

СОВЕТСКИЙ «КОНСТРУИРУЮЩИЙ» МОНТАЖ И ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА

А. Д. ПЕРШЕЕВА

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пioneрская, д. 12
apersheeva@hse.ru

ALEXANDRA
D. PERSHEEVA

HSE University Art and Design School, 115054,
Russia, Moscow, Malaya Pionerskaya St., 12
apersheeva@hse.ru

Для цитирования: Першеева А. Д. Советский «конструирующий» монтаж и экранный образ как символическая форма // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 220–267

soviet “constructive”
montage and moving
image viewed
as a symbolic form

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-220-267

Аннотация

Развитие экранного искусства так сильно повлияло на современную культуру, что каждый новый ее виток подталкивает к переосмыслению и более углубленному изучению тех форм медиа, которые возникли в начале прошлого века и стали ее основанием. Оценивая импульс, который кинематограф дал как массовой культуре, так и сложным формам художественных практик (авангардное и экспериментальное кино, видеоарт), мы стремимся выявить особенности и выразительные возможности одного из ключевых типов языка экранного искусства XX века, который имеет самостоятельное культурное значение: советского монтажа.

В настоящем исследовании советский монтаж осмысливается с метапозиции, объединяющей методы искусствоведения, семиотического анализа и классического структурализма, что, как мы покажем, дает возможность наиболее полно и глубоко понять значимость этой художественной формы. Предметом исследования в работе выступает корпус авангардных фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Дзиги Вертова и других кинематографистов, систематически развивавших принципы остро-выразительного монтажа, а объектом исследования является эстетический потенциал этого типа экранной образности, который выходит далеко за границы своих непосредственных функций (рассказывания истории в кинокартине) и занимает особое место в пространстве экранного искусства как символической формы. Опираясь на тезисы культуролога И. Кукулина, назвавшего такой тип монтажа «конструирующим», в настоящем исследовании мы проясняем методологию и генеалогию советского монтажа, прослеживаем его эволюцию на примере выдающихся картин 1920–1930-х годов, а также обозначаем связь этого типа строения фильма с концептуальными поисками современных художников.

Ключевые слова: экранный образ, новые медиа, кинематограф, видеоарт, символическая форма, конструктивизм, Эйзенштейн, монтаж

Abstract

The development of media art has such an impact on the field of modern and contemporary culture that each new round of its expansion urges for rethinking and a more in-depth study of those forms of art the moving image that arose at the beginning of the 20th century and became its foundation. Considering modernist photography and cinema from the point of view of the impulse that they gave both to mass culture and to complex forms of artistic practices (experimental film, video art), we strive to identify the key features of one of the most expressive, system-forming types of languages of moving image, which has acquired independent cultural significance: Soviet montage.

In the current issue Soviet montage has been interpreted from a meta-position that combines the methods of art criticism, semiotic analysis, and classical structuralism, we argue that such an approach makes it possible to understand the significance of this artistic form most fully and deeply. The research is focused on the corpus of avant-garde films by S. Eisenstein, V. Pudovkin, Dziga Vertov and other filmmakers who systematically developed the principles of highly expressive editing, and the object of study is the aesthetic potential of this cinematic construction, which goes far beyond the boundaries of its immediate functions (storytelling) and gains a special place in the area of symbolic form of screen culture. This study clarifies not only the genealogy of Soviet montage and analyzes its evolution using the example of outstanding films of the 1920–1930s, but also draws out the connection of this cinematic construction with the conceptual searches of artists of the 21st century.

Keywords: moving image, new media, cinema, video art, symbolic form, constructivism, Eisenstein, montage, editing

Введение

Говоря о языке кино и его выразительности, мы выделяем в первую очередь два «несущих» элемента его конструкции: кадр и движение. Причем первый наследует фотографии, развивая визуальные решения, которые в свою очередь наследуют живописи, второе же является тем, что позволило экранному образу заявить о самостоятельной ценности и бороться за статус искусства новой эпохи, века скорости. Экранный образ — это движущееся изображение, *moving image*. Кадр и движение на экране неотделимы друг от друга, поскольку воплощают и конструируют в сознании зрителя диегетическое пространство и время, а объединяющая их монтажная структура создает контекст восприятия конкретных образов и устанавливает между ними каузальные связи. Именно монтаж оказывается в центре внимания исследователей семиотики кино [Строение фильма, 1984] и его феноменологии [Кинематографический опыт, 2020], поскольку это выразительное средство объединяет нарративное и чувственное начало в кинематографическом тексте, о чем нередко говорят не только режиссеры-постановщики, но и режиссеры монтажа [Криттенден, 2020].

В период бурного развития кинематографа начала XX века именно монтаж выделял советскую школу среди остальных, поскольку это было нечто большее, чем просто инструмент создания стройного и увлекательного повествования. Советское кино 1920-х призвано было не столько развлекать своего зрителя, сколько создавать новую «картину мира», соответствующую идеям революции. Сила внушения, которой обладает кинематограф, стала предметом размышлений и экспериментов советских режиссеров, а ее осмысление нашло выражение как в конкретных кинематографических приемах («эффект Кулешова»), так и в фундаментальных экспериментах по «психотехнике» в работе с кинематографическими образами, ведь Пудовкин систематически сотрудничал с рефлексологом Павловым, а Эйзенштейн — с психологом Выготским [Васильева, 2020, с. 82–96]. Потому неслучайно, рассуждая об эстетике раннего советского кино, Валерий Подорога вводит термин «кинематограф насилия» [Подорога, 2017], а Славой Жижек рассуждает об «извращении» [Жижек, 2021] применительно к голливудским фильмам, визуальные и монтажные решения которых во многом наследуют советской школе. Разумеется, эти слова не следует воспринимать буквально, ведь речь идет не о жестокости как таковой, а об особой иммерсивной и суггестивной силе экранного образа, которая привлекает внимание теоретиков кино, психологов, философов и современных художников, стремящихся критически осмыслить побочные эффекты воздействия «магии кино». Поэтому обращение к анализу кинематографической формы сегодня представляется актуальным не только в поле искусствоведения, но и в более широком контексте: попытка охарактеризовать экранный образ как «символическую форму» (Э. Кассирер) и описать принципы его художественного и коммуникационного воздействия даст возможность выстроить более крепкие смысловые связи между модернистским искусством и современной художественной

практикой. Иными словами, для того, чтобы четче прояснить семиотические механизмы сложных форм современных (порой довольно агрессивных в плане воздействия на зрителя) экранных образов, необходимо снова возвращаться к рассмотрению периода формирования самого киноязыка и способов его концептуализации. А время становления и расцвета советской монтажной школы в данном случае будет, несомненно, одним из важнейших исторических эпизодов.

В первой части настоящего исследования мы обозначим несколько подходов к теории монтажа, разработанных Л. Кулешовым, В. Пудовкиным, С. Эйзенштейном и Дзигой Вертовым, определим их связь с эстетикой конструктивизма и очертим границы такого понятийного конструкта, как «монтажное мышление». Далее рассмотрим монтаж с семиологических позиций и покажем, какое место он занимает в строении фильмов, ставших символами советской культуры. В заключение работы, привлекая материал современного искусства, мы подчеркнем перспективность такого подхода к феномену монтажа, обращаясь к теории новых медиа.

I. Советское в советском киномонтаже

Отечественный кинематограф начал свое развитие почти одновременно с европейским и американским, однако обрел собственный узнаваемый стиль не в одночасье. Первый кинопоказ состоялся в Петербурге 4 мая 1896 года, вскоре открылись первые кинотеатры (точнее: электротатеатры), а кроме того, новый тип зрелища стал демонстрироваться широкой публике на передвижных ярмарках, охватывая большую территорию, включая Сибирь и Дальний Восток. Отношение императора к новым видам искусства, порожденным техническим прогрессом, было благосклонным, поэтому уже в 1900 году в России появляется первая фирма по организации киносема, которой предстояло вступить в конкуренцию с гигантами международного кинопроката, компаниями Патэ и Гомон, не только привозящими фильмы, произведенные за границей, но и организующими съемки фильмов на местном материале. До 1908 года в России создавались в основном короткие документальные фильмы, освещавшие важные общественные события (например, «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе», 1907), или видовые картины. Затем начали выходить в прокат игровые фильмы студии Ханжонкова и других компаний. Интересно отметить драматургическую особенность этих фильмов: поскольку многие зрители не обладали достаточной грамотностью, чтобы воспринимать большое количество титров в немом кино, следовало либо выстраивать безупречно точную и наглядную последовательность событий, которые на экране будут говорить сами за себя, что является весьма непростой задачей для еще не развитого киноязыка, либо брать за основу сюжета известные литературные произведения и песни (один из первых русских игровых фильмов «Понизовая вольница» был именно таким). В первой половине 1910-х годов рост кинематографической промышленности становился все более заметным, на экраны выходили итальянские боевики, французские комедии, «сцены»

из классической литературы, сокращенные версии пьес; параллельно шли процессы профессионализации кино, на смену мастерам, совмещающим большую часть производственных функций, пришли узкие специалисты (автор сценария, режиссер, декоратор и т. д.), складывалась система киноактеров-«звезд». Хронометраж фильмов постепенно рос, росло и сюжетное разнообразие картин, постепенно складывалась система жанров и соответствующих им выразительных приемов. До начала Первой мировой войны развитие русского кино шло синхронно с историей кинематографа других европейских стран, основные тенденции и процессы (пока довольно хаотичные) практически полностью совпадали, но ситуация резко изменилась с началом войны, которая перекроила систему экономических и торговых отношений России с соседними странами и тем резко изменила ситуацию на кинорынке. «Теперь, когда Европа вдруг оказалась разрезанной фронтами и страны поделены на враждующие коалиции, свободное обращение фильмов на международном рынке стало невозможным. Иностранные фильмы из стран-союзниц стали поступать в Россию окольными путями (в основном через Швецию), а фильмы стран-противников вообще перестали появляться. Однако огромный внутренний рынок России требовал регулярного обновления кинопрограмм, и это послужило сильнейшим стимулом для развития национальной, русской кинематографии» [История отечественного кино, 2005, с. 37].

Вслед за первой встряской случается вторая: февральская революция и смена власти означают для кинематографа в первую очередь отмену цензуры, и на экраны кинотеатров начинают выходить фильмы на ранее запретные темы, что добавляет сумятицы в и без того эстетически аморфное пространство экранной образности начала века. Хаос в общественной жизни зеркально отражается в кинопродукции. Это было хорошо передано в фильме Алексея Балабанова «Морфий» (2008), где мы видим, как медленно распадаются жизнь и личность молодого врача на фоне событий 1917 года. В конце фильма он сначала приходит на лечение («Психиатрическая больница сейчас самое спокойное место», — замечает один из персонажей), а затем бежит оттуда с украденным наркотиком и в итоге находит укрытие в кинотеатре, где солдаты и матросы смеются над пошлой любовной комедией. Вколов себе последнюю дозу морфия, герой тоже начинает хохотать. Все еще глядя на экран, он пускает себе пулю в голову, а сидящие рядом зрители этого даже не замечают, они захвачены мерцающим изображением на экране.

Моментом, от которого имеет смысл начинать отсчет истории советского кино, будет не 1917 год, не период дезориентации, связанный с работой Временного правительства, а 1919-й, когда после захвата власти большевиками был принят декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению», то есть произошла монополизация кинематографа и начался процесс государственного строительства в этой сфере культуры. В годы Первой мировой сформировалась выгодная для отечественного кино



Ил. 1
В. Пудовкин. Кадры из фильма
«Конец Санкт-Петербурга». 1927

ситуация на рынке, но вот выстраивать работу индустрии нужно было практически заново, ведь за годы мировой и гражданской войн было потеряно множество специалистов и техники, компании разорялись, в прокатной сети зияли дыры — все эти проблемы следовало решить, чтобы изменения в общественной жизни были отражены и утверждены «важнейшим из искусств». Однако подписание декрета не означает его немедленного исполнения, ведь существовал зазор между тем, что партия хотела показывать народу, и тем, что массовый зритель хотел смотреть. Поэтому в 1920-е было снято как множество агитационных и идеологически заряженных фильмов, так и большое количество «зрительских» картин, удовлетворяющих спрос на простое и понятное, эмоционально близкое людям повествование, можно сказать, «нэпманское» кино. Были попытки соединить два этих полюса, например, в жанре революционной мелодрамы, однако на деле подобные компромиссы не имели успеха, а историю отечественного кино определили как раз фильмы, представлявшие эти полярные эстетические установки [История отечественного кино, 2005, с. 46–52].

Говоря о «советском монтаже», мы имеем в виду тот особый тип остро-выразительной конструкции фильма, который принес известность Дзиге Вертову, Кулешову, Пудовкину и Эйзенштейну. Несмотря на различия в теоретических установках этих режиссеров, легко заметить, что вместе они составляют школу, которая значительно выделялась как на фоне американского и европейского, так и на фоне стереотипного отечественного кино 1920-х годов. Подобно тому, как мы называем современным искусством (contemporary art) не всякую художественную продукцию, созданную в XXI веке, а только проекты, попадающие в дискурсивное поле современной философии и критической теории, так и советским мы будем называть монтаж не каждого из фильмов, снятых в СССР, а только тот, который является воплощением новаторских, авангардных исканий режиссеров, захваченных идеей революции.

Этот процесс невозможно рассматривать в отрыве от контекста русского авангарда, стремительно преобразовавшего существующие формы искусства в направлении обновления не только художественной, но и социальной действительности. Виктор Шкловский точно выразил это в своей концепции остранения, описав стремление художника дезорганизовать автоматизированный, привычный, бытовой способ восприятия во имя возникновения организации более высокого порядка, сложной, диалектической. Однозначно считаваемая и знакомая форма пересобирается в патетическое, динамичное и неоднозначное образное единство.

Сила воздействия экранного образа велика, это отмечает каждый теоретик медиа, с этим тезисом можно просто согласиться и двинуться дальше, однако нам сейчас важно сделать остановку в размышлении, снова подступиться к вопросу о том, что именно означает эта сила, какую роль она играет в социальном пространстве. В какой мере кино может быть увидено как часть социально-политического события, особой символической формы, в которую «отливаются» новые формы сознания.



Ил. 2
Г. Клуцис. Плакат «Выполним план великих работ».
1930

Здесь важно отметить, что хоть искусство (особенно массовое искусство) способно явным образом оказывать влияние на общественное мнение, служить эффективным средством пропаганды и решения других государственных задач, в той же мере оно является и проводником более глубоких и менее заметных, но притом отнюдь не менее сильных, импульсов, которые психоаналитик Карл Густав Юнг связывал с действием коллективного бессознательного. Турбулентный период Первой мировой войны и последовавшей за ней цепной реакции перекраивания политической карты Европы и России пришелся на годы зрелости Юнга, именно тогда формировалось его представление о роли символа как в культуре, так и в повседневной жизни людей. После диагностированной Ницше «смерти Бога» [Nietzsche, 1882] или, пользуясь терминологией Макса Вебера, — после успешного «расколдовывания мира» [Weber, 1971] возникла лакуна, которую требовалось чем-то заполнить. В одной из своих публичных лекций Юнг говорит: *«Теперь у нас нет символической жизни, и всем нам несладко от этого. Нам необходима символическая жизнь. Только символическая жизнь может выразить потребность души — смею утверждать, каждодневную потребность души! И, поскольку у людей ее нет, они никогда не смогут выбраться из своего „беличьего колеса“ — этой ужасной, банальной, изнурительной жизни, в которой они „ничто кроме“»* [Юнг К., 2010, с. 305]. Тяга к чему-то большему, к причастности чему-то действительно значимому, стремление увидеть Историю за цепочкой хаотичных событий угадывается в словах и поступках героев Томаса Манна и Райнера Марии Рильке. То же ощущается и в текстах русских авторов, особенно в поэме Александра Блока «Двенадцать», где возникает образ черно-белого города, где зимний ветер сбивает прохожего с ног, где сцены открываются небольшими фрагментами, реплики слышны отрывочно и вперемешку с песнями, а бесшабашный отряд революционеров в неведомое будущее ведет сам Иисус Христос. Этот текст очень кинематографичен, в нем ощущается острый, конфликтный, усиливающий контрасты и порой выходящий за пределы рационального, переходящий в инстинкт монтаж форм и образов.

«И в СССР, и в Европе, и в США использование монтажных методов стало одной из важнейших черт „большого стиля“ эпохи. Однако именно в СССР монтаж в наибольшей степени определял этот стиль и воспринимался критиками и образованными читателями и зрителями как идеологически маркированный метод — как важнейшая черта революционной эстетики, созданной в стране, которая строит небывалое прежде общество» [Кукулин, 2015, с. 33].

В фильме В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» мы видим, как большевик взывает к рабочим фабрики и провозглашает: «Вся власть советам!» — и сотни рабочих рук взмывают вверх на короткий миг перед монтажной склейкой (Ил. 1). И это не театральный жест Керенского (который в фильме представлен скорее артистом, работающим на экзальтированную публику, чем политиком), это не властный жест директора фабрики, не царский жест Медного всадника — это жест солидарности рабочего движения, которое



Ил. 3
Кадры из фильма В. Пудовкина «Мать». 1926

только еще готовится осознать себя как силу. Тот же образ мы увидим на авангардном плакате Густава Клуциса, в театре, в литературе, на улице (Ил. 2). В фильме Пудовкина много точных и фактурных образов людей той эпохи, тех, кто переживал столкновение старого и нового, и режиссер не пытается сгладить углы, напротив, в целом ряде эпизодов мы видим лихорадочно короткие кадры, фрагментированные образы идут внахлест, экран захватывает стихия движения, которое наблюдателю кажется совершенным хаосом, но которое затем не вполне ясным и точно не кем-то просчитанным, а почти мистическим образом приходит к исполнению словно заранее угаданной исторической миссии.

«НЕТ Санкт-Петербурга — ДА ЗДРАВСТВУЕТ... ГОРОД ЛЕНИНА!»

Процессы, приведшие в движение механизмы революции, сегодня, как и столетие назад, вызывают споры и расхождения в трактовках. В цели настоящего исследования не входит интерпретация непосредственных исторических событий, хочется лишь отметить особенность, связанную с их отражением в культуре: концептуальной рамкой большевиков был диалектический материализм, творчески адаптированный Лениным к конкретным социально-политическим реалиям, но не утративший при этом своей внутренней противоречивости. Как справедливо отмечает философ Бертран Рассел, учение Гегеля о диалектике строится вокруг мистического представления о Духе, самораскрытие которого определяет ход истории, и когда Маркс соединяет это с материалистическими воззрениями, само понятие «материализм» неизбежно трансформируется. Рассел пишет с некоторой долей иронии: «Философия истории Маркса есть смесь гегельянства и английских экономических концепций. Подобно Гегелю, он полагает, что мир развивается согласно диалектической формуле, но совершенно расходится с Гегелем относительно движущей силы этого развития. Гегель верил в мистическую сущность, называемую „Духом“, которая направляет человеческую историю по пути развития, стадиями которого являются категории из „Логики“ Гегеля. Почему Дух должен проходить через все эти стадии, не ясно. Есть искушение предположить, что Дух старается понять Гегеля и на каждой стадии торопливо воспроизводит в действительности то, что прочитал. Не считая неизбежности развития, диалектика Маркса не имеет ни одного из таких качеств. По Марксу, движущей силой является не дух, а материя. Но материя в весьма своеобразном смысле этого слова, совсем не похожая на полностью лишённую человеческого участия материю атомистов. Это означает, что, для Маркса, движущей силой на самом деле является отношение человека к материи, наиболее важная часть которого — способ производства» [Рассел, 2009, с. 516]. И подобно тому, как сложно объяснить рациональным образом движение гегельянского Духа, преобразование форм отношения человека к материи также остается необъясненным. Получается, что он не столько логически обосновывает неизбежность наступления социализма, сколько предрекает его и призывает к тому, чтобы приблизить этот час. Таким образом ядро этого направления философии истории остается невидимым,



Ил. 4
Плакат к фильму В. Пудовкина «Мать». 1926

неизвестным, загадочным¹. Соответствующим образом выглядели и лозунги, афоризмы революции: «Вчера было рано, завтра будет поздно!» — из этой формулы невозможно понять, какой именно день станет главным «сегодня», и как определить его. Драма истории разворачивается вокруг пустующего центра. При условии такой риторики идеи революции становятся вопросом веры, а ее вождь — мессией².

«Маркс провозглашал себя атеистом, но придерживался космического оптимизма, который может быть оправдан только теистически» [Рассел, 2009, с. 517], — пишет Рассел, сравнивая наступление социализма со Вторым Пришествием. И мне представляется, что он верно уловил тот самый нерв, который сделал диалектический материализм столь привлекательным в глазах людей, стремившихся поспеть за поступью Истории.

Вторым же неотъемлемым компонентом этой системы является народ, ступивший на путь новой жизни. Именно эта коллективная фигура, революционная масса, становится центром советского кинематографа. Документалисты во главе с Дзигой Вертовым строили рассказ не вокруг выдающейся личности, героя, а вокруг исторического сдвига, который производится только коллективным усилием. Это был реализм особого типа: сдвиг от репрезентации к презентации. Лев Кулешов и Всеволод Пудовкин работали по большей части с профессиональными актерами, однако стремились не выделить их в качестве звезд, а встроить созданные ими яркие образы в общую картину бурления масс. Вера Барановская в картинах «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать» (Ил. 3) несравненно передает переживания простой женщины, которую революция застаёт врасплох, женщины очень земной, «несознательной», заботящейся лишь о том, чтобы уберечь своих детей, и равнодушной к абстрактным политическим идеям — для режиссера принципиально важно показать, что и такой человек, видя несправедливость власти и произвол на местах, убеждается в верности идей революции, что именно такая героиня в итоге поднимается над горизонтом бытового сознания и приходит к пониманию сути разворачивающегося вокруг нее исторического процесса, становится его частью. Характерно, что в кульминационной сцене картины «Мать» (1926) Барановская сначала растворяется в толпе митингующих, затем снова выделяется, когда судьба ее героини достигает переломного момента: колонну демонстрантов смяли полицейские всадники, сын погиб, революционное знамя втоптанно в грязь, но мать поднимает его и идет вперед, ее профиль рисуется против света словно профиль Марианны на знаменитой картине Делакруа. С драматургической точки зрения это можно описать как присоединение личности к коллективному телу, к общественному движению.

1 Интересно отметить, что диалектический метод аргументации прежде был важной частью средневековой схоластики, поскольку позволял совмещать рациональное с иррациональным, человеческую логику и непостижимость божественного начала.

2 На полях можно также отметить, что понимание социализма как своеобразной замены религии характерно и для искусства живописи: когда исторический жанр, где прежде пользовались равной популярностью библей-

ские, мифологические и собственно исторические сюжеты, был переосмыслен в послереволюционной художественной практике, религиозные мотивы были оставлены в прошлом, а пустующая ниша была заполнена историко-революционными композициями, наглядно представляющими мифологизированный образ поднявшегося на восстание пролетариата и направляющей его советской власти.



Ил. 5
Плакат к картине С. Эйзенштейна «Октябрь». 1927

Мы видим, как толпа бежит, сопротивляясь превосходящим силам полиции. Кони, люди — все смешивается в череде коротких кадров, наслаивающихся друг на друга. Все происходит так быстро, что лишь секунду мы видим лицо героини с распахнутыми от ужаса глазами. Она гибнет от удара сабли, падает под копыта лошадей. Но это не конец истории, ведь зритель знает, что за этой трагедией последуют другие события, что близка победа революционного движения, и на Красной площади будет поднят красный флаг.

Мать — одна из многих безымянных героев революции, как и ее сын. Здесь можно вспомнить то, как марксистский философ Ален Бадью характеризует различие между двумя типами героев, аристократической фигурой воина и собирательным образом солдата: воин совершает блистательные подвиги во имя личной славы, сражаясь на войне традиционного типа, где в поединке решается судьба, солдат же проходит мучительно долгую войну в окопах и под бомбежками, его героизм проявляется совсем по-иному. *«Французская революция заменила индивидуальную и аристократическую фигуру воина демократической и коллективной фигурой солдата. <...> Фундаментальным понятием стал „массовый подъем“, мобилизация всех революционеров из народа без оглядки на их условия, против общего врага. Коллективность этой фигуры определяет само ее существо. Солдат не имеет собственного имени. Он — часть, осознающая великую дисциплину, подчиненную власти Идеи»* [Бадью, 2016а, с. 65]. Именно с такими образами работает советский кинематограф, рассказывающий не о частно-психологических, а об эпических событиях.

Эйзенштейн решает эту задачу, работая как с подготовленными актерами, так и с типажам, «масками», где возникает реалистический эффект особого типа: происходит сдвиг от репрезентации к презентации. Свою позицию он объяснял своим студентам так: *«Маска — это неподвижная обобщающая схема, скажем так — метафизический идеал, что вполне сходится с метафизикой греков. Это есть метафизически неподвижная синтетическая сущность. Образ неподвижный. Поэтому в пределе. Когда мы поднимаемся по линии эпоса в нашем действии, мы во всех вопросах внешнего оформления будем подходить к вопросу о маске. Ясно, что мы маски, может быть, и не сделаем, но, во всяком случае, мы будем идти от случайных типовых вариантов к маскам, к собирательному типу... т. е. когда вы сделаете такую сильную трактовку эпоса, что вы возьмете не простого, случайного, бытового солдата, а постараетесь в этом солдате собрать наибольшее количество типизирующих черт»* [Сергей Эйзенштейн, 2019, с. 33].

В рассматриваемых нами фильмах человек оказывается захвачен историческим процессом как стихией, которая подчиняется собственной, надчеловеческой логике. Эйзенштейн показывает это в «Стачке» (1924), постоянно используя массовые сцены, где люди в буквальном смысле предстают на экране как поток, движущийся по улицам, как по руслу реки. Пудовкин сделал эту метафору более наглядной, с помощью параллельного монтажа в финале фильма «Мать» рифмуя движение митингующих по улице с ледоходом: поток



Ил. 6
Варвара Степанова. Красноармейцы. 1930

реки больше не скован, ее воды несут вперед обломки льдин, все пришло в движение, приходит весна; и подобно тому, как один осколок льда в этом потоке может привлечь наше внимание лишь мельком, история одного человека — лишь эпизод во всеобщей борьбе, его образ — лишь одна из масок.

Этот принцип был в равной степени проявлен как в кинематографе, так и в графическом дизайне (Ил. 4–6), где было сформулировано особое отношение к документальности, связанное с коллажем и фотомонтажом. «Фото-снимок дает факт. Фото-монтаж комбинирует эти факты для определенного воздействия на зрителя, — пишет Осип Брик. — Пример — агит-плакат. Предположим, дана тема: „На помощь пленникам капитала!“ Речь идет о рабочих революционерах, брошенных в буржуазные тюрьмы. Можно, конечно, такой плакат нарисовать, сфантазировать. Но можно его сделать фото-монтажом. Можно подобрать соответствующие снимки и скомбинировать их так, что эффект получится неизмеримо больший, чем от нарисованного плаката. Почему? — Потому, что фото-монтаж не фантазирует, не выдумывает, а дает реальные факты. А факты, в данном случае, действуют гораздо сильнее даже самой пылкой фантазии» [Брик, 2015, с. 30].

Принципиально важно, что автор произведения в данном случае понимает не как суверенный творец, представляющий зрителю плод своего воображения, но как проводник общезначимых смыслов, как философ, создающий такой художественный образ, который призван не просто рассказывать о чем-то, но убеждать. То есть фильм «Октябрь» или «Броненосец Потемкин» является не рассказом о революции, а одним из ее действующих механизмов, интеллектуально-образной «машиной», работающей с сознанием зрителя с целью удержать достигнутые революцией результаты, сохранить энтузиазм, продолжить движение по заданному пути. Это способ поддержания памяти, которая питает веру. Мераб Мамардашвили удачно выразился, говоря о том, что человеку свойственно отвлекаться, переключаться, утрачивать чувствительность даже к весьма значимым вещам: «забыть — естественно (так же как животные забывают свои прошлые состояния), а помнить — искусственно» [Мамардашвили, 2016, с. 40]. И для возобновления памятования, поддержания аффекта нужны особые «машины» культуры, такие как ритуальный плач, например. Бадью произносит ту же мысль, говоря о нечеловеческом как об имманентной способности человека соприкоснуться с высшим, трансцендентным: «Чтобы принять и поддержать этот опыт элемента нечеловеческого в нас самих, мы, являясь людьми как животными, должны иметь возможность воспользоваться некоторыми нематериальными средствами. Мы должны создать символическое представление этой человеческой природы, которая существует вне самой себя, в пугающей и плодородной стихии нечеловеческого» [Бадью, 2016а, с. 58]. Ставки молодого советского искусства были, безусловно, настолько высоки. Когда Сергей Эйзенштейн пишет в 1929 году, что «кинематография способна, а следовательно — должна осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом



Ил. 7
Киноплакат к фильму «Стачка». 1924

виде. Интеллектуальное кино может и должно будет решать тематику такого вида: „правый уклон“, „левый уклон“, „диалектический метод“, „тактика большевизма“, не только на характерных „эпизодиках“ или эпизодах, но в изложении целых систем и систем понятий. <...> Познавательная абстракция вне непосредственно действенной эффективности для нас неприемлема» [Эйзенштейн, 1964, с. 35–45], — он подчеркивает реальную связь своего творческого процесса с эксплицитными философскими установками новой власти, которые были окончательно утверждены как господствующие по окончании Гражданской войны. Режиссер ставит перед собой задачу создавать образы, которые обладают ударной силой, они будоражат, заставляют сопереживать, принимать сторону его героев. А что делает их ударными? Монтаж.

Советский остро-выразительный монтаж³, принципы которого распространяются не только на фотографию и кино, но также на литературу, театр, философию. Этот визуальный троп как диалектический по своей сути принцип репрезентации становится инструментом также и познания действительности. Именно в этом смысле можно говорить о разработанном Эйзенштейном и его современниками формообразующем принципе новой кинематографии не просто как об одном из множества стилей, а как о самобытном типе кинематографического языка, с помощью которого автор не рассказывает, а творит историю.

II. Экранный образ как символическая форма и монтажное мышление

Развитие кинематографического языка шло в 1920-е годы в очень быстром темпе, все более смелые и разнообразные эксперименты сопровождались неустанной теоретической работой режиссеров. Стилистические поиски и стремление максимально раскрыть выразительные возможности экранного образа интересно рассмотреть на примере трех фильмов Эйзенштейна, которые вышли один за другим: «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925) и «Октябрь» (1927).

Экранное пространство фильма «Стачка» (Ил. 7–8) словно бурлит: двойная экспозиция, высококонтрастные кадры с работающими на заводе машинами, усиленная мимика и жестикация персонажей, прыжки и погони, драки, резкие переходы между крупностями, короткие планы и телеграфный стиль титров — все это делает картину очень динамичной, а напряжение в ней остается практически неизменным от условно спокойной завязки («На заводе все спокойно... но!») до драматического финала. С одной стороны, такой способ повествования удерживает зрителя в постоянном напряжении, кадры, как элементы мозаики в калейдоскопе, сменяют друг друга, не давая отвлечься. С другой стороны, неизменно высокий темп не позволяет отделить главное от второстепенного, и режиссеру приходится в конце фильма

³ Здесь и далее словосочетание «остро-выразительный монтаж» используется не в качестве термина, а в качестве эпитета, указывающего на ключевые особенности данной кинематографической формы.



Ил. 8
Кадры из фильма «Стачка». 1924

перейти от простых «аттракционов» к сценам крайней жестокости, когда полицейский, пытающийся догнать бастующих на верхних этажах жилого дома, хватается за рубашку и сбрасывает вниз годовалого ребенка. А в следующем эпизоде возникает немотивированная сюжетно и потому особенно шокирующая склейка расстрела демонстрантов и забоя скота: мы видим солдат, стреляющих по бегущей толпе, и кровь, текущую из рассеченного горла коровы. «*Опыт монтажа аттракционов⁴ — сопоставление сюжетов в установке на тематический эффект. Укажу на первоначальный вариант монтажного разрешения финала моей картины „Стачка“ — массовый расстрел, где во избежание наигранности со стороны статистов с Биржи труда в „деле умирания“, а главное — для изгнания фальши, нетерпимой экраном, но неминуемой при самом блестящем умирании, и сцены такого серьеза, с одной стороны, и для нагнетания максимального эффекта кровавого ужаса, с другой, мной применено следующее: ассоциативное сопоставление расстрела с бойней*» [Эйзенштейн, 2016а, с. 382].

Режиссеры-модернисты выступали против мелодраматичной наигранности в кино так же, как художники — против навязчивой сюжетности в живописи. Режиссер идет через визуальную аналогию, полагая, что столкновение кадров может передать эмоцию точнее и лучше актера, поскольку она будет разыграна не перед глазами зрителя, а в его сознании. Именно это Лев Кулешов наглядно показал, поставив эксперимент с крупным планом бесстрастного лица Ивана Мозжухина, который монтируется с тарелкой супа (и в глазах героя «читается» голод), распахнутым гробом (и мы видим в его глазах грусть) и так далее. «Эффект Кулешова» стал открытием фундаментального свойства киномонтажа как механизма семантизации отдельных изображений-кирпичиков в контексте их последовательности, как машины производства смыслов. Это послужило импульсом к развитию теории монтажа, к серьезным рассуждениям о природе и свойствах киноязыка, о его «грамматике». Отметим, что в поле нашего внимания сейчас находятся не конкретные приемы, не какой-либо особый тип склейки между кадрами или неординарные композиционные решения — многие находки, анализируемые киноведами в советских фильмах, имеют близкие аналоги в европейском кино, в частности, в немецком экспрессионизме [Ковалов, Марголит, Киреева, 2020]. Новаторство состоит в другом: советская киношкола сложилась в заряженном теоретическом поле, где монтаж был увиден не просто как рабочий инструмент, но как проблема, требующая осмысления. Складывается несколько подходов, например, к вопросу о роли кадра как фигуры знака в кино.

4 Сергей Эйзенштейн систематически применяет в своих теоретических выкладках слово «аттракцион», имея в виду как развлекательный потенциал кинематографа, способного привлечь и удерживать внимание зрителя, так и мощност суггестивного воздействия движущегося изображения, его притягательность, силу убеждения.

Всеволод Пудовкин выдвинул концепцию «строящего» монтажа, он рассматривал кинотекст по аналогии с прозаическим повествованием и уподоблял чередование «ударных» и «неударных» кадров тому, как работают главные и подчиненные члены предложения. Таким образом, кадры отождествляются со словами, а цепочки кадров — с фразами. Эйзенштейн же сравнивал кадр с иероглифом, который не столь автономен, как записанное алфавитом слово, поскольку его значение (особенно в японском языке, которым владел режиссер) сильно зависит от контекста, от соседних знаков, а кроме того, иероглиф имеет выразительную визуальную форму, которая несет собственный графический смысл и воздействует на читателя образно. Следуя логике этой метафоры, Эйзенштейн показывал, что комбинация кадров, как и последовательность иероглифов в тексте, должна рассматриваться как «произведение», а не как «сумма» их значений. В теории Пудовкина кадры сцепляются между собой, как атомы в молекуле, постепенно создавая все более сложные повествовательные соединения, смысл которых как бы вырастает на наших глазах. А в понимании Эйзенштейна смысл вылетает, как искра, когда кадры сталкиваются, при том, что каждый из них уже содержит конфликт. «*Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками*» [Эйзенштейн, 2000, с. 498]. В свою очередь, документалист Дзига Вертов воспринимал кадры не как слова, а как факты. Для него строение фильма было «коммунистической расшифровкой действительности», с помощью которой он обращался не к подсознанию (как это делала, на его взгляд, «одурманивающая» кинодрама), а к сознанию человека, как бы встряхивая, мобилизуя его [Вертов, 2016, с. 56–77].

Именно этим определяется специфика советской киношколы: в то время как американское и европейское коммерческое кино использует монтаж как инструмент для создания логичного и убедительного «бесшовного» повествования, а противопоставляющие себя мейнстриму авангардисты (Ман Рэй, Рене Клер, Фернан Леже и др.) с помощью монтажа эту самую повествовательную ткань задорно рвут на части, советские режиссеры стремятся обнаружить базовые принципы воздействия монтажа на восприятие зрителя и использовать это знание, чтобы перестроить сознание своей аудитории. Культуролог Илья Кукулин показывает, что монтажное мышление, выработанное этими режиссерами, в пределе представляет собой проект переустройства мира: отдельные знаки (кадры) «вынимаются» из их начальных контекстов и помещаются в новые, что меняет семантическое поле. Смонтированный визуальный ряд конструирует утопический образ будущего, который сперва становился реальностью на экране, заставляя зрителя поверить в то, что его можно воплотить и в действительности.

Именно поэтому Кукулин определяет советский монтаж 1920-х годов как «конструирующий», как метод построения особой, антропологически значимой метафоры, направленной на перестройку сознания реципиента, зрителя [Кукулин, 2015, с. 23–32]. То есть, об этой системе приемов можно

говорить не столько как о способе создания визуальных метафор или нарративных конструкций, но как о мощном инструменте выстраивания когнитивных моделей. На мой взгляд, это является основанием для выхода на еще более серьезное обобщение и представление экранного образа в качестве символической формы, то есть способа познания и интерпретации действительности.

«Важнейшим предположением, пресуппозицией, лежащей в основе советского монтажа, — пишет исследователь, — была идея *тотальной сконструированности, не-природности* человека, его сознания, его взгляда» [Кукулин, 2015, с. 127]. Логичным следствием такого понимания природы человека художниками стало их стремление внести свой вклад в дело созидания нового человека посредством искусства, способного повлиять на характер его взгляда, его сознания. На что же опиралась эта пресуппозиция?

Разрабатывая в 1920-е годы философию символических форм, философ Эрнст Кассирер утверждал, что мышление и познание происходит посредством обобщения и символизации того массива информации, который мы получаем посредством органов чувств. Развивая логику Канта, обозначившего априорные категории, в которых опыт осознается человеком (пространство, время, причинность), Кассирер присмотрелся к языку как структуре, упорядочивающей поток чувственных данных, он показал, что восприятие не является пассивным, а «язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне» [Кассирер, 2021, с. 28]. Иными словами, правила и формы языка определяют то, каким образом будет усвоена информация, по каким законам из впечатлений будут синтезироваться представления, знания, убеждения. «*Познание, язык, миф, искусство — все они не просто зеркала, отражающие данное бытие, внешнее или внутреннее, таким, какое оно есть; они — не индифферентные опосредования, а скорее источники света, условия видения и начала всякого формообразования*» [Кассирер, 2021, с. 28].

В своих рассуждениях Кассирер дал самую обобщенную типологию символических форм: миф, религия, язык, наука, искусство. В дальнейшем, когда наработки структуралистов были переосмыслены семиологами, возникли более детализированные модели, позволяющие проанализировать особенности строения каждого из видов искусства. В период расцвета семиологических исследований было написано множество работ о семиотике кино и отдельных фигурах его знака [Barthes, 1960; Metz, 1974; Лотман, 1973]. После этого развитие исследований языка кино шло уже в специализированном русле, что, безусловно, способствовало появлению тонких и точных описаний принципов жанра в кино, особенностей стиля той или иной школы, кодификации приемов и т. д. Однако узкоспециальный взгляд уводит исследователя от размышлений о том, что экранный образ может и должен быть понят как символическая форма, возможно, главная символическая форма XX века. И рассматривая кино в качестве символической формы, мы с необходимостью будем рассуждать о нем не как о средстве репрезентации видимого, но как о способе конструирования видения. Как

о структуре, упорядочивающей чувственный опыт и тем самым формирующей своего зрителя, его ходы понимания и формы переживания.

Читая манифесты, дневники и стенограммы лекций советских режиссеров, легко увидеть, что именно к этому ядру были направлены их размышления. Монтаж для них был не просто фигурой знака в кино, а тем, что эти фигуры стягивает воедино, определяя логику не просто развития повествования, но движения мысли. Похожие задачи ставили перед собой и театральные режиссеры эпохи авангарда, стремившиеся создать новый тип мистерии, которая полностью преображала бы своего зрителя [Гирин, 2013], но театральная постановка все же слишком тесно связана с непосредственной действительностью и ее бытовым восприятием, кинематограф же дает больше возможностей для выстраивания умозрительных конструктов. Сопоставление кадров Эйзенштейн понимает как выстраивание визуального силлогизма, должного стать для зрителя новым способом одновременно видения и мышления. Он пишет, что «*сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды. Неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении. И в конденсированном и очищенном виде — отправная точка для „интеллектуального кино“, кино, ищущего наибольшей лаконики зрительного изложения отвлеченных понятий*» [Эйзенштейн, 2016, с. 402]. В 1920-е Эйзенштейн был убежден, что кинематограф способен выразить и вложить в сознание зрителя любую, даже весьма сложную и отвлеченную идею, он критиковал концепцию «киноглаза» Вертова, говоря о том, что стране необходим... киноулак! То есть нужно более смелое сопоставление образов, киноаттракцион должен превратиться в действенный аргумент. Так был задуман, в частности, финал «Стачки».

Однако расчет не до конца оправдал себя: «*Но вот мы повезли „Стачку“ в Симоновский район, где ее частично снимали, — вспоминает Эйзенштейн. — Все шло прекрасно. Картину приняли отлично за исключением одного финала. Как раз ужасом леденящего кровь финала. Я был ошеломлен этим провалом, пока не сообразил, что „бойня“ может восприниматься и как место, где заготавливают продовольствие, мясо. „Симоновка“, хотя и рабочий район, во многом сохраняла в те годы еще характер пригородно-хозяйственный. Прежде всего при созерцании этих кусков вставало представление не о смерти и крови, а о говядине и котлетах*» [Эйзенштейн, 1966, с. 452–453]. То есть кинематографическому тексту не удалось пересилить контекст, существующий в сознании зрителей. Валерий Подорога точно раскрывает внутренний конфликт, диалектичность режиссерского подхода Эйзенштейна, говоря о том, что его картины разворачиваются как бы на двух экранах, один из которых представляет диегетическую реальность, а на другом конструируется идейный, незримый концептуальный слой повествования.

«*Конечно, неудача финала „Стачки“ объясняется не только тем, что не были учтены очевидные различия (может быть, даже классовые) в зрительской компетенции, — пишет Валерий Подорога. — Да и можно*

ли говорить о неудаче? Тогда и все последующие фильмы Э. могут оказаться в той или иной степени „неудачными“, ибо в них по-прежнему неустраним разрыв между все теми же экраном-I, на котором крепится композиционно-монтажная форма, идея (например, революционная), и экраном-II, чья роль — 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“. Но, как можно видеть, и не только по „Стачке“, экран-II оказывает сильнейшее сопротивление экрану-I: изображение идеи противостоит самой идее (изображаемому). Можно попытаться диалектически упорядочить экран-II и экран-I (если под диалектическим упорядочиванием мы будем понимать подчинение чувственного, экспрессивного материала второго экрана композиционной идее первого). Однако ничего не получается. Экран-II оказывается автономным и образует собственное кинематографическое пространство, время и условия восприятия» [Подорога, 2017, с. 92].

Даже титр «Бойня» не утвердил в сознании зрителя метафору, на которую делал ставку режиссер. В следующем фильме — «Броненосец Потемкин» — Эйзенштейн работает не с собирательным образом борьбы рабочих за свои права, но уже с конкретным историческим эпизодом, бунтом матросов, возмущенных некачественной едой и лицемерием их руководства. Режиссер смешивает достоверные и весьма фактурные элементы истории (червивое мясо) с яркими вымышленными образами-метафорами (матросов накрыли брезентом перед расстрелом), используя возможности «острого», бьющего по зрительским нервам монтажа в наиболее драматичных моментах фильма. Сцена на одесской лестнице по сей день является одной из самых будоражающих и страшных в истории кино, каждый кадр словно наносит удар. Строй безликих солдат, идущих с нацеленными на толпу ружьями, смятение жителей города, лица испуганных, раненных, возмущенных, гибнущих, несущаяся по ступеням коляска — все это считывается однозначно и конструирует в сознании зрителя образ слепой жестокости властей, вызывает острое желание вмешаться. Здесь, как и в лирическом эпизоде оплакивания погибших, который Эйзенштейн назвал «симфонией туманов», режиссер оперирует реалистичными и понятными зрителю образами, усиливая их воздействие лишь за счет нарастания или замедления темпоритма монтажа. Эта картина построена весьма гармонично в плане чередования отрезков напряжения и расслабления зрительского внимания, склейки-аттракционы сменяются более плавным течением рассказа и за счет этого лента воздействует необычайно эффективно (что доказано длящимся международным успехом фильма).

Но этого успеха Эйзенштейну словно было недостаточно, и в кинофильме «Октябрь» (1927) он использует принципы ударного, «конструирующего» монтажа практически во всех сценах. Рассказывая о десяти днях 1917 года, которые потрясли мир, режиссер делает повествование максимально насыщенным: свержение памятника императору, разгон демонстрации, уличные

беспорядки, кризис Временного правительства, съезд Советов, взятие Зимнего дворца — действие разворачивается с огромной скоростью, каждая новая сцена приковывает наше внимание благодаря насыщенности деталей и фактуры (например, быт в казарме женского батальона), но тут же уступает место другой, столь же выразительной — все это создает ощущение хаоса и бурления, что логично для рассказа о революции, но все равно остается большой нагрузкой для внимания зрителя. В картине много «аттракционов», например, сцена с разводом мостов, где в реку падает мертвая лошадь. И вдобавок к этому Эйзенштейн вводит в фильм визуальные метафоры, которые не всегда оказывается просто расшифровать (тем более при таком темпе монтажа).

«Интеллектуальный монтаж», как называл Эйзенштейн подобную смысловую структуру, призван работать не напрямую, а через ассоциации, визуально-семантические рифмы. Однако этот подход оказывается не всегда оправдан в силу семиотического несходства визуального и языкового образов. В сцене, где Керенский переживает страх по поводу возможного столкновения с Корниловым, режиссер показывает две статуэтки Наполеона, которые сошлись лицом к лицу, два амбициозных лидера, два эгоиста, «мы все глядим в Наполеоны» — этот образ вполне ясен. А вот сцена, в которой кадры с Керенским смонтированы параллельно со съемкой знаменитого механического павлина из Эрмитажа, считывается уже хуже. Красота и затейливость устройства металлической птицы отвлекает внимание от монтажного силлогизма «Керенский — павлин». И еще менее понятной зрителям является сцена, в которой по очереди показаны статуэтки богов различных религий: от изысканных индуистских и китайских скульптур до скандированных форм африканских масок. Эта последовательность кадров мыслилась как «нисходящая», дискредитирующая представление о божественном образе, который может оказаться деревянным «чурбаном». Однако в контексте рассказа о наступлении Корнилова этот эпизод дезориентирует. Во-первых, сложные метафоры, требующие одновременного включения двух разных модальностей восприятия — визуальной и языковой, — едва ли возможно адекватно воспринять при высокой интенсивности повествования. Во-вторых, натуралистичные образы-аттракционы настраивают зрителя на считывание прямого смысла образов, и резко переключиться на восприятие переносного смысла оказывается сложно. Режиссер то опирается на самостоятельное значение и выразительность природы, то стремится сделать из предмета выхолощенный «иероглиф». В этом плане более цельным при всей визуальной сложности был фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», где каждый фрагмент действительности рассматривается как «кубик», знак, вырванный из своего контекста и существующий как часть новой мозаики образа, и так на протяжении всего фильма.

Колоссальный по уровню сложности и количеству затраченных ресурсов и при этом снятый всего за полгода фильм «Октябрь» сам по себе был революционным действием, и строение этой картины оказалось воплощением всех теоретических идей Эйзенштейна, раскаленным тиглем, где

выплавлялись новые формы киноязыка, которые затем вплавлялись в более традиционные кинематографические произведения.

К работе с натурой советские режиссеры подходили по-разному. Одни воспринимали ее в качестве набора знаков, из которых можно собрать любой текст (Эйзенштейн, Вертов), другие же стремились сделать ее своим союзником, заимствуя силу и выразительность природных объектов и не стремясь переписать их код. Порой это приводило к интересным парадоксам. В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» (1929), как и в картине Александра Довженко «Земля» (1930), основой сюжета является внедрение новых технологий в жизнь деревни, победа индустриального начала. Однако образ машины тускнеет на фоне витальных, преисполненных жизненной силы и красоты картин природы. Что мы помним ярче всего, посмотрев фильм «Земля»? Конечно же, яблоки, рассыпавшиеся по саду, плоды, уываемые дождем (Ил. 9). Ролан Барт убедительно показал, что в произведении искусства автор зачастую оказывается не властелином, а посредником, который не полностью контролирует создаваемые им образы [Барт, 1989, с. 384–391]. Более того, повествование разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, поскольку к первому уровню смысла, который конструируется повествованием, добавляется второй, метафорический уровень, а параллельно с этим разворачивается индивидуальная система ассоциаций зрителя, который прочитывает визуальный текст через призму собственного опыта, формируя «третий смысл» [Барт, 2015].

Не только реальности и историческому процессу, но и языку свойственна диалектичность, его внутренний конфликт не может быть преодолен или снят в силу того, что так работает сама человеческая психика: она подвижна, подвержена колебаниям, аффекты накапливаются и разряжаются, эмоции и мысли сменяют друг друга. Подобно тому, как кинематографический кадр всегда сохраняет некоторую композиционную незавершенность, что открывает возможность для движения камеры и склейки с последующим кадром, сознание принципиально динамично. И уже в 1930-е годы Эйзенштейн пишет об интеллектуальном монтаже в совершенно иной тональности, чем в прежде:

«Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлечь его в протекающий процесс.»

Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства возникать, развиваться, переходить в другие — жить перед зрителем.

Поэтому образ сцены, эпизода, произведения и т. п. существует не как готовая данность, а должен возникать, развертываться...



Ил. 9

Кадры из фильма А. Довженко «Земля». 1930

Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [Эйзенштейн, 2016, с. 432–442].

Говоря об идеологической заряженности советского кино, обычно имеют в виду, что оно диктует своему зрителю, что думать, а ведь точнее было бы сказать, что советский монтаж про то, как думать. В основе обыкновенного монтажа — техника гладкого и точного соединения визуальных элементов, их непротиворечивое перетекание друг в друга, что создает успокаивающий разум эффект внушения, все ясно и «бесшовно», бесконфликтно. Советский же монтаж — это контраст и контрапункт, это монтаж зачастую парадоксальный, беспокойный, вовлекающий в диалог и борьбу, он диалектичен в том плане, что противоречия обозначаются, подчеркиваются, они становятся вызовом для зрителя, которому не так просто порой оказывается пройти вслед за автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы.

В своем эссе «Загадочное отношение философии и политики» (2011) Ален Бадью рассуждает о том, как соединить строгость философского мышления (поиск истины) и демократические принципы (плюрализм мнений), как закрепить достижения революции, избегая диктатуры, и приходит к выводу, что для этого требуется особая форма демократии, предполагающая, что граждане государства причастны философии. «В этом смысле всякая освободительная политика содержит для философии, видимой или невидимой, призыв, который реально осуществляет ее универсальность и который звучит так: поскольку все вместе, все коммунисты! А раз все коммунисты, значит все философы!» [Бадью, 2016, с. 51] Если Платон считал демократию негодной моделью управления и противопоставлял ей идею «философа на троне», то коммунизм в представленной Бадью версии предполагает, что философом становится каждый индивид, демос становится носителем философски заряженной политической воли. Самому Бадью эта идея кажется отчасти утопической, но ведь именно такую утопию и пытались реализовать в Советском Союзе, где уже в первом классе школы ребенок должен был стать октябренок, а искусство было призвано насытить идеологические формулировки конкретным эмоциональным содержанием. Как в свое время Джотто ди Бондоне писал ангелов, разрывающих на себе одежды в плаче по Христу, а Караваджо показывал искреннее горе апостолов у смертного одра Девы Марии, так и Эйзенштейн создавал по-человечески близкие и ясные образы матросов, восставших на палубе броненосца. А яркие монтажные приемы позволяли удержать напряжение в ключевых эпизодах, подчеркнуть пафос борьбы и включить в нее зрителя, будоража его. Коммунизм — идеология предельного вовлечения, а фильм должен быть не рассказом о событии,



Ил. 10
Кадр из картины С. Эйзенштейна «Александр Невский». 1938

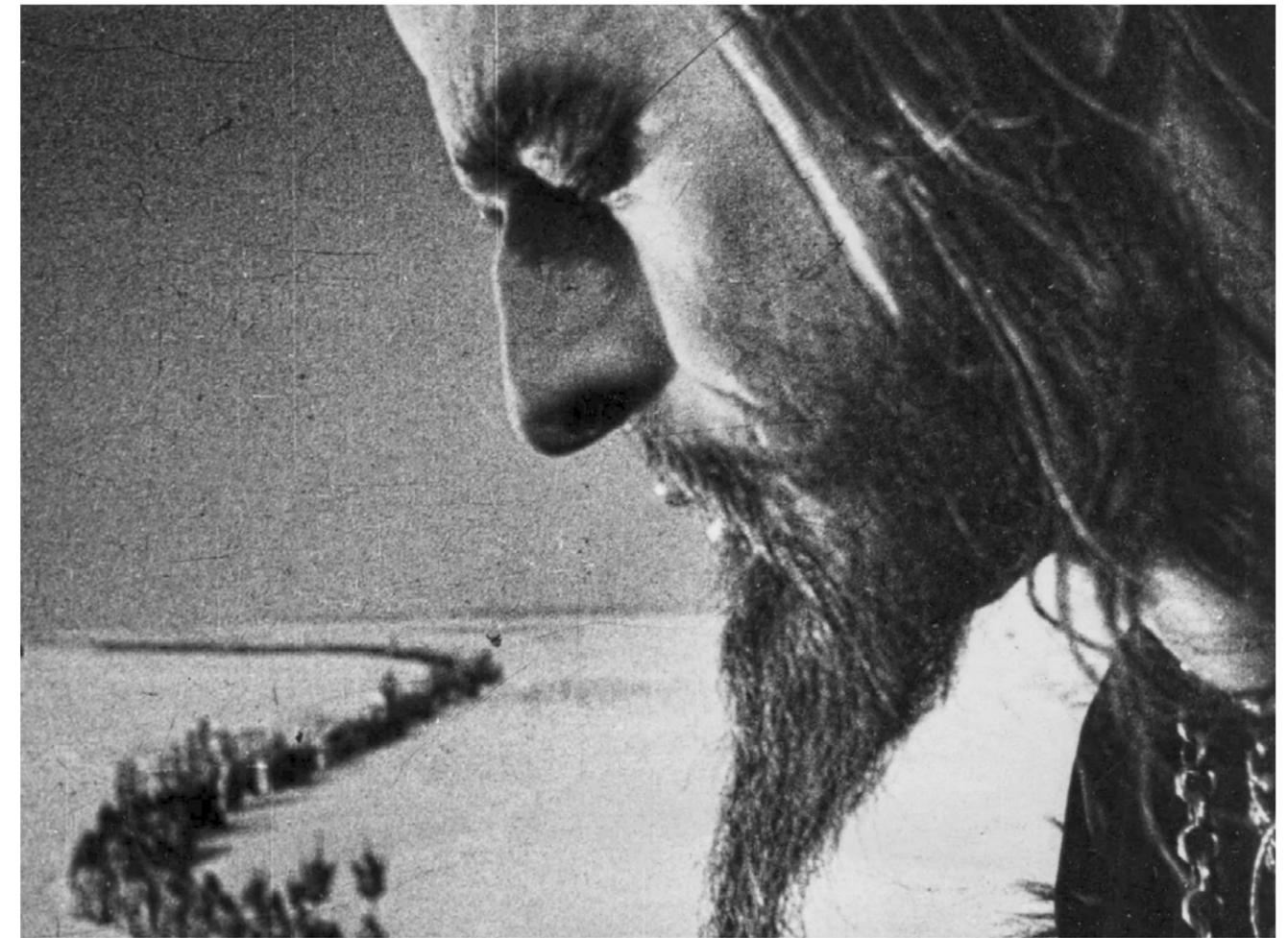
но событием, которое вводит зрителя в правильное состояние, делает его соучастником исторического процесса. В данном случае «событие» понимается не только в контексте драматургии, но также и в философском смысле, как его обозначил в своих работах Ален Бадью: «Событие — это то, что заставляет проявиться возможности, само по себе событие не является созданием той или иной реальности, оно — лишь создание возможности... Событие — это только предложение. Все будет зависеть от того, как будет подхвачена эта возможность... Речь здесь о последствиях в реальном мире, вызванных тем разрывом, которым является событие... Событие — это создание в мире возможности процедуры истины... (точка), когда невозможное становится возможным...» [Бадью, 2016с, с. 10]. Естественно, Бадью говорит в первую очередь о событии, которое имеет место в реальности, и вместе с тем диегетическое событие, что совершается в мире художественного образа, тоже может обладать революционизирующей силой. «Острый» советский монтаж претендует на то, чтобы стать тем типом киноязыка, который это реализует.

III. «Киноглаз» и новые медиа

Новые медиа, возникшие в XIX веке, — фотография и кино — сильно преобразовали и социальное и художественное пространство начала XX века, а появившиеся вслед за ними радио и телевидение сформировали облик той глобализованной современности, которую мы знаем. Невозможно переоценить значение средств массовой информации, «горячих медиа», которые обрушивают на зрителей и слушателей бурные потоки информации, формируя не только конкретные представления в сознании своих реципиентов, но и определенные черты этого сознания, когнитивные навыки и установки. В своей книге «Формы времени и техногенная чувственность» Александр Евангели описывает процесс постепенного ускорения феноменологического времени и сворачивания определенных процедур познания, что необходимо человеку, чтобы двигаться в ритме современности⁵.

В начале XX века репрезентация реальности словно бы уже не вмещается в узкие рамки холста, прямая перспектива открывает слишком малую часть мира, и на смену картине приходит коллаж, объединяющий различные точки зрения на предмет, пространство, событие. Пикассо, дадаисты и художники русского авангарда раскрывают возможности столкновения смысловых пластов и хронотопов, которое происходит в коллаже. С. Третьяков писал, что «там, где фотография под влиянием текста начинает рассказывать не только о фиксированном в ней факте, но и о социальной тенденции, этим фактом выражаемой, тут уже фотомонтаж» [Третьяков, 1936, с. 67]. Еще более выразительной формой этого поиска становится советский фильм, где пересборка образов-коллажей происходит во времени, насыщается не

⁵ Александр Евангели подробно описывает феноменологию новых медиа, обращая особое внимание на то, как они конституируют параметры чувственного [Евангели, 2006].



Ил. 11

Кадр из картины С. Эйзенштейна «Иван Грозный». 1944

только пластической, но и темпоральной динамикой. Развивается несколько фундаментальных теорий монтажа, его форма достигает завершенности и блеска уже в середине 1920-х.

Однако в последующий период кинематографический язык меняется. В 1930-е годы как в США и Европе, так и в СССР авангардный кинематограф оказывается востребован все меньше, монтажные приемы упрощаются, нарративы делаются более простыми и однозначными. Это можно объяснить, с одной стороны, экономическими соображениями (зрители «голодают рублем» за понятные и увлекательные фильмы), а с другой стороны, развитием звукового кино, где сложные идеи и чувства могут быть переданы с помощью слова, как на театральной сцене. «Великий немой» как тип кинематографической формы остается в прошлом. Вместе с тем контекст СССР имеет свою специфику, связанную с культурной политикой 1930-х, которая была направлена на ослабление авангардного, экспериментального искусства и внедрение единой логики социалистического реализма. С наибольшей наглядностью этот принцип был выражен в работе Союза писателей и Союза художников, которые заменили существовавшие прежде разнообразные группировки, но и на кинематограф, естественно, эта политика оказала большое влияние.

Легко заметить, что монтажный ритм в фильмах Эйзенштейна 1930-х и 1940-х годов становится более мерным, темп замедляется, а на смену острым ракурсам и контрастным монтажным стыкам приходит экспрессивный линейный ритм и театральность. Незавершенные картины «Да здравствует Мексика!» (1931–1932) и «Бежин луг» (1935–1937) стали для режиссера испытанием на пути к новому киноязыку, где нет резких монтажных нахлестов, а действие разворачивается «под знаком все возрастающей слиянности в гармонии монтажной полифонии» [Эйзенштейн, 2006, с. 394]. Этот принцип был реализован в картинах «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944), ставших классикой уже следующего периода в истории отечественного кино (Ил. 10–11). В этих фильмах ощущение эпического размаха повествования и значимости исторических событий создается за счет ясной и устойчивой композиции кадра, выразительной пластики возникающих на экране фигур, величавой неторопливости как их движений, так и монтажных фраз. Выстроенный таким образом фильм призван уже не взбудоражить и динамизировать внутренний мир зрителя, но властно утверждать в его сознании отточенные образы и идеи. Неслучайно советское искусство в 1930-е совершает разворот от авангардных практик к варианту неоклассицизма.

И хотя Эйзенштейн больше не вернулся к острой раннесоветской кинематографической форме, сама эта форма продолжила свое развитие, оставаясь противоположной как голливудскому мейнстриму, так и соцреалистическому киноязыку.

Выше мы отмечали, что описываемый в настоящей работе «советский монтаж» не является безусловным атрибутом каждого снятого в СССР фильма и, более того, этот способ конструирования образа чаще всего не



Ил. 12
Кадры из фильма М. Калатозова «Летят журавли». 1957

подчиняет себе картину целиком. «Стачка» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова возводят этот принцип в абсолют, но в картинах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Октябрь», «Земля» и других хрестоматийных фильмах 1920-х годов — остро-выразительный монтаж мы встречаем только в ключевых сценах, а основное повествование ведется вполне традиционными монтажными средствами.

Резкое чередование планов, сложный ритм склеек, острые ракурсы, контрастный световой рисунок, плакатная ясность композиции, парадоксальное столкновение кадров — все эти особенности советского монтажа продолжают использоваться в дальнейшем уже вне идеологического контекста, но принцип действия этого типа киноязыка сохраняется в тех случаях, когда нужно «революционизировать» экранное повествование, усилить конфликт.

Ярким примером такого точечного применения остро-выразительного монтажа является фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), построенный наподобие симфонии, в которой чередуются контрастные музыкальные темы и темп несколько раз меняется (Ил. 12). В сцене прощания, бомбежки, гибели Бориса или в финале мы видим кадры, которые могли быть придуманы режиссерами 1920-х годов. Также можно вспомнить фильм Элема Климова «Иди и смотри», который снят и смонтирован в беспощадно натуралистичной манере. Режиссер не отступает от ясного и реалистического повествования вплоть до кульминационной сцены, где Флёр, почти обезумев, стреляет в портрет Гитлера (Ил. 13). Идет резкое чередование кадров с его искаженным болью лицом и кадров из документальных фильмов. Эта нарезка из кинохроники показывает ключевые события истории нацизма реверсивно: от боев в 1943-м к периоду становления немецкого национал-социализма, к Веймарской республике, ко временам молодости, юности и, наконец, детству Гитлера. Только представив себе маленького мальчика на руках у матери, Флёр перестает стрелять. Этот отчаянный порыв «повернуть время вспять» сталкивается с философским по своей природе вопрошанием о том, можно ли допустить убийство ребенка, зная, что в будущем он станет тираном. И ответ режиссера: нет. Так этический нерв фильма доходит до степени предельной выразительности, и это не происходит в активном действии или в диалоге, а достигается с помощью «интеллектуального монтажа».

Похожим образом в картине Андрея Тарковского «Иваново детство» советский монтаж мы видим в снах Ивана, которые как бы разрывают ткань основного повествования. Можно привести и другие примеры отдельных «врезок», вставных элементов, смонтированных в острой манере для усиления эмоциональной выразительности и неоднозначности сцены. Такое монтажное решение мы найдем в работах Хичкока, Копполы, Линча или, скажем, в фильме Кристофера Нолана «Оппенгеймер» (2023), когда герой Килиана Мёрфи выступает перед коллегами с речью об успешной бомбардировке Хиросимы, и темп монтажа резко увеличивается, кадры как будто теснят друг друга, физик видит перед собой то счастливых коллег, то обугленные трупы, кинолента будто сминается, передавая смешанные чувства героя.



Ил. 13
Кадр из фильма Э. Климова «Иди и смотри». 1985

А в тот момент, когда физики проводят судьбоносное испытание ядерной бомбы, диегетическое время вдруг замедляется: промежуток в несколько секунд между вспышкой и ударной волной растягивается почти на полторы минуты экранного времени, в голове Оппенгеймера звучат слова «я сама смерть, разрушитель миров». Когда в плавном течении повествования появляется преграда, сбивающая героя с намеченного пути, режиссеры нередко обращаются к арсеналу выразительных средств авангардного кино: резкая склейка, внезапный разворот камеры, неестественное ускорение или замедление темпа, парадоксальное столкновение образов.

Эйзенштейн не случайно писал о том, что советский монтаж стал продолжением голливудского и европейского киноязыков, но не просто продолжением, а качественным прорывом тех границ, которые Дэвид Уорк Гриффит и Роберт Вине очертили в своих режиссерских решениях. Эйзенштейн вспоминает, как в 1910-е годы из «странного месива старых русских картин и старавшихся продолжить их „традиции“ новых, еще не советских, беспорядочно импортируемых или залежавшихся у нас заграничных постепенно отчетливо начинают выбиваться два основных потока» [Эйзенштейн, 1968, с. 134], то есть, немецкое и американское кино. Там были и яркие приемы, и свой характер, визуальный стиль, однако не было системного понимания того, на что в переделе способен монтаж. В эссеистической манере сопоставляя американский и советский подход к кино, Эйзенштейн с новой стороны раскрывает то понимание диалектики, которое он стремился воплотить в кино:

«Кадр — вовсе не элемент монтажа.

Кадр — ячейка монтажа. По ту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр-монтаж.

Монтаж — это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: „Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками“.

Затем — разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых „мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте; в нашей установке по отношению к явлению...“

Так дробится *монтажная единица* — клетка на *цепь раздвоений*, которые вновь собираются в *новое единство* — в *монтажную фразу*, воплощающую *концепцию образа явления*» [Эйзенштейн, 1968, с. 165].

Именно такое понимание монтажа позволяет говорить о кинематографе не как о зрелище, а как о режиме видения. Кадрирование дает возможность не просто обратить внимание зрителя на тот или иной предмет, а отсеять лишнее, оставив только то, что достойно внимания. В последовательности кадров не просто рассказывается история, а создается реальность, в которую погружается зритель, и монтаж становится способом визуального мышления, визуального философствования: «В этом перерастании от эстетики кинематографического глаза к эстетике образного воплощения взгляда

на явление был один из серьезнейших процессов развития именно нашего советского кино» [Эйзенштейн, 1968, с. 161].

А дальше, проследив историю метаморфоз советского монтажа, можно сделать парадоксальный вывод: этот тип киноязыка, изначально философски заряженный, оказался способен преодолеть тот идеологический импульс, который изначально вызвал его к жизни. То есть советский монтаж перерос свою «советскость», будучи в первую очередь инструментом мобилизации сознания и визуальной рефлексии зрителя.

В подтверждение этого тезиса можно привести в пример киноязык Жан-Люка Годара, хорошо знакомого с наследием советского кино, но использующего авангардные приемы уже для несколько иных задач. Его монтаж можно назвать не столько «конструирующим», сколько «деконструирующим», то есть механизмом, настроенным на расщепление привычных ассоциативных рядов и смысловых сцепок, провокацией, призванной инициировать активное включение зрителя, его собственный мыслительный процесс (а не пассивное восприятие заготовленной автором истории). Легко заметить, что в картине «На последнем дыхании» (1960) режиссер ставит под вопрос целостность фабулы фильма посредством «нарушения правил» жанрового кино, в «Безумном Пьеро» (1965) под вопросом оказывается уже целостность главного героя как личности, а в более поздних картинах, например, в «Уик-энде» (1967), монтажная структура становится уже не средством рассказывания истории, а набором визуальных силлогизмов в манифесте, выражающем социально-политические идеи режиссера. И порой понять в точности его замысел оказывается довольно трудно.

Размышляя о творчестве Годара, видеохудожница Хито Штейерль задается вопросом, который можно кратко сформулировать так: если в политическом процессе участвует множество разнородных группировок с различными интересами, как показать «народное» несогласие? Ведь если действия и лозунги представителей разных группировок монтируются в документальном фильме «через запятую», это серьезно искажает картину. Именно с этим работали авторы проекта «Столкновение в Сиэтле» (Indymedia, 1999), которые собирались дать независимый взгляд на массовые протесты против ВТО, но использовали для этого средства классической документалистики, и в итоге создали проект, не сильно отличавшийся от репортажа в СМИ. Альтернативный же подход, по мнению Штейерль, предлагает фильм Жан-Люка Годара и Анн-Мари Мьельвиль «Здесь и там» (1974), который представляет собой размышление о более раннем политическом проекте, где инсценировки и монтажные манипуляции создавали ложное представление об Организации освобождения Палестины. Пытаясь распутать клубок противоречий, авторы размышляют о том, что «соединительное „и“ в монтаже, с помощью которого одно изображение связывалось с другим, отнюдь не невинно» [Штейерль, 2021, с. 33]. Изначально гладкое и убедительное патриотическое повествование рассекается на кадры, которые соединяются парадоксальным образом, нагнетая противоречия в рассказе и в сознании зрителя. «Группа Дзиги

Вертова», просуществовавшая с 1969 по 1972 год под руководством Годара, ставила перед собой цель снимать в духе киноков, делать ангажированное кино, это был марксистский выпад против капиталистического «общества Спектакля» [Emmelhainz, 2013]. В рамках работы этой группы как раз и был снят фильм о палестинском сопротивлении, который затем Годар подверг беспощадному разбору. Таким образом, история творческих поисков этого режиссера показывает, что приемы советского монтажа могут стать также инструментом демонтажа. Его фильм «Социализм» (2010) — распадающаяся мозаика образов, собрание цитат и исторических отсылок, череда кадров, каждый из которых словно ставит предыдущий под вопрос, эту картину можно считать хрестоматийным примером деконструкции в кино.

Продолжая рассматривать остро-выразительный монтаж в качестве средства мобилизации сознания и самосознания зрителя, мы с необходимостью скажем о том, «чего не знал Дзига Вертов»⁶, то есть о возможностях конструирования экранного образа средствами новых медиа, в том числе с использованием полиэкрана.

Здесь концепция дробления «монтажной единицы на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство» осуществляется в трехмерном пространстве, где кадры уже идут не один за другим, а воздействуют на зрителя одновременно, реализуясь в многоканальных визуальных конструкциях. Этот эффект Алексей Исаев исследовал в своем видеопроекте «Революция по кругу» (1996–1998), который стал переосмыслением сцены на одесской лестнице в формате более впечатляющего «аттракциона», чем тот, какой можно было создать с помощью технологий, доступных Сергею Эйзенштейну (Ил. 14–15). Художник выстроил мультимедийный аттракцион, активно задействуя пространство и превращая экран в масштабную гибкую инсталляцию, в которой кадры вспыхивают, накладываются друг на друга и друг в друга перетекают. «В фильме „Революция по кругу“ ключевые кадры „Броненосца „Потемкин“ проходят метаморфозы вместе с моделью „экранных пространства“ аттракциона. Логическая схема трансформаций экрана вписывается в ряд от плоскости до „ленты Мебиуса“, в то время как метаморфозы идеологии, философии и метафизики аттракциона перетекают от личного к внеличному, от реального к бессознательному и заканчиваются виртуальной моделью балаганного аттракциона» [Антология российского видеоарта, 2002, с. 151].

Пользуясь возможностями видеотехнологий и цифровых программ, художник создал эффект захватывающего зрелища, чуда, взрывающего наше представление об экранном повествовании. Исаев буквально реализовал метафоры Эйзенштейна о столкновении кадров и монтаже. Видеохудожник задействовал полиэкранный, один из наиболее мощных инструментов медиаискусства, который используется в видеоарте с 1960-х как средство

⁶ Так называлась одна из панелей Международного симпозиума Pro&Contra, проведенная 17 октября 2013 года: «Авангард и новые медиа: чего не знал Дзига Вертов?».



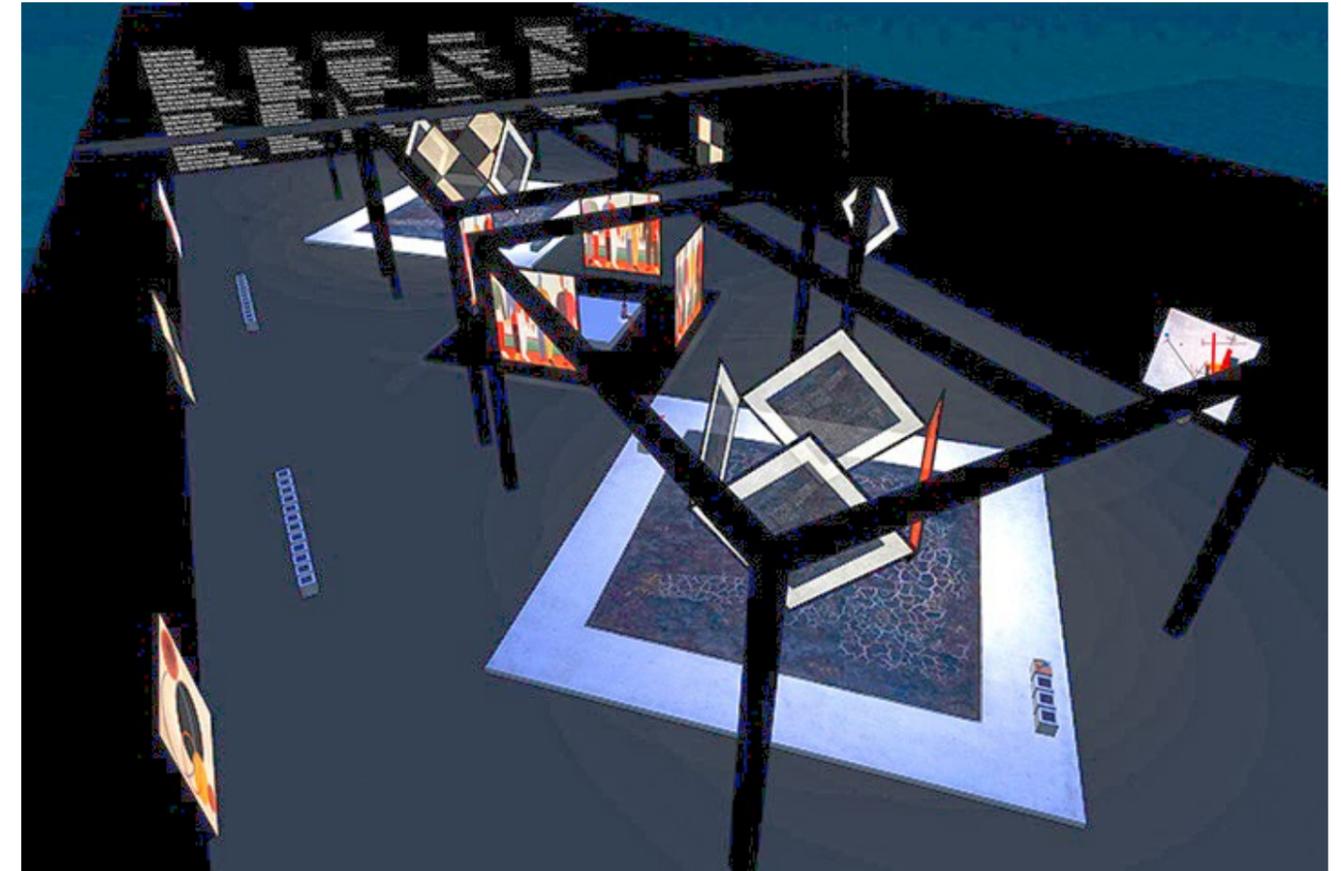
Ил. 14
Вид инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева.
Манифеста 1. 1996

Ил. 15
Концептуальный эскиз полной версии инсталляции
«Революция по кругу» А. Исаева

создания масштабных «медиаколлажей», многоканальных экранных образов, открывающих для зрителя не одну, а сразу множество перспектив и линий повествования. Не погружаясь глубоко в анализ выразительных возможностей полиэкрана [Першеева, 2020, с. 279–280], можно лишь заметить, что, сталкивая кадры в пространстве, художник может выйти на принципиально новый уровень диалектического видения экранного образа, одновременно продолжая поиски кинематографа и деконструируя их.

Главным отличием многоканального экранного образа от одноканального (традиционного экрана) является его полифоничность: кадры не сменяют друг друга, а одновременно присутствуют в поле зрения аудитории, тем самым давая зрителю возможность увидеть развитие действия «в объеме» и выделить собственные «склейки», переводя взгляд с одного экрана на другой. Этот эффект исследовали видеохудожники середины XX века, создавая полиэкранные пространственные коллажи, где различные движущиеся изображения соперничали за внимание зрителя, своим многоголосием отражая сложность современного медиапространства. В качестве примера можно вспомнить семиканальный фильм Чарльза и Рэя Имзов «Вспышки США», который демонстрировался под куполом выставочного павильона в Сокольниках в ходе знаменитой Американской выставки 1959 года. Этот проект создавался именно таким, чтобы ошеломить зрителей своей масштабностью. А десять лет спустя видеохудожник Нам Джун Пайк создаст серии полиэкранных инсталляций с прямо противоположной целью: освободить зрителя от чар экранного образа, давая возможность управлять собственным вниманием, переключая его между различными частями экранной мозаики. Ключевым моментом в том и другом случае становится ощущение когнитивного переполнения, которое испытывает зритель, ведь полиэкранный обрушивает на него больше информации, чем он физиологически способен обработать за единицу времени просмотра. Такой визуальный текст невозможно «прочитать», его можно лишь окинуть взглядом.

Видеохудожники, использующие возможности многоканального повествования, нередко задействуют их диалектически, то есть заставляют изображения на разных экранах спорить и в то же время дополнять друг друга. Так выстроен нарратив в двенадцатиканальной инсталляции Питера Гринуэя «Золотой век русского авангарда», которая была возведена в пространстве московского Манежа в виде трех высоких «башен» и ромбовидных экранов, окруженных проекционными «стенами» по краям (Ил. 16). В каждой из этих видеозон рассказывалась часть истории расцвета и крушения надежд художников-авангардистов, которые сплетаются в единую многоголосную историю, развивающуюся на стыке различных манифестов и убеждений и приводящую героев к единому драматичному финалу. Передвигаясь между экранами, зритель собирает нарратив по частям и «монтирует» его в собственном сознании, переживая уникальный опыт. Одну и ту же полиэкранный работу вы не сможете дважды посмотреть одинаковым образом. И еще более сложным вариантом повествования станет интерактивное многоканальное видео в пространстве виртуальной реальности. Можно с уверенностью



Ил. 16

Реконструкция инсталляции П. Гринуэя
«Золотой век русского авангарда». 2014

предположить, что такое произведение откроет для зрителя возможность поучаствовать в строительстве новой системы образов, визуально представить и помыслить сложный, децентрализованный современный мир. Подобного рода медиатизация остро-выразительного монтажа и различных его вариаций сработает не только в области визуальных аттракционов и развлечения, но и получит потенциал философского высказывания, призыва, воззвания. И хотя развитие художественных проектов в виртуальной реальности пока имеет несколько рассеянный характер, следует обратить пристальное внимание на эту возможность новых медиа.

Необходимо отметить, что как в первом (одноканальном), так и во втором (полиэкранном) случае современного использования остро-выразительного монтажа его динамичность и «ударность» значительно уступают тому, что мы видели в 1920-е годы. Мне кажется возможным связать это как с ослаблением политической составляющей высказывания (это уже не агитационные проекты), так и с общей установкой современного искусства на диалог со зрителем. Грубо говоря, если голливудский блокбастер наращивает темп и зрелищность (в этом, кстати, по-своему подражая советскому кино), то авторский кинематограф и видеоарт дает зрителю время и пространство для самостоятельного размышления над теми образами, которые открываются его взгляду. Здесь интеллектуальная, «конструирующая» функция «интеллектуального монтажа» выходит на передний план, только автор уже не вбивает идеи в сознание зрителя, а предлагает ему обдумать их, окунувшись в поток экранных образов.

Заключение

Разрабатывая в 1920-е годы философию символических форм, Эрнст Кассирер продолжает линию рассуждений Канта, переводя ее из чисто метафизической плоскости в более широкое поле наук о духе: если Кант проблематизировал исходные установки человеческого восприятия и размышлял о том, как через априорные категории осуществляется опосредование опыта в нашем познании, то Кассирер стремился выявить способы опосредования уже в сфере творческой активности человека (в языке, мифе и религии, науке и искусстве). Он показал, что создаваемые той или иной культурой символические формы являются как бы краткой записью опыта, структурой, которая может как хранить, так и передавать опыт. Говоря на своем языке, человек невольно принимает базовые когнитивные установки, существующие в его грамматике, аккумулятивную в устойчивых выражениях народную мудрость и способ мышления, сформировавший систему понятий, существующих в этом языке (на эту тему писали В. фон Гумбольдт, А. Ф. Лосев, Р. Барт и многие семиологи).

Кассирер показал, что мы воспринимаем явления мира всегда опосредованно, человек как бы постоянно рассказывает себе о мире, обрабатывая сырье чувственных данных, а структуру и логику этого внутреннего повествования определяют законы выразительности тех символических форм, в которые оно вкладывается. Мышление, осуществляемое на языке,

в этом смысле не отличается от математического мышления или монтажного мышления. Анализируя в настоящей статье практику и теорию раннего кинематографа, мы показали, что его базовая установка была не на описание, а на конструирование действительности. Режиссерам удалось раскрыть силу кино как символической формы нового времени, революционного для истории XX века. Советское искусство осознанно ставило перед собой такую задачу — создать принципиально новый способ художественной коммуникации, способный переформатировать сознание зрителей, — и это во многом удалось. Теоретические и творческие усилия советских писателей, художников, драматургов и режиссеров были направлены на то, чтобы построить не просто новую мифологию, но новую систему образов и языков, которые преобразовывают сознание зрителя.

Характер советского монтажа 1920-х годов Илья Кукулин точно обозначил понятием «конструирующий», однако хочется пойти дальше (или, точнее, вернуться к истокам) и сказать о его диалектическом начале. Динамичные по композиции кадры, резкое столкновение смысловых единиц, высокий темп повествования и повышенная эмоциональность высказывания — все эти качества подчеркивают возможность советского языка кино разбудить своего зрителя, встряхнуть его, вызвать его на диалог или призвать на борьбу. Эти наработки важны и сегодня — для художников, стремящихся разорвать пелену визуального мейнстрима.

Зритель голливудской картины получает понятную историю с удобного расстояния в небольшом коридоре выразительных возможностей, жанровая система и сглаженность визуальных средств выражения работают, словно спокойное русло реки, невысокие волны убаюкивают, зрителю не нужно искать в произведении ничего сверх того, что попадает на передний план и подробно раскрывается в сюжете. А некомфортный, обнажающий противоречия монтаж требует мобилизованного восприятия (особого визуального и зрительского опыта) и активного интеллектуального соучастия. Здесь зрителю нужно подниматься над руслом горной реки и вместить в своем восприятии несколько перспектив видения и измерений смысла, которые могут где-то друг друга усиливать, а в чем-то конфликтовать. Предельной формой такого типа языка стал интеллектуальный монтаж Эйзенштейна, который, по сути, был воплощенным на экране процессом мышления, где визуальное сливалось с рациональным, в наивысшей точке достигая единства интеллекта и аффекта. Лев Семенович Выготский, с которым Эйзенштейн был хорошо знаком, в середине 1920-х годов писал о таком единстве как о возможности особого механизма катарсиса, как о «перековке» естественных эмоций человека, их преобразении через придание им культурной формы⁷. Можно сказать, что художественное решение в произведении искусства становится

⁷ Книгу о психологии искусства Выготский показывал Эйзенштейну в 1925-м, но издана она была только сорок лет спустя, в 1965 году. Именно в ней Выготский уделил особое внимание рассуждению о принципе единства интеллекта и аффекта [Выготский, 1986].

не просто выражением того или иного образа, идеи, но «психотехникой» — способом оформления и передачи интеллектуально-эмоционального посыла, а структура художественного языка (символическая форма) оказывается средством упорядочивания опыта как в момент встречи с произведением искусства, так и после нее. Словом, советский монтаж был призван не только и не столько рассказывать историю, сколько моделировать динамику человеческого сознания, выстраивать новый когнитивно-аффективный порядок.

Говоря о монтаже, Эйзенштейн выделял три фазы его развития: 1) первые опыты кино с одной точкой съемки; 2) период усиления контраста и контрапункта, «разъятости отдельных элементов, лбами сталкиваемых в монтаже»; 3) этап «гармоничного» контрапункта, монтажной полифонии [Эйзенштейн, 2006, с. 392–394]. Рассматриваемые нами фильмы 1920-х годов относятся ко второй фазе, они заряжены конфликтом как на уровне сюжета, так и на уровне формы, а монтажные решения в них строятся на заострении неустранимых противоречий. Если следовать логике режиссера и проследить за ходом истории кино с 1930-х по 1950-е годы, то можно было бы сказать, что следующий этап, где противоречия сглаживаются и рождают цельный, синтетический образ («третий смысл» в терминологии Р. Барта), отменяет предыдущий, и что советский монтаж остался в прошлом. Это было бы ошибкой, потому что на следующем витке истории, в 1960-е годы, возникают новые авангардные течения, независимые режиссеры и видео-художники уходят от гармоничной ясности классического кино и стремятся к острой, провокационной, внутренне противоречивой и будоражающей зрителя монтажной форме. Она может быть реализована в одной секвенции, как у Жана-Люка Годара и других мастеров интеллектуального кино, или развернута в полиэкранную форму, как у Нам Джуна Паика, Пипилотти Рист, Питера Гринуэя, Алексея Исаева и других видеохудожников. Этот особый тип текучей, неоднозначной, изменчивой экранной образности неразрывно связан с особым типом современного «дрейфующего» взгляда: «на смену классическому экранному повествованию, подразумевающему пассивное усвоение информации, приходит поисково-ориентировочная активность зрителя, идущего по цепочке смонтированных образов-рифм, оказавшегося в окружении экранов или посреди виртуальной реальности. <...> Здесь уже нет идеальной „точки обзора“, с которой нужно мысленно совпасть, взгляд больше не может полностью встроиться во всезнающее око камеры, зритель не получает простых ответов, а остается наедине с поставленными автором вопросами» [Духан, Старусева-Першеева, 2022, с. 35]. Советский монтаж, занимая важное место в пространстве кино как символической формы, эволюционирует и перерождается в новый тип структур, остраивающих и революционизирующих пространство привычных образов, действующих в более широком контексте сопротивления логике капитализма и общества Спектакля. Так конструктивистские приемы оказываются полезны и в практике деконструкции, а неожиданные монтажные стыки по-прежнему способны быть частью искусства как философского действия.

Библиография

- (2002). *Антология российского видеоарта* / ред. А. Исаев, О. Шишко. М.: МедиаАртЛаб.
- Бадью, А. (2016а). *Загадочное отношение философии и политики* // А. Бадью. *Загадочное отношение философии и политики*. Институт общегуманитарных исследований. М.: Институт общегуманитарных исследований. С. 7–55.
- Бадью, А. (2016б). *Фигура солдата* // А. Бадью. *Загадочное отношение философии и политики*. М.: Институт общегуманитарных исследований. С. 55–81.
- Бадью, А., Тарби, Ф. (2016с). *Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью*. М.: Институт общегуманитарных исследований.
- Барт, Р. (1989). *Смерть автора* // Р. Барт. *Избранные работы: Семиотика, Поэтика*. Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс. С. 384–391.
- Барт, Р. (2015). *Третий смысл*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Брик, О. (2015). *Фото-монтаж* // О. Брик. *Фото и кино*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Васильева, Ю. (2020). *Эйзенштейн, Выготский, Лурья: психотехники искусства* // Эйзенштейн для XXI века: сборник статей / ред.-сост. Н. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 82–96.
- Вертов, Д. (2016). *Кино-глаз* // *Формальный метод. Антология русского модернизма* / под ред. С. Ушакова. Т. 2. М.: Кабинетный ученый. С. 56–77.
- Выготский, Л. (1986). *Психология искусства* / общ. ред. В. Иванова, коммент. Л. Выготского и В. Иванова, вступ. ст. А. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство.
- Гирин, Ю. (2013). *От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века)* // *Художественная культура*. № 2 (7) URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> (дата обращения: 25.02.2024).
- Духан, И., Старусева-Першеева, А. (2022). *Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду* // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. № 3. С. 9–38.
- Евангели, А. (2006). *Формы времени и техногенная чувственность*. М.: Красная ласточка.
- Жижек, С. (2021). *Киногид извращенца. Кино, философия, идеология. Сборник эссе*. М.: Гонзо.
- (2005). *История отечественного кино* / отв. ред. Л. Будяк. М.: Прогресс-Традиция.
- Кассирер, Э. (2021). *Философия символических форм. Том 1. Язык*. М.: Центр гуманитарных инициатив.
- (2020). *Кинематографический опыт: история, теория, практика* / под ред. А. Радеева, Н. Савченковой. СПб.: Порядок слов.
- Криттенден, Р. (2020). *Fine cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М. (2020). *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина*. СПб.: Порядок слов.
- Кукулин, И. (2015). *Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. М.: Новое литературное обозрение.
- Лотман, Ю. М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат.
- Мамардашвили, М. (2016). *Лекции по античной философии*. М.: Фонд Мераба Мамардашвили.
- Першеева, А. (2020). *Видеоарт. Монтаж зрителя*. СПб.: Т8.
- Подорога, В. (2017). *Второй экран. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии*. М.: Breus.
- Рассел, Б. (2009). *История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней*. М.: Академический проект.
- (2019). *Сергей Эйзенштейн. Стенограммы режиссерских семинаров. 1933–1935* / сост. О. Булгакова. Тбилиси: Са. Га.
- (1984). *Строение фильма* / сост. К. Разлогов, коммент. М. Ямпольского, под ред. Н. Осколкова, З. Федотова. М.: Радуга.
- Третьяков, С., Телингатер, С. (1936). *Джон Хартфильд*. М.: ОГИЗ.
- Штейерль, Х. (2021). *Артикуляция протеста* // Х. Штейерль. *По ту сторону репрезентации*. М.: Красная ласточка. С. 28–37.
- Эйзенштейн, С. М. (1968). *Диккенс, Гриффит и мы* // С. Эйзенштейн. *Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство*. С. 129–180.
- Эйзенштейн, С. М. (2000). *За кадром* // *Монтаж* / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино.
- Эйзенштейн, С. М. (1966). *Избранные произведения: В 6 т. Т. 4*. М.: Искусство.
- Эйзенштейн, С. М. (2016). *Монтаж 1938* // *Формальный метод. Антология русского модернизма* / под ред. С. Ушакова. Т. 1. М.: Кабинетный ученый.
- Эйзенштейн, С. М. (2016а). *Монтаж киноаттракционов* // *Формальный метод. Антология русского модернизма* / под ред. С. Ушакова Т. 1. М.: Кабинетный ученый.
- Эйзенштейн, С. М. (1964). *Перспективы* // С. Эйзенштейн. *Избранные произведения: В 6 т. / редкол.: П. Аташева, И. Вайсфельд, Н. Волкова, Ю. Красовский, С. Фрейлих, Р. Юренев, глав. ред. С. Юткевич, сост. П. Аташева, Н. Клейман, Ю. Красовский, В. Михайлов, коммент. О. Айзенштата, А. Вартанова, А. Карягина, Н. Клеймана, Л. Козлова, Ю. Красовского, Е. Левина, подгот. текста В. Коршуновой*. М.: Искусство.
- Эйзенштейн, С. М. (2006). *Эволюция монтажа. «Гармоничный контрапункт»* // С. Эйзенштейн. *Неравнодушная природа. Том 2. О строении вещей* / сост. Н. Клейман. М.: Музей кино Эйзенштейн-центр. С. 390–398.
- Юнг, К. Г. (2010). *Символическая жизнь* // *Сочинения. Символическая жизнь*. М.: Когито-Центр. С. 295–325.
- Barthes, R. (1960). *Le problème de la signification au cinéma* // *Revue internationale de Filmologie*. № 32–33.
- Emmelhainz, I. (2013). *Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking" (1967–1974), Part I* // *e-flux journal* № 34, 01/13. Электронный журнал e-flux. URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8952590.pdf (дата обращения: 25.02.2024).
- Metz, Ch. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (1882). *Die fröhliche Wissenschaft*. Genova: Chemnitz.
- Weber, M. (1971). *The Sociology of Religion*. Boston: Beacon Press.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** В. Пудовкин. Кадры из фильма «Конец Санкт-Петербурга». 1927
- Ил. 2.** Г. Клуцис. Плакат «Выполним план великих работ». 1930
- Ил. 3.** Кадры из фильма В. Пудовкина «Мать». 1926
- Ил. 4.** Плакат к фильму В. Пудовкина «Мать». 1926
- Ил. 5.** Плакат к картине С. Эйзенштейна «Октябрь». 1927
- Ил. 6.** Варвара Степанова. Красноармейцы. 1930
- Ил. 7.** Киноплакат к фильму «Стачка». 1924
- Ил. 8.** Кадры из фильма «Стачка». 1924
- Ил. 9.** Кадры из фильма А. Довженко «Земля». 1930
- Ил. 10.** Кадр из картины С. Эйзенштейна «Александр Невский». 1938
- Ил. 11.** Кадр из картины С. Эйзенштейна «Иван Грозный». 1944
- Ил. 12.** Кадры из фильма М. Калатозова «Летят журавли». 1957
- Ил. 13.** Кадр из фильма Э. Климова «Иди и смотри». 1985
- Ил. 14.** Вид инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева. Манифеста 1. 1996
- Ил. 15.** Концептуальный эскиз полной версии инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева
- Ил. 16.** Реконструкция инсталляции П. Гринуэя «Золотой век русского авангарда». 2014

References

- (2002). *Antologiya rossijskogo videoarta* [Anthology of Russian video art] / ed. by A. Isaev. Moscow: Media Art Lab. [In Russ.]
- Badiou, Alain (2016a).** *Zagadochnoe otnoshenie filosofii i politiki* [Mysterious relationship of philosophy and politics] // A. Badiou. Mysterious relationship of philosophy and politics. Moscow: Institute of humanitarian studies. Pp. 7–55. [In Russ.]
- Badiou, Alain (2016b).** *Figura soldata* [Figure of soldier] // A. Badiou. Mysterious relationship of philosophy and politics. Moscow: Institute of humanitarian studies. Pp. 55–81. [In Russ.]
- Badiou, Alain; Tarbie, Fabien (2016a).** *Filosofiya i sobytie. Besedy s kratkim vvedeniem v filosofiyu Alena Badyu* [Philosophy and event. Conversations with a brief introduction to the philosophy of Alain Badiou]. Moscow: Institute of humanitarian studies. [In Russ.]
- Barthes, Roland (1960).** *Le problème de la signification au cinema* // Revue international de Filmologie. № 32–33.
- Barthes, Roland (1989).** *Smert avtora* [Death of the Author] // R. Barthes. Selected writings: Semiotics, Poetics. Translated from French / compiled, ed. and introduction by G. Kosikova. Moscow: Progress. Pp. 384–391. [In Russ.]
- Barthes, Roland (2015).** *Tretij smysl* [The third meaning]. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]
- Brik, Osip (2015).** *Foto-montazh* [Photo-montage] // O. Brik. Photo and cinema. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]
- Cassirer, Ernst (2021).** *Filosofiya simvolicheskij form. Tom 1* [Philosophy of symbolic forms. V. 1. Language]. Moscow: Center of humanitarian initiatives. [In Russ.]
- Crittenden, Roger (2020).** *Fine cuts. Intervyu o praktike evropejskogo kinomontazha* [Fine cuts. The Art of European Film Editing]. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]
- Dukhan, Igor, Staruseva-Persheeva, Alexandra (2022).** *Opticheskie strategii novyh media: ot perspektivizma k drejfuyushemu vzglyadu* [Optical strategies of new media: from perspectivism to a drifting glance] // Praxema. Problems of visual semiotics. № 3. Pp. 9–38. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1968).** *Dickens, Griffit i my* [Dickens, Griffith and us] // S. Eisenstein. Selected writings: in 6 volumes. Moscow: Iskusstvo. Pp. 129–180. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2000).** *Za kadrom* [Behind the frame] // Montage / compiled and commented by N. Kleiman. Moscow: Cinema museum. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1966).** *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. T. 4.* [Selected writings in 6 volumes. V. 4]. Moscow: Iskusstvo. Pp. 401–415. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2016).** *Montazh 1938* [Montage 1938] // Formal method. Anthology of Russian modernism / Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 423–467. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2016a).** *Montazh kinoattrakcionov* [Montage of attraction] // Formal method. Anthology of Russian modernism / Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 379–401. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1964).** *Perspektivy* [Perspective] // S. Eisenstein. Selected works: In 6 volumes / Editorial board: P. Atasheva, I. Weisfeld, N. Volkova, Yu. Krasovsky, S. Freilich, R. Yurenev, chapter. ed. S. Yutkevich, comp. P. Atasheva, N. Kleiman, Y. Krasovsky, V. Mikhailov, comment. O. Aizenshtat, A. Vartanov, A. Karyagin, N. Kleiman, L. Kozlov, Y. Krasovsky, E. Levin, prepared by. text by V. Korshunova. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2006).** *Evoluciya montazha. "Garmonichnyj kontrapunkt"* [Evolution of montage. "Harmony of counterpoint"] // S. Eisenstein. Passionate nature. V. 2. About the order of things / Compiled by N. Kleiman. Moscow: Museum of cinema, Eisenstein center. Pp. 390–398. [In Russ.]
- Emmelhainz, Irmgard (2013).** *Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking" (1967–1974), Part I* // e-flux journal № 34, 01/13. URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8952590.pdf (access date: 25.02.2024).
- Evangelii, Alexander (2006).** *Formy vremeni i tehnogennaya chuvstvennost* [Forms of time and technogenic sensibility]. Moscow: Red martin. [In Russ.]
- (1984). *Stroenie filma* [Film construction] / Compiled by K. Razlogov, commented by M. Yampolsky, ed. by N. Oskolkova, Z. Fedotova. H. Moscow: Raduga. [In Russ.]
- Girin, Yuri (2013).** *Ot misterii k cirku (Teatr avangarda pervoj treti XX veka)* [From mystery to circus (Avant-garde theater of the XX century)] // Art and culture studies. № 2 (7) URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> (access date: 25.02.2024).
- (2005). *Istoriya otechestvennogo kino* [History of national cinema] / Ed. by L. Budyak. Moscow: Progress-Tradition. [In Russ.]
- Jung, Karl Gustav (2010).** *Simvolicheskaya zhizn* [The Symbolic Life] // Miscellaneous Writings. Moscow: Cogito-center. Pp. 295–325. [In Russ.]
- (2020). *Kinematograficheskij opyt: istoriya, teoriya, praktika* [Cinematic experience: history, theory, practice] / Ed. by A. Radeeva, N. Savchenkova. Saint-Petersburg: Word order. [In Russ.]
- Kovalov, Oleg, Margolit, Evgenyi, Kireeva, Maria (2020).** *Sovetskij ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: from Caligari to Stalin]. Saint-Petersburg: Word order. [In Russ.]
- Kukulin, Ilya (2015).** *Mashiny zashumevshego vremeni. Kak sovetskij montazh stal metodom neoficialnoj kultury* [Machines of the louder times. How Soviet montage became the method of counterculture]. Moscow: New literature review. [In Russ.]
- Lotman, Yuri (1973).** *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of film and the problems of cinema aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat. [In Russ.]
- Mamardashvili, Merab (2016).** *Lekcii po antichnoj filosofii* [Lectures of antique philosophy]. Moscow: Merab Mamardashvili Fund. [In Russ.]
- Metz, Christian (1974).** *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1882).** *Die fröhliche Wissenschaft*. Genova: Chemnitz.
- Persheeva, Alexandra (2020).** *Videoart. Montazh zritelya* [Video art. Montage of a viewer]. Saint-Petersburg: T8. [In Russ.]
- Podoroga, Valeryi (2017).** *Vtoroj ekran. S. Ejzenshtejn i kinematograf nasiliya. Tom 1. Zerkalnaya podporka. Materialy k psihobiografii* [The second screen. S. Eisenstein and the cinema of violence. V. 1. Mirror support. Materials for psychobiography]. Moscow: Breus. [In Russ.]
- Russell, Bertrand (2009).** *Istoriya zapadnoj filosofii i ee svyazi s politicheskimi i socialnymi usloviyami ot antichnosti do nashih dnei* [The History of Western Philosophy]. Moscow: Academic project. [In Russ.]
- (2019). *Sergej Ejzenshtejn. Stenogrammy rezhisserskih seminarov. 1933–1935* [Stenogram of seminars on film direction. 1933–1935] / Compiled by O. Bulgakova. Tbilisi: SaGa. [In Russ.]
- Steyerl, Hito (2021).** *Artikulyaciya protesta* [The Articulation of Protest] // H. Steyerl. Beyond representation. Moscow: Red martin. Pp. 28–37. [In Russ.]
- Tretyakov, Sergei, Telingater, Solomon (1936).** *Dzhon Hartfild* [John Hartfield]. Moscow: OGIZ. [In Russ.]
- Vasilieva, Yulia (2020).** *Ejzenshtejn, Vygotskij, Luriya: psihotehniki iskusstva* [Eisenstein, Vygotsky, Luria: psychotechnics of art] // Eisenstein for the XXI century: collected essays / ed. by N. Kleiman. Moscow: Museum of contemporary "Garage". Pp. 82–96. [In Russ.]
- Vertov, Dziga (2016).** *Kino-glaz* [Cinema-eye] // Formal method. Anthology of Russian modernism. Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 56–77. [In Russ.]
- Vygotsky, Lev (1986).** *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art] / Ed. by V. Ivanov, commented by L. Vygotsky, V. Ivanov, introduction by A. Leontiev. 3d Edition. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Weber, Max (1971).** *The Sociology of Religion*. Boston: Beacon Press.
- Žižek, Slavoj (2021).** *Kinogid izvrashenca* [The Pervert's Guide to Cinema]. Moscow: Gonzo. [In Russ.]