-эстетической визуализации XX в., называемых кинотеатрами.

Впрочем, Эйзенштейн встречается начинающему философу именно как мыслитель, и таким для него надолго останется. Зрелищную инъекцию Подорога получает от сверстника кинорежиссёра со сходной биографией авангардиста в эпоху революций, мировых войн и тоталитарных режимов — от Б. Брехта. «...смотрю пьесу Брехта «Кавказский меловой круг»... А потом — чтение собрания сочинений Брехта... Так и шли вместе долгое время Эйзенштейн и Брехт, помогая мне приобретать новый опыт знания» [Там же].

Заметим, что в продвижении нашего философа по жизни спутник-водитель долгое время и буквально, и фигурально «за сценой» и к профессиональной карьере своего протеже имеет косвенное отношение. В эти годы Э. существует как эвристический ресурс, невидимый патрон интеллектуального развития, а никак не исследовательская тема и область занятий. Страницы его книг перечитываются с новым запасом знаний и в окружении новых интересов, они вызывают мыслительные вспышки поискового характера. Насколько можно понять, автор томов в бело-красных суперсах, сопутствует тем начальным пунктам знания, которые близко соприкасаются с глубинной мотивацией и переживаниями интеллектуального свойства в ореоле своего рода сновидности, в то время как социальная личность его почитателя продвигается во внешних императивах реальности.

<sup>2</sup> При цитировании рецензируемого произведения в квадратных скобках указываются только страницы, другие публикации упоминаются в обычном порядке.

«Я менялся, и то, что меня так восхищало раньше, несколько тускнело, уходило в тень, и, осмелев, я становился все более критичным к кумиру моей юности. Но бывало, напротив, что-то во мне вспыхивало — и я вдруг видел как бы заново то, чего не ожидал увидеть. Это были мгновения творческой удачи, даже не знаю чьей: моей или все-таки гения Э.?» [Там же]. Однако в конце концов мэтра пришлось уложить на кушетку. «Постепенно пришел к убеждению, что без знания основ психоанализа и без отработки всех постпостфрейдовских подходов будет трудно приблизиться к пониманию Э. как личности, художника и автора» [Там же].

Психоанализ этот вполне литературный. К разоблачениям сексуальной подноготной творчества Подорога критичен. Его девиз — следовать за своим героем, а тот в бездну своего пола никого не допускал.

Не знаю, корректно ли утверждать, что десятилетия латентной эйзенштейниады были потрачены Подорогой на то, чтобы накопить эти лексически-концептуальные ресурсы для освоения и понимания своего кумира. Во всяком случае, к 1990 г., когда он решается выступить с докладом по Эйзенштейну, он — известный специалист по западной философии XX в. Я далёк от того, чтобы превращать заметки о книге в психологический очерк научной привязанности. Эйзенштейн не единственное увлечение В. Подороги.

Сравнительно с коллегами-эйзенштейноведами, которые понятными словами излагают внятные мысли, особенность Подороги в том, что для своеобразного явления он сооружает и своеобразный язык. Для этого он соединяет жаргоны радикальных западных философий и философских эссеистик с литературно-критической герменевтикой, психоанализом и естественнонаучной фразеологией.

Если Подорогу и упрекают в эклектизме, то этот эклектизм адекватен, по крайней мере, в намерениях, предмету, совмещающему кино, графику, художественную литературу, мемуары, кинотеорию, культурную историю всех веков и народов, живопись, музыку, хореографию, лингвистику, биомеханику, биологию, анатомию и физиологию мозга, физику, математику, психологию, психиатрию, графологию, философию марксизма (и другие философии), физиогномику, мистику, магию, оккультизм религию — далее см. по универсальному библиографическому классификатору XX в., но также и с забеганием вперёд, в те разделы, которые тогда ещё не обозначились.

Изложив историю своего романа с Эйзенштейном, автор должен задаться неизбежным «зачем?», обосновать лонгрид (very, very long read) для анонимного читателя. Зачем Эйзенштейн людям, которые не выбрали и не могут выбрать его в качестве Вергилия для своих Lebenswelt'ов, потому что их Lebenswelt'ы другие?

Автор реалистично оценивает место своего героя в конъюнктуре нынешнего интеллектуально-художественного потребления. «Но почему Эйзенштейн? В чем, собственно, может состоять современный интерес к классику мирового и отечественного кинематографа? Ведь его фильмы переместились в архив и появляются только из него, они устарели, законсервировались в приемах, образах, сценах, разошлись в миллионах образцов и копий. Его идеи также не могут считаться сегодня новаторскими и «продвинутыми» — и представляют интерес опять-таки лишь для понимания постреволюционной эпохи 20–30-х годов» [Там же].

Разумеется, «зачем Данте», «зачем Шекспир», «зачем Эйзенштейн» — вопросы не для специалиста, не для гуманитария, который будет читать книгу из необходимости вращаться в кругу определённого чтения и просто чтения. Однако узкая секта эйзенштейноведов и даже более широкая среда синемафилов едва ли покрывают целевую аудиторию произведения об Эйзенштейне. Отечественному читателю будет интересно познакомиться с психопатологической подкладкой советской киноиконографии, украшавшей фасад режима и врезавшейся в память советских поколений кадрами штурма Зимнего, расстрела на Потёмкинской лестнице, Ледового побоища и т. д. А шире, обоснованием неустанный интереса к советскому режиссёру может служить некий цивилизационный трэнд, Эйзенштейном предугаданный и

продвигавшийся. На него косвенно указывает Подорога: «Конечно, дело здесь не в ностальгии по ушедшей культурной эпохе, по «русскому авангарду». Я всегда пытался понять разрыв между теорией, удивительным богатством теоретического наследия Э. (проекты, замыслы, разборы, цитирование, импровизации) и практикой, то есть самим эйзенштейновским кинематографом. Казалось бы, все, что ни изобретал Э. как теоретик, он был готов применить в театре и кино, и он применял... но так, словно собирался перевести весь вербально-живописный материал прежних веков искусства в единый и доступный визуальный киноряд» [Там же].

Даже если опустить «киноряд», т. е. преходящее технико-эстетическое средство, то останется визуализация и всё-таки вся мировая культура в эру смены ею информационных форматов. Этими сменами проставлено движение цивилизации и они поучительны для нас. Александрийская библиотека погибла ведь не потому, что кочевники отказались хранить груды исписанного папируса, а фанатики-прозелиты уничтожили языческую мудрость. Формат папирусных свитков перестал поддерживаться до хронологической и, видимо, легендарной гибели главной библиотечной базы Античности. Выжило то, что было переведено в кодексо-книжную текстуальность и соответствующие способы записи. Примерно то же происходит при переходе от рукописной книги к типографской, а сейчас — от бумажной письменности к электронно-цифровой.

Кино — локомотив советской визуальности, вообще-то приторможенной литературоцентризмом «самой читающей в мире страны». «Второй экран» предлагает психобиографию эйзенштейновского замысла, т. е. теории и приложения тех средств, которые делают движущееся, жестикулирующее и звукоиспускающее тело визуальной телописью. Для запечатления нового кода цивилизации в материи восприятия и мысли нужны сильные релизеры, приложенные к анатомии и физиологии человека, к его психологической конституции. Эйзенштейн, а вслед за ним и Подорога, надеются прощупать ментальную конструкцию реципиента, а также и самого медиатора-постановщика, посредством психоанализа.

Следует сразу расставить точки над *i*. К сменам форматов и кодов автор «Второго экрана» относится отрицательно. Идеология его книги консервативная и охранительная, в духе гуманитарной опеки вымирающих культурных видов и особей: обычаев, языков, костюмов, жанров искусства и т. д. Подорога опекает Эйзенштейна, даже не его фильмы и фонды, а Эйзенштейна «в себе», который в таком качестве является угрожаемым культурным явлением. Такая позиция безошибочна.

Эйзенштейн для автора «Зеркальной подпорки» величина самодостаточная, безотносительная к его социальным ролям и советским послужным спискам. Гений — особое существо, показательный случай культурной мутации. После смерти кинорежиссёра его мозг был вынут из черепа и помещён в формалин. «Зеркальная подставка» демонстрирует озабоченность в сохранении субстанции эйзенштейновской креативности, и с этим можно тоже согласиться. Но и тем, кого занимают крупные размерности времени, контуры ноосферы, будет интересно узнать, на каких своеобразных человеческих субстратах и в каких психических изломах совершаются шаги техноэволюции.

### *Издавать нельзя не издавать*

Во введении автор излагает своё понимание архива, а также представляет объект изысканий, именуемый «Произведение-Эйзенштейн». В концепции Подороги архив текстов разделяется на прижизненный и *post mortem*. Позволю себе кратко изложить его соображения, как я их понял. Прижизненный автор действует как произведение, создаваемые им артефакты располагаются по силовым линиям его личности. После смерти энергия жизни отключается, и нам остаются разрозненные материалы. Свою задачу Подорога видит в том, чтобы отобразить, сохранить Эйзенштейна в качестве произведения, благо «архив Э. — пока еще

живой архив. Череда современных «посмертных публикаций» только усиливает впечатление незавершенной мысли» [с. 48]. Этот архив, кроме того, громаден по размеру и необычен по структуре. Он состоит из выписок по самым разным областям знаний и рассуждений, заметок самого Эйзенштейна, непрерывно переключаемых из папки в папку. Названия многочисленных папок слабо и весьма условно связаны с их содержанием. Эйзенштейн тщательно фиксировал свои мысли («он ничего не терял»), но затруднялся (или наоборот, не утруждался) с их тематизированием. Организация архива сводилась к перемещениям материалов и заведению новых папок. Из нашего компьютерного сегодня бросается в глаза то, что хочется назвать имманентной интертекстуальностью эйзенштейновского стиля. В рукописной же фиксации письменной культуры его записи сливаются с уморассуждением, и перемещение заметок из одного места хранения в другое аналогично мыслительному процессу. Эйзенштейн каждый раз как бы собирает себя из старых и новых заметок, дерубрицируя архив и «когитизируя» свои бумаги.

Впрочем, всякие сетевые и гиперссылочные аллюзии будут отсебятиной по отношению к труду, пронизанному идеей живой, непосредственной памяти и порицанием надвигающейся «эпохи беспамятства». Складывая архивопроизведение «Эйзенштейн», Подорога воспроизводит тактику кинорежиссёра по организации умственного пространства. Она состоит в том, что единицы хранения (тексты-артефакты) изымаются из мест хранения и переводятся в тезаурус произведения. Такой подход противоречит принципам источниковедения и библиотечной рубрикации, точнее, он идёт в обратном от этих принципов направлении. Национальный архив Нового времени раздаёт единицы индивидуальных хранений (понимаемых как первичные накопители всех материалов, относящихся к отдельному лицу) по классификационно-систематическим разделам письменной культуры. По замыслу Подороги следовало бы поступать наоборот: изымать материалы из рубрик «Искусство», «Наука», «Политика», «История» и т. д. и сводить их в хранилище «Эйзенштейн». Причем, это хранилище — не первичный депозитарий личных документов, а вполне органичная целокупность, следующая персонологии оригинала. Большая удача для искателей аутентичного Эйзенштейна состоит в том, что громадное письменное наследие кинорежиссёра до сих пор не раздроблено по специализированным тематическим блокам («пока еще живой архив»), а существует как текстуализованная личность своего создателя (хотя Подорога и жалуется на трудности работы в таком вибрирующем, неупорядоченном массиве документов).

Чтобы не дробить авторскую стилистику Подороги дискурсивными интерпелляциями, приведу пассаж о произведении-имярек большим куском: «Крайне интересны в этом отношении попытки реконструировать этапы творческого наследия Э., собрать из массы отдельных материалов так называемые книги, например: «Мемуары», «Неравнодушная природа», «Метод». Когда берутся за «восстановление» книги, фильма, биографии одного из «великих», то не всегда обращают внимание на предупредительные знаки, которыми автор разметил путь к собственному прижизненному архиву. Не стоит отнимать у автора заслуженное им право «первого публикатора». Необходимо отличать книгу, имеющую автора («книга» опубликована автором, на ее обложке имя автора, она снабжена авторским предисловием и т. п.), от Произведения, которое не нуждается в авторе и, тем более, в процедуре подтверждения его прав. Если бы это было возможным, то явление книги было бы просто чудом, которое вдруг, в одну ночь привиделось хранителю архива, а каждый интерпретатор оказался бы чудотворцем (что и происходит иногда). Однако в большинстве случаев вопрос о контроле *post mortem* над прижизненным архивом даже и не возникал, ибо многие из гениальных авторов так и не стали «великими» ни в свое время, ни позже. Не счесть достойных имен, которые были открыты потомками, но потом успешно забыты» [с. 46].

«Необходимо» и «возможно» находятся в противительном отношении. То, что автор (здесь я имею в виду автора Подорогу, а не Произведение-Подорога) провозглашает самым необходимым, он тут же объявляет невозможным; необходимым, потому что невозможно и

невозможным, потому что необходимо. Невозможно, чтобы Произведение-Эйзенштейн даже под оригинальной маркировкой («Мемуары», «Неравнодушная природа», «Метод») воплотилось в издательский продукт, книгу. Это разрушает творческую аутентичности художника-мыслителя, хранить которую необходимо. Аутентичное издание было бы чудом, т. е. сновидением, приснившимся редактору. Такое рода снимки с прижизненного произведения редки, т. к. при жизни мы ещё не знаем, что гений — это гений.

Логически перед нами апория времени, точнее, настоящего момента, которого ещё нет и уже нет. Подорога допускает, что произведение можно считать субстанцией с модусами и качествами (по Спинозе), но далее эту тему не развивает, ограничившись афористическим «Произведение — не результат, не произведённое, а возможность Произведения» [с. 47].

Онтологическая аранжировка не скрывает романтического интуитивизма, западные потмки которого в XX в. нашему автору прекрасно известны. В идейно-историческом плане замысел Подороги примыкает к философии жизни второй половины XIX-го – начала XX вв., т. е. к реакции европейской гуманитарной мысли на экспансию сциентизма, но в его, сциентизма, контексте. Следует упомянуть В. Дильтея, методологии которого Подорога близок соединением понимания, герменевтики, биографических штудий и естественнонаучных адресаций творческого процесса (с особым пристрастием к поиску психологической структурированности оснований жизни). Разумеется, с той поправкой, что главным эстетическим материалом немецкого философа была литература и рождение новой, механической музы он не заметил. Современные же доноры проекта — поздний Гуссерль, Хайдеггер, Адорно, Беньямин, Фуко, Деррида — когорта, наследующая романтическую реакцию против триумфа научно-технической цивилизации, давшей в прошедшем столетии катастрофический by-product мировых войн, революций, холокоста, тоталитаризма.

Гуманистический призыв беречь уникальный архив не может, разумеется, превозмочь работу издательской эмендации, но служит напоминанием о ценностях творчества, тем более, что книжный стандарт уже сворачивается под напором электронной письменности. Случай Эйзенштейна, однако, особый.

Его муза не просто революционная, большинство его шедевров проходило по ведомству советского государственного агитпропа. Хотя и с ненужными, по мнению штатных идеологов, довесками, экранизировалось *urbi et orbi* явление коммунистического строя и его национально-исторические истоки. Поэтому Эйзенштейн нуждается в своего рода реабилитации как высокопоставленный художник-мифограф тоталитарного режима и одновременно его жертва. Можно заметить, что размышления над судьбой художника в эру политической несвободы в книге если и не опущены, то отступают перед реабилитацией *in stricto sensu*, психолого-терапевтического плана. Совсем оставить тему художника и репрессивной власти, конечно, невозможно, она присутствует в книге эмоциональными репликами.

### ***Великие попутчики и художественная самодеятельность подростков***

В заключительной главке Введения «То-чего-нет. Гротеск как метод и мирозерцание» автор пробует подвести Эйзенштейна под общие обстоятельства эпохи, сделав представителем поколения. Нельзя сказать, что теоретическая экспозиция выходит на анализ возрастной когорты сверстников режиссера. Социального, институционального анализа в книге Подороги нет и его тут трудно представить. Рецензенты в недоумении от слабого интереса философа к макроисторическому контексту эйзенштейновского творчества, но дело, возможно, не в том, что его работы «по другому ведомству», а в том, что у него для этого нет инструментов. Маленькая прокладка между вводной и основной частями труда есть соображение о некоем сходстве художественно одарённых личностей в России, которым выпало творить на переломе 1917 г. Сходство, во-первых, жанрово-стилистическое, называемое гротеском. Нет другой эстетической формы, способной объединить взаимоисключающие сторо-

ны переходной эпохи, поэтому гротеск больше, чем жанр, это — мировоззрение и мировосприятие. Во-вторых, сходство по жизненному пути, историческому опыту, «на границе двух способов существования. И там и тут: там, где их детство, взросление, учеба, раскрытие таланта; и тут, где становится возможной реализация накопленных знаний, причем последняя оказалась исключительным по своим творческим достижениям этапом» [с. 74]. Указанную группу Подорога называет попутчиками, намеренно или ненамеренно заимствуя идеологическое клише 1920-30-х гг. Так в прессе и официальных документах именовались писатели и другие деятели культуры из «бывших», составлявшие костяк советской литературы (писатели «из народа» едва успели появиться). В числе попутчиков, помимо Эйзенштейна, Подорога упоминает Белого, Зощенко, Платонова. Приведённая выборка, однако, не является однородной ни по официозному критерию, ни по признаку «и там, и тут». Андрей Платонов не из «бывших», пролетарское происхождение спасало писателя от немедленной расправы, его детское воспитание иное, чем у коллег из образованного сословия.

Ключ к сходству опыта на границе «двух способов существования», мне кажется, даёт реплика Вяч.Вс. Иванова о том, что Эйзенштейн озорник и принадлежит потерянному поколению [Иванов 1998]. Сейчас эту потерянность называют посттравматическим синдромом, в 1920-ые гг. крылатое выражение *Lost Generation* в подаче Г. Стайн и с лёгкой руки Хемингуэя прибрело литературно-демографический смысл и применялось исключительно к молодым людям Запада. Адресовать его российским юношам первой мировой и гражданской войн не позволяла советская идеология, приписавшая немирным годам громадное положительное сальдо нового человеческого качества, его революционного приобретения.

Потерянное поколение — это безотцовщина в том смысле, что приобретение им психосоциальной идентичности пришлось на военные, революционные времена, когда отцовский контроль, этот важнейший компонент традиционной социализации, был ослаблен или вообще утрачен.

Лишённое родительского доминирования и взамен прошедшее через окопное братство или уличные группировки, это поколение оказалось достаточно активным в поисках культурных площадок для легитимизации своего опыта.

Достаточно вспомнить литературу потерянного поколения на Западе или обратиться к истории советского кино. Большинство мастеров нашего довоенного экрана начинали профессиональную жизнь очень молодыми, зачастую совсем юными людьми.

На страницах «Глубокого экрана» Г.А. Козинцева [Козинцев 1982] революционное искусство первых советских лет смахивает на художественную самодеятельность подростков, которым власть разрешила разыгрывать буффонады по заброшенным подвалам бывших артистических кафе, благо таких неотопливаемых углов в одичавших городах времён гражданской войны и военного коммунизма хватало. Козинцев моложе Эйзенштейна на 7 лет. Он шагнул на стезю творчества с гимназической парты 5-го класса. Сначала оформителем, затем циркачом, затем режиссёром. В 1921 г., 16 лет, он создаёт киномастерскую «Фабрика эксцентрического актёра» (ФЭКС) вместе с С.И. Юткевичем (17 лет) и Л.З. Траубергом (19 лет).

Под первоначально снисходительной дланью власти вырастает институт, который подростки и юноши создают в значительной степени сами и для себя. Распределение возрастных когорт по социокультурным нишам выглядит достаточно отчётливо. Кто постарше — литература, критика, художественные манифесты. Кто помладше — оформители, циркачи и... кинодеятели. Для младших литература не то чтобы закрыта — и они могут сочинять, но нормальный выход их подростковой энергии — в двигательной активности, в эксцентрике. Они увлечены цирком, балаганом, киношкой. Тут они создают для себя институциональную площадку, тем более, что старшие братья уже застолбили для себя литературно-бюрократическую нишу, а цирко-балаганно-киношный фронт для агитпропа — всё-таки низший и недоосвоенный пошиб.

Кризис идентификации во время исторического перелома создаёт поколенческую цепочку с институтами идентификации, подносимыми услужливым социально-техническим прогрессом: типографско-издательским, кинозрелищным, телевизионным, интернетным — так до нашего времени. Низового потребителя новой культурной индустрии в значительной степени поставляет юность, предоставленная в смутное время себе. Шатающаяся по улицам и подворотням, жадно внимающая кумирам не очень большой с ними возрастной разницы, она составляет аудиторию дешёвых развлечений и зрелищ. Не все остаются в толпе, массовке. Некоторые попадают в оформители, постановщики, актеры, режиссеры. Самые даровитые становятся голосами и глазами эпохи, продолжая быть фантазёрами и подростками, материалом в руках более наглых, цепких, боевитых. Телефонист, техник, младший прораб военного строительства С. Эйзенштейн в 1918–20 гг. скрашивал тыловую службу участием в любительских спектаклях. Через пару лет он выступит с программой ликвидации театра как института. Одарённый юноша среди тех, кто расчищает себе и своему поколению социальную площадку. Хотя театр выжил, нашлось перспективное место, на котором молодой человек быстро стал фронтменом кинопоколения. На этом месте подростковая негация развернётся как социокультурный институт. Проект авангардного киноискусства наталкивается на его социально-политическую исчерпанность в начале 1930-х гг. После зарубежного фиаско Эйзенштейна постигнет катастрофа «Бежина луга», поскольку пора штурмовых атак на старое прошла и режим вступил в фазу стабилизации. Выжившим авангардистам придётся приспособливаться и брать заказы на революционные и патриотические эпопеи. Для Эйзенштейна это едва ли означает зрелость его творчества, т. е. эквивалент взрослой, обретенной идентичности. Скорее, обнуление советского авангарда параллельно регрессивному синдрому, который выявляет в эйзенштейновой психологии Подорога. Подростковая негация, юношеские схватки за место под солнцем переходят в зигзаг, обратный ход к детскому буддизму маленькой жертвы зеркальной подпорки. А впереди — советское «плохое семилетие», 1946–53 гг., пора литературных экранизаций и биографических лент. Оно означает для Эйзенштейна смерть, буквальную, физическую, и ментальный уход в последнее прибежище материнского лона<sup>3</sup>.

### *Буржуазные комплексы революционного художника*

Логика расположения разделов («шурфов») тома не создаёт трудностей для понимания. Раздел ««Первичная сцена». Urszene» — о двух экранах и привязанности этой кинематографической конструкции к пыточному прообразу эйзенштейновой памяти; «Зеркальная подпорка» конкретизирует предыдущее положение материалами детства кинорежиссёра, а также истолковывает монтажную резку кадров в качестве способа освобождения, убегания от отцовской дисциплины; «Мазохист как идеал» разворачивает тему жертвы в эстетику мазохистского замедления; «Отцы и сыновья» — об имени и назначении отцовства и опять же — его преодолении; «Линия матери» — о заключительном зигзаге Эйзенштейна, удалении в лоно, в Mutterleib. Все разделы пересекаются, сообщаются между собой лейтмотивом навязчивых, персеверативных образов, идущих из детства кинорежиссёра.

«Первичная сцена» начинается со «Стачки», с кадров забивания быка на бойне. Эйзенштейн монтирует их с расстрелом рабочих. Он хочет усилить сцены гибели людей метафорой «Расстрел как бойня». Но два видеоряда не сливаются, они ведут самостоятельное существование. Второй экран — главное концептуальное открытие Подороги. Художественная фактура эйзенштейновских кинолент двуслойна, т. е. экран состоит как бы из двух экранов, один поверх другого. На первом по сценарию развивается действие. Сценарии цензурят-

<sup>3</sup> Американскому журналисту и театральному критику Б. Аткинсону, посетившему Эйзенштейна в Кремлевской больнице в 1946 г., больной радостно рассказывал о своём инфаркте: «Это лучшее из того, что случилось когда-либо со мной. Вы не представляете, как восхитительно быть мёртвым» [Seton 1960: 14].



ся на самом высоком уровне. В монтажной же фазе, которая осуществляется не только на монтажном столе, но и на съёмке, в кадре, в мизансцене, режиссёр комбинирует ракурсы и вводит массу выразительных деталей, дополнительных эпизодов. Возникает плотный символический план, который Подорога и называет вторым экраном. На экране-I «крепится композиционно-монтажная форма произведения, идея (например, революционная)» [с. 92], роль экрана-II — «вспомогательная: поставлять чувственный материал для образов, долженствующих иллюстрировать развитие идеи. Революционная идея должна быть пережита зрителем: пережита чуть ли не его собственной кожей, если угодно — „вколочена в его голову“» [Там же]. Монтажно-аттракционная композиция планов замысливалась как машина воздействия на аудиторию почти физиологической, шоковой силы. «Кинематограф русского авангарда грозит стать наглядным пособием по павловской рефлексологии, метафора должна убивать...» [с. 97].

Однако, как показывает Подорога, экран-II — нечто большее, чем вспомогательный экспрессивный подтекст сюжета. Он начинает действовать альтернативно идее. Конечно, читатель с опытом советской жизни сразу вспомнит эзопов язык искусства, практиковавшийся в обход обязательных официозных трактовок событий. Но талант говорить намёками, умолчаниями, между строк, столь высоко ценимый в СССР, не является главной составляющей художественного гения Эйзенштейна. Идею он экранизирует по-инженерному, серьёзно, с намерением хорошо выполнить заказ. Однако в эту работу вклиниваются такие силы, которые сминают и отодвигают на задний план плоские прописи идеологических директив. «Подпольность» Эйзенштейна лежит в глубоких механизмах сублимации, поиски которых ведут автора тропой психоанализа к онтогенезу своего героя.

Подорога развивает идею пыточного возникновения памяти. «Кровавая мнемотехника наказания — древний и необходимый ритуал, благодаря которому человек научается памяти. Все операции запечатления (клеймения, выжигания, разрезания и т. п., а также и тела, несущие на себе метки, печати, шрамы прошлых мук и истязаний) учреждают институт индивидуальной памяти. Это самая «первая память», ибо она записывается непосредственно на человеческом теле» [с. 101].

Автор собирает свою пыточную теорию из ссылок на Ф. Ницше, Ж. Лакана, Ж. Батая, из этологии К. Лоренца он берёт понятие импринтинга, зоолог Р. Земон обеспечивает его представлением о мнемической материи жизни, драматург, режиссёр и театральный критик Н.Н. Евреинов — о рождении театра из духа эшафота. Набор довольно показательный. Подорога предпочитает обойтись без теорий знаковой, социальной памяти, например, Л.С. Выготского и его последователей. Вместо этого он сводит обличителей буржуазной цивилизации и натуралистов, исследователей животных. Одни приносят остроту, а другие основательность. Пропонентом такого объединения является Фрейд. Его дуалистическое учение состоит из герменевтики сновидений, других порождений фантазии и детерминистских построений психического аппарата. Однако Фрейд, строго говоря, имеет в виду не память, а комплексы — застойные аффективные следы детского опыта. Т. н. научная психология (экспериментальная, количественная) работает с «нормальными» испытуемыми. Они тоже подвержены сильным воздействиям, но схема нормализации надстраивает над их витальностью ряд опосредствований, которые выводят индивида в регистр «правильных» отношений «реального» мира. То, что у Выготского называется «овладение собственным поведением», есть замена биологической непосредственности общеупотребительными знаковыми системами, преодоление детского синкретизма житейскими, а затем научными понятиями. Эйзенштейн с такой нормализацией имеет мало общего, поэтому я воздержусь относить «пыточную память» к плохим, необоснованным концептам.

Применение концепта к Э. даёт следующую идею: эшафот как монтажная модель мизансцен. В детстве Эйзенштейн обнаружил в библиотеке отца книгу О. Мирбо «Сад пыток», а в зрелости подолгу рассматривал альбом гравюр «Знаменитые казни». Эшафот, по мнению

Подороги, выполняет в опыте кинорежиссёра роль первичной сцены, которую тот переносит на экран. Объяснение механики переноса требует очередной порции фактов от позитивной науки. Следует заметить, что часть их автор прямо заимствует из выписок своего героя. На этот раз трофеями оказываются эйдетизм и оптика взгляда. Эссе «Музеи ночью» из «Мемуаров» предоставляет случай выдвинуть ещё одну микротеорию — об ударной силе воспоминаний, которые переносят первичный образ из темного хранилища фантомов на сетчатку глаза посредством вспышек света. Ударной буквально: «Воспоминания так и пишутся: они рождаются из столкновений между светом и тьмой, белым и черным. Открытый глаз, слишком расширенный в темноте, чтобы успеть защититься, — становится мишенью, в которую попадает световой луч. Так осуществляется прямой физический контакт того, кто вспоминает, с тем, что вспоминается. Внезапность вспышки, никакой предваряющей интерпретации: глаз без сознания зрения (глаза). То, что становится зримым в мгновение воспоминания, и будет истиной, достоверность которой измеряется лишь силой, с какой она атакует глаз. И чем мощнее это воздействие, тем менее воспоминание нуждается в толковании, тем оно ярче, отчетливее и ужаснее» [с. 111].

Вообще-то эссе написано с тоской по индивидуальному общению с произведением искусства, утраченному в толкучке знаменитых музеев. Эйзенштейн аранжирует идею своим мексиканским воспоминанием о том, как в зале языческой скульптуры майя погасло электричество и экскурсовод должен был освещать экспонаты спичками. Привиделось ли ему вместо божков что-то из детства? — об этом кинорежиссёр не пишет. Его психобиограф искусно метафоризирует оптику и создаёт натурфилософский дискурс. Такой был в ходу во времена романтической физики и химии, в начале XIX в. Описания Подороги обладают литературной убедительностью и выдерживают цель книги: следовать за Эйзенштейном.

В разделе втором «Зеркальная подпорка» мы наконец-то добираемся до семейного анамнеза творчества кинорежиссёра и сквозного символа книги. На снимке ребёнок Серёжа в образе маленького лорда Фаунтлероя. Костюм английского денди, поза безупречна, но непринуждённая прямота осанки обеспечивается-то ортопедическим приспособлением, невидимой зеркальной подставкой, использовавшейся фотографами, чтобы фиксировать клиентов во время затяжных экспозиций перед объективом аппарата<sup>4</sup>. Этот приём обозначает власть отца. Подорога выводит творчество Эйзенштейна из его детского опыта, когда классик революционного авангарда был благовоспитанным ребенком в семье процветающего рижского архитектора из евреев, дослужившегося до чина действительного статского советника и потомственного дворянства и женатого на дочери петербургского купца из крестьян, владевшего баржами, возившими по Неве уголь для столичных предприятий. Большинство звёзд авангарда — буржуазные чада. Но редко когда их творчество так последовательно выводят из указанного обстоятельства. Подорога выводит, опираясь при этом на теорию буржуазного онтогенеза, фрейдизм, причем, с подачи самого Эйзенштейна. Кинорежиссёр изучал труды Фрейда и его последователей, обращался к психоаналитикам и в мемуарах продвигал психоаналитическую версию своей биографии. Когда линия построена столь напоказ, возникает сомнение, как в известной завязке детективного расследования: если все улики сходятся лучше некуда, то нет ли в этом подвоха?

У автора, однако, имеется безотказно действующий ответ: назначение книги «не создать аутентичную психобиографию, хотя такая цель была бы благородной, а понять *дело* Эйзенштейна» [с. 10]. Если же вспомнить о феноменологической подоснове всего проекта

<sup>4</sup> À propos поддержания осанки. В мае 1919 г. тыловой специалист С. Эйзенштейн устроил для себя экскурсию в брошенные траншеи мировой войны возле Риги. В письме матери он сообщает, что осматривал страшно интересные немецкие окопы и разрушения; был на поле сражения, смотрел скелеты и даже взял на память шейный позвонок [Забродин 2005]. Фрагмент чужой шеи, деталь человеческого опорно-двигательного аппарата также может сойти за символ. Возможно, участи его поколения. Возможно, пригодившемуся юному Э. навыка прямо держать голову, сносно и с интересом устраиваться в самых некомфортных обстоятельствах.

адмаргинного философа, то выкладки его построений и вовсе оказываются приёмами эмпирической редукции причинно-следственных связей для выхода к сознанию художника, к тому ядру его «Я», в направлении которого пробиваются «шурфы» разделов. Однако у читателя, не посвящённого в тонкости творческой кухни Подороги, может возникнуть ощущение, что он присутствует при создании образцовой психоаналитической биографии, первой в постсоветской, а возможно и всей отечественной, литературе. Изобретательно и тщательно разбирая рисунки, фильмы Эйзенштейна, автор подводит их стилистику, композицию, художественный генезис под стремление убежать от диктата отца. Белокурый мальчик, которого сбрасывают с лестницы, растаптывают копытами лошадей, швыряют в огонь — это и есть Сергей Михайлович Эйзенштейн в детстве, перенесённый в кадр из тисков жёсткой родительской педагогики. А подвешенные, распластанные, свисающие люди и животные изображают мазохистский саспенс, отсрочку исполнения, конечного действия. В психоаналитической интерпретации этих фигур под исполнением должен пониматься коитус. Подорога, приведя патографический рисунок синдрома, отрицает такое, слишком конкретное толкование эйзенштейновской образности.

«Половой акт в качестве символа «высшей цели» (способность к нему) или вероятность «гомосексуальной ориентации» ничего не объясняют, они тавтологичны и биоаналитически непродуктивны. Более того, концентрация внимания на неудаче «генитальной фазы становления» крайне сомнительна, ибо гомосексуальное чувство хотя и относится к возможному регрессивному переживанию мазохиста, тем не менее, никак не затрагивает его интереса к поиску путей для достижения оргиастической целостности жизни минуя сексуальную сферу. Разве это не следует из искусства задержки, «подвешивания», отказа («облома»), «сомнения» и т. п.? Не достичь цели во что бы то ни стало, но, напротив, добиться ее отмены еще более мощным, глубинным раздражителем, выходящим за пределы «человеческой сферы» [с. 233].

Хотя мы и узнали, из какого сора растут цветы, но всё равно, на первом месте цветы, т. е. творчество. «Не следует забывать, что сначала был ЭЙЗЕНШТЕЙН — великий классик мирового кино, а только потом Э. со своей жизненной историей, страданием, болью, расстроенным опытом сексуальности. Не наоборот. Судить о втором, упраздняя первого, нелепо...» [с. 238]. Это замечание безусловно справедливо. Разделение на великого ЭЙЗЕНШТЕЙН'а мирового экрана и невротика Э. делает книгу подобием контрапункта. О первом мы читаем такие слова: «Нет никакой болезни воли, нет сублимативного террора, нет никакой первоначальной сцены (на которой толпятся образы тиранствующего отца)! А что есть? Есть то, что есть: есть самоценная, дающая силы жить, творящая мощь воображения, которая развивается на фоне становления мазохистского мироощущения» [с. 226]. О втором: «Э. не пытается скрыть от себя навязчивую симптоматику детских «страхов», никогда не забывает о ней и даже изучает её со всей серьезностью страдающего пациента-хроника. Думаю, это — следствие все той же старой детской травмы, которая, пусть и будучи изучена, «понята», оттеснена в сторону от повседневного опыта жизни и общения, тем не менее остаётся единственным для Э. источником творческой энергии» [с. 118].

Конечно, в такой раздвоенности художника нет ничего нового. Ведь написал же Владимир Соловьёв о Пушкине как о великом гении и сомнительном по своим моральным качествам человеке. Во «Втором экране» моральные качества заменены невротическим генезисом художественного мира. Меняя местами этиологию и творчество, автор не отказывается ни от экономики либидо, ни от онтогенетической редукции эйзенштейновской креативности. Направленность исследования не отменяется заключительными резюме.

Следующий шурф к сознанию Эйзенштейна — часть четвёртая «Отцы и дети». Эйзенштейн уже не убегает от родителя, а бунтует против отцов. «..его «бунт против Отца» может быть признан глубоко диалектическим предприятием: фигура отца, тайна его власти может быть раскрыта посредством гегелевского понятия *Aufheben*, снятия; например, в оппозиции

«отец — сын» должен быть отрицаем первый, но отрицаем через удержание тех его качеств, которые будут нужны для создания нового единства. Отсюда необходимость в триадической деструкции фигуры отца, в операции, вводящей отца в новое семейное единство, где ни в качестве *фигуры*, ни в качестве *имени* он не имеет особой позиции и власти над другими: матерью и сыном» [с. 245]. Диалектический психоанализ в духе фрейдомарксизма, тени левой постмодернистской фильмологии С. Жижека и К<sup>о</sup>?

Патриархальная традиция европейского социума, *pater familiae* римского права, совмещённый с библейским нарративом, закрепляют имя отца в качестве семантической матрицы всех разновидностей доминирования человека над человеком. В том числе таких, которые не являются ни биолого-демографическими, ни правовыми. Став перераспределительным пунктом социального доминирования, отцовство берет на себя и хозяйственные, и надзорно-административные, и воспитательно-социализационные, и символические функции контроля. Этот клубок так туго стянут, что самым настойчивым его распутывателям удаётся вытянуть из него лишь по несколько нитей. Подорога берет отцовство как семантическую (именную) данность цивилизации и отматывает три-четыре линии. Во-первых, отцовство как проблематизацию полового (биологического) происхождения индивида (отец М. Эйзенштейн), далее — тайну художественного профессионального таланта (учитель, духовный отец В.Э. Мейерхольд), затем, ориентир познавательной теоретической способности (З. Фрейд). Наконец, как груз карательного политического принуждения. Однако Сталина, по мнению Подороги, Эйзенштейн к отцам не причисляет. Хозяин страны остаётся для него «цензором («палачом-кастратором»), олицетворяющим собой высшую инстанцию партийного контроля, которая к творчеству и к самому Э. не имела никакого отношения» [с. 252]. Разные «отцовства» персонализированы, проблематизированы, т. е. сведены к исследовательской задаче постижения разных сторон ментального бытия через олицетворяющие его силы фигуры. Предельное, финальное постижение этого сгустка социокосмоса, развязка проблемно-персонального узла жизни представляется как избавление от отцовства, конечное, радикальное решение.

### *Эйзенштейн не в 3D*

Концептуальным фокусом заключительной части книги «Линия матери» является вспыхивающая к самому концу тома полемика с эссеистическими заметками Р. Барта «Третий смысл». Структуралистский текст 1970 г. вызывает у Подороги негодование. Барт рассматривает отдельные кадры фильмов Эйзенштейна как старые фотографии *каких-то людей*, делает замечания об их внешности, выделяет бросающиеся ему в глаза детали, будто игнорируя то, что это не старые фотографии, а кадры киноленты, не какие-то люди, а персонажи фильма. Автору «Второго экрана» не нравится, что машина кинозрелища в такой подаче останавливается, распадается на винтики. Барт, наоборот, убеждён, что анализ по фотограммам даёт ход к сути «фильмичности», которая скрадана сюжетом, идеей, эстетикой и т. д. кинокартины. «Барт упорно домогается Реальности (с большой буквы), утверждая повсюду свой антипроизведенческий нигилизм. Экзистенциальный, культурный, мифологический анаморфоз образов Э. ему не интересен» [с. 295]. В заключение полемики, гнев, правда, меняется на милость, поскольку Барт отдаёт должное эротике текста. Отец — великое означающее, если мы от него отвлекаемся ради чувственности, то отдаём должное женщине, вступаем в сферу матери. В финале «Зеркальной поставки» Эйзенштейн, наконец, ускользает от отцов и находит успокоение в *Mutterlieb*, лоне матери, автор же делает последнюю концептуальную замену: эдипова комплекса Фрейда на комплекс родовой травмы Ш. Ференци. Ференци же, хотя и был среди ранних фрейдистов, открывал путь трансперсональной психологии — терапевтической мистике океанического чувства, растворения в космосе, второго рождения.

От этих чудес мне придётся возвратиться к Барту-структуралисту и сказать несколько слов в его защиту (хоть он вряд ли в таковой нуждается). Структурализм — последняя в XX в. крупная и успешная попытка практиковать натуралистический подход в гуманитарности, устрняя из неё персонологию и заменяя ментальность бинарными оппозициями, подобными элементам таблицы природных веществ.

Расхождение между нашими авторами состоит в том, что Барт руководствуется оппозицией видящего-видимого, строит натуроподобное отношение зрящего глаза и видимого предмета, Подорога же помещает своих видимых-видящих в закрытой искусственной сфере зрелища. Позволю себе сослаться на собственные разработки. Путь от запечатления физического раздражителя на сетчатке глаза к сплошному миру-спектаклю историчен. Кино участвует в поэтапном приближении видеокультуры к полюсу спектакулярности [Шкуратов 2006]. В книге Подороги мир-зрелище называется идеальным, абсолютным, тотальным произведением искусства, «если такое возможно» [с. 106]. Автора, конечно, интересует и *voyant* зрелища, который именуется солипсистом. Последнего Подорога эмпиризирует. Однако, несмотря на графические иллюстрации, его место выяснить трудно, поскольку солипсизм в «Зеркальной подставке» — это субстанциальное Я, чистое сознание художника, коренящееся в «перцептивных корнях самих вещей» [с. 116]. В моём понимании, «субстанциальный» солипсизм находится за пределами зрелища, если вообще можно отнести к субстанции *néant*. Человек, которому выпадет жить внутри тотально экранированного мира, должен будет знать, кто создаёт наблюдаемые им картины, однако сомнительно, что в таких условиях может сохраниться индивидуальный зритель. Правда, наша цивилизация далека от полного замещения натурального вида видеоартефактами; опыт замкнутого универсума образа ассоциируется или с теистической мистикой растворения визионера в Абсолюте, или со сновидениями. Аллюзии на сновидения в книге Подороги постоянны. Можно, однако, усомниться в солипсистской субстанциальности наших ночных сеансов. Сновидение — продукт натурального «мастера сновидений», мозга. Поэтому на вопрос «Кто автор?» следует ответ — никто. Или же приходится прибегать к авторству вроде мыслящего океана из повести С. Лема «Солярис». Солипсистский персонаж появляется при охвате излучаемых мозгом фантазмов сеткой интерпретаций и он нарративного происхождения [Шкуратов 2014].

При сходстве топики мой подход к постижению Я через его творения противоположен тому, который реализуется во «Втором экране». Центростремительной схеме с пробиванием шурфов к ядру чистого сознания я предпочёл центробежную, с расставлением ловушек для опосредствования человеческого существования, идущего в этот мир по логике самосоздания через потерю. Цивилизация такие ловушки расставила в изобилии, она из них, собственно, и состоит. Моя работа свелась к инструментализации их в исследовательской задаче под названием социокультурных систем порождения психики, антропокультур, антропокультурных формаций и т. д.

Экран Эйзенштейна, как и всякий киноэкран — это белое полотнище в просмотровом зале, на которое аппарат проецирует изображения. Видеть со зрителем, оптически и видеть с Эйзенштейном фантазматически — для этого надо создать устройство, своего рода 3D, но, конечно, не как реальный дивайс, а как некие концептуальные окуляры. Если бы случилось набросать инструкцию к этому воображаемому устройству, то, учитывая уроки чтения, пришлось бы упомянуть следующие блоки: экран-I, т. е. видимые картинка, представляющие сюжет; экран-II, галлюцинаторные образы, сопровождающие реальный видеоряд и особым способом с ним смонтированные; реальный зритель в кинозале, воспринимающий зрелище по-разному в разных кинозалах; Эйзенштейн галлюцинирующий, зритель экрана-II; Эйзенштейн монтирующий, соединяет галлюцинации с картинками сюжетного кино; Эйзенштейн мнестический, блок памяти проекционного аппарата, наполненный травматическими образами детства; Эйзенштейн реактологический и паноптический, управляет поведенческими реакциями аудитории и контролирует наш взгляд своим взглядом. Книга, развернутая по этой

инструкции, состояла бы из разделов об историях и сценарных планах эйзенштейновских фильмов, поэтике его произведений, режиссерской технике (прежде всего, знаменитом монтаже), биографических, отчасти психопатологических мотивах его творчества, авангардистской утопии управления массой через кино и её перерождении в эстетическое обслуживание идеологии. Это был бы многотемный, но простой по логике, сухой труд, лёгкий для обозрения. Произведение Подороги совсем другое. Указанные темы так или иначе затронуты в труде, но «всмятку», через включения в разные регистры функционирования Эйзенштейна. Произведения, эти переключения иногда нелегко понять. Такой замысел оправдывается следованием за Эйзенштейном, а тот писал шарообразную книгу. Произведение Подороги чрезвычайно богато по эвристическому потенциалу. Во что он ещё выльется — трудно предугадать, и, в конце концов, перед нами и не психобиография, а только материалы к ней.

---

Забродин В.В. 2005. *Эйзенштейн: попытка театра: Статьи. Публикации.* — М.: Эйзенштейн-центр. — 343 с.

Иванов Вяч.Вс. 1998. *Эстетика Эйзенштейна. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1.* — М.: Языки русской культуры.

Козинцев Г.М. 1982. *Глубокий экран. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1.* — Ленинград: Искусство.

Подорога В.А. 2000. Второй экран (С.М. Эйзенштейн и кинематограф насилия). — *Московский психотерапевтический журнал.* — № 3. — С. 72–117.

Подорога В.А. 2017. *Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии.* — М.: Ш.П. Бреус. — 352 с.

Шкуратов В.А. 2006. *Искусство экономной смерти. (Сотворение видеомира).* — Ростов-на-Дону: Наррадигма. — 399 с.

Шкуратов В.А. 2014. Смыслы фантазмов, или повествовательное Я в сновидениях и художественном вымысле. — *Российский психологический журнал.* — Т. 11. — № 3. — С. 110–121.

Seton M. 1960. *Sergei M. Eisenstein. The Definitive Biography.* — N.Y. Grove Press, Inc. — 533 p.