

Марков А.В. К истории русской психологии восприятия: рецепция кинематографа в раннем символизме



МАРКОВ А.В. К ИСТОРИИ РУССКОЙ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ: РЕЦЕПЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА В РАННЕМ СИМВОЛИЗМЕ

English version: [Markov A.V. To the Russian psychology of perception: cinema in the early symbolism](#)

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

[Сведения об авторе](#)

[Литература](#)

[Ссылка для цитирования](#)

Критика ассоциативного мышления была развернута ранним символизмом, стремившимся реабилитировать созерцание и переживание вечности. Наивная реабилитация была невозможна, и хотя позднейший символизм отрицал выразительные возможности кинематографа, ранний символизм оценил кинематограф как медиум созерцания, альтернативный романной организации мотиваций и действий. При этом так как неясно, кто созерцает, камера или зритель, воспринять кино удалось только внутри лирической поэтики, в которой идеал сам себя созерцает и возможно переключение от идеала к действующему лицу без смены аспекта. Наследие русской поэзии, в которой созерцание уникальных природных явлений могло противопоставляться созерцанию множественности мира, оказалось лучшей подготовкой к пониманию кинематографического медиа. Ранний русский символист Иван Коневской создал первый экфрасис фильма, под видом сюжетного стихотворения, и оспорил эстетическую программу Метерлинка, противопоставив ей эффекты кинематографического восприятия уникальных вещей. Тем самым в русском символизме были созданы новые представления о различии ассоциативного мышления и воображения: ассоциативное мышление стало считаться аксиологическим, настаивающим на ценности первых впечатлений, тогда как воображение сближалось с созерцанием, в котором аксиология оказывается лишь одним из аспектов в образном ряду, тогда как созерцается самопознание духа, а не следствия его присутствия. Тем самым символизм утвердил новую критическую норму созерцания, которую нужно учитывать при анализе русской идеалистической философии того времени, и внес свой вклад в дальнейшее развитие психологии восприятия, завершившейся проектами Шпета и Выготского.

Ключевые слова: ассоциативное мышление, кинематограф, технический медиум, описательная психология, созерцание

Введение. Постановка проблемы

Проблема отношения восприятия и воображения была одной из важнейших в психологии начала XX века. В начале прошлого века эта проблема выступила как вопрос о границах ассоциативного мышления, которое притязает быть регулятором воображения и при этом следует из порядка

восприятия. На необходимость таких границ многократно обращал внимание Г.Г.Шпет, указывающий, что для изобретателя аргументации от ассоциативного мышления Д.Юма «вопрос о причинности есть вопрос, так сказать, производный, вторичный, а первоначально перед Юмом стоял другой вопрос (...) исследовать человеческую природу с точки зрения объема и сил человеческого ума» [Шпет, 1911, с. 7]. Тогда вопрос о цепи рассуждений, обосновывающих привилегию причинности над дальнейшими ее воспоминаниями, оказывается вторичным по отношению к вопросу о чистом созерцании объема опыта, при котором мы должны установить сами границы понятия «ум», не меняя аспекта рассмотрения. Восприятие и воображение оказываются тогда лишь моментами соответственно ценностно-ассоциативного и проективно-всеохватного подходов, которые условно (а по ходу статьи мы увидим, что не совсем условно) можно соотнести с опытом романной литературы и кинематографа соответственно.

Мы докажем, что проблема отношения этих двух вещей была решена в русском символизме, причем очень рано, благодаря счастливому стечению обстоятельств, а именно наложению дихотомии внимательного наблюдения и экстатического созерцания на общие символы многообразия и однообразия, сближения однообразия и экстатического созерцания с солнечным впечатлением, а движущегося многообразия – с кинематографическими эффектами. Именно встреча с кинематографом позволила упорядочить эти идеи, до этого не проясненные внутри лирических пейзажей и зарисовок, и стимулировать стремительное развитие русского символизма.

Обычно знакомство символистов с кинематографом ставят в зависимость от их интереса к современной городской культуре [Бёрд, 2006, с. 74], так что они увидели в кинематографе профанацию мистерии, вскрытие ее механизмов [Шевченко, 2008, с. 147], которое может оказаться и привлекательным – правда, непонятно, как именно, и это слишком большой вопрос, чтобы от него отмахнуться. А если сводить символистское восприятие кино к возможности кинематографа еще раз разыграть главную символистскую проблему творчества как препарирования и статического запечатления мира, своего рода умерщвления мира [Кириллова, 2012, с. 85–87], когда кинематограф, оживляющий неподвижные изображения, позволяет посмотреть со стороны на эту творческую практику – правда, непонятно, осмыслить или оспорить – то опять мы остаемся с каким-то слишком большим вопросом, чтобы можно было указать только на личные идиосинкразии отдельных авторов и тем самым оставить его без ответа. Поэтому чтобы разобраться, что тогда произошло, нам придется обратиться к тому году, в который кинематограф привезли в Россию: и потому что первые впечатления часто не обманывают, и потому что при первом знакомстве символисты не могли создать ту призму обвинения кино в механистичности и светливой аналитичности, через которую они смотрели потом, его резко осуждая.

Материал исследования

«Средь волн», сонет «французского» типа Ив.Коневского (1896), самого талантливого и искреннего из поэтов первого поколения русских символистов, хорошо известен исследователям символизма, как пример того, что «переживания предустановленной мировой гармонии... обретают торжественную, одическую тональность» [Лавров, 2015, с. 8]. При этом сюжет сонета, второго в пентаптихе «Сын солнца», ни разу не был разобран. Мы настаиваем, что перед нами первый в русской поэзии экфрасис кинофильма и что рецепцию кино в русской поэзии нужно отсчитывать с осени 1896 г. – меньше чем через год после первого коммерческого показа кино в мире.

И плавал он в сверкающих волнах,
И говорил: вода – моя стихия!
Нырять в зыби, в хляби те глухие,
Как тешился он в мутных глубинах!
Там он в неистовых терялся снах.
Потом, стряхнув их волшебства лихие,
Опять всплывал, как божества морские,

В сознании ясном, в солнечных странах.
С собой он брызги вынес из пучины.
Мы брызгаться пустились, как дельфины,
И ослепительный поднялся плеск.
Я, ослеплен и одурен, метался.
Его же прояснял тот водный блеск:
Дух в лучезарных взрывах разрастался.

В прихотливо устроенном сонете действуют три персонажа, сложно соотносимые с повествователем: идеальный купальщик, которому отведена большая часть стихотворения, «я» как один из рядовых купальщиков, не справляющийся с набегающей волной, наконец «дух», который не то сам идеальный купальщик, для которого брызги – лучезарные взрывы его торжества, не то сама стихия торжества, властная и над природной стихией воды, и над человеческой стихией игры. Трех персонажей невозможно свести к готовым схемам вроде гегелевской триады, но, скорее, речь идет о том, как возможно пережить плеск и накат волн и вновь начать борьбу с волнами после метаний. Но тогда вопрос: как обоснован такой резкий переход от восторга перед солнцеподобным купальщиком к мелочности множества обычных купальщиков, и как «дух» оказывается проекцией не просто мечты о небе или море, но проекцией того идеального купальщика, еще более проясненного в последних строках.

Методы исследования

К этому двойному вопросу находим два ключа ответа: с одной стороны, это возможное кинематографическое впечатление поэта, а с другой стороны – его представление о противоположности солнечного и замутненного созерцания, которое он отстаивал в том числе в споре с западноевропейским символизмом. Далее мы увидим, что эти стороны оказываются сторонами одного понимания задач искусства.

Гипотеза исследования и ее доказательства

Приведенное стихотворение написано осенью 1896 г., когда о купании можно было разве вспоминать или мечтать, а прямо за ним следует третье стихотворение цикла, «Снаряды», написанное, как указано под ним, в Нижнем Новгороде, машинном отделе Выставки – Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде 1896 г., ставшей самым заметным событием русской жизни конца XIX в. Известно, что рядом с машинным отделом, который питал электричеством часть выставки, с июня демонстрировались фильмы студии Люмьеров – в том числе в Россию были привезены все фильмы, вошедшие в первый коммерческий показ.

На первом коммерческом киносеансе на бульваре Капуцинок (а не Капуцинов), вопреки распространенному заблуждению, фильма «Прибытие поезда...» не было (хотя на Нижегородскую ярмарку его уже привезли, и Максим Горький, написавший репортаж о кинопоказе, его видел), но зато был фильм *Vaignade en mer* («Купание в море», иногда просто «Море»), снятый в имении Люмьеров в Ля-Сьота. В репортаже Максима Горького этот фильм не упоминается, хотя его свидетельство ценно, помимо подробного описания нескольких фильмов, тем, что он зашел в кино из машинного отдела – что подтверждает нормальность такого пути и необходимость признать кинематографические впечатления не сиюминутным фокусом, а чем-то по значимости сопоставимым с впечатляющей техникой машинного отдела.

В минутном фильме без монтажной склейки изображены купальщики, ныряющие в воду с мостков, возвращающиеся на берег и вновь ныряющие. Вода в месте ныряния по пояс, при этом мостки поднимаются над водой где-то на полметра и волны хлещут довольно сильно. Смысл купания – медицинская процедура, как считалось, успокоение нервов при резком нырянии в волну. Купальщики пытаются нырнуть с головой, но при этом из-за робости и неуклюжести движений

просто сходят в воду с мостков, как и сейчас это делает любой начинающий ныряльщик.

До появления этого фильма образность, которую мы встречаем в стихотворении Коневского, могла бы сложиться случайным образом, но именно кино делает ее программной – а символизм ведь с самого начала стремился к программности своих выступлений. Благодаря фильму мы восстанавливаем настоящий сюжет: купальщики, пока бегут по мосткам, располагают идеальным образом купальщика, как он должен справиться со всеми трудностями, изящно нырнув и обретя покой своим нервам. Но ныряют они в набегающую волну, которая сразу разрушает одним своим видом их мысленные построения: в фильме это их робость перед прыжком, а в стихотворении – нелепость их плескания, которую каждый «я» ощущает. Но, оказавшись в море, ощутив море, купальщики понимают, что идеальный пловец может быть только в реальной стихии.

Кинематограф выступает здесь как связка впечатлений, которые были бы до этого отдельно: отдельно впечатления от вида купающихся, отдельно – от холодной морской воды. В стихотворении старого типа, в пейзажной лирике эти впечатления были бы связаны как некоторая вневременная гамма ощущений, но кинематограф, привнеся в мир проекцию и время, заставляет считать качественную смену впечатлений, со зрительных на телесные, и изменением качественного отношения к идеалу. Далее мы увидим, что предпосылки к такой смене режима от созерцания единства к переживанию множественности были даны в лирике Коневского того времени, что только представления о постоянной «проекции», то есть кинематографическое по сути представление, смогло тематизировать эту смену режима восприятия, и что эта тематизация становилась еще более кинематографичной в борьбе Коневского против слишком театрального и гедонистического западноевропейского символизма.

Цикл исследуемых нами сонетов впервые появился в коллективном сборнике «Книга раздумий» (1899), и другие стихи Коневского в подборке важны для понимания общего его замысла. В первом стихотворении, «К пластику» [Бальмонт и др., 1899, с. 55], Коневской противопоставляет себя эллинскому созерцателю солнца:

Я в зрелища вхожу неудержимо
И жду, куда мой путь меня умчит.
А ты стоишь и внемлешь недвижимо,
И дух твой прям, и голос твой молчит.

Созерцание солнца в духе пифагорейства (известное в России со времен картины Федора Бронникова «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу», 1869) требует неподвижности, тогда как вхождение в зрелища в томительной тоске ожидания, в неизведанности своей нынешней и будущей судьбы требует подвижности.

Обсуждение доказательства

Смешение этих двух режимов созерцания Коневской оспаривал и в прозе. Так, в 1901 г. выходит «Жизнь пчел» Метерлинка, Коневской выписывает ее сразу из Франции и полемизирует с ней – и эта полемика настолько интересна, что заставляет дополнить ряд выводов, сделанных А.В.Лавровым. Коневской недоволен тем, что Метерлинк выступает против поэтической картины совокупления пчел в воздухе, считая такое совокупление физиологической, а не какой-то мирозерцательной необходимостью. Коневской думает, что биологическое объяснение, выстраивающее торжество жизни в момент совокупления как финальное звено в работе ряда биологических механизмов, – это одновременно «изворотливое» и «застенчивое» объяснение [Коневской, 2000, с. 291] – то есть имеющее в виду целую змеящуюся цепочку механизмов и при этом скрывающее за биологической предопределенностью самоочевидный триумф совокупления. Тем самым Коневскому ближе явно видеть в совокуплении тот триумф, который может быть дан только как непосредственная проекция наших представлений о жизни, и который в своем

временном движении реализует механизмы этой проекции, не меняя аспекта нашего взгляда – то есть настаивает на чисто кинематографической логике, в отличие от романной логики Метерлинка.

Цель книги «Жизнь пчел» – доказать, что мир пчел – полное соответствие нашему человеческому миру, что дела человеческие слишком напоминают дела пчел, и что само бытие человечества находится под угрозой. «Возможно... наша светящаяся спираль, равно как и спираль пчел, светит только для забавы тьмы» (цитируем Метерлинка в переводе Н.М.Минского, хотя Коневской читал в оригинале свежееотпечатанный томик). Космологический образ светящийся спирали вмещает в себя и представление о земле и солнце посреди тьмы, рою планет или звезд, и представление о человеческих делах, выступающих из тьмы неведения. Это можно назвать романной космогонией, которая невозможна в эпоху кинематографа, так как камера может фиксировать сколь угодно катастрофическое, но при этом фиксирует безусловное.

Деятельность жизни, согласно Метерлинку, поддерживается сладострастием, и матка, вынашивание которой новых пчел меряется только сроком ее жизни, оказывается вовсе не добродетельной матерью множества, но она «как большая любительница страстных наслаждений» знает высочайшее наслаждение брачного полета как единственного события ее жизни. Получается, что брачный полет – это опьяняющее единичностью событие, которое все время вспоминается, и тем более опьяняет, что оно уже недостижимо. Это могло бы соответствовать власти воспоминаний в романе, но совершенно не соответствует кинематографическому пониманию события, которое заведомо не может быть единственным апофеозом, так как утвержденное в своей фактичности, оно тем самым оказывается лишь предпосылкой для понимания всей жизни пчелы как апофеоза, а не воспоминания об апофеозе как апофеоза. В логике литературы можно метафорически считать, что первое впечатление (а для матки оплодотворение – это как бы первое впечатление) определяет всю дальнейшую жизнь, но так совершенно нельзя мыслить в логике кинематографа, где первое впечатление – лишь эпизод в созерцании со своего места, из своего аспекта.

Брачный полет определяет дальнейшую судьбу пчелиного рода, но Метерлинк всякий раз переключает разговор с эволюционных преимуществ пчел на сочувствие данным особям как полноценным представителям рода. Это переключение и позволяет ему считать эволюционные преимущества именно высшими наслаждениями для самих пчел, которые в качестве особей оказываются уязвимы: любая ситуация их уязвимости заставляет потом переживать эволюционную состоятельность пчел в повседневности их улья как прямо здесь совершаемое сладострастие. Пчелы рискуют во время полета, потому что угрожает им «пролетающая птица, несколько капель дождя, холодный ветер, ошибка в направлении» – но кому, царице или всем пчелам? Коневской, разумеется, противопоставлял такому риску какую-то другую логику, и ее мы видим в стихотворении о купальщиках: идеальный купальщик всегда рискует, но именно поэтому возможность всех обычных купальщиков посмотреть на себя со стороны возносит этого идеального купальщика выше всяких рисков, делает его, как бы мы сказали сейчас, «супергероем».

Царица, борясь с собственным нетерпением ради интуитивного выбора правильного времени, «любит вылетать из улья в тот момент, когда роса еще не совсем сошла с листьев и цветов, когда последняя свежесть угасающей утренней зари борется с наступающим жарким днем, подобно тому, как обнаженная дева противостоит объятиям грубого воина, когда тишина приближающегося дня еще нарушается то здесь, то там звуками, наполняющими воздух при наступлении зари, а полуденный аромат роз смешивается с утренним благоуханием фиалок». Ее опознание подходящего момента – это победа «когда чудное утро волеется в брачное пространство из глубины лазуревых урн» над нетерпением сладострастия особым всеобщим сладострастием: ведь побеждает в конце концов «грубый воин» дня, и вероятно, нетерпелива была пчела скорее как дева, чем как воин. Иначе говоря, как бы ни торжествовала жизнь в мире пчел, они остаются в плену готовой образности.

Коневской считает, что Метерлинк вынуждает нас «смыкать, собирать воедино эти два представления и явления – пчелу летающую и пчелу со вскрытыми внутренностями», в то время

как эти представления внушают ощущения, «волнения», совсем несходные. Иначе говоря, если Метерлинк мыслит в романной логике, где каждое впечатление провоцирует некоторое иноприродное ему действие, в свою очередь становящееся впечатлением для следующего действия, то Коневской мыслит кинематографично, исходя из того, что полет пчелы – это созерцаемая проекция, при рассмотрении которой мы не властны над своими впечатлениями, но знаем заранее свой угол зрения, тогда как вскрытие внутренностей пчелы – это действие, которое требует постоянного изменения угла зрения и отношения к происходящему.

То, что и кинематографическое впечатление Коневской мыслит не менее реалистичным, чем впечатление вивисектора, подтверждается его рассуждением о сходных рудиментах несходных явлений: «сохраняются только некоторые самые внешние, незначительные для нас – зрительные и осязательные ощущения от этих двух явлений». Если зрительные ощущения понятны как впечатления, то осязательные ощущения оказываются ассоциативным механизмом, не менее действенным, чем механизм зрительных ассоциаций: постоянная осязаемость пчелы для экспериментатора не менее важна, чем постоянная зримость пчелы. Но именно на неумении вивисектора или экспериментатора различать качество данных Коневской далее строит критику всего ассоциативного мышления, которое требует локализовывать предмет, глядя на него из разных мест, но не может с одного места и с одного аспекта, как в кино, видеть торжество предмета.

Основные результаты по исследованию ассоциативного мышления

Ассоциативное мышление романного или экспериментаторского типа, только локализирующее, но не различающее качественно видимые и осязаемые данные, оставляет между явлениями лишь «механическую связь». Но как только мы начнем говорить о качествах, то мы не можем свести «природу, сущность» к механизмам. «Все чарующее, богатое внутренними образами впечатление, составляющееся во мне брачным полетом пчелы, не содержит почти ничего общего с необходимостью шейных сумочек...» Так Коневской осуществляет тотальную методическую критику ассоциативного подхода в пользу статического созерцания.

В брачном полете «образ пчелы был только одной из необходимых составных частей; когда же этот образ обособлен, сам по себе, он – ничто, он, по существу, уже не тождествен с бывшим в час полета». Это самое необычное в аргументации Коневского: образ – это только механическая часть того комплекса, который настолько не-механичен, что даже его воздействие не будет механическим. Тем самым Коневской завершает свою критику на том, что в этом полете действительно торжествует в конце концов тот возрастающий в ослепительных впечатлениях дух, о котором говорится в стихотворении о купальщиках: образ, то есть представление купальщиков об идеальном купальщике, который они пытаются отождествить с образом себя, не то чтобы дискредитируется или исчезает, но оказывается лишь частью того торжества духа, которое происходит независимо от них.

Но, разумеется, если в кинематографическом восприятии мы можем говорить о плоскости экрана, то в восприятии этого же в ситуации живой природы – только о пространстве неба. «Пчелиное» восприятие неба как чистой проекции торжества появляется у Коневского во втором стихотворении подборки «Книги раздумий» под названием «С коневца», раскрывающем смысл псевдонима поэта:

И не дамся я тихой истоме,
Но очами вопьюся в простор.
Все, что есть в необъятном объеме,
Все впитает тычинка – мой взор.

Перед нами очень интересная картина. Активность отождествляется с рассмотрением неба, и хотя «вопьюся» можно понимать просто как экспрессивное выражение для восторженного взглядывания,

но симметрия в четверостишии слов «вопьюся» и «тычинка», поддержанное однокоренным «впитает», сразу напоминает об отношениях пчелы и цветка. Этимологическая фигура «необъятный объем» также поддерживает такое матрешечное прочтение: впиваясь зрением, как жалом пчелы, словно тычинками, то есть ожидая оплодотворения зрения, как ожидает оплодотворения матка пчелы, вылетающая в небеса. Если Метерлинка интересовало, что сладострастие матки пчелы не ограничено во времени, то Коневского исключительно та безмерная тяга пространства, которое само себе отражение и само себе награда.

Важнее всего оказывается эпиграф к этому стихотворению, взятый из А.К.Толстого, «Сосредоточен я живу в себе самом». Эпиграф – строка из стихотворения «Когда природа вся трепещет и сияет...» (1858), в котором, как и в первом стихотворении Коневского из подборки, противопоставляется яркий солнечный день, требующий неподвижности восприятия («Душа бездейственно в пространстве утопает»), и пасмурный день с мельканием неопределенных впечатлений и бесприютностью, только это не бесприютность осенних листьев, а охотника, блуждающего в роящихся мечтах среди постоянно меняющихся картин природы. Поставленная в эпиграф строка на самом деле говорит не просто о задумчивости в ненастную погоду, но об особой функции проективности как продуктивности на фоне привычного мелькания пейзажных образов:

Мой трезвый ум открыт для сильных вдохновений,
Сосредоточен я живу в себе самом,
И сжатая мечта зовет толпы видений,
Как зажигательным рождая их стеклом.

Выходит интереснейшая ситуация: ум пускает к себе «сильные вдохновения», иначе говоря, фантомы воображения, а при этом само воображение получается сжатым, твердым инструментом, порождающим вспыхивающие видения. Ясно, что видения не могут быть воспламененными, но только воспламеняющими, но в логике этого стихотворения важно, что проекция, вроде бы неподвижная, оживает в силу свойств самих проецируемых вещей, что и позволяет объяснить, почему пасмурный и вроде бы скучный день оказывается интереснее яркого солнечного дня. По сути, здесь уже описан кинематографический механизм, когда вроде бы строго механическая проекция (за механичность кинематограф осуждали многие русские символисты, от Волошина до Флоренского) оказывается оживающей, и свет экрана воспринимается как единственный медиум, позволяющий воспринимать происходящее не только как следы факта, но как единственную продуктивную деятельность воображения.

Многие образы стихотворения А.К.Толстого воспроизведены и в пятом стихотворении подборки, «Дебри», где уже дается и программа созерцания окружающего мира, в которой, в противоположность программе Метерлинка, созерцание небес и созерцание жизни мелких животных противопоставляется:

То углублюся я в траву,
Слежу букашек и жуков,
То с неба воздух я зову,
Лечу за стаей облаков...

Программа выдерживается: созерцание неба, пространства – это исключительно работа воображения, а не тщательного наблюдения. Внедрять тщательное наблюдение было бы неуместно там, где необходимо именно впитаться в небо, раствориться в нем, а не углубляться в него, не тонуть в его волнах, а показать себя торжествующим над этим морем или иным буйством природы духом.

Заключение

Итак, история критики ассоциативного мышления и утверждения в качестве исходной точки

всеобъемлющего созерцания неизменного аспекта восприятия в России должна быть дополнена – кроме русской рецепции «Описательной психологии» Дильтея Шпетом должен учитываться и русский символизм от самых его истоков. Дальнейшие исследования, определяющие в том числе и интерференцию языковых теорий, в частности теории А.А.Потебни, важнейшей для русских символистов, позволят уже не просто уточнить эту историю, но завершить ее построение.

Выражение признательности

Статья посвящается Валерии Геннадиевне Андреевой.

Литература

Бальмонт К., Брюсов В., Дурнов М., Коневской И. Книга раздумий. СПб.: Типография В.С.Балашев и Ко., 1899. http://imwerden.de/pdf/kniga_razdumy_1899__ocr.pdf

Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч.Иванова у А.Бакши и Адр.Пиотровского. Новое литературное обозрение, 2006, No. 81, 67–98. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/be6.html>

Кириллова О.А. Кинотекст Валерия Брюсова. Международный журнал исследований культуры, 2012, 2(7), 84–89. <https://cyberleninka.ru/article/v/kinotekst-valeriya-bryusova>

Коневской И.К. «Жизнь пчел» Метерлинка. В кн.: Е.И. Нечепорук (Сост.), Мечты и думы. Томск: Водолей, 2000. С. 290–293.

Лавров А.В. Символисты и другие. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Шевченко Е.С. Кинематограф как «новый балаган» (к проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов). Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, 2008, No. 6, 146–149. <https://cyberleninka.ru/article/v/kinematograf-kak-novyy-balagan-k-probleme-kinematograficheskogo-koda-v-literaturnom-tvorchestve-simvolistov>

Шпет Г.Г. Скептицизм и догматизм Юма. Вопросы философии и психологии, 1911, 1(106), 1–18.

Поступила в редакцию 18 марта 2018 г. Дата публикации: 22 июня 2018 г.

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович. Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 Москва, Россия.

E-mail: markovius@gmail.com

Ссылка для цитирования

Стиль psystudy.ru

Марков А.В. К истории русской психологии восприятия: рецепция кинематографа в раннем символизме. Психологические исследования, 2018, 11(59), 2. <http://psystudy.ru>

Стиль ГОСТ

Марков А.В. К истории русской психологии восприятия: рецепция кинематографа в раннем символизме // Психологические исследования. 2018. Т. 11, № 59. С. 2. URL: <http://psystudy.ru> (дата

обращения: чч.мм.гггг).

[Описание соответствует ГОСТ Р 7.0.5-2008 "Библиографическая ссылка". Дата обращения в формате "число-месяц-год = чч.мм.гггг" – дата, когда читатель обращался к документу и он был доступен.]

Адрес статьи: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n59/1581-markov59.html>

[К началу страницы >>](#)