

ПОИСКИ НОВОГО ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ

В.А. Подорога

РЕВОЛЮЦИЯ КАК МИФ АВАНГАРДА. ВЫСОКАЯ СТАВКА: ДЗ. ВЕРТОВ – С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Подорога Валерий Александрович – доктор философских наук, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: phljrl@yandex.ru

В статье на фоне исследований революции, возможностей ее практической реализации, мифологизации, инсценировки или создания, в том числе зарубежных авторов (А. Токвиль, Ф. Фюре, Э. Канетти), разбираются два типа отношения к революции двух ее современников, С. Эйзенштейна и Дз. Вертова. Подчеркивая, что, даже яростно споря друг с другом, оба они на равных выступали от имени одной и той же иллюзии (или мифа), автор показывает различия позиций. С. Эйзенштейн полагал, что роль искусства огромна: доказывая необходимость мифографии революции, он считал проблему исторической истины несущественной, поскольку исходил не из того, что *действительно* случилось, а из того, что *должно было* случиться. Важно было не отчуждение от видимого, а вовлечение в видимое зрительского сознания ради его перевода в другое состояние. Тогда как Дз. Вертов руководствовался тем, что Революция не нуждается в собственной мифографии и должна быть показана и увидена здесь и сейчас. Он видел свою задачу в том, чтобы снять событие и явление так, *как оно есть*, сокращая время съемки до такого мгновения, чтобы застать происходящее «врасплох». Поэтому возрастала роль камеры, которая, схватывая реальность с необычных для человека точек зрения, открывала невидимое, проникая в глубины материального мира. Своеобразный «технический» элемент кинематографа Эйзенштейна – оперирование числом. В его случае речь идет об управлении массовым сознанием, в случае «киноков» – о создании национальной идентичности.

Ключевые слова: революция, авангард, миф, событие, число, глаз, материя

Сотни тысяч, миллионы безграмотных и просто прячущихся от шумно двигающегося «Сегодня» граждан РСФСР должны будут воспитать свое восприятие перед светящимся экраном Кино.

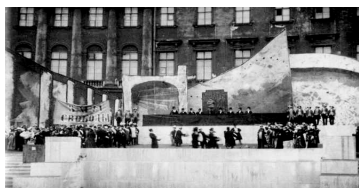
Дз. Вертов

1. Миф о революции

Заметный вклад в эстетизацию Революции внес один из ее первых летописцев-мифографов Николай Евреинов, руководивший постановкой «Взятие Зимнего дворца» в 1920 г.¹ Он объяснял, что память о Революции (и ее датах) нужно поддерживать в массах, иначе о ней могут забыть. Важно учесть и то, что Революция сильна не моментом свершения, а тем, что за нею следует. Важнейший пропагандистский смысл в дальнейшем стали получать ежегодные представления и парады, посвященные очередной годовщине Октябрьской революции. Вот что писал С. Эйзенштейн, оценивая постановку Евреинова:

...тенденция коллективно-массового воссоздания подлинных событий на местах подлинного их свершения очень быстро нашла свое исторически оправданное выражение в... историко-революционном кинематографическом фильме – впервые именно в советской кинематографии, – как бы подхватившей традиции прежних коллективно-массовых представлений, но вместе с тем через средства киноискусства сумевшей эту тенденцию представить в новых, а не в отживших формах и технике.

Так развивалась тенденция втягивания действия внутрь зрительского окружения. В образцах массового фильма эта тенденция достигла высшей своей точки в том, что в это действие динамической игрой (не менее динамичной, чем игра актера) втягивались дворцы и крепости, мосты и броненосцы, заводы и просторы полей, то есть все многообразие окружающей зрителя действительности².



Фрагменты массового театрализованного действия «Взятие Зимнего дворца». Главный постановщик Н.Н. Евреинов. Петроград (1920 г.)

В мифе о Революции выделяются два важных компонента: *преемственность* и *разрыв* (слово, взрыв, резкое изменение), и они могут существовать в разных временных режимах, разных по скорости и периодам изменения.

¹ См. подробное изложение праздника: Рыженков В.Ю. Николай Евреинов в культурной жизни России и зарубежья. СПб., 2013. С. 150–161.

Основная идея Н. Евреинова – «театр для себя» – была достаточно ясно им выражена: революционный переворот может закрепиться в сознании масс с помощью театрализации События. А это значит, что каждый из участников действия должен пройти некий условный революционный путь, какой прошли в реальной борьбе восставшие массы, т. е. сыграть революционные роли.

² Эйзенштейн С.М. Избр. произведения. Т. 3. М., 1964. С. 451.

Что-то изменяется крайне медленно, а что-то слишком быстро. Когда-то Энгельс полагал, что надстройка – идеология, «состояния умов», мораль и ценности – меняется гораздо медленнее, чем базис – экономические и политические институты старого общества. Дз. Вертов и С. Эйзенштейн видели в Революции глубинный и все обновляющий разрыв с прежним социальным устройством, но видели по-разному. Эйзенштейн пытался свести «разрыв» к *преемственности*, находя для этого достаточные основания в мировой культуре и личном опыте. Тогда Миф – необходимое средство соединения «разрыва» и «преемственности» в одно непротиворечивое целое События. Дз. Вертов исходит из «разрыва» как «начала» Революции, которое должно длиться неопределенно долго, сохраняя динамику первых революционных побед. Революции должна быть показана/увидена так, как она есть «здесь и сейчас», а не как что-то отвлеченное и «выдуманное». Революция – это сама новая жизнь, вот почему нет никакой необходимости в театрализации или создании революционно-эстетического мифа³.

Позиция Эйзенштейна иная: он полагает, что именно искусству поручено восстановление памяти о Революции и исторических событиях, которые ей предшествовали. Сила эстетического авангарда в том, что он настолько уверенно *знает* Будущее, что *переживает* его как Настоящее. А пережить Будущее «здесь и сейчас» можно только экстатически, поддерживая переживание всеми доступными средствами. Интерес Эйзенштейна к *экстатике* и *экстазу* в самых широких контекстах изучения был связан с пониманием Революции в качестве революционного Мифа. Показывая необходимость мифографии Революции, он рассматривал проблему исторической истины как вторичную и несущественную, поскольку исходил не из того, что *действительно* случилось, а из того, что *должно было* случиться. А это значит, что события октября 1917 г. *должны стать* Революцией в умах людей, обрести свой порядок высказывания в том, что мы называем революционным мифом.

Ж. Сорель много страниц своей известной книги «Размышления о насилии» посвятил разбору отношения революционного действия, «порыва масс» к утопии и мифу. Для него идея *всеобщей стачки* и есть истинный революционный миф. Именно в силу невозможности ее практической реализации она становится возможна как миф, ведущий забастовщиков к победе. Используя идеи философии Анри Бергсона, прежде всего понятие *durée*, *длительности*, он рассматривает всеобщую стачку как Событие, останавливающее и радикально меняющее историческое время: «...мы получаем интуитивное и ясное представление о социализме, чего не мог бы дать язык, – и получаем мы его *в мгновении воспринимаемой полноте*»⁴. Важнейший аспект, на котором настаивает Сорель, это *миф о революции*, который находит свое выражение и смысл в революционном порыве, независимом от какого-либо ожидаемого результата. *Вот основные определения всеобщей стачки*: «...всеобщая стачка

³ Ср.: «Революция лишь резко завершила одним судорожным болезненным усилием – без перехода, без предосторожностей, без всякой обходительности – то, что со временем окончилось бы мало-помалу. В этом состоял ее труд» (*Токвиль А.* Старый порядок и революция. СПб., 2008. С. 29). Возможно, выражение «судорожное, болезненное усилие» отсылается нас к террору, публичным казням и гильотине.

Современный французский историк Франсуа Фюре, опираясь на идеи Алексиса Токвиля, полагает, что Революция «может быть понята только в категориях исторической преемственности, которую она и осуществила на деле, хотя в умах действительно представлялась разрывом». И далее, он утверждает, что Токвиль «мыслит Революцию как процесс и результат, а не как событие и разрыв» (*Фюре Ф.* Постигание французской революции. СПб., 1998. С. 24–25).

⁴ Сорель Ж. Размышления о насилии. М., 2013. С. 129.

есть именно то, что я описал, – миф, заключающий в себе весь социализм, совокупность образов, способных инстинктивно вызывать именно те чувства, которые соответствуют различным проявлениям социалистической борьбы против современного общества. Стачки зародили в пролетариате самые благородные, глубокие и воодушевляющие чувства, которые всеобщая стачка объединяет в общую картину и тем самым усиливает каждое из них до предела»⁵. Миф о революции не нуждается в точных исторических датировках и временных периодах (когда и что произошло, кто, где и когда участвовал, что действительно было, а чего не было и пр.). Этот промежуток революционного времени выпадает из исторической хронологии, все события происходят разом и мгновенно, время останавливается. Революция оказывается равной мифу *всеобщей стачки*, а это значит, что нет другой революции, кроме той, которая навсегда сцепляется с собственным мифом. Для Эйзенштейна как человека, выбравшего путь революционного мифографа, революция и есть собственный миф. Революцию невозможно отделить от мифа, который ее питает, реконструирует, «представляет», *показывает-в-действии* (вопреки реальному времени ее начала и завершения). Другими словами, важно не то, что произошло, а то, как об этом можно рассказывать.

2. Дз. Вертов и невидимое

Начало фильма «Человек с киноаппаратом» весьма симптоматично: раннее утро, город просыпается. Камера как бы встроена в глаз просыпающегося человека: первые моргания, сначала одно (раз), потом другое (два), их частота растёт, появляется движение, потом еще, потом глаз-камера движется на улицу и далее, далее, она разгоняется и уже движется со скоростью паровоза и автомобиля. Превосходство камеры над материалом очевидно, «грубая материя» жизни требует вторжения невозмутимого, точного и крайне подвижного глаза-камеры. Для Дз. Вертова кинокамера была своего рода усиленным «механическим глазом», который прилагается к *естественному*: один, более совершенный глаз, видит *невидимое*, другой – только *видимое*. Между двумя оптическими пределами помещается ритмический интервал, т. е. узел взаимодействия между кадрами. Тематически заданное движение кадров *интервализует* видимое, и из него начинает выступать невидимое: «Кино-глаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во времени наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее»⁶. Лишь благодаря этому механическому глазу, человек оказывается приобщенным к новому видению, способному видеть «без границ и расстояний», т. е. видеть невидимое. И для этого у киноглаза есть множество возможностей: одни определяются спецификой кинокамеры как механико-оптического устройства; другие – монтажом, благодаря которому достигается совмещение различных позиций кинокамеры во времени и пространстве, соединение несоединимого: далекого и ближайшего, великого и неприметного, случайного и ожидаемого. Возникают необычные, новые пространства для человеческого видения мира, и выглядят они для него, опутанного перцептив-

⁵ Сорель Ж. Размышления о насилии. С. 129.

⁶ Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. М., 2008. С. 38.

ными предрассудками, часто шокирующими. Камера схватывает реальность с необычных точек, каждая из них отделяется от другой с помощью интервалов (временных и пространственных). Интервал не ограничивает движение камеры, а дает ей возможность открывать невидимое, проникать в глубины материального мира. Череда интервалов организует ритм видимого; монтаж лишь закрепляет эти ритмы:

Материалом – элементами искусства движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению.

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов, во фразы. В каждой фразе есть подъем, достижение и падение движения (выявленные в той или другой степени).

Произведение строится из фраз так же, как фраза из интервалов движения⁷.

А это значит, что интервализация образа требует повествования в виде *надписей*, определяющих направленность сознания зрителя документальной констатацией содержания кадра и его перформативностью. Все документально видимое перформативно, оно – действие во времени. Это стало открытием Дз. Вертова в его ранней кинопрактике (выпуски «Кино-Правды»)⁸.

Фильм Вертова «Одна шестая часть света» – как раз попытка создать условия для формирования общности наднациональной идентичности. Другими словами, глаз получает сверхчеловеческий смысл, то есть это **кино-око** – не просто техническое средство, а глаз самой материи, которым она может видеть сама себя в том состоянии, месте и времени, где нет места человеческому восприятию. Вот это невиданное прежде и вызывает шок.

...Я Кино-Глаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смог его увидеть

Я освобождаю себя с сегодня от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь рядом с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами.

Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения, от самых простых до самых сложных комбинаций.

Освобожденный от обязательства 16–18 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал.

Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир...⁹.

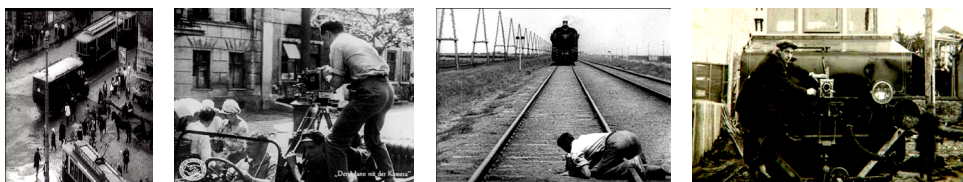
Все эти точки/положения съемки определены человеческим присутствием: «человек с киноаппаратом» – идеальная формула поиска для Дз. Вертова. Нужно пробиться к «факту» и захватить его: «Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так,

⁷ Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. С. 16–17.

⁸ Ср.: «Обычными приемами съемки были объявлены, наряду с рапидной камерой, мультипликационная съемка, микросъемка, макросъемка, обратная съемка, съемка движущимся аппаратом» и т. д. Значит, Кино-Глаз понимался тогда уже как «то, чего не видит глаз», как микроскоп и телескоп времени, как возможность видеть без границ и расстояний, как управление съемочным аппаратом на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» (там же. С. 293).

⁹ Там же. С. 40–41.

как он есть, скрытой съемкой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленке фактом, КИНОФАКТОМ, как мы его называем»¹⁰. Здесь зарождается вся проблематика *интервала*, поскольку застигнуть движение жизни (Реальности) врасплох – это проникнуть камерой так далеко, чтобы ничто не смогло исказить фактичность жизни. Кинокамера ведет за собой человеческое присутствие, но резко его ограничивает, исключая в нем элемент созерцательности. Кино-глаз теперь замещает глаз человеческий. *Факт – это единица действия*, не позиция кинокамеры. Несколько иначе и точнее, интервал – это остановленное время, т. е. «схваченное» в своем движении. Но движение это конечное. Поэтому каждый интервал, что открывает нам особый «факт», делает его микропроизведением, микронарративом. Ведь такой «факт» размещается целиком в мгновении, которое придает ему завершенность формы, и, взрываясь изнутри, оно, мгновение, тут же структурируется. Неважно теперь, как вы видите, вы уже все увидели, ведь обнаружилась фактичность самой жизни, и она не нуждается в интерпретации. Другими словами, положение камеры по отношению к материалу не может считаться «точкой зрения». Только интервальное со-движение множества точек зрения создаст эффект подлинности документа-произведения. Поэтому на поэтику видения Дз. Вертова ложится исключительная ответственность за достоверность «факта».



Что и как тогда снимали? Следующее:

- «из подвесной люльки канатной дороги – камера проезжала над водяным обвалом у плотины», в цеху на металлургическом заводе им Дзержинского в Днепропетровске: «Вертов, слепнувший от жары и искр... у оператора брызгами чугуна выпалены “дырочки” на коже, и они гноятся»¹¹;
- «взрывные работы на строительстве Днепрогэса (вокруг гремели фугасы, вздымалась земля, строительная площадка напоминала поле боевых действий);
- большие маневры Красной армии, частью с воздуха из самолета;
- «с нижних точек настоящую урну для окурков, чтобы она походила на экране на гигантскую сторожевую башню»¹²;
- «как ложился на железнодорожные рельсы, снимая высокие колеса, проносившиеся по обе стороны тела, и при этом безмерно пугал машинистов – те бледнели и судорожно хватались за тормозные рычаги»¹³;
- «под землей, спускались в угольную шахту, задыхаясь в несущейся вглубь земли клетии»¹⁴.

Дз. Вертов хочет снять событие и явление так, как оно есть, время съемки должно быть сокращено буквально до какого-то мгновения, чтобы застать происходящее, т. е. невидимое, «врасплох». Иначе говоря, использовать ка-

¹⁰ Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. С. 129.

¹¹ Там же. С. 175.

¹² Там же. С. 214.

¹³ Там же. С. 214–215.

¹⁴ Опираюсь здесь на теоретика и историка кино Л. Рошаль, рассказывающего о съемках фильма Дз. Вертова «Одиннадцатый» (Рошаль Л. Дзига Вертов. М., 1982. С. 174–175).

меру с целью получения фотографического эффекта. В таком случае интервалы создают неустранимые разрывы между предполагаемыми переходами и «фразами-высказываниями», и требуется посредник. Эту роль начинает играть музыка, которая не сопровождает видимое, а допускает его единство с невидимым (или видимым *впервые*). Фильм как *симфония* и *поэма*, фильм как *песнь* («Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине»). Ритм и темп поддерживают пульсацию текущего времени, мелодия рассказывает историю.

В. Шкловский критиковал позицию Dz. Вертова, утверждая, что тот не занимался *хрониками* и не был *летописцем*, для него «факт» и «фактическое», «документальное» имело место только в непосредственном отношении с невидимой реальностью. Другими словами, «факт» – это *видимое невидимого*, и это потрясает зрителя раннего документального кино, не подготовленного к такому смотрению (часто не знающего, что и как смотреть). Отсюда гипнотическая сила сопоставления, которая явно превышает по своей мощи силу предъявления отдельного кадра. Тогда все, что сопоставляется («интервализуется»), наполнено внутренней энергией, ускоряющей движение кадров. Шкловский прав, акцентируя внимание на этом «сбое»: «Увеличивая расстояние между кадрами, делая снимки все более редкими, мы не разбиваем ощущения непрерывности движения, а только создаем трудность восприятия. В конце концов можно вызвать обморок у зрителя, который будет тратить слишком много психической силы на связывание бегущих мимо него отрывков»¹⁵. Ни С. Эйзенштейн, ни Шкловский «не верят» Dz. Вертову, когда тот утверждает «факт» и даже борется за него со всей страстью первооткрывателя документального кино. Для них «факт» – это вопрос видения, они видят *другое*, не то, что видит Dz. Вертов. Отсюда ожесточенность и неуступчивость в споре. Все участники спора не отличают себя от авангардного мифа Революции, которому остаются верны. Их собственное мифотворчество критически ими не осмысливается. Если это и был спор, то это был спор соратников, и он шел внутри авангардного мифа.

3. Динамический квадрат

В исследованиях «О стереокино» и «Динамический квадрат» Эйзенштейн обсуждает будущие технофизические возможности экрана. Вот его вопрос: можно ли улучшить качество отображения с помощью использования новых технических характеристик экрана? Ведь экран – всего лишь кусок белого полотна, квадратный или прямоугольный, двумерный и плоский, но как только луч киноаппарата касается его поверхности, он начинает действовать магически. Возможности экрана кажутся Эйзенштейну неисчерпаемыми. Если и есть некоторые ограничения, то экран можно совершенствовать, изменяя его геометрическую форму и размеры (*полиэкранный*, *стереоэкран* и т. п.), техническую оснащенность съемки, оптику и спецэффекты. Экран – это всегда *динамический квадрат*, где вертикальный поток образов пересекается и дополняется горизонтальным, и всякий образ выходит за собственные границы во внеэкранный пространство, которое и создает эффект реальности (происходящего на экране). Эйзенштейн настаивал на этой идеальной форме, которая обладает динамическим потенциалом как на вертикальной оси распределения образов, так и на горизонтальной. И приводил ряд аргументов против так называемого «лежачего экрана», т. е. расширенного по горизон-

¹⁵ Шкловский В. За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 30–31.

тали («широкого экрана», или «широкоформатного» в современной терминологии). В мировом искусстве больше не доминирует уникальная, известная с древности пропорция «золотого сечения». Эйзенштейн, как мы знаем, для своих постанализов произведений искусства обычно выбирал такие, в которых доминировало вертикальное сечение (например, живопись Эль Греко), или те, в которых проглядывало сходство с «динамическим квадратом» («танцовщицы» и «купальщицы» Э. Дега). «Даже, если мы находим в образцах мировой живописи достаточное количество *широких рамок* (“обрамлений”), это вовсе не значит, что вертикальное сечение было мало представлено»¹⁶. Да и в его собственных рисунках практически всегда доминирует вертикальное сечение.

Понятно, почему Эйзенштейн выбирает «динамический квадрат» в качестве идеальной размерности экрана: это позволяет варьировать образы в разных направлениях, не подавляя ни одним из них общее восприятие. Психологически понятно, насколько вертикальное сечение может нас беспокоить, пугать, и насколько – восторгать. Горизонтальное, напротив, приближает к нам окружающий мир, успокаивает, дает место для простого созерцания и отдыха. «Широкий экран» включает нас в собственную реальность за счет своей пассивности и неагрессивной рамки, тем более что границы такого экрана нами не ощущаются как препятствие. Что же касается поворотов головы (+шея), то это мускульное движение не компенсирует потерю чувства *близости с миром*. Совершенное произведение кажется Эйзенштейну шаром-монадой, внутри которого – жилец-зритель, застрявший в локоне образов, и вращается вместе с ними то в одну сторону, то в другую, то вверх, то вниз; «динамический квадрат» – это потенциально и есть шар, стоит только нарастить скорость и динамику его образов¹⁷.

Так что ни горизонтальная, ни вертикальная пропорция экрана сама по себе не является идеальной.

Как мы видим, действительность – в формах природы, как и в формах промышленности, и в соединении этих форм – порождает борьбу, конфликт обеих тенденций. И экран как верное зеркало не только эмоциональных и трагических конфликтов психологических и оптически пространственных должен быть полем битвы обеих этих – оптических внешне, но глубоко психологических по смыслу – пространственных тенденций зрителя¹⁸.

Итак, экран для Эйзенштейна – не столько *средство познания* или *отражения реальности*, сколько реальность высшего порядка, *сверхреальность*. А это значит, что экран создает саму реальность, являясь по отношению к ней высшей реальностью, *не порожденной, а порождающей*, – вспомним отличие *natura naturata* от *natura naturans* (Б. Спиноза). Хотя это *реальность-между*, соединяющая конкретное событие со зрителем, который воспринимает его именно благодаря необычным отражательным возможностям экрана, его способности все включать, соединять, повторять... создавать иллюзию тотального видения. Утопия тотального экрана соотносится с верой в то, что для киноэкрана не существует ограничений в переводе всего невидимого (невидимого) в визуальное (видимое). Постепенно познавательная ценность киноэкрана становится вторичной, подчиненной функцией, на первое место выходит его синтезирующая, *нарративная* функция, а затем и *революционно-диалектическая*, способная выразить идею и «донести до масс».

¹⁶ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 2. М., 1964. С. 325.

¹⁷ Там же. С. 325–326.

¹⁸ Там же. С. 319.

4. Число массы. Издержки мегаломании

Прежде чем сталинская машина террора приступила к работе, мифология восставшей массы, массы «горячей» переживала свой триумф. Великим триумфатором массы был Эйзенштейн. Как известно, Сталин не любил революционной массы: террор как ортопедия массы должен был воспрепятствовать ее самопроизвольному зарождению и непредсказуемым порывам. Это, конечно, не значит, что он не хотел, подобно Гитлеру, иметь «свою» массу, но эта масса должна была быть иной, уже не революционной, а массой, открытой террористическому перекодированию в любой момент времени и точке социального пространства, застывшей, «холодной», легко проницаемой для страха, перемещения, исчезновения и казни. Эта масса должна формироваться вокруг фигуры вождя/тирана. Средствами террористического перекодажа были парады, демонстрации, суды, лагеря, стройки и т. п., все это плотные, компактно организованные пространства, которыми усмиряется «революционность» массы.

В известной беседе с Юзовским находим пояснение Эйзенштейна к тому, как сделать «массовый» фильм «Иван Грозный» понятным миллионам:

– Интересно, как примут, – беспрерывно повторял он. – Надо сделать много просмотров – историки, писатели, художники и массовые просмотры. Массовые, чтобы тысячи и тысячи одновременно смотрели, лучше будут воспринимать, в тысячу и в десять тысяч раз лучше: если я один из ста тысяч – я лучше воспринимаю, чем один из десяти тысяч...

– Значит, если я один сотысячный, я больше пойму – чем один из десяти тысяч?

– Обязательно! Такой расчет.

– И точка зрения?

– Вероятно, я так воспринимаю – с точки зрения миллионов, которые говорят через меня одного, и раз уж так, то и доверяются мне, если я позволю себе то, что не входило в расчет этих миллионов. Это я вам говорю не для интервью, я в самом деле спокойно себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами. Конечно, может быть и так, что весь миллион будет чувствовать себя как один-единственный робкий, несчастный и нахальный – но это уже не моя сфера. Словом, я не люблю так называемого психологического искусства – душевный микрокосм не привлекает меня, я больше хотел бы исследовать тайны космоса... Есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована¹⁹.

Смотрящая масса нарастает в чудовищной прогрессии 1–100, 1–1000, 1–100000, 1–1000000. Один как тысяча, десять тысяч, сто тысяч, миллион... Один как все, и все как один. Но не в том дело, что «один как все» (формула «революционного братства»), а в том, что масса и не предполагает выделение индивидуальной единицы в революционном порыве. Сила воздействия на зрителя достигается провоцированием цепной реакции массового восприятия²⁰. С. Эйзенштейн уверен: «Массовый же подход дает к тому же максимальную интенсификацию эмоционального захвата аудитории, что для искусства вообще, а революционного тем более – решающее». Масса должна видеть себя, видеть, как она растет. Другими словами, рост массы в свою очередь регулируется ритмом возрастающего числа. В «Стачке», «Броненосце

¹⁹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 406.

²⁰ *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. Т. 1. М., 1964. С. 112.

Потемкине», «Октябре», «Старом и новом» можно видеть, как формируется экранная масса, как она движется, побеждает и гибнет. И как любил ей повелевать сам Эйзенштейн. В сценарии финала «Стачки» бросается в глаза числовой расчет движений массы-толпы: 50–100–1500 человек бегут, падают, остаются лежать, вздымаются частоколом рук; движение кадров расстрела убыстряется в прямой зависимости от того, как часто человеческий поток рассекается залпами выстрелов.

Ритмическое число – одно из условий существования экранной массы. Экран и только он позволяет нам видеть массу и участвовать в ее творении, он обеспечивает ее рост, плотность, быстроту, границы рассеивания. И в сказанном нет ничего парадоксального. Действительно, экран разнообразием дальних (панорамных) и близких планов умножает число смотрящих, и это умножение нельзя понимать как простой подсчет зрительских посещений или проекций, ибо те, кто находятся перед экраном, не просто смотрят, а, смотря, «выходят из себя», оказываются «в экстазе», и только по достижении подобного состояния они и становятся той подлинной массой, которую порождает кинематограф. Мы чувствуем массу тогда, когда нам подсказывают пути к «омассовлению» собственного индивидуального опыта переживания, одинокое и автономное зрительское «я» должно быть уничтожено. Омассовить смотрящую единицу. Масса должна увидеть себя в качестве массы; видящая себя масса и есть та масса, которая не имеет *вне* экрана иного существования в истории. В таком случае экран выступает в качестве перцептивного протеза, с помощью которого *масса смотрящая* отождествляет себя с *массой показываемой*. Эти две массы обязательно должны совпасть в едином восприятии.

Число массы выступает в двух основных измерениях: *образом и понятийным*, причем последнее не растворяется в первом, а как бы «выплескивается» за экран, сливаясь с логическими условиями патетического дискурса. Поэтому число как в первом, так и во втором измерении не является чисто количественной мерой, калькуляцией, объединяющей инертное множество дискретных единиц. Число массы *качественное* и выражает собой ритмическое соотношение групп единиц, оно – ритм, позволяющий им расти, сливаясь друг с другом.

Вот как комментирует Э. «числовые» кадры «Старого и нового»:

А цифры?? – Цифры роста количества членов артели? После того, как отыграли фонтаны – заиграли цифры. Как это можно запомнить? Правда, цифры тогда, в 1928–1929 годах, менее внедрялись в восприятие как средство новой социалистической выразительности. Это пятилетка научила нас видеть пафос в вырастающих цифрах, как в огне баррикад... Цифры в «Генеральной линии» работают уже не по линии образной, но следующим разрядом – понятийным. Смена цифр дает понятие о росте артели. Понятийный элемент вовлечен в игру на последний скачок выразительных средств – уже за пределами образа... Скажем – голая надпись. Дать цифры – «количество членов такое-то». А понятийным элементом, приближенным к образному решению, и будут цифры, смонтированные как элементы действия. *Цифровой рост есть, по существу, чистое понятие*. Как рост нашей промышленности. Рост показателей успеваемости. И этот чисто понятийный элемент возвращен обратно в свой образный смысл. Цифры растут и действительно... вырастают. Цифры становятся крупней не только своим сдержанием – 15, 27, 34, но и... формой, то есть размером по кадру²¹.

²¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произведения. Т. 4. М., 1966. С. 245–246.



Эйзенштейн прекрасно показал разницу, которую зритель ухватывает сразу же, между образным и понятийным представлением числа. Цифра – не число. Более того, они находятся, так сказать, в противодвижении. Цифры образуют порядок случайных прерываний, «прерывистостей», поскольку взятая отдельно цифра обозначает число единиц, составляющих неразличимое единство. Цифра инертна и статична, неподвижна. Как только появляется число, сразу включается порядок исчисления, – принцип взаимодействия между цифрами. Цифра – подобна букве, число – слову. Цифра – это номер (номер дома, например), бирка, «говорящий» элемент афиши, надписи, лозунга, плаката – всем этим она может быть, только если интерпретируется в качестве наделенного смыслом знака, т. е. числа.

5. Распад и гибель массы

Архитектурная мегаломания Гитлера-Шпеера перекликается с кинематографической у создателя «Октября». Э. Канетти в своем знаменитом очерке «Гитлер по Шпееру» вводит понятие *скачущих чисел* (leaping numbers): «Сильнейшее средство для того, чтобы возбудить массу, – это показать ей ее рост. Пока масса чувствует, что она увеличивается, ей незачем распадаться, Чем выше число, которого, как ей говорят, она может достичь, тем сильнее ее впечатление от самой себя. Но ей надо дать живое ощущение того, как она достигает такого числа»²².

В близости С. Эйзенштейна и Канетти, современников фашизма и сталинизма, однако, заметны и существенные различия. Собственно, Канетти пытается создать *антропологию массы*, или, иначе, увидеть в ней особое социальное образование, которое, в сущности, им описывается по модели человеческого тела (но с другими анатомическими и «чувственными» характеристиками).

Масса не может существовать достаточно долго, если ее существование не будет поддерживаться специальными социальными машинами (милитаристскими, террористическим или патетически-революционными, производящими режим ее роста, распространения, управляющими ее быстротой). Подобные «машины» снимают зазор между будущей целью массы и ее ростом. Этот зазор и есть быстрота – одно из фундаментальных качеств *массы-в-движении*. Ж.-П. Сартр, ссылаясь на свидетельства очевидцев захвата Бастилии «революционными массами», обратил внимание на то, что восставшая масса двигалась к цели с *иной* быстротой, которую внешнему наблюдателю невозможно было

²² Канетти Э. Человек нашего столетия. М., 1990. С. 78.

себе ни представить, ни предсказать. Дальняя цель замедляет движение массы и ее рост, ближайшая – ускоряет, поэтому необходимо дробить дальнюю цель достижимостью целей ближайших, чтобы мощь массы и ее быстрота не переставали нарастать. Число в своем качестве роста, «скачущее число» – это и есть ритмическое чередование ближайших уже достигнутых и достигаемых целей, через которые движется и рождается масса.

* * *

Пулемет – тот посредник, который превращает восставшую массу в толпу (долгий кадр пулеметного огня по толпе в «Октябре») ²³: «...системы духа можно опровергнуть, тогда как одну вещь опровергнуть нельзя – пулемет» ²⁴. Машина-сепаратор Эйзенштейна, конечно, не смертоносный пулемет, но она столь же могущественна, хотя и действует в совершенно ином направлении. Рождаются первые образы советской массы. Для Юнгера масса невозможна без техники, и он не перестает повторять, что именно техника создает гештальт рабочего: «Скорее техника есть тот способ, каким гештальт рабочего мобилизует мир и совершает в нем революцию» ²⁵. Но это также очевидно и для Эйзенштейна. Правда, его «сепаратор» не разгоняет толпу, напротив, собирает новое множество, наращивает его могущество приростом членов артели. Но ритм здесь один и тот же.



²³ Ср.: «Помню – сам я попал под уличную стрельбу. По Невскому двигались знамена. Шли демонстрации. Я заворачивал на Садовую. Вдруг стрельба, беготня. Нырять под арку Гостиного двора. До чего же быстро пустеет улица при стрельбе! И на мостовой. На тротуаре. Под сводами Гостиного – словно кто-то вывернул на панель ювелирный магазин. Часы. Часы. Часы. Карманные с цепочками. С подвесками. С брелочками. Портсигары. Портсигары. Портсигары. Черепашковые и серебряные. С монограммами и накладными датами. И даже гладкие. Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных и неприспособленных к бегу. От толчков вылетают из карманов жилетов часы с брелочками. Из боковых – портсигары. Еще трости. Трости. Трости. Соломенные шляпы. Было это летом. В июле месяце. (Числа третьего или пятого.) На углу Невского и Садовой. Ноги сами уносили из района действия пулемета. Но было вовсе не страшно. Привычка! Эти дни оказались историей. Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось трогать на ощупь!» (Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 53).

Я снял обычную ритмическую «лесенку» письма С. Эйзенштейн с целью создать более объемное и единое впечатление от «следов», оставшихся после разгона «буржуазной» демонстрации в июле 2017.

²⁴ Ср.: «В марте 1921 г. я присутствовал при столкновении пулеметного расчета из трех человек с шестью демонстрантов, состоявшим, вероятно, из пяти тысяч человек; спустя минуту после команды “огонь” они исчезли из поля зрения, даже не потеряв ни одного раненым. Все зрелище имело нечто завораживающее; оно вызывало то глубокое чувство радости, которое охватывает при разоблачении какого-нибудь низшего демона. В любом случае, участие в отклонении такого безосновательного притязания на власть является более поучительным, нежели изучение целой социологической библиотеки» (Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб., 2000. С. 176).

²⁵ Там же. С. 284–285.

Эйзенштейн не любил массу и все массовое, но остро чувствовал зависимость успеха Революции от готовности народных (пролетарских) масс ее поддержать. Скорее он любил наблюдать за распадом массы и ее гибелью. Во всяком случае, многие его ленты об этом свидетельствуют: например, в «Стачке» демонстрация протестующих заводских рабочих разгоняется казаками и пожарными с брандсбойтами, особенно должен был потрясти *Финал* фильма, где «убитые» забастовщики лежат вповалку на склоне холма, словно подкошенные одной длинной пулеметной очередью. Так бегущая от казаков толпа, став жертвой «жестокого и бессмысленного» расстрела, превращается на экране в революционную массу, требующую отмщения. «Броненосец Потемкин», знаменитый эпизод «Одесской лестницы»: расстрельные цепи солдат мерно (машинно) движутся, спускаясь вниз, навстречу толпе и сквозь нее, – безжалостный расстрел мирной демонстрации достигает высшего экстаза уничтожения в эпизоде с «детской коляской и кричащей няней», с «матерью и убитым ребенком»... Эйзенштейн индивидуализирует гибель массы и ее распад: жертвами становятся совершенно невинные существа, с которыми он идентифицирует себя памятью детства.

Спор равных. Некоторые итоги

Решающее расхождение между С. Эйзенштейном и Дз. Вертовым в том, что они по-разному отвечают на вопрос о том, какие киносредства необходимы для максимально полного выражения революционной эпохи. И, следовательно, для создания авангардного мифа о Революции. Свободная камера «киноков» схватывает жизнь *врасплох*, только на то мгновение, на которое способен удержать человеческий глаз, летящий вместе с ней. Но есть и другой путь, не менее продуктивный и радикальный: управлять всей образной тканью, самим визуальным экстазом и с помощью монтажной техники, использующей «насильственные» формы видения, переделывать зрительское сознание, «учить его видеть». С. Эйзенштейн не верил в «факты», в наличную фактичность текущих событий, в отличие от Дз. Вертова, который по сути дела обожествлял «факт» и любую фактичность, полагая, что есть только одно время – время документа, и это время текущего настоящего: событие происходит во время съемки не раньше, не позже, а именно *здесь и сейчас*. Революция не нуждается в собственной мифографии, но крайне нуждается в документировании, в архивировании всей событийной базы. Революция – это непрерывное движение, сама жизнь, поэтому вооруженный глаз – камера + глаз оператора-режиссера – должен быть в самой гуще жизни и ничем не отличаться от нее. Гипостаз вооруженного глаза, который видит все, что невидимо естественному зрению.

Атаки Вертова на фильмы С. Эйзенштейна «Стачка» и «Броненосец Потемкин» продолжались чуть ли не все второе пятилетие 1920-х гг. Нескольких примеров:

Здесь на мелких операциях мы не станем останавливаться, остановимся только на более крупных – на «Стачке» и на «Потемкине». Обе эти фильмы сделаны театральным работником С. Эйзенштейном. Он пришел в кино из театра, где довольно «агитационно» дрыгал ногами и заставлял «дрыгать» других. Эйзенштейн привел в кинематографию своих актеров, и, имея своего лица, должен был либо подражать какой-нибудь заграничной или русской худ.-драме, либо перенести в кино свой театрално-цирковые

приемы, либо работать под «Кино-Правду» и проститься со своими актерами. Эйзенштейн выбрал последнее с той разницей, что с актерами он не простился, очутиться один на один лицом с жизнью он не решился и предпочел разыграть театральным путем несколько исторических эпизодов, придав им массивную форму «Кино-Правды»²⁶.

Позиция Эйзенштейна принципиально иная. В своих поисках (прежде всего в теории монтажа) он ищет целое, не часть. Важно не отчуждение от видимого, а вовлечение в видимое зрительского сознания ради определенной цели, не отстраненный взгляд познания, а полное его включение в экзатическое переживание. Киноаппарат выполняет функцию перевода одного состояния сознания в другое, является основным орудием управления массовым сознанием. Отсюда значение «точки зрения».

Съемки под определенным углом, но имеющем в виду то целое, которого нужно было достигнуть наиболее убедительными пластическими средствами. *Выражение и представление* – вот что остается определяющим в технике монтажа. Никакая фактичность или документ не могут выступить от имени истины Произведения. Путь глаза прочерчивается перебивкой интервалов, это так называемое *межкадровое движение*, или движение, которого нет, но оно есть, и именно оно дает энергию движения и ритм всему множеству образов. (Стоит напомнить о той непримиримости, с какой Эйзенштейн отвергал опыт «Кинооков» Дз. Вертова.) «Жизнь враспloh» – эта формула (яркий пример – фильм «Человек с кинокамерой») указывала на чисто отражательную функцию кинематографа, обеспечивающую широкое видение окружающего повседневного мира, не перестраивая и не созидая его. Модальность должного уступала свое место модальности существования («факта» и «документа»). Именно эта связанность и несвобода камеры Дз. Вертова осуждались Эйзенштейном прежде всего. Им осуждался непредвзятый и совершенно «рассеянный» глаз, блуждающий без плана и цели по жизненному пространству, как если бы сама жизнь была не готова к такому наблюдению, поэтому ее можно было застать враспloh... Со всей страстью революционера-мифографа Эйзенштейн атакует позицию Дз. Вертова (группу «Киноки»):

И если во внешней форме построения можно указать на некоторую схожесть, то как раз в наиболее существенной части – *в формальном методе построения* – «Стачка» есть *прямая противоположность «Киноглазу»*. Начать с того, что «Стачка» не претендует на выход из искусства, и в этом ее сила.

В нашем понимании *произведение искусства* (по крайней мере в двух сферах его, в которых я работаю, – театр и кино) есть прежде всего *трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке...*

Таким свойством и такой предустановкой продукция киноков не обладает, и, думаю, в результате несколько к эпохе не подходящего «озорства» ее производителей – *отрицание искусства вместо осознания материалистической его, если не сущности, то, во всяком случае, утилитарной применимости*²⁷.

Изучая полемику Дз. Вертова и С. Эйзенштейна, приходишь к выводу, что и тот, и другой выступали в ней от имени одной и той же революционной иллюзии (фантазма), а точнее, революционного Мифа. Для Дз. Вертова Революция ничем не отличается от реальности, и поэтому «прямое» объективное зрение (кинокамера) дает доступ к документальному материалу, «документу», «хронике» и «фактам». Но и тут доминирует монтаж, который вполне

²⁶ Вертов Д. Из наследия. С. 105.

²⁷ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 1. С. 112–113.

произвольно устанавливает временные интервалы для событий, происходящих параллельно, резонирующих, но не сливающихся. Для Эйзенштейна Революция – это то, что нужно воссоздать в образах, а какой материал «фактов» при этом будет необходим, это уже выбор художника²⁸. Рассказ, или нарративный план мифа о Революции, не только создает саму Революцию как целостный и законченный образ, но и втягивает в себя множество реалистически достоверных деталей («фактов», «событий»), создавая иллюзию их первоначальности. Естественно выглядит постановочная мимикрия визуального ряда «Стачки» под «документ» – это чуть ли не репортаж с места событий. Для Вертова сила «Кино-Глаза» – в получении новых возможностей познания, открытие невиданной ранее Реальности – революционной. Конечно, и этот вызов истине, который бросает кинокамера «факта», политически заряжен, и области действия заранее тематически определены. Первый верит в то, что Революция «свершилась...» и победа осталась за классом трудящихся, второй считает, что ее еще нужно воссоздать в политически-агитационных и культурных проектах под единым контролем Партии. Мало сказать, что она свершилась, нужно еще выстроить «правильно» все факты, следствия, события, причем так, чтобы в неизбежности ее победы над царизмом не было никакого сомнения. Революция «не свершилась», она свершается...

Список литературы

- Вертов Д.* Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. 648 с.
- Канетти Э.* Человек нашего столетия / Пер. с нем. С. Шлапоберской, С. Власова, Г. Туралиной и др. М.: Прогресс, 1990. 473 с.
- Рошаль Л.* Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. 312 с.
- Рыженков В.Ю.* Николай Евреинов в культурной жизни России и зарубежья. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 320 с.
- Сорель Ж.* Размышления о насилии / Пер. с фр. Б. Скуратова, Ф. Фриче. М.: Фаланстер, 2013. 293 с.
- Токвиль А де.* Старый порядок и революция / Пер. с фр. Л.Н. Ефимова. СПб.: Алетейя, 2008. 248 с.
- Фюре Ф.* Постигание французской революции / Пер. с фр. Б. Скуратова. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 219 с.
- Шкловский В.* За 60 лет работы в кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
- Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.
- Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 1–2. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997.
- Эйзенштейн в воспоминаниях современников* / Сост. Р.Н. Юренев. М.: Искусство, 1974. 422 с.
- Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт / Пер. с нем. А.В. Михайловского. СПб.: Наука, 2000. 539 с.

²⁸ Отсюда все ошибки и недоумения его критиков: подозрения в искажении «реальных фактов» истории. Парадоксалистская, на первый взгляд, стратегия Эйзенштейна: неперменное желание ставить *исторические* фильмы, но загоняя историческую фактичность в пределы сценарно-сюжетного вымысла, который решает иные задачи, скорее эстетические, нежели открытие исторической истины (или хотя бы верность ей). Гротеск – это и есть способ, каким изображают историческую истину, «как то, чего нет» и что нужно создать. Он мыслил, исходя из гротескного самосознания: мыслил, не как «факты» *есть*, а как они *должны быть*, если вы хотите, чтобы революция состоялась.

Revolution as the avant-garde myth. The odds are long: Dziga Vertov and Sergei Eisenstein

Valery A. Podoroga

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: phljrl@yandex.ru

This paper offers a study of two attitudes to revolution as embodied in the figures of Dziga Vertov and Sergei Eisenstein, both of whom were contemporaries of the Russian Revolution. This is done against the background of some influential writings on revolution, including those by Alexis de Tocqueville, François Furet and Elias Canetti, who discuss, among other things, whether a revolution is something practically feasible or it can only be the object of myth or staging. For all the fierce debate between them, both Vertov and Eisenstein championed illusion (or myth). It can be shown, however, that their respective positions differed significantly. Eisenstein held that the role of art in revolution was enormous: he insisted that creating a mythology for the revolution was of greatest importance, while the problem of historical truth is insignificant, seeing as what matters is not what did *actually* happen but what *had* to happen. It is the viewer's consciousness being involved into the visual for the sake of transition into another state which is important, not alienating him from the visual. Vertov, on the other hand, started from the conviction that the revolution needs no special mythology and needs be shown and seen here and now. He understood his task as one of filming the event or the phenomenon *as it is*, reducing the time of actual photography to a brief moment so as to take things happening 'by surprise'. Hence the growing role of the camera as something capable of catching on the reality from standpoints inaccessible to humans and thus unveiling the invisible and penetrating to the depth of the material world. In case of Eisenstein, the specific 'technical' element of his cinematography was his handling of numbers, which amounted to manipulating mass consciousness, whereas Vertov's 'kinoks' strove to create a national identity.

Keywords: revolution, avant-garde, myth, event number, human eye, matter

References

- Canetti, E. *Chelovek nashego stoletiya* [Man of our century], trans. by S. Shlapoberskaya, S. Vlasov, G. Turalina et al. Moscow: Progress Publ., 1990. 473 pp.
- Eisenstein, S. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works], 6 Vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964–1971. (In Russian)
- Eisenstein, S. *Memoirs*, 2 Vols. Moscow: Trud Publ.; Muzei kino Publ., 1997. (In Russian)
- Furet, F. *Postizhenie frantsuzskoi revolyutsii* [Interpreting the French Revolution], trans. by B. Skuratov. St. Petersburg: Inapress, 1998. 219 pp. (In Russian)
- Jünger, E. *Rabochii. Gospodstvo i geshtal't* [The Worker: Domination and Form], trans. by A. Mikhailovsky. St. Petersburg: Nauka Publ., 2000. 539 pp. (In Russian)
- Roshal', L. *Dziga Vertov*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1982. 312 pp. (In Russian)
- Ryzhenkov, V. Yu. *Nikolai Evreinov v kul'turnoi zhizni Rossii i zarubezh'ya* [Nikolai Evreinov in the cultural life of Russia and abroad]. St. Petersburg.: Dmitrii Bulanin Publ., 2013. 320 pp. (In Russian)
- Shklovsky, V. *Za 60 let raboty v kino* [60 years of work in cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985. 573 pp. (In Russian)
- Sorel, G. *Razmyshleniya o nasilii* [Reflections on Violence], trans. by B. Skuratov and F. Friche. Moscow: Phalanster Publ., 2013. 293 pp. (In Russian)
- Tocqueville, A. de. *Staryi poriadok i revolyutsiya* [The Old Regime and the Revolution], trans by L. Ephimov. St. Petersburg: Aleteiya Publ., 2008. 248 pp. (In Russian)
- Vertov, D. *Iz naslediya*, T. 2: Stat'i i vystupleniya [Selected works, Vol. 2: Articles and speeches]. Moscow: Eisenstein-Center Publ., 2008. 648 pp. (In Russian)
- Yurenev, R.N. (ed.) *Eizenshtein v vospominaniyakh sovremennikov* [Eisenstein in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 422 pp. (In Russian)