

УДК 94(5)"19"

**ВЛИЯНИЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ  
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК РУССКОЙ  
КИНЕМАТОГРАФИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА  
(на примере творчества С.М. Эйзенштейна)**

*Р.Р. Мухаметзянов*

**Аннотация**

В статье на примере творчества С.М. Эйзенштейна рассматривается влияние восточной цивилизации на становление новой европейской культуры. Подвергается анализу интерпретация Эйзенштейном дальневосточной эстетики, использование им принципов и философии иероглифического письма при разработке авторского метода киномонтажа. Подобные диалогические отношения дальневосточной культурной традиции с европейской – пример того, как восприятие Востока человеком западного типа мышления становится плодотворной основой для творчества.

**Ключевые слова:** диалог культур, Восток – Запад, кризис европейской культуры рубежа XIX – XX вв., китайская и японская культуры, театр «Кабуки», иероглифическая система, киномонтаж, звуковой монтаж, эстетика чань-буддизма, синтез искусств.

---

Кризис европейской культуры рубежа XIX – XX вв. и поиски выхода из него привели к тому, что европейская творческая элита начинает обращаться не только к истокам европейского искусства, но и к творческой традиции Востока. Именно на базе синтеза нового и хорошо забытого старого в начале XX в. начинает строиться новая западно-европейская культура.

Можно выделить несколько причин того, почему европейская интеллигенция обратила свой взор на восточный регион. Это, во-первых, как справедливо заметил Н. Бердяев, Первая мировая война, которая привела «к концу Европы как монополиста культуры, как замкнутой провинции земного шара, претендующей быть вселенной. Она привела Восток и Запад в такое близкое соприкосновение, какого не знала еще история» [1, с. 106]. Во-вторых, под влиянием научно-технической революции XIX в. европейская картина мира изменилась, а способы ее художественного отражения остались прежними. Классическая европейская культура, построенная на принципах гуманизма и просвещения, больше не могла адекватно отвечать вызовам современности. Соответственно, обращение к восточной культуре было связано прежде всего с поиском новых методов и форм творческого отражения изменившейся картины мира.

Качественно новый этап во взаимодействии культур Запада и Востока начинается в XIX в., особенно яркое отражение это находит в творчестве некоторых импрессионистов (Ван Гог, Матисс). Европейские художники пытались

понять принцип творчества восточных мастеров. Например, Матисс был убежден в том, что «на Востоке была открыта основная эстетическая закономерность создания художественного образа» (цит. по [2, с. 86]). Однако именно начало XX в. ознаменовалось появлением наиболее интересных результатов влияния восточных форм и методов на творческую традицию Запада. Они стали следствием стремления европейцев переосмыслить культурное наследие Востока и посредством этого создать нечто совершенно новое. Начиная с этого периода можно говорить о более глубоком и масштабном взаимодействии культурных форм Востока и Запада.

Наиболее активно процесс взаимодействия происходил на сценических площадках в первые десятилетия XX в. Нужно отметить, что в то время европейская публика знакомится прежде всего с дальневосточной театральной традицией (Китай и Япония). В 1928 г. в России гастролировал японский театр «Кабуки». Это событие стало знаковым для российской театральной публики (особенно для представителей интеллигенции), которая не была знакома с восточным театром и его традициями. Театральные деятели и ценители сценического искусства были поражены самобытным японским театром, столь отличным от русского.

Европейский театр в то время переживал довольно сложный период смены ориентиров, который был связан с общекультурным кризисом рубежа веков, а также с тем, что в театре появился режиссер, ищущий новые формы и методы выражения. Один из основоположников новой теории театрального искусства в России В. Мейерхольд считал, что театр нуждается в пластическом действии, а не в диалогах. Причем пластическая сторона театрального представления должна господствовать над словесной. Идеальной оказывается пьеса, которую можно сыграть без слов, как пантомиму [3, с. 8]. В Европе Антонен Арто, в сущности, продолжая идею Мейерхольда, писал, что театр должен стать «не отражением написанного текста, не как физический образ того, что выражено в словах, а как огненная проекция всего того, что можно извлечь из жеста, слова, звука, музыки и их взаимосвязей» (цит. по [4, с. 64]).

Все это приводило к попыткам вернуться к истокам театра, к театральным формам предшествующих эпох (античным представлениям, средневековым мистериям, балагану и т. д.). Знакомство европейской публики с восточным театром, столь высоко оцененным Всеволодом Мейерхольдом, вызвало возникновение идеи синтеза разных видов искусства, необходимого для создания полноценного театрального произведения. Таким образом, мы наблюдаем две доминирующие тенденции в развитии нового европейского театра: идея необходимости изучения древних форм театра и требование синтеза искусств.

А. Арто, знакомый с китайской философией, писал: «культура – это движение духа, который идет от пустоты к формам и от форм возвращается в пустоту, в пустоту как смерть» [5, с. 267]. Таким образом, вернуться к истокам театра означало возродить театр вновь.

Учеником и последователем В. Мейерхольда стал С.М. Эйзенштейн (1898–1948), который не только внимательно изучал то, что происходило в новом театре, но и пытался найти свои подходы к художественной практике. Гастроли японского театра позволили С.М. Эйзенштейну сопоставить принципы актер-

ской игры японцев с европейскими концепциями «выразительного движения» [6, с. 281]. Знакомство с театром «Кабуки» оказало большое влияние на его творчество. Такой же живой профессиональный интерес вызывало творчество китайского актера Мэй Лань-фан, который играл роли женщин. Советский режиссер не только не пропускал ни одного спектакля с его участием, но и общался с ним во время его визитов во ВГИК [7, с. 206–207]. Игра китайского актера была интересна С. Эйзенштейну в связи со стремлением режиссера аналитически разъяснить искусство, а также определить формулу взаимодействия элементов спектакля, которая позволила бы точно предсказать его воздействие на зрителя. В этом плане традиции китайского театра могли служить плодотворным материалом для изучения. В китайском театре рационализм проявлялся на уровне техники подготовки актера и четко разработанной схемы мизансцен. Эксперименты С. Эйзенштейна на театральных подмостках, основанные на математических расчетах, в итоге привели режиссера в кинематограф.

Переход из театра в кинематограф для того периода был шагом смелым, для советской России – революционным и с этой позиции вполне нормальным. Нужно отметить, что в те годы кино воспринималось как продолжение театра. Кинематограф начинает свою историю, отталкиваясь именно от театра, развиваясь, проходя через стадию «эстетического хулиганства» и начиная оказывать влияние, уже в свою очередь, на театральные постановки и постепенно, как пишет Н.В. Ростова, обзаводясь своими творческими законами и эстетическими принципами (см. [8, с. 9–18]).

С.М. Эйзенштейн начинает свою творческую деятельность как театральный режиссер в московском театре Пролеткульта в начале 20-х годов. Именно в этом театре ставит свои первые экспериментальные спектакли. Для нас интересно то, что чуть раньше он изучает японский язык и японскую культуру. Изучает вполне серьезно на отделении восточных языков Академии Генерального штаба. Поэтому его обращение к традициям восточного театра уже как режиссера выглядит вполне закономерным. Со временем этот интерес к культуре Китая и Японии только возрастает. В мемуарах, вспоминая собственные лингвокультурологические исследования, С.М. Эйзенштейн пишет: «Именно этот “необычайный” ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа» [9, с. 99].

С.М. Эйзенштейн открывает новые методы киномонтажа, объясняя сущность которых, приводит в качестве примера природу иероглифов, которые он усвоил, изучая японский язык. В статье «За кадром» Эйзенштейн говорит о природе символа, о том, как изображение предмета постепенно становится условным знаком-символом [10, с. 29–30]. Он показывает, как путем «монтажа» совершается переход от изображения предмета к передаче понятия в иероглифике. Этот «монтаж» в иероглифике интересовал его в качестве аналогии к монтажу в кино. Величайшая догадка Эйзенштейна – делать монтаж сцен не по тексту (театральный опыт именно на это толкал режиссера), а по ассоциативным, семиотическим связям. Таким образом, С.М. Эйзенштейн не только превращал кинематограф в поистине синтезное искусство, но и открывал очень важные принципы и законы, в частности принцип воздействия на зрителя

и включения его в творческий процесс. К этим открытиям он приходит продолжая изучать особенности культуры Японии и Китая.

Иероглиф – это основа, структурная клеточка мировоззрения дальневосточной цивилизации. Однако иероглифический язык не только формировал структуру мира, но и закладывал символическое мировосприятие и миропонимание. Такое мировосприятие имело очень тесную связь с природой, и вместе с тем иероглифы были не просто словесным овеществлением этого мира, но и символами, несущими на себе огромную многоуровневую смысловую нагрузку.

У академика В.М. Алексеева мы встречаем ключевую фразу о соотношении типа мышления, присущего человеку древнекитайской культуры, с особыми формами творческого самовыражения китайцев. В.М. Алексеев утверждал, что особенность этой связи может быть выражена словами «мыслить иероглифически», что означает ярко выраженную способность к образному восприятию мира и одновременно – к стремлению сосредоточиться на чем-то одном [11, с. 301].

Картина, как и любое другое произведение искусства, вызывает эмоции. В кинематографе с помощью монтажа можно рассчитать воздействие на зрителя, а значит и вызывать у него определенные чувства. Осмысливание человеком эмоций обычно происходит в форме внутреннего монолога. Для С. Эйзенштейна это было очень важно, поскольку под внутренним монологом он понимал не прием, а такую структуру фильма, при которой бы он «тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли» [12, с. 44].

К вопросу о внутреннем монологе С. Эйзенштейн приходит сопоставляя японский язык с китайским: «Как тот, так и другой язык сохранили внешней речью тот самый чувственный языковой канон прадиалогии, которым, кстати сказать, мы сами говорим, когда говорим «про себя» – внутреннюю речью» [9, с. 484]. Эти рассуждения режиссера позволяют сопоставить его эстетические взгляды с взглядами даосов на природу истинного художника. Согласно даосским представлениям в произведении обязательно должен быть смысловой подтекст, отражающий уровень духовности самого автора. При этом, по мнению М.Е. Кравцовой, произведение должно быть незавершенным и недосказанным, тем самым читателю и зрителю предоставляется свобода в понимании глубинного смысла творений на основании их духовного опыта [13, с. 343–344]. А это, в свою очередь, вовлекало воспринимающего в сотворчество.

Единство создания и его восприятия характерно для всей эстетики С. Эйзенштейна. Смысл существования иероглифа в том, что он будет прочитан, а это предполагает обязательное присутствие читателя, причем читателя посвященного, владеющего языком, способного разгадать загадку линий, точек, пустоты<sup>1</sup>. «Желаемый образ не дается, а возникает, рождается. Образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный ими в отдельные изобразительные

---

<sup>1</sup> Иероглифическая система письма не только формировала мышление, способствовала коммуникативным процессам, но и определяла культурное поле. Иероглиф сформировал пространство, в котором комбинации линий давали бесконечное количество итоговых форм. Это пространство имеет достаточно жесткие границы, в том числе и границы для творчества. Игры в линии возможны только в этих рамках. В статье «Китайское правописание» Евгений Майзель показывает на примере главных звезд «пятого поколения» китайских кинематографистов – Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ, - как это происходит и как они пытаются противостоять «тирании Иероглифа». Если дальневосточная цивилизация обречена на вечную тиранию Иероглифа, то С. Эйзенштейну удалось избежать этого и создать нечто новое для своего времени [14].

элементы, вновь и окончательно становится в восприятии зрителя», – считает Эйзенштейн [10, с. 76].

В этой недосказанности лишних и случайных элементов текста не было. В поэтическом тексте ни один иероглиф не случаен и каждый его внутренний составной элемент добавляет мысль и образ. Межиероглифические связи здесь строятся не столько по правилам грамматики, сколько по ассоциативным (параллельным и перекрестным, сонаправленным и противоположенным и т. д.) рядам. За тремя-семью строками иероглифов носитель этой культурной традиции способен увидеть целую поэму, причем порой не одну [15, с. 6]. В результате получается текст, который можно прочесть буквально, но это еще и текст, который читается и зрительно, и музыкально. Такая ситуация сложилась во многом благодаря тому, что лирические образы в дальневосточном искусстве имеют буквенное (иероглифическое) написание.

Использование иероглифической системы предоставляло возможность непосредственно соединить литературу, живопись, каллиграфию в образной структуре художественного произведения. По мнению С.Н. Соколова-Ремизова, в дальневосточной культуре существует крепкая связь между живописью и литературой: «Лирико-литературный подтекст раскрываемых в живописи образов, органичная и глубокая связанность ее с каллиграфией, наконец, пластичность поэтического слова сделали естественным появление своего рода синтетических произведений живописи, где слово посредством языка каллиграфии зримо входит в картину в виде надписей» [16, с. 26]. Действительно, плавность линии иероглифа, ее разрыв, ее пауза, прочтение иероглифов – все это создавало неповторимый облик, визуальный образ всего произведения.

Эйзенштейн, изучавший дальневосточную письменность, знавший поэзию и живопись, конечно, пытался переработать и привнести в кинематограф особенности образного строя культуры Востока. В этом плане интересен его фильм «Броненосец Потемкин» (1925). В этой картине режиссер создает много пейзажных сцен и использует повторяющиеся мотивы. Спустя много лет в своих воспоминаниях С. Эйзенштейн будет сопоставлять этот фильм с эстетикой поэзии и живописи Китая и Японии. В частности, он отмечает, что «с особой полнотой «музыка глазная» процветает в искусстве Дальнего Востока – в Китае и Японии. И особенно богато именно в пейзажной живописи... наиболее законченные образцы этого мы можем найти в Китае» [17, с. 256]. В «Броненосце Потемкине» действительно много пейзажных сцен, восходящих к эстетике сунских пейзажей. Однако хочется обратить внимание на то, что С. Эйзенштейн большую часть этих сцен оставляет черно-белыми, отсылая нас уже к чань-буддийским эстетическим принципам. Конечно же, имеется в виду принцип естественности (чтобы изобразить дерево – надо стать деревом). В этом плане интересен опыт замены профессионального актера «натуральным человеком». Так было в фильмах «Броненосец Потемкин» и «Октябрь»: они сняты без привлечения профессиональных актеров. Это означало, что С. Эйзенштейн находил людей, которые принимали непосредственное участие в событиях (например, Н. Подвойский) [8, с. 14]. В итоге человек не играл роль – он был собой. А зритель видел не просто фильм, а фильм-документ, и он сопереживал, сам оказывался участником этих событий.

В принципе китайское или японское стихотворение можно сравнить с видеоклипом, в котором звуковой и зрительный ряд вступают в сложные взаимоотношения, в результате создается нечто третье, именуемое впечатлением. Наверное, особо ярко это проявилось в литературном жанре надписей к картинам – хуацзань<sup>1</sup>. На основе этого жанра со временем возникло два новых стиля – тихуаши и хуаба, которые представляли собой стихотворную и прозаическую темы к живописным полотнам. Вот здесь и важен момент внутреннего монолога. Насколько глубоко человек может проникнуть в смысл паузы (недосказанного), настолько он вообще готов к пониманию произведения.

Таким образом, создаваемая иероглифической культурой схема может восприниматься не только зрительно, но и на слух. Стихотворение на живописном свитке дополняло картину и несло особый скрытый смысл, что, конечно же, способствовало более глубокому пониманию живописного свитка. Этот смысл заключается в строгой последовательности знака и паузы, когда пауза играет не меньшую семантическую и ритмическую роль, чем иероглифический знак. В свитке появляется мелодия вечного и неуловимого: песнь иероглифа сменяется штрихом, пауза прерывается размывом туши и все это тонет в тишине белого нетронутого тушью живописного свитка. Такая значимость паузы и пустого пространства вновь нас возвращает к принципу намека и недосказанности. Можно также отметить еще один очень важный момент – движение, которое присутствует в свитке, и это движение образов должно считываться зрителем.

Опыт восприятия иероглифа обогащал методику создания образа и вывел С.М. Эйзенштейна за рамки простого монтажа. Это позволило ему, как замечает Вяч.Вс. Иванов, обратиться к «проблемам звуко-зрительного соответствия в ребусных иероглифических написаниях» [6, с. 280–281]. Дальневосточная поэзия для С.М. Эйзенштейна – это выход на проблему звукового монтажа в кинематографе. В статье «Вертикальный монтаж» (см. [10, с. 102–181]) режиссер подчеркивает, что использовать звук необходимо крайне осторожно, нельзя превращать кино в «говорящий театр». Звуко-зрительный феномен ставит новые задачи, способствует совершенствованию методики монтажа. Звук, по мнению С.М. Эйзенштейна, должен быть прочно связан с образом, интонацией и движением, только тогда будет достигаться необходимый эффект.

Таким образом, режиссер предлагает максимально расширить понятие монтажа, понимать его не только как склейку кусков пленки между собой, а как организацию структуры произведения. Эйзенштейн отмечает, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество», – и добавляет к этому

---

<sup>1</sup> Хуацзань – вид описательной поэзии, который появляется в Китае в IV – III вв. до н. э. Начиная с периода Хань поэзия этого стиля оказывается связанной с монументальной живописью и получает широкое распространение, в результате хуацзань начинают называть туши (стихи к картинам). Изначально произведения этого направления писались четырехсложным стихом, но с периода Шести династий при создании хуацзань используют пятисложный стих. В последующие века этот вид поэзии постепенно трансформируется в целый ряд литературных стилей. Нас в первую очередь интересуют тихуаши и хуаба. Возникновение тихуаши (стихотворная надпись-тема) связано с творчеством известного китайского поэта Ду Фу. Этот стиль представляет собой поэтическое произведение: оригинальное, экспромт (оути), чужое известное произведение (четверостишие) или цитату из него. Обыкновенно тихуаши содержит две или одну поэтические строчки. Хуаба – послесловие. Как правило, его писали на горизонтальном свитке прозой и такие тексты создавали люди, которые не были связаны с художником. Более подробно об этих стилях см. [16, с. 95–98; 18].

свою старую формулу «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение», так как возникает качественно новое содержание. Это новое содержание, рожденное содержанием кадров и самим процессом их сопоставления, и привлекает внимание исследователя [10, с. 11]. То же самое происходит при создании иероглифов: сочетание двух иероглифов рассматривается не как сумма их, а как произведение, которое отражает сложное понятие. Сочетанием двух предметов или фактов достигается начертание графически неизобразимого. Например, изображение воды и глаза означает «плакать», изображение уха и дверей – «слушать», рот и дитя – «кричать» и т. д.

Анализ принципов иероглифического письма помог С. Эйзенштейну сформулировать главный закон монтажа в кинематографе, ставший основой его творчества: «Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собою в целое, а именно тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему» [10, с. 65].

Иероглиф, объединяя конкретные явления, предметы, способен выразить некое абстрактное понятие, а за счет своей составной природы он может включать в себя сильную психологическую составляющую. Например, иероглиф «крик» – это не просто звук, производимый человеком, но звук, эмоционально окрашенный и не позволяющий остаться равнодушным тому, кто его слышит. Поэтому в состав данного иероглифа входит не человек вообще, а именно ребенок. По такой же схеме создается кинематографический образ. Сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического. Именно в этом качестве монтаж позволяет выразить и сложный внутренний мир персонажей, эмоциональную окраску событий или явлений, а также и отношение режиссера к этому явленному на экране новому мирозданию.

Иероглиф, будучи созданным и написанным, обретает самостоятельность, становится самодостаточным графическим произведением и уже в этом качестве вступает в новые отношения с другими иероглифами. Так и метод монтажа, возведенный С. Эйзенштейном до понятия композиции, структуры кинопроизведения, предполагает обусловленность не просто логической связью, но и связью эмоциональной, а значит, из чисто технического приема переходит в разряд истинного творчества.

Таким образом, и иероглиф, и организованный методом монтажа видеоряд формируют новую реальность, которая, как и любое произведение искусства, с одной стороны, опирается на реальную действительность, о которой так или иначе повествует, с другой стороны – на мышление и воображение своего создателя. Однако эта реальность формируется не только благодаря создателю, в этом процессе участвует и сам язык с его законами созвучий и сочетаний, с его внутренней поэтичностью и лукавой игрой, а значит, формируется языковая реальность, создающая себя изнутри.

В основе кинофильма лежит текст, но реализуется этот текст не напрямую, а через видение режиссера, его работу со сценарием и композицией. Задача режиссера – на уровне монтажа выстроить последовательность кадров, сцен

и организовать их взаимодействие таким образом, чтобы зритель видел, условно говоря, не день из жизни героя, а всю его жизнь. В каждой минимальной единице киноизображения раскрыть максимальную глубину содержания – такую задачу решал С. Эйзенштейн, когда, отталкиваясь от театрального опыта, от уроков Мейерхольда, от китайского иероглифа, формировал свою теорию и практику монтажа. Практику, которую будут анализировать и реализовывать многие отечественные и зарубежные кинорежиссеры, работающие в рамках интеллектуального кинематографа.

### Summary

*R.R. Mukhametzyanov.* Influence of the Far Eastern Culture on the Artistic Language of Russian Cinematography of the Early 20th Century (on the Example of Works by S.M. Eisenstein).

The article deals with the influence of Oriental civilization on the formation of the new European culture on the example of works by S.M. Eisenstein. Eisenstein's interpretation of the Far Eastern aesthetics, as well as his use of principles and philosophy of hieroglyphic script for the development of the author's film montage technique, was analyzed. This dialogic relationship between the Far Eastern and the European cultural tradition is an example of how the Western man's perception of the East can become a fruitful basis for creativity.

**Key words:** dialogue of cultures, East – West, the crisis of European culture at the turn of the 19th and 20th centuries, Chinese and Japanese cultures, Kabuki theatre, hieroglyphic system, film montage, sound editing, aesthetics of Zen Buddhism, synthesis of arts.

### Литература

1. *Бердяев Н.* Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Мысль, 1990. – 207 с.
2. *Завадская Е.В.* Восток на Западе. – М.: Наука, 1970. – 127 с.
3. *Зингерман Б.* Введение в театр // Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918–1919 / Сост. О.М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 2001. – С. 7–10.
4. *Поляков М.* Театр и его знаковая система // Теория театра: Сб. ст. – М.: Междунар. агентство «A.D.&T.», 2000. – С. 62–92.
5. *Арто А.* Театр и его Двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
6. *Иванов Вяч.Вс.* Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 279–290.
7. *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. – 304 с.
8. *Ростова Н.В.* Немое кино и театр. Параллели и пересечения: из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 166 с.
9. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 1. – 696 с.
10. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
11. *Алексеев В.М.* В старом Китае. – М.: Вост. лит., 1958. – 312 с.
12. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство, 1992. – 351 с.
13. *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая. – СПб.: Лань, Триада, 2004. – 960 с.
14. *Майзель Е.* Китайское правописание // Искусство кино. – 2005. – № 4. – С. 54–61.



15. *Городецкая О.М.* Поэтика иероглифа (Размышления переводчика) // Восток. – 2002. – № 6. – С. 5–24.
16. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985. – 311 с.
17. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – 671 с.
18. *Завадская Е.В.* Изображение и слово (Стихи о живописи – особый жанр китайской поэзии) // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. – М.: Наука, 1969. – С. 96–103.

Поступила в редакцию  
21.11.09

---

**Мухаметзянов Рустем Равилевич** – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры истории и культуры Востока Института Востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: [rustemr@mail.ru](mailto:rustemr@mail.ru)