



## «Фазность» и художественное повторение в теории и практике С.М. Эйзенштейна

**А.М. Буров**

кандидат искусствоведения

*В статье изучается художественный феномен повторения в кинематографе на примере творчества Сергея Эйзенштейна немого периода. Также особое внимание уделяется анализу с точки зрения указанного феномена теоретических работ режиссера.*

АННОТАЦИЯ УДК 77+7.03

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Эйзенштейн,  
кинематограф,  
повторение,  
кинофаза,  
кинофраза,  
фазность,  
«Стачка»,  
«Броненосец  
«Потемкин»»,  
«Октябрь»,  
«Старое и новое»  
(«Генеральная  
линия»)

<sup>1</sup> Кинофаза и кинофраза производные от соответственно фазизма и фразизма в области кино. Фазизм — пофазовое повторение одного и того же объекта в композиции произведения, фразизм — пофазовое структурное повторение одного и того же объекта в рамках ячеек решетки в композиции произведения. — Прим. авт.

Единое правило для кинематографа основано на смене кадров, сцен и эпизодов на протяжении фильма. Один и тот же герой может появиться вновь спустя мгновение или быть навязчиво повторен в межкадровом и внутрикадровом художественном пространстве. Так обеспечивается повторяемость кадра при определенных его различиях. Повторение это может быть как неконцептуальным, нарративным, выполняющим определенную фабульную функцию или концептуальным, дискурсивным.

Таким образом, помимо естественного (неконцептуального) повторения персонажа через сцены или даже незначительные перебивки, существуют и *концептуальные повторения*. Их можно разделить на три вида — по иерархическому признаку большей концептуальности. Первый вид (межкадровый) выражает такие художественные приемы, в которых повторение — проявление субъективного восприятия героя (например, дежавю, воспоминание; обозначим его как *возвратный*). Второй вид (межкадровый) выражает повторение, являющееся монтажной режиссерской дискурсивностью и обозначается как *прямой*, подразделяясь на два подвида: включает в себя повторение, следующее одно за другим, без «перебивки» (*последовательное*); повторение, нарочито следующее через кадр (кадры) в виде различия (*чередование*). Третий вид (внутрикадровый), который можно обозначить как сверхконцептуальный, открывает повторение одного и того же объекта в одном кадре и предстает — по аналогии с повторениями в изобразительном искусстве — в виде *кинофазизма* или *кинофразизма*<sup>1</sup>. Его можно обозначить как *фазизно-фразизный вид*.

Общий анализ киноискусства показывает, что указанные концептуальные приемы повторения преобладают в авангардном кинематографе. Это означает, что они существуют в чистом первоизданном виде и являются более продуктивными для анализа. Прежде всего речь идет о немом авангардном кинематографе, так как в этот период осуществлялся поиск собственного киноязыка и его развитие; здесь концептуальное, подчас навязчивое повторение служило фоном для языковых экспериментов, что впоследствии продолжилось, несколько на другом уровне, — в видео-арте. Нарочитое повторение является киноавангардным полем, что необходимо для экстенсивного напряжения внутрикадровых и межкадровых отношений.

Следовательно, при рассмотрении кинематографического концептуального повторения и далее сверконцептуального фазизма и фразизма необходимо обратить внимание на авангардный кинематограф начала XX века.

Остановимся на теории и художественной практике немого периода Сергея Эйзенштейна как наиболее репрезентативного автора в этом отношении. На этом этапе у него обнаруживаются основные приемы художественного повторения, а также теоретические размышления на тему кинематографического повторения, в том числе в связи с пластическим искусством. Будучи режиссером *динамического конфликта*, можно даже сказать конфликта патетического, Эйзенштейн работает с различием. Конфликт-различие осуществляется как в межкадровом, так и во внутрикадровом столкновении, причем большое напряжение возникает и в силу изоляции кадра, чья энергия растет и в определенный момент сталкивается с другим изолированным кадром, обладающим соответствующей энергией, что вполне соответствует духу «монтажа аттракционов». В этом отношении Эйзенштейн противопоставляет свою концепцию концепции Кулешова-Пудовкина, которая, по его мнению, менее конфликтна и состоит в сборке элементов, их приладке<sup>2</sup>.

В контексте данной статьи важно остановиться не на явной дихотомии и ее преодолении в результате раскрытия конфликта в визуальной структуре фильмов Эйзенштейна, а на принципах повторяемости кадров, которые он активно использует; на идее «фазности», выявляемой в теоретических работах советского режиссера. Рассмотрим эти проблемы как в теоретических исследованиях режиссера, так и в его художественной деятельности.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. С. 497.



Кадр из фильма  
«Стачка». Фазизм  
посредством  
напыла

Кадры из фильма  
«Стачка». Кинофраза



## «Стачка» и «Броненосец “Потемкин”»

Начнем с межкадрового прямого повторения (последовательное повторение и повторение чередованием), а также рассмотрим проблему фазизма (в отдельных случаях фразизма) в художественных произведениях и теоретических работах мастера.

Межкадровое прямое повторение встречается во всех фильмах Сергея Эйзенштейна.

В «Стачке» (1924) характерно практически полное отсутствие нарочитого концептуального повторения чередованием при наличии последовательного повторения и фазизного повторения. Здесь также имеет место не собственно повторение, но подражательное подобие. Для Эйзенштейна совпадение образа шпика с животными, решаемого им согласно подражательному подобию, подчеркивает архаичность и отсталость методов прежнего мира. Животный мир в стачке — сравнение шпика с обезьяной, лисой, совой, собакой — характеризует негуманность, звероподобность прежнего мира, его совпадение с миром brutальных животных; тогда как в «Октябре» Керенский сравнивается с элегантной, но явно патетичной птицей — павлином. Лев же явление иное (это животное благородное), указывающее на начало сопротивления («Октябрь»).

Подражательное сравнение человека с животными и птицами усиливается приемом двойной экспозиции (напылом), который превращает это сопоставление в перетекающее, соединяя две сущности воедино благодаря их плавному взаимопроникновению. Таким образом, две фазы, явленные одновременно и раскрывающие разные сущности персонажа, решены фазизно, с разложением кинематографа на пофазовое (двухфазовое) действие.

Специфическим оказывается эпизод, в котором проявляется двухфазная кинофраза: персонаж видит фотографию, типичную для заключенного (фас-профиль), затем персонаж на этой фотокарточке оживает, но в виде двух лиц, разделенных

Первые кадры  
«Броненосца  
Потемкина».  
Повторение  
чередованием

линией, затем он — будучи повторен — сливается в линию и исчезает. Этот сложный фразизм (фотофразизм-кинофразизм) решается Эйзенштейном гротескно и выглядит визуальным гэггом.

Помимо фазизма и одного примера фразизма, ключевым приемом повторения в «Стачке» является последовательное повторение. Так, нарочито двухфазно повторяется крупный план парня, идущего в толпе «под гармошку»; последовательное нарочитое повторение украденного микрометра; ключевое последовательное повторение мальчика, забытого бастующими и бродящего среди лошадей казаков.

Концептуальный принцип повторения — усиленный за счет «ускорения» или предельно равномерного распределения кадров — используется Эйзенштейном в фильмах в самых важных местах; это подтверждает концепцию значимости в целом приема повторения в визуальной «ткани» авангардных фильмов. Так, «Броненосец «Потемкин»» (1925) начинается с повторения чередованием: волны как предвестники нарастающего волнения повторяются путем чередования в самом начале картины, запуская ключевой для визуальной драматургии фильма мотив нарастания и оттягивания кульминации, чему повторение в плане художественного строя способствует более всего. Также нарочито повторяются офицер, спящие моряки и подвесные столы с едой. Повторение здесь используется Эйзенштейном филигранно, возникающая пауза доводится до возможного предела, однако равномерно распределяется по кадрам чередующихся повторений и выражает авангардную экспозицию фильма.

Дальнейшее художественное повторение в «Броненосце «Потемкине»» является уже последовательным и реализуется в динамической конфликтной зоне перипетий действия, кульминации и развязки фильма. Здесь нагляднее всего видно, как прием повторения, наравне с приемами различия, радикально работает на





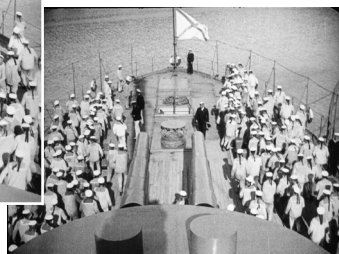
Кадры из фильма  
«Броненосец  
Потемкин».  
Последовательное  
повторение

проблему фильма, решая основные темы картины визуально точно, ритмично и с необходимой художественной силой.

Началом второй части фильма «Драма на тендре» являются три последовательно повторяющихся кадра горниста, который взывает к матросам: «Все наверх!». Последовательное повторение в сравнении с повторением чередования является более динамическим и более вариативным с точки зрения неравномерного ритма: одинаковые планы и планы, отличающиеся друг от друга, способствуют с некоторым отличием эффекту скачка, своеобразной аритмии. Так, горнист в первых двух последовательно повторяющихся кадрах (фазах) дан с небольшим изменением ракурса и плана, а в третьем — с резким изменением, ударным образом. Здесь Эйзенштейн для формирования нового ритма фильма, начала динамического конфликта, в одной сцене соединяет два способа аритмии и динамизма последовательного повторения (близкие планы и при этом резко отличающиеся друг от друга), что создает конфликт, рождая его в самой кинематографической пластике, внутри композиции.

Появление матросов на палубе также показывается Эйзенштейном путем последовательного трехкадрового повторения, причем третий кадр полный (по плану и ракурсу) аналог второго; так, на уровне равноправного повторения Эйзенштейн создает нервно напряженное состояние пространства, повторяя его вплоть до неразличимости, временно останавливая развитие, чтобы затем произошел скачок в восприятии. Как натянутая пружина, отпущенная в одно мгновение.

Кадры из фильма  
«Броненосец  
Потемкин».  
Последовательное  
повторение







Кадры из фильма  
«Броненосец  
Потемкин».  
Последовательное  
повторение

И наконец, путем повторения решен эпизод ответа броненосца на «зверства военных властей Одессы», в котором орудия корабля бьют по театру, где расположен штаб генералов, разрушая часть стены здания. Разрушение стены повторяется трижды, в разных стадиях уничтожения, что утраивает силу выстрела и саморазрушение.

Знаменитый встающий лев есть тоже последовательное повторение, данное в развитии, — в фильме это повторение видится как пофазовое движение одного и того же каменного льва. А в самом финале зритель видит дважды повторенное дуло пушки в разных ракурсах, которое будет затем композиционно повторено в «Старом и новом», в сцене с сепаратором.

Важно отметить, что повторения в «Броненосце “Потемкине”» не являются украшением и своего рода орнаментом для фильма, они выполняют важную роль в художественном строении кинокартины, проявляясь в ключевых сценах и тем самым их художественное значение в структуре произведения чрезвычайно высоко.

### «Октябрь»

Наиболее радикально из всех фильмов Эйзенштейна повторение использовано в «Октябре» (1927). Рассмотрим этот фильм подробнее. Художественная структура кинокартины построена по принципу повторения чередованием и последовательного повторения: 1) как динамическое разрушение прежней власти; 2) как замедление и рефлексия прежней власти перед разрушением (отсутствие возможностей, динамизма, риска — выжидание) и 3) как динамические действия уже новой власти.

С самого начала повторение берет на себя главную структурную роль — памятник царя повторяется последовательно, семь раз меняя крупность и ракурс. Затем режиссер вновь возвращается к памятнику, — деконструируя его еще более детально, создавая повторяющийся акцент на синекдохе, усиливая этот художественный прием. Многократно повторяется отсекаемая голова царя, как и повторяются в разных ракурсах оброненные символы власти. Повторение здесь отчетливее, чем где бы то ни было, оно дает пространственно-временную задержку свержения власти.

Постоянное повторение оказывается жестким педалированием момента, многократное умножение которого усиливает пафос явления (это находит наивысшее выражение в трехкадровом последовательном повторении падения трона). Собственно, ключевым для Эйзенштейна является феномен пафоса, его режиссер достигает в том числе и благодаря повторению, прибегая к нему как художественному приему. В итоге начало «Октября» представляет собой динамическое и патетическое повторение деконструкции прежней власти, усиление этого момента, его тиражирование. Дальнейшее развитие этого сюжета простирается в том же русле, иногда модифицируясь, создавая эффект чистого динамизма (стрельба пулемета) или, наоборот, медлительного и нерешительного разворачивания действия.

Так, стрельба из пулемета, имеющая важное символическое значение в «Октябре», проходит этапы повторения, основанного на сходном художественно-структурном решении с со-

ответствующей сценой в «Обломке империи» (1929) Фридриха Эрмлера (но у Эрмлера эпизод сложнее и связан с воспоминанием). Для немного кинематографа этот прием характерен, он в принципе является естественным структурным решением, так как повторение работает на создание аналогии звукового сопровождения выстрела. Расстрел демонстрации рабочих пулеметной очередью в фильме также решается путем последовательного по-

вторения. Образ пулемета предстает как синекдоха, как символ расстрельного государства, убивающего своих подданных.

В следующей сцене пулемет вновь возвращается на экран, но уже через повторение чередованием, перемежаясь со стреляющим солдатом, который является конкретным олицетворением врага. Повторение пулемета с использованием сильной инверсионной смены кадров, переходящей в кратковременный фазизм, усиливает пластический динамический конфликт начала произведения. Здесь Эйзенштейн также сосредоточивает ядерную образность, рождающую пафосную оценку этого события.

Продолжением повторения в отношении сопротивления прежнему режиму является сопоставление сцены расстрела рабочих на площади и на других улицах города. Это не просто расстрел массы людей, но конкретный образ убитого человека, решенный сверхконцептуальным способом и с художественной точки зрения являющийся одним из самых сильных в фильме. Речь идет о сцене на мосту. Убитые девушка и лошадь падают на



Кадр из фильма «Октябрь». Фазизм посредством наплыва



Кадры из фильма  
«Октябрь».  
Последовательное  
повторение

мост, и режиссер сначала чередованием, затем последовательно повторяет образ девушки, акцентируя внимание на ее волосах (четыре последовательных кадра-повторения). Усиливая трагизм этой сцены, Эйзенштейн, словно судмедэксперт, последовательно повторяет вид убитой девушки в разных ракурсах и крупностях (четыре раза), подчеркивая еще и еще зверства врага.

Разведение мостов в этой связи — геометрическое выстраивание патетизма, его медленное сооружение в виде *разведения* и повторения момента в разных ракурсах. Между тем, здесь отчетливо проявляется закономерность последовательного повторения — его формальная концептуализация возрастает по мере крупности кадра. Иначе говоря, возникает внефабульное развитие, где дискурсивный план создается путем навязчивого повторения и большей крупности. Повторение в «Октябре» входит в новое русло в эпизодах, показывающих Временное правительство: здесь повторение чередованием направлено на создание медленного рефлексивного времени, усложнения пространства, его нагромождения. Персонажи, присутствуя в таком своеобразном хронотопе, характеризуются нерешительностью, экзальтированностью, излишней таинственностью. Нерешительность Керенского в сцене перед дверью доводится до предела путем расповторенного павлина и периодически вклинивающихся между этими кадрами изображением ног и спины Керенского, теребящего свои перчатки. Наконiec двери открываются —

в двукратном последовательном повторении кадров (а в деталях еще дважды), — подчеркивая важность момента и его патетизм, но и одновременно придавая психоаналитический штрих портрету главы Временного правительства, нарциссически заикленного на символике власти, ориентированного не на цель, а на процесс обретения власти, на любовани-



ею главы Временного правительства, нарциссически заикленного на символике власти, ориентированного не на цель, а на процесс обретения власти, на любовани-





Кадры из фильма  
«Октябрь».  
Последовательное  
повторение

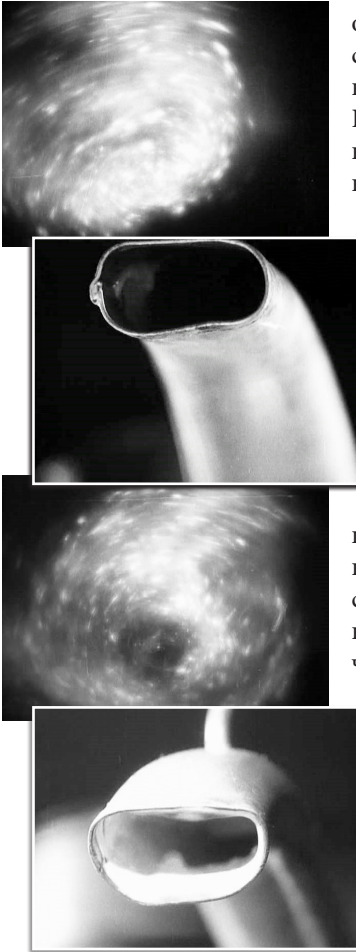
ее атрибутами. Несомненно, здесь Эйзенштейн использует не только иронию, но и некоторые элементы комического.

Сцена в личной библиотеке Николая II еще более представляет Керенского нерешительным и даже апатичным человеком. Последовательное повторение Эйзенштейн в этой сцене монтирует «неровно» с точки зрения плана и их стыка: начинает с крупного плана, затем резко переходит на дальний, медленно монтажно укрупняя его, от чего возникают своеобразные рывки — далее Керенский подписывает указ о смертной казни.

В «Октябре», это важно еще раз уточнить, выделяются три блока повторений, влияющих на художественную структуру фильма. Первый блок характеризуется интенсивностью, связанной с разрушением прежней власти, где отличительной особенностью являются диагональные искажения, возвратные повторения, дефрагментация, зеркальность повторения. Второй блок повторения связан с замедлением, художественная структура характеризуется длинными кадрами, и в рамках данной длительности повторение не ускоряет, а еще более замедляет процесс действия. В результате возникает образ нерешительности персонажей, их апатичности. Третий блок характеризуется еще большей интенсивностью, чем первый, не имея форм искажения, он включает динамическое короткое повторение синкретического плана, представляющее в образе сигнала (гудок), веселья (танец), конспирации (Ленин), символики легитимного Съезда (печатные машинки); символа власти рабочих (ребенок на троне) и др.

### «Старое и новое» («Генеральная линия»)

Если в «Октябре» Эйзенштейн равномерно по всему фильму распределяет приемы повторения, существенно влияющие на художественную структуру фильма, то в «Старом и новом» («Генеральная линия» 1929) режиссер аккумулирует всю художественную образную силу повторения в одной сцене — «Сепаратор». В этой сцене достигается невероятный уровень накала ожиданий и пафоса момента. Структура сцены с точки зрения повторения выглядит так. Вначале Эйзенштейн выстраивает серию



Кадры из фильма  
«Старое и новое».  
Повторение  
чередованием

отличных портретов ожидающих. Первое последовательное дискурсивное повторение возникает в момент «заправки» сепаратора молоком. Герой снимает покрывало с сепаратора дважды — на общем и средне-крупном плане. Таким удвоением с одновременным укрупнением достигается пафос момента. Сепаратор предстает как нечто драгоценное и тут же расповторяется в своей красоте, во всевозможных ракурсах. Затем трижды (со средне-крупного на общий план) покрывало летит на пол. Механизм сепаратора запускается, а ожидание результата складывается из череды повторений внутренних сценок, показа самого носика сепаратора, из которого вот-вот польется масло. Носик сепаратора похож на дуло пушки в «Броненосце «Потемкин»». Возникает здесь и чередование носика сепаратора и густеющего молока. Потоки струй многократно повторяются в своем движении, улыбающиеся лица повторяются в сложном чередовании со смешанным последовательным повторением. В одной сцене повторение используется как оттягивание времени, формирование паузы, выражающей напряжение момента (вместе с элементами различия) и как активный динамичный результат-реакция на произошедшее событие.

Таким образом, в фильмах Сергея Эйзенштейна обнаруживается закономерность в плане кадрового повторения как художественного

приема. Повторение выступает ключевым элементом как целого фильма, так и определяющим элементом художественной структуры важнейших, кульминационных сцен или эпизодов кинокартины. В системном отношении различные типы повторения используются Эйзенштейном с целью противопоставления двух миров — дореволюционного и послереволюционного, старого и нового; в композиционном — обеспечиваются частные задачи повторения как художественного приема.

Однако в целом приемы повторения достаточно однотипны: весомый художественный результат достигается за счет радикализации (динамической, монтажной — внутрикадровой и межкадровой) этих приемов, их сочетания друг с другом. Кроме того, художественное повторение является радикальным и

чистым приемом, идущим в паре с приемом подобия-сравнения, которые используются режиссером достаточно часто, при этом первое встроено в основу самой художественной структуры, а второе как бы надстраивается, создавая дополнительный объем всевязанности и конфликтности.

Использование последовательного повторения и повторения чередованием у Эйзенштейна носит концептуальный характер, являясь только в редких случаях способом передачи в немом кино музыкальности и обычного трюкового движения, как, например, в сценах танца или стрельбы из пулемета. Однако и эти сцены сразу же вписываются в общую структуру дискурсивного повторения. Эйзенштейн использует также приемы фазизма и фразизма, но значительно реже, чем межкадровое повторение. Они носят у него, как правило, аттракционный характер или же являются частью интеллектуального монтажа. Важно отметить: несмотря на то, что Эйзенштейн создает художественный мир конфликта и столкновения (мир различия и столкновения различий), решается и разрешается эта система путем повторения, которое наполняет ключевые художественные структуры фильма.

### Теоретические положения Эйзенштейна

В своих теоретических работах Сергей Эйзенштейн также выходит на проблему повторения, прежде всего пофазового строения художественного произведения. Это происходит у него поразному — экстерно или интерно, но в любом случае, видно, что данная проблематика его живо интересует. Прежде всего, речь идет о статьях «Убийство короля Дункана», «За кадром», «Драматургия киноформы», «Четвертое измерение в кино», «Ермолова». Их достаточно для выявления проблемы повторения у Эйзенштейна в теоретическом плане.

Прежде всего, необходимо выделить исследования, связанные с фазизмом. Это важная часть разработок Эйзенштейна, общим смыслом которых является обнаружение принципов кинематографичности в других пластических искусствах, в первую очередь в живописи. Сергей Эйзенштейн в целом воспринимает кино как глубоко синтетическое искусство, представляя его как естественный эволюционный результат развития пластических искусств с их стремлением к движению. Его концепцию можно обозначить по его собственному определению как «**фазность**»<sup>3</sup>.

В «Драматургии киноформы» режиссер анализирует сущность кинематографа, подходя к проблеме диалектически, используя инструмент синтеза, классическое «единство и борьбу противоположностей» Гераклита, высказываясь следующим

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Убийство короля Дункана (геометризм и натурализм) // Неравнодушная природа. Т. 1. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 479

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. С. 521.

<sup>5</sup> Там же. С. 521.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 522.

<sup>8</sup> Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. С. 522.

<sup>9</sup> Эйзенштейн С. Ермолова // Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. С. 136.

<sup>10</sup> Там же. С. 136.

<sup>11</sup> Там же. С. 136–138.

образом: «из наложения двух величин одного измерения возникает новое измерение более высокой степени»<sup>4</sup>. А при анализе эффекта контура Эйзенштейн акцентирует внимание на конфликте: «Контурное несовпадение запечатлевшегося в памяти первого изображения и воспринимаемого затем второго — их конфликт — порождает ощущение движения, представление о подвижности»<sup>5</sup>. Характерно, что для Эйзенштейна именно конфликт стоит в центре механизма, порождающего движение, а степень конфликта, выраженная в силе несоответствия, формирует динамическое напряжение. С его точки зрения, «степень несовпадения обуславливает интенсивность впечатления, обуславливает напряжение, которое становится подлинным элементом собственного ритма всего последующего ряда»<sup>6</sup>.

И здесь Эйзенштейн возвращается собственно к художественному пространству, говоря о том, что и в таком искусстве, как живопись, возникает динамический эффект, который он определяет так же, как эффект от движения в кинематографе: «Глаз прослеживает направление одного элемента. Удерживает зрительное впечатление, которое затем сталкивается с прослеживанием направления второго элемента. Конфликт этих направлений образует динамический эффект в восприятии целого»<sup>7</sup>. Конфликт направлений — это по сути и есть различные фазы одного и того же объекта или различным временным образом представленные части одного образа.

Эйзенштейн выделяет несколько видов подобного временного, фазного конфликта: 1) линейный; 2) временная диспропорция; 3) итальянский футуризм; 4) идеографический<sup>8</sup>. Именно на втором, как наиболее сложном виде, он останавливается, анализируя в статье «Ермолова» живописное произведение Валентина Серова «Портрет Ермоловой». Эйзенштейн формулирует чрезвычайно важные выводы относительно живописи как предтечи кинематографа: изобразительно-пластическая область кинематографа — его монтажно-динамическая светопись — современный этап живописи<sup>9</sup>. Для иллюстрации этого сходства автор, в частности, сближает художественное мышление Пикассо с кинематографом<sup>10</sup>.

Эйзенштейн развивает идею конфликта как несоответствия первого и второго кадра, акцентируя свое внимание на самом наложении, уходя от последовательной концепции монтажа: «... монтаж есть вовсе не столько последовательность ряда кусков, сколько их одновременность: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок»<sup>11</sup>. По сути, Эйзенштейн описывает кинематограф как стремящийся к плотности и наложению визуальный ряд, за счет чего и достигается динамизм и конфликт кусков, сцен и

эпизодов, возникает давление кинематографической образности, что так важно для авангардного, «монтажного кинематографа» Эйзенштейна. Разбирая «Портрет Ермоловой», Эйзенштейн указывает на ее временную диспропорцию, временную и пространственную разнофазность, представленную в «одновременном слитном соприсутствии»<sup>12</sup>. Именно этого совпадения и хочет добиться режиссер в кинематографе, что является одной из главных его художественных задач в киноискусстве.

<sup>12</sup> Там же. С. 138.

<sup>13</sup> Эйзенштейн С. Убийство короля Дункана (геометризм и натурализм) // Неравнодушная природа. Т. 1. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 479.

В статье «Убийство короля Дункана (геометризм и натурализм)» Эйзенштейн уточняет ряд положений. Так кадр и монтаж для него являются самостоятельным развитием соответственно изображения и композиции. И если монтаж — степень кадра, «так и композиция есть степень, стадия изображения»<sup>13</sup>. И далее: «...**фазность** концепции в общем и концепции в частном — в статическом произведении искусства присутствует во взаимном смещении, отводя «под себя» область композиции и область изобразительную»<sup>14</sup>. Композиция становится многослойным монтажом и путем временной и пространственной диспропорции структурируется кинематографическим способом. «Но ведь и статическая картина есть некоторым образом не статический холст, а кинокартина: сквозь нее скользит такая же смена кадров, как в фильме. И она сама есть единично и статически изображенный отпечаток, отвечающий тому, который образуется в сознании как некая синтетически средняя от последовательного нагромождения кадров в фильме!»<sup>15</sup>. Разложение живописной картины на последовательность эскизов, по Эйзенштейну, может дать динамику становления концепции, динамику пульсирования то в общем, то в частном, то в композиции, то в изображении<sup>16</sup>. Это также указывает на кинематограф.

<sup>14</sup> Там же. С. 479.

<sup>15</sup> Там же. С. 479–480.

<sup>16</sup> Там же. С. 480.

Таким образом, можно утверждать, что Сергей Эйзенштейн на теоретическом и практическом уровне последовательно использует феномен художественного повторения, включая такой его наиболее сложный тип, как фазизм (реже — фразизм), отводя в межкадровой и внутрикадровой композиции кинокартины наиболее важные места приему повторения. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Делез Ж. *Различие и повторение*. — СПб.: Петрополис, 1998.
2. Жильсон Э. *Живопись и реальность*. — М.: РОССПЭН, 2004.
3. *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино* (отв. ред. Б.В. Раушенбах). — М.: Наука, 1988.
4. *Эйзенштейн С. Монтаж*. — М.: Музей кино, 2000.
5. *Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1*. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004.