



**HAL**  
open science

## Целлулоидный иконостас, или “Уже написан Вертов”...

Aleksandr Musin

► **To cite this version:**

Aleksandr Musin. Целлулоидный иконостас, или “Уже написан Вертов”... Кинема [Kinema], 2020, 1, pp.110-125. <hal-03174175>

**HAL Id: hal-03174175**

**<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-03174175>**

Submitted on 19 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Words of welcome from A. D. Evmenov, rector of SPbGKIIT	p. 4
Editorial	p. 5

**KINEMA.DOC**  
**90 YEARS OF «ENTHUSIASM»** P. 6

«Incredible success and incredible resistance...»  
Letters from Dziga Vertov to E. Svilova about  
foreign screenings of the film «Enthusiasm». The  
Symphony of Donbass». Publication, notes,  
comments - K. Goryachok p. 8

Robert Byrd (USA). Ideas Made Things: Dziga  
Vertov's Enthusiasm (1931). Unpublished book  
Chapter «Soul Machine: Soviet Film Models  
Socialism». Translated from the English by  
J. Podolny p. 20

Victor Mazin.  
Industrial Symphony Enthusiasm  
by Machine Man p. 44

Oleg Kovalov. «Well, this one, how is it...  
enthusiasm» Reprint p. 58

Vladimir Sutyryn. Ox or frog? (1932). Preparation  
of text, notes, comment - S. Semenчук p. 72

**KINEMA.NOTES**  
**VERTOV WITHOUT BORDERS** P. 88

Kirill Goryachok  
Poems by Dziga Vertov — dialogue  
with himself p. 90

Grigory Tulchinsky  
Dziga Vertov: the authority in the way of man  
with camera to human p. 100

Alexander Musin  
Celluloid iconostasis, or «The Sorrows of Young  
Vertov» has already been written... p. 110

Darina Polikarpova  
The strategy of «Kino-eye»: notes on  
perceptive cinematic autonomy p. 128

Apostolov A.  
From "Three monkeys" to "Three heroines":  
bewinged woman in Dziga Vertov's cinema p. 140

Karen Pearlman, John MacKay, John Sutton  
(USA, Australia)  
Creative Editing: Svilova and Vertov's  
Distributed Cognition. Women at the  
Editing Table: Revising Soviet Film History  
of the 1920s and 1930s  
Translated from the English by J. Podolny p. 150

Vladimir Mislavski (Ukraine)  
Mikhail Kaufman: in search of style p. 172

Kirill Adibekov  
Jean-Luc Godard and Dziga Vertov group p. 182

Alexey Medvedev  
Moment of innocence. Siegfried,  
Vertov and the absolute film p. 190

Victoria Belopolskaya  
Blade trace: Vertov today p. 198

**KINEMA.LOOK**  
**UNKNOWN VERTOV** P. 210

Nikolay Izvolov: «There is no complete Vertov's  
filmography, it must be restored» p. 212

**KINEMA.INFO** P. 224

Bibliography p. 226

Chronicle of scientific life p. 232

In memoria  
P. Bagrov. About Robert Byrd (1969 — 2020) p. 235

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
«КИНЕМА». 2020. №1 (1).  
СОДЕРЖАНИЕ

**4** Приветствие ректора СПбГИКиТ  
Евменова А. Д.

**5** Колонка редактора

**6** КИНЕМА.DOC  
90 ЛЕТ «ЭНТУЗИАЗМА»

Из наследия

**8** «Невероятный успех и невероятное  
сопротивление...»

Письма Дзиги Вертова Е. Свиловой о заграничных показах  
фильма «Энтузиазм. Симфония Донбасса». Публикация,  
примечания, комментарий — К. Горячок

Концепция

**20** Идеи, превращенные в вещи:  
«Энтузиазм» Дзиги Вертова (1931)

Роберт Бёрд (США)  
Глава неопубликованной книги «Soul Machine: Soviet Film  
Models Socialism»  
Перевод с англ. Я. Подольного

Pro et contra

Энтузиазм индустриальной симфонии

**44** человека-машины  
Виктор Мазин

«Этот, ну, как его... энтузиазм»

**58** Олег Ковалов

Репринт

**72** Вол или лягушка? (1932)

Владимир Сутырин  
Подготовка текста, примечания, комментарий —  
С. Семенчук

Прочтение

**90** Стихи Дзиги Вертова —  
диалог с самим собой

Кирилл Горячок

Контексты

**100** Дзига Вертов: власть на [в] пути человека  
с киноаппаратом к человеку

Григорий Тульчинский

**110** Целлулоидный иконостас,  
или «Уже написан Вертов»...

Александр Мусин

Ракурсы

**128** Стратегия Кино-Глаза: к вопросу об  
автономии кино

Дарина Поликарпова

**140** От «Трех обезьянок» до «Трех героинь»  
«Окрыленная» женщина в творчестве  
Дзиги Вертова в 30-40-е гг.

Андрей Апостолов

**150** Творческий монтаж: Распределенное  
познание у Свиловой и Вертова

Карен Перлман, Джон Маккей, Джон Саттон  
(Австралия, США)  
Перевод с англ. Я. Подольного

Проекции

**172** Михаил Кауфман: в поисках стиля  
Владимир Миславский (Украина)

Жан-Люк Годар и (группа) Дзига Вертов

**182** Кирилл Адиев

Миг невинности. Зигфрид, Вертов  
и абсолютный фильм

**190** Алексей Медведев

След лезвия: Вертов сегодня

**198** Виктория Белопольская

**210** КИНЕМА.LOOK  
БЕСЕДЫ О ВЕРТОВЕ

Николай Изволов: «Полной фильмографии  
Вертова нет, ее надо восстановить»

**224** КИНЕМА.INFO

**226** Библиография

**232** Хроника научной жизни

In memoria:

О Роберте Бёрде (1969 – 2020)

**235** П. Багров

## Дорогие читатели!

Культурные доминанты современности определяются экранными искусствами — это непреложный факт. И он, в свою очередь, повышает актуальность научных и научно-образовательных изданий о кинематографе и других аудиовизуальных искусствах во всем мире. Однако у нас, в России — явный дефицит журналов такого рода, а рецензируемых научных изданий, в которых могут опубликовать результаты своих исследований специалисты по кино-, теле- и другим экранным искусствам, буквально, единицы.

Уверен, что рождение нового киноведческого журнала будет способствовать преодолению этого дефицита. Санкт-Петербург с самого начала развития кинематографа в конце XIX века стал важнейшим центром его распространения в России. Здесь сформировались всемирно известные киностудии «Ленфильм», «Лендок», «Леннаучфильм», где были созданы признанные шедевры мирового кинематографа: «Чапаев», «Гамлет», «Русский ковчег» и многие другие. Здесь родился и успешно работает Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, известный всей стране как «КиТ». Вуз готовит кадры для индустрии, а также занимается научно-исследовательской деятельностью, изучением экранных искусств.

И мы можем и должны изменить ситуацию с публикацией результатов нашей работы, работы наших коллег в других вузах страны к лучшему. Издание киноведческого журнала, причем журнала международного, будет способствовать поддержанию высокого уровня профессионального диалога о кинематографе и даст опору молодым исследователям в их деятельности.

Я искренне на это надеюсь и желаю успеха нашему общему делу!

Евменов А. Д.,  
ректор СПбГИКиТ,  
доктор экономических наук, профессор

## «Кинема» начинается с Кино-Глаза

По Пазолини, «кинемы — это не знаки, а силы, движения и изменчивости», которые независимо от желания автора делают присутствие реальности в кинокадре неизбежным элементом кинообраза. В этом подзабытом уже термине актуализируется природная сущность кинематографа как экранного зрелища, им означает та частица «киноречи», что делает её понятной и без слов.

Найденное не без труда имя журнала и кино-календарь определили наши дальнейшие действия. Обратившись к первоосновам, мы почти сразу остановились на Дзиге Вертове, который в 1920-х годах пытался с помощью камеры застичнуть «жизнь врасплох», чтобы реальность ожила в кинокадре, и который задолго до Пазолини создал свое «поэтическое кино». Так вполне предсказуемо главной темой первого номера журнала «Кинема» стало творчество автора «Кино-Глаза» (грядущее его 125-летие, поверьте, вовсе не решающий, хотя и весомый аргумент).

Магия чисел тем не менее определила то, что первый раздел журнала мы посвящаем 90-летию создания вертовского «Энтузиазма» — одного из первых отечественных звуковых документальных фильмов. Работа над картиной была закончена осенью 1930 года, но в прокат она вышла только в следующем году. «Энтузиазм» вызвал чрезвычайно мощную и совсем не однозначную реакцию, о чём читатели «Кинемы» узнают из публикации впервые представленных в печати нескольких значимых писем Вертова, хранящихся в Российском архиве литературы и искусства (РГАЛИ), а также комментированной републикации статьи одного из самых ярких его оппонентов В. Сутырина. Дополняют реальность 1930-х годов концептуальное исследование американца Р. Бёрда, а также заочная полемика отечественных специалистов.

Во втором разделе читатель найдёт статьи и материалы, представляющие малоизученные аспекты жизни и творчества мастера: о стихотворном наследии Дзиги Вертова, природе и истории его взаимоотношений с властью и религией, а также творческом взаимодействии режиссёра Вертова с монтажёром Елизаветой Свиловой — соавтором его фильмов. Кроме того, мы посчитали необходимым и важным детально проанализировать проекции вертовских идей, влияние его творчества на практики других авторов: от его брата и сподвижника Михаила Кауфмана до современных российских и зарубежных документалистов.

И, разумеется, мы не могли обойтись без разговора о состоянии фильмографии Вертова, в котором в качестве собеседника выступает Николай Изволов — один из тех, кому мы обязаны возвращением первого фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». Оценка общей картины того, насколько активно «вертовская проблематика» актуальна и заявляет о себе в сфере гуманитарных исследований последнего десятилетия, должна способствовать по нашему замыслу информация в традиционной для научного журнала рубрике «Библиография».

К сотрудничеству мы пригласили разных авторов: не только киноведов, но и филологов, историков, психологов, не только известных, опытных, но и молодых. Затевавшая наш вертовский номер именно таким, разнообразным при заявленном единстве темы, мы хотели, выражаясь метафорически, внести свой вклад в выявлении «кинемы Вертова» — тех «сил, движений и изменчивостей», которые формировали творчество Дзиги Вертова при жизни и определяют представление о нём сегодня. Надеюсь, хоть в какой-то мере нам это удалось.

Редактор номера  
Александр Пронин,  
доктор филологических наук,  
профессор СПбГУ и СПбГИКиТ

А. Е. Мусин УДК 7.01  
 Институт истории материальной культуры  
 Российской академии наук (ИИМК РАН)  
 Санкт-Петербург, Россия

A. Musin UDC 7.01  
 Institute for the History of Material Culture, Russian  
 Academy of Sciences

Ключевые слова:  
 русская революция,  
 Дзига Вертов,  
 культурный  
 трансфер,  
 религиозный текст,  
 православный  
 ритуал, икона, кино

# Целлулоидный иконостаз, или «Уже написан Вертов...»

В статье рассматривается творчество Дзиги Вертова и «Киноглаза» в категориях религиозной культуры. Реинтерпретация русской революции как традиционалистского переворота естественным образом предполагает построение новой культурной системы и идеологии на основе православных образов и ритуалов. Культурное строительство рассматривается не как искусственная пропаганда, а как преемство культурных трансферов. В

этих условиях эксплуатация визуальных образов предполагала как использование традиционных приемов иконописания, так и иконизацию новой зрительской эстетики. Личная драма Вертова состояла в сознательном отказе от дальнейшего индивидуального развития собственной иконологии и подчинении творчества государственному заказу в силу аскетической мотивации, которая имела для него религиозное значение.

Keywords:  
 Russian revolution,  
 Dziga Vertov, cultural  
 transfers, religious  
 text, Orthodox ritual,  
 icon, cinema

The article interprets the creative activity of Dziga Vertov and that of "Kinoglaz" in the categories of Orthodox religious culture. The reinterpretation of the Russian revolution as a traditionalist socio-political turn is argued. The construction of a new cultural system and ideology was based on the exploitation and reinterpretation of Orthodox images and rituals. The new cultural activity is regarded not as primitive and artificial propaganda, but as cultural trans-

fers. The development of visual images assumed both the use of methods of traditional icon painting and the iconization of new aesthetics. Vertov's personal drama consisted of a conscious rejection of the further individual development of his own iconology and the submission of personal creativity to the state order. This decision was made due to his ascetic motivation, which had religious significance for Vertov.

# Celluloid iconostasis, or “The Sorrows of Young VertOV” has already been written...

Русская культура жидется на эхе смыслов, созвучии сюжетов, отражении слов и перекличке образов. Таково и творчество Дзиги Вертова эпохи русской революции и последующего обустройства окружавшего его русского мира. Дополнение знакомого всем «целлулоидного Вертова»

его бумажной ипостасью по-новому открывает для нас и самого героя, и его время, дает возможность установить более понятную коммуникацию с эпохой его творчества (ср.: Пронин 2019). И пользуясь этой усовершенствованной «машиной времени», вполне можно утверждать:

мы живем в эпоху, когда, перефразируя поэта, «уже написан Вертов», и посему лучше понимаем эпоху, которая «написала» его.

Думал ли Иоганн Вольфганг Гете, написавший в 1774 г. свой роман “Die Leiden des jungen Werther”, что эта книга станет символом не его эпохи и не его страны? Рецепция «Страданий молодого Вертера» в России знает свою историю (Лобачева 2005), но Борис Пастернак первым, как кажется, в 1919 г. дал имя этих страданий своей эпохе. В 1933 г. Михаил Зощенко опубликовал рассказ «Страдания молодого Вертера» о том, как чудесная прогулка на велосипеде обернулась неприятным происше-

увозит его в обратном направлении, не туда, куда бы ему хотелось, а туда, где его ждет неизвестность, неустроенность, одиночество, уничтожение... Стремительно несутся рельсы» (Катаев 1980, 122-123). Это могло быть написано и про Дзигу Вертова, который, словно из окна вагона, сам смотрит кино, сам снимает его, прокатывая киноаппарат по рельсам, как вагон, и показывает увиденное, снятое и смонтированное зрителю. Остается понять лишь несколько «что»: что он видит, что он снимает, что он монтирует, что он пишет об этом, что он показывает нам и что, в конце концов, видим и понимаем мы?

ствием. Проходит без малого полстолетия, и другой российский писатель вспоминает о Вертере и Пастернаке, обозначая эпоху Вертова своей новеллой «Уже написан Вертер» (Катаев 1980). На сей раз — это не просто соприкосновение pedalной механики велосипеда с бездушным механизмом человеческой стаи. В этой новелле неизбалованный исторической правдой советский читатель столкнулся со своими истоками, эпохой торжествующей «чрезвычайщины». Если «Вертер» уже написан, то личные страдания более не ценны и не ценимы. В том числе — страдания Дзиги Вертова.

Итак.... «Убегают рельсы назад, и поезд

Но не препятствует ли нашему пониманию образ революции 1917 г., утвердившийся в нашем сознании? Принято считать, что импортированная из европейской мысли философия марксизма обернулась идеологией ленинизма, принесла с собой богорборческий атеизм, уничтожение Церкви и церкви, разрушение привычного уклада русской жизни. Революция кажется принесенной извне, и Маяковский и Вертов, ниспровергающие традиционную русскую культуру на бумаге и пленке, казалось бы, подтверждают ее антироссийский характер.

Из словарей мы знаем, что слово «революция» происходит от латинского *revolutio*, означающего «обращение вспять». Однако, противореча изначальному смыслу этого слова, социально-культурное измерение революции обычно трактуют как глубокое изменение и качественный скачок в развитии общества, характеризуемый радикальным разрывом с предыдущим состоянием. Это

противоречие оказывается основополагающим и для русской революции, и для ее восприятия современным обществом. Возьму на себя смелость утверждать, что главный вопрос истории России XX в. — это вопрос о метаморфозе русской революции. Не о ее мнимых «метаморфозах», которые она якобы претерпела в 1930-1940-е гг., перейдя от словаря интернационал-большевизма к языку национал-большевизма, а о метаморфозе самого октябрьского переворота. Эту метаморфозу, вслед за Георгием Флоровским, стоит назвать «псевдоморфозой» русской культуры и истории (Флоровский 1981, 56).

Казалось бы, протоиерей-философ писал о другом — о псевдоморфозе религиозного сознания и религиозной мысли Московского царства XVII в. В условиях встречи с Европой, не в силах противостоять наступающей с Запада латинской теологии и ее завораживающей логике, православное богословие охотно сдалось в «схоластический плен». Некогда заимствовав из Византии иные принципы структурного содержания и словесного выражения, оно с легкостью переводило себя на язык схоластики. Считать ли этот внешний разрыв с традицией — метаморфозой, изменившей суть православной мысли? Скорее, налицо — псевдоморфоза, не только подражавшая выражению традиционных религиозных ценностей в новой языковой форме, но и продолжавшая пользоваться набором привычных образов. Суть явления не изменилась вслед за формой, ибо форма была подчинена выражению традиции. Перед нами пример настоящей «революции», обратившейся к традиционному и не раз опробованному в истории Церкви способу борьбы за адекватное выражение богословских максим с помощью соответствующего эпохи словаря. Такой способ в богословии именуется рецепцией.

Подобным образом коммунизм в России оказался лишь словесной псевдоморфозой традиционной культуры и традиционалистского общества, где подавляющее большинство агрессивно навязывало

остальным образ собственного мира как единственно правильный. Посему знаковыми явлениями новой российской истории остались «большевизм» и «православие», органическая связь между которыми лишь временами маскировала себя диалектикой противоречия. Антиправославная риторика и активность 1920-1930-х гг. и 1960-1970-х гг. оказывались лишь культурной псевдоморфозой, которая логично завершалась церковно-государственной симфонией 1940-195-х гг., звучащей апофеозом в начале XXI в.

Результат встречи русской культуры с Западом не мог быть иным, он был предопределен ее культурным кодом и траекторией исторического развития (об этом см.: Hedlund 2005). Двухсотлетний петербургский период истории России не опровергает сказанное, а объясняет его. Признание российских псевдоморфоз результатом встречи с европейской цивилизацией позволяет нам присоединиться к витающему в воздухе выводу, что октябрьский переворот был по сути народной реакцией на петровские реформы, запоздавшей на 200 лет.

Российская революция как народная реакция не могла быть «антироссийской». Она была совершена в крестьянской стране, редкие городские пространства которой были наспех покрыты тонким слоем европейского лоска. Она была совершена крестьянами в солдатских шинелях, самой своей культурой отрицавшими европейские ценности, но убедившимися в том, что «винтовка рождает власть» (ср. общий обзор в: Пивоваров 2007). Естественным образом революция 1917 г., уничтожившая петербургскую империю Петра Великого, некогда созданную как альтернативу Московской Руси, несла с собой возвращение к системе традиционных ценностей Московского царства.

Одной из этих ценностей была значимость для повседневной жизни визуальной, иконической культуры. В результате образы, будь то икона, парсуна или лубок, становились главными средствами социальной коммуникации, «библией для неграмотных», какое бы учение эта библия

ни несла с собой. Иконические образы и ассоциации оказываются в России культурно неизбежными и необходимыми. Неслучайно выбор веры князем Владимиром был определен зрительным восприятием его послов, созерцавших к Константинополю «красоту церковную» во время богослужения в соборе Святой Софии, в ущерб интеллектуальной рефлексии содержания проповеди (ср.: Аверинцев 1990).

Культурное обращение вспять начала XX в. также не было спонтанным или случайным. В определенной степени оно было подготовлено культурно-значимыми образами и воплощенными в них ценностями, сознательно сформированными и впущенными в народное сознание сверху. Элита империи, напуганная европейскими потрясениями, начиная с 1830-х гг. решила отгородиться от них идеей «особого пути России» с ее «самобытной культурой». Это позволяет нам заново оценить историоризирующий неорусский стиль в архитектуре XIX в., традиционно связываемый с «официальной народностью» (среди новых работ см.: Савельев 2008). Священник Павел Флоренский заметил: «Если бы ничего не было известно нам из истории о Смутном времени, то на основании одной только иконописи, и даже только складок, можно было бы понять происходивший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденскому царству Московскому: в иконописи второй половины XVI в. уже реет Смутное время как духовная болезнь русского общества» (Флоренский 1971, 126). Пятиглавие церковной архитектуры эпохи Николая I, призванное утвердить «православие-самодержавие-народность», завершилось ряженой бутафорией Николая II, костюмированные балы которого сознательно копировали образцы допетровской России. В результате октябрьский переворот утвердил победу московской цивилизации над петровской империей. Перефразируя наблюдения П. Флоренского, можно сказать, что возглававшие в русской архитектуре второй половины XIX – начала XX в. темы и образы, призванные воплотить идеи торжествую-

щей государственности и национализма, стоило рассматривать как предвестники грозных потрясений в России и Европе XX в. (ср. наблюдения в: Мусин 2015).

Очевидно, что в этом возвращении к Московскому царству в его коммунистической ипостаси образы православной культуры сыграли важную роль. О российском коммунизме как явлении религиозного характера говорилось неоднократно (см.: Бердяев 1955). В новых работах авторы анализируют культурно-исторические и духовно-религиозные предпосылки распространения идей коммунизма в России (ср.: Митрофанов 2004). Отдельные исследования посвящены православной риторике в большевистской пропаганде, сложению новых социалистических ритуалов с использованием элементов православной микрогеографии и ритуалистики, формированию советского пантеона и культа «новых святых», так или иначе обеспечившего культ главной личности 1930-1950-х гг. (см., напр.: Тумаркина 1997; Семенов-Басин 2008; Фирсов 2011). В жанре изящного эссе, комбинирующего различные виды свидетельств 1920-х гг., читателю было явлено становление одного из главных символов «московской ереси XX в.» — превращение могилы забальзамированного тела В. И. Ульянова в раку с его нетленными мощами, ставшую местом паломничества. Это место создавалось по образу и подобию Гроба Господня в Иерусалиме и в полном соответствии с литургическим песнопением, обращенным ко Христу: «Гроб Твой — источник нашего воскресения», замещенным идеологической формулой «Могила Ленина — колыбель человечества». Народная религиозность с легкостью превращала заложных покойников в святых, а их тела — погребенные вне церковной ограды на неосвященной земле — в святые мощи (см.: Панченко 2000, 426-448).

Во многих исследованиях отмечены факты заимствования религиозных мотивов социалистическим искусством, когда портреты вождей не просто выступали в роли икон, но и имели определенное сходство с

иконописным подлинником (напр., «Ленин в Смольном» И. Бродского, 1930 г.; портрет Сталина П. Филонова, 1936 г.). Агитационные образы «шершавого языка плаката» могли апеллировать к Георгию Победоносцу или Богоматери с Младенцем. Тоталитарное общество традиционно возводилось на традиционных архетипах сознания, а соцреализм отражал новую реальность путем воспроизведения советским искусством религиозных архетипов (см., напр.: Демур 2014).

Впрочем, большинство этих публикаций отличает либо избыточная степень обобщения, либо ограниченный эмпиризм. Они предполагают однонаправленную адаптацию православной культуры большевистской пропагандой. Большевизм и православие изначально позиционируются здесь как чуждые явления. Взаимосвязи и культурный трансфер между ними, по мнению авторов, носили спонтанный, случайный, ограниченный и механический характер. Коммунистическая идеология в этих исследованиях выступала в роли «обезьяны Бога», копирующей, подражающей и профанирующей чуждую ей культуру, не воспроизводя религию системно и целиком.

Однако культура и ее общественное звучание, иначе — пропаганда, на поверку оказываются более сложными инструментами индивидуального и коллективного творчества. Функции культуры и ее тиражирования не сводятся к превращению портрета, фотографии или кинообраза в икону, чтимую по велению власти. Логика преемственного развития российской культуры свидетельствует об ином. Культурные трансформации приводят к тому, что фотографии и киноленты большевистских правителей и коммунистических героев органически вбирали в себя иконические элементы. Это наделяло образы массовой культуры возможностью отправлять функцию иконы в культуре традиционной (ср.: Бельтинг 2002).

В результате визуально-антропологического трансфера политическая культура

традиционалистского общества слагалась как культура религиозная, а связи между ними оказывались закономерными, системными и органичными, несмотря на официально декларируемые взаимоотрицание и разрыв. Что в этой органической системе являлось искусственной конструкцией, осознанной и мотивированной идеологическими формулами, а что было связано с латентными трансферами культурных архетипов, реализуемыми авторской психологией, возможно выяснить анализом творчества революционной эпохи.

Насколько отмеченные особенности псевдоморфоз русского культурного развития и значимость визуализации в этих процессах имеют отношение к творчеству Давида Кауфмана, выходца из иудейской среды польского Подляшья?

О религии и антирелигии Владимира Маяковского писалось неоднократно. Здесь можно наблюдать переход от антирелигиозных тем поэта (Ружина 1967) к присущим ему «квазирелигиозным» мотивам (ср.: Устрялов 2006; Вайскопф 1997; Шалков 2008). Однако декларации о религии Маяковского сводились, по сути дела, к категоризации различных элементов его творчества в соответствии с представлениями о религии и религиозности. Исследователи писали о диалектике богоборчества и богоискательства в его художественной системе, о семантике православных аллюзий, об антропологии теургической эстетики, о персональной апокалиптике и хилиазме. За красивым словесным плетением современных понятий не всегда был слышен голос самого поэта, кричавшего то «во весь голос», то «во весь логос». Проникновение в религию Маяковского зачастую подменялось ее кабинетным конструированием.

А существовала ли «религия Вертова»? И если да, то как о ней рассказать или даже показать ее, избегая искусственности, от которой стремился избавиться и сам Вертов? Очевидно, здесь необходим не столько систематизирующий анализ, сколько пересказ, поиск аналогий и ассоциаций. В конце концов, речь идет о возможных взаи-

моотношениях Вертова с псевдоморфозами православной культуры и даже его участия в этих псевдоморфозах. Примерно так же Герхард Подскальски писал о принципиальном различии византийского богословия и латинской теологии. Восточно-христианская традиция не может рассматриваться в категориях европейской схоластики. Христианский Восток сохранил досхоластическое, свойственное патристике понимание богословия не как систематического изложения христианского вероучения, а как риторической разработки Священного Предания, суть которого может быть раскрыта исключительно обстоятельным толкованием, подробным и вдумчивым пересказом, а не аналитическим синтезом (ср.: Подскальски 1996, 433).

Смелость предположения, основывающегося на анализе манифестов Дзиги Вертова как «религиозных» текстов, сочетающих проповедь и эпатаж (см. здесь и далее: Пронин 2019, 146-154), оказывается правдивой. Вертов, безусловно, обладал религиозными сознанием и чувством, реализованными в творчестве кинока вне традиционных институтов веры (Пронин 2019, 154). Несмотря на очевидное различие акцентов, связь «киноглазастых» «кино-оков» с иноками — не только результат аллитераций и ассонансов, но и синонимии. В естественном развитии автосюжета начала 1920-х гг. «киночество» становится «киноиночеством», превращаясь в орден аскетов, работающих на износ в «сыром подвале».

Кажется, однако, что не только слова «бумажного Вертова» свидетельствуют о его органичных трансферах с русской православной культурой. Напомню, что главной темой русского авангарда была тема времени, точнее, власти над временем и его образом. Владимир Маяковский собирался поведать миру «о времени и о себе», Велимир Хлебников провозглашал себя «королем времен». Последнее напрямую выводит нас не на богорборческую тему, а на богочеловеческую, ибо Христос, явившийся в мир, когда исполнилась «полнота времен» (Гал. 4:4), является «господином субботы»

(Мк. 2: 28) и своей волей «изменяет времена и лета» (Дан. 2: 21).

Стоит вспомнить еще об одной «культурной революции», победе иконопочитания над иконоборчеством, оказавшей существенное влияние на православную культуру на Руси, в России и Украине. Эпоха, наступившая после 842 г., не просто вернула иконе право быть предметом культа, восстановив в правах сложившиеся к VIII в. священные изображения. В Византии можно наблюдать настоящую иконическую революцию, характеризовавшуюся как изобразительным преобразованием, так и изображающим разрывом. Количество иконографических типов святых существенно увеличилось, преимущественное развитие получили нарративные циклы Священной истории. Икона утвердилась в эту эпоху не только как элемент общественного богослужения, но и превратилась в предмет быта, в домашнюю утварь, знак личного благочестия. В своих различных формах она шагнула в каждый дом как в своем высокохудожественном исполнении, так и в примитивной подражательности провинциального «наива». Человек в некотором смысле стал повелителем образа, он заказывал иконе для своих нужд, упрощал и трансформировал ее во множестве копий и реплик. Таким путем христианское общество решало извечные проблемы вечности и конца времени. Икона как постоянная неизменчивость превращалась в изменчивое непостоянство.

Эпоха русской революции — это тоже борьба за власть над образом и временем. Еврейская этно-конфессиональная среда, из которой вышел Вертов, с ее табу на антропоморфные изображения, соседствовала с русской церковной образностью. Чуждость ее визуального ряда культуре синагоги влекла и манила. Дзига Вертов здесь не одинок; стоит вспомнить других великих деятелей центрально-европейской культуры, воспитанных в еврейской среде.

Прежде всего — Франц Кафка. Его биография и творчество предельно ясно рисуют его отношения с синагогой и ее культурой.

По признанию биографа Кафки, иудаизм был для писателя «пустым местом, забавой, да даже и не забавой». Присутствие в синагоге было главным; за это ему разрешалось заниматься чем угодно. Он зевал и маялся все то время, пока там находился (точно так же ему было впоследствии скучно на уроках танцев), и старался развлечься небольшим разнообразием того, что там изредко происходило. Например, когда открывали ковчег Святыни, он представлял тир, где после удачного выстрела распаивалась картонная дверца. Однако в тире из-за дверцы выскакивало что-нибудь интересное, а здесь были всегда «старые безголовые куклы» (ср.: Брод 2002). Кафку окружало не просто нефигуративное (безголовые куклы) и неигровое (скучное), но даже бессобытийное религиозное пространство, где редко что-либо происходило.

Отсюда стремление Кафки населить синагогу движением и живыми существами, отличными от людей. Так, в рассказе «В нашей синагоге» (1922 г.) здесь живет зверек величиной с куницу, которого все ловят и не могут поймать. Однако главный образ детства, вынесенный из синагоги Францем Кафкой, — это кукла. «Старые безголовые куклы» из тира-ковчеха — это, конечно же, свитки Торы. Кукла, ее поиск и ее псевдоморфозы будут присущи творчеству автора и в дальнейшем. Известна история, как Франц Кафка помогал девочке искать пропавшую куклу. Так и не найдя пропажу, он начал писать ребенку письма от имени куклы, отправившейся в путешествие. В конце концов писатель подарил девочке новую куклу и, дабы объяснить несходство образа с первообразом, вложил ей в руки новое письмо: «Путешествия изменили меня» (Макс Брод. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки; см.: Брод 2002).

Восходящие к детству архетипы религиозной культуры, воспринятые и отвергнутые одновременно, естественно вплетаются как в творческий метод, так и в видение мира. Посему рискну предположить, что куклы, манекены и даже скульптуры в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом»

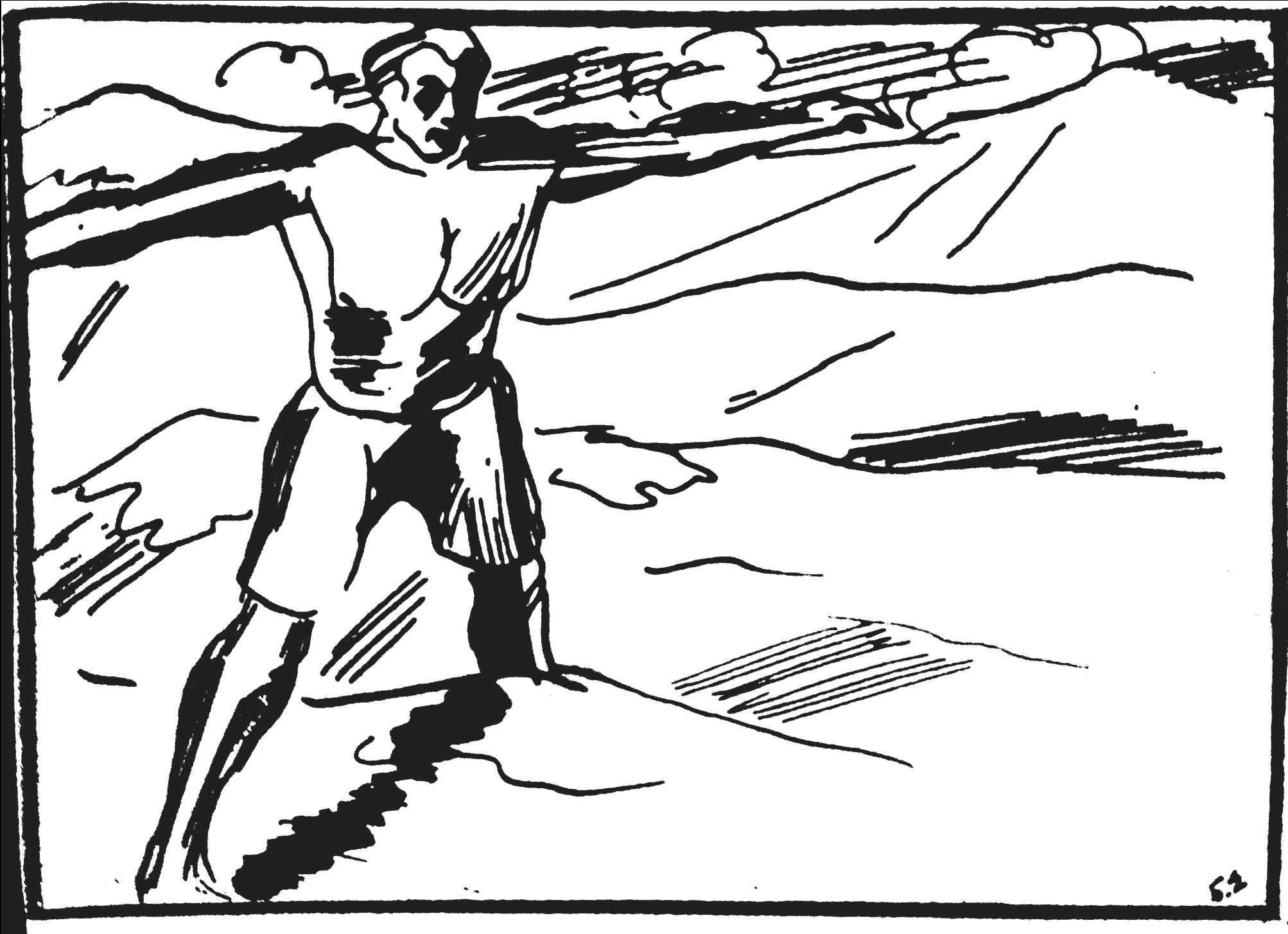
(1929 г.), ставшем «иконной документалистики», оказываются такими же детскими переживаниями, обретшими жизнь и динамику посредством камеры, ракурса и монтажа, иначе говоря, претерпевшими «изменения» подчас жизненного путешествия автора.

Стремление увидеть жизнь и движение, иную реальность за статичным образом, вновь роднит «киноглаз» Дзиги Вертова с иконой. Ее иератический реализм (ср.: Флоровский 1981, 11) отражает и передает надмирное в мирском человеке. Это новые люди, живущие на «новом небе и новой земле» (Откр. 21: 1), преобразенные и обожненные, ставшие родней Богу и оттого подобные Ему и похожие друг на друга.

В реализации этой иконической программы нового мира «целлулоидный Вертов» интересен не менее, если не более, чем бумажный, хотя правильнее было бы говорить о неразделимости его личности-ипостаси, которая единственно может существовать и являть себя в переплетении («перихорезисе») обеих сущностей. Однако здесь «видеть» и «показать» оказывается важнее, чем «сказать» и «услышать» (ср.: Пронин 2019, 136-145).

Важно отметить, что при отсутствии у Дзиги Вертова православного катехизического образования, его представления о церковной культуре и иконе могли носить исключительно фольклорный характер. Но и этого было достаточно для создания нового иконического пространства. Подобно гоголевскому Вию, Вертов словно требует: «Подымите мне веки: не вижу!» Этот служащий самоидентификации образ широко открытых глаз станет одним из кинематографических приемов Вертова. Параллельный монтаж в «Человеке с киноаппаратом» (1929 г.) отождествлял моргающее веко с открывающимися и закрывающимися шторами.

Несомненно, Дзига Вертов мог эксплуатировать антирелигиозную тему, как, например, в первой части «Киноглаза», снимая «В церковном празднике, или Действие самогона на деревенских баб» (1924 г.).





Или даже балансировать на грани «дневной» и «ночной» религиозности меж строк «Весеннего сатаны». Однако сделанный им в 1917 г. рисунок к стихотворению (см.: Пронин 2019, 115, 117) воспринимается как апелляция к видению пророка Иезекииля (Иез. 37:1-14), не исключено, посредством соответствующей росписи Федора Бруни в Исаакиевском соборе в Санкт-Петербурге.

Пророческое видение, читаемое в православных церквях на утрени Великой Субботы, имеет пасхальный смысл, воскресное и воскрешающее значение. Такой выбор Вертова очевиден из предисловия к поэме «Вижу» (1917 г.), в котором хор, пусть и «иронический», поет на свой лад пасхальный тропарь: «Кино воскресе из мертвых, смертью смерть поправ, и сущим во игре киноглаз даровав» (см.: Пронин 2019, 256-257).

Это пасхальное «Вижу!» слышится в устах Вертова отзвуком православной культуры. Тема исцеления слепцов оказывается одной из центральных в Евангелии. В событии исцеления Христом слепого в Вифсаиде обретший зрение исповедуется: «Вижу проходящих людей, как деревья» (Мк. 8:24). Эти неясные очертания объясняются неясностью Ветхого Завета, растворяющегося в Новом. Позже апостол Павел напишет: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю» (1 Кор. 13: 12). «Новая земля» открывает людям глаза. Им остается лишь исполнить евангельский призыв: «приди и виждь» (Ин 1: 46).

Итак, ориентация Вертова на образы православной культуры, пусть и измененные, и меняющиеся, должна быть признана нормой. Это его протест против детских религиозных впечатлений, это его ответ на естественную потребность нового русского мира в привычной образности. Чтобы оценить степень иконичности его творчества, остается понять, как он это делает. Подобным образом в Иерусалиме у исцеленного Христом слепорожденного окружающие настойчиво спрашивали: «Что сделал Он с тобою? как отверз твои очи? как открылись у тебя глаза?» (Ин. 9: 1-38).

У автора нет намерения заняться «покадровым» анализом творчества Дзига Вертова. Сухая аналитика вступает в противоречие с сущностью культуры, выросшей из православной традиции. Добавим, что «вертящаяся юла», ставшая его говорящим псевдонимом (ср.: Гайос 2019; «дзига» — волчок, фамилия в этимологии не нуждается), с трудом поддается такому анализу. Для понимания «закадровой» сути творчества Вертова стоит обратиться к иному: методу монтажа и «остановившимся мгновениям», неподвижным составляющим его творчества, остановившим для нас бег киноленты.

Эта образность запечатлена статикой плаката и фотографии. Авторство этих слепков времени может не принадлежать Вертову — это образы руки Александра Родченко. Однако они входят в поле зрения самого Вертова и соответствуют его оптике. Если угодно, эти фотографии и плакаты — своего рода доличное<sup>1</sup> письмо иконописного подлинника. Затем приходит Вертов, чтобы дописать кинолентой постоянно меняющийся лик времени.

Фотография «Пожарная лестница» из серии «Дом на Мясницкой улице» сделана в 1925 г., а коллаж «Кризис» с политиками, выпадающими из самолетов как бомбы, взрывающиеся дома, — двумя годами ранее. Можно было бы сравнить лестницу Родченко с «лестницей в небо» патриарха Иакова, служившей для нисхождения и восхождения ангелов (Быт. 28: 12-16). Однако в сочетании с падающими людьми, преисполненными преступных намерений, этот образ апеллирует к иной иконографии. Это лестница прп. Иакова Лествичника, по которой праведные поднимаются в рай, а грешники низвергаются в ад. Иконичность этого падения в 1943 г. подтвердил Александр Дейнека своей картиной «Сбитый ас».

Другой коллаж 1923 г. с Маяковским-крестом-распятием на колокольне Ивана Великого в Москве и самолетом, крестообразность которого также очевидна (Маяковский 2014), не противоречит попытке

<sup>1</sup> Стадия письма иконы, когда писалось все, кроме лика (прим. ред.)

увидеть здесь иллюстрацию строки поэта «Ловлю равновесия, страшно машу». Сравнение с распятием Христом было вполне традиционным в оформительской практике 1920-х гг. (Пронин 2019, 152), однако то, что Дзига Вертов использовал этот образ и в 1940 г., в рисунке к режиссерскому сценарию «Сказка о великане» (см.: Пронин 2019, 161, илл. 31), свидетельствует о его иконической значимости для автора. Крест Православия и есть поиск духовного равновесия.

Коллаж вообще становится манифестом и методом. Лента превращается в средство сделать невидимое видимым, неясное ясным, скрытое явным, замаскированное открытым, игру неигрой, неправду правдой (Киноглаз, 1924 г.). Это происходит в полном соответствии с уже известными нам словами апостола Павла о неясном и ясном видении (1 Кор. 13: 12). Однако стремление сделать невидимое — видимым способно вывести нас из ситуации словесной пошлости, ибо в этих словах — определение веры того же апостола: «есть же вера вещей обличение невидимых» (Евр. 11: 1).

Нет ли здесь противоречия с «красным иконоборчеством» антирелигиозной эпохи? Сами киноки выступали против копии-шаблона (Мы, 1922 г.) и упрекали своих современников: «дореволюционные “художественные” образцы висят в вас иконами, и к ним одним устремились ваши богомольные внутренности» (Воззвания совета троих, 1920-1923 гг.). Но значит ли это, что икона — плохо, а копия-канон-шаблон еще хуже?

Нет и нет. Один тип иконы заменялся другим, не переставая быть иконой. Подобным образом новая иконография постиконаборческой Византии создавалась трансформацией фигуративного искусства демонстрации и доказательства истинности Боговоплощения в многофигурную нарративную иконографическую и религиозно-философский анализ показывает нам, что упреки барочной и академической иконописи XVII-XX вв. в «неканоничности» бессодержательны (Мусин 2002). Стилистика иконы не определяет ее религиозное значение, позво-

ляя сакральному изображению оставаться иконой. В конце концов, икона — знак, который путем церковного консенсуса или общественного договора превращается в религиозный символ, указывающий на иную, но существующую реальность, образ, обеспечивающий не только познание, но и почитание первообраза.

Подобная псевдоморфоза происходила и с российским кинематографом 1920-х гг. Изменению подлежал не сам принцип иконичности, а его стилистика и стоящее за ним содержание. Изъятый из треугольной оправы «киноглаз» продолжал оставаться «всевидящим оком» бога революции и средством его познания человеком. Глаз зрителя совмещался с глазом камеры, делая его причастником нового мира.

Разные формы стилистики иератического реализма были заменены в новом искусстве иной формальностью, вполне иконической. Геометричность обратной перспективы средневековой иконописи (ср.: Раушенбах 2001, 104 и сл.), уже отмеченная иконой нового времени, вновь оказалась востребованной в преобладающем геометризме ракурсов и диагоналей кадров и снимков киноков. Эта динамическая геометрия, обслуживавшая искусство вымысла движений вещей в пространстве (О значении неигровой кинематографии, 1924 г.), являлась новой иконографией.

Разрозненность этой иконографии мнимая. Новая «киногамма» монтажа, призванная революционизировать зрительное мышление (в том числе путем инверсии хронологии ленты и смешения ее сюжетов) на поверку оказывается клеймами иконы, проверенными историей иконописи. Иконопись с помощью клейм, повествующих о житии святого, помещенного в центре образа, точно так же допускала совмещение разновременных событий на плоскости изображения. Фильмы, демонстрируемые «без помощи надписей», столь же красноречиво обращаются к «языку иконы», где надпись была решающим элементом ее рецепции церковным сообществом в качестве таковой.

При этом новая киноикона киноков, как и икона каноническая, становилась настоящей «машинной времени». Она позволяла не только «перетечь» документу в иную форму, сохраняя настоящее, но и помогала заглянуть в будущее. Бег времени можно было ускорить с помощью относительности «16 кадров в секунду», которые Вертов призывал отменить. Можно было пустить время назад, прокручивая ленту от конца к началу. В эпоху борьбы за власть над временем икона становилась оружием победы. Превращение иконы в кино не меняет сути. Важность последнего для той эпохи подтверждается общеизвестным заявлением одного из политиков того времени. Ленты киноков не только становились иконами кино, но состояли из киноикон.

Иконичность нового искусства очевидна, как и религиозность эпохи. Нам, живущим в другую эпоху, когда «уже написан Вертов», в целом понятно, как киноки созидали свой целлулоидный иконостаз. Осталось выяснить, какие реалии стояли за новой иконой, и с чем конкретно соединяла предстоящего пред этой иконой новая религия, как и всякая религия, призванная именно «соединять»...

Возможно, кого-то из читающих этот текст неприятно раздражал запрет на видео- и фотосъемку в православных церквях и монастырях. Ничего удивительного, ибо за этим стоит традиционное иконическое сознание русской культуры, препятствующее тиражированию изображений человека как средству власти над личностью. Обладающий портретом или фотографией, согласно православной мифологии, мистическим образом получал таинственную власть над изображенным.

Именно здесь религиозный порыв Вертова, как и его ответ на ожидания окружающего мира, совпадал с интересами новой власти, творца новой религии. Изначальная детская простота, почти евангельская («видю мне и каждому детским глазкам видно», Киоки. Переворот, 1924 г.; ср.: «пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне»; Мф. 19:14), сменяется вполне созна-

тельным «монтажным “вижу”» (О значении неигровой кинематографии, 1924 г.). Киоки, некогда отрицавшие игру и театральность: как и любые формы искусственности, оказались актерами политического тетра. Вместо преобразования времени и человека в киноленте закреплялась манипуляция ими с помощью искусственно создаваемых образов. Дзига Вертов использовал монтаж для целей пропаганды, манипулируя зрителем. Эту манипуляцию можно видеть, например, в создании образа «освобожденной женщины Востока», на киноиконе органично отказывающейся от паранджи, а на деле искусственно и, несомненно, искусно слепленной из несвязанных между собой сюжетов (История национальных кинематографий 2020, 118). Киноглаз из «Всевидящего ока» превратился в следящего за человеком «Большого брата», а кинокамера — в тюремную камеру. Образ и изображение вновь становились средством власти и контроля над личностью.

Эта трансформация естественна. Пытаясь на иконических принципах создать новую икону, киноки могли создать лишь симулякр — образ несуществующего прообраза, копию без оригинала (ср.: Бодрийяр 2015). При этом создание симулякров, как и создание икон, не было или могло не быть осознанной симуляцией, ибо религиозное весьма часто смыкается с общественным и политическим (о роли симулякров в современной религиозной жизни России см.: Мусин 2010, 437).

Похоже, так случилось и с Дзигой Вертовым, что вносит дополнительный штрих к эскизу его религии. Разгром нового русского кинематографа в 1928 г. совпал для него с личным конфликтом, связанным с самостью и самостоятельностью творчества (см.: Маккей 2016). Это было знамение свыше, которое Вертов не мог не понять. Новой религии были нужны не пророки, но жрецы и первосвященники. Однако Вертов не уходит в пустыню или затвор, подобно ветхозаветным пророкам или средневековым отшельникам. Он лишь меняет съемочную площадку, переезжая



из Москвы в Киев. И продолжает множить симулякры.

Этому можно предложить объяснение. Религиозность Вертова традиционно рассматривалась в ипостасной терминологии. Он то сам предстает Иисусом Христом, ипостасью пославшего его Отца-Ленина (Кружкова 2008, 12), то участвует в создании монотеистической триады Отца-Ленина, Сына-Киноглаза и Святого Духа-Революции. Это предопределяет вывод, что «в зрелые годы, практически отлученный от своей коммунистической “церкви”», уже исповедовавшей триицу неделимых ипостасей Маркса-Ленина-Сталина, Вертов продолжает веровать в нее, «все более утверждаясь в собственных и чужих глазах как старец-отшельник» (Пронин 2019, 154).

Однако религиозность кинока стоит интерпретировать в иной богословской терминологии, не триадологической, а антропологической и сотериологической. Здесь нет места старцу-отшельнику. У киночества, кроме иничества, есть еще одно немаловажное созвучие. Это киновия — общезжителство, связанное с монастырской жизнью, регламентируемой строгим уставом совместного быта, труда и молитвы. В основу этого быта положен не столько личный аскетизм и избранничество, сколько дисциплина. Стань Вертов отшельником, он нарушил бы им же утвержденные принципы общежития. Поэтому он согласился стать жрецом официально-ортодоксальной «коммунистической религии» (ср.: Пронин 2019, 154). Это был скорее антропологический выбор, нежели следствие сервиллизма и конформизма.

Сотериология же состояла в том, что этот выбор наверняка спас ему жизнь. Выбрав Украину, где еще позволенная Москвой политика коренизации приносила свои плоды условной свободы, он выиграл время, но пожертвовал частью идеалов. Не считая Вертова конформистом, мы не можем игнорировать очевидный «конфигуративизм» его творчества, несомненно, беспокоивший и самого автора. Неизбежная «декинокизация» не могла не сопрово-

ждаться «деиконизацией». Он продолжал писать киноиконы, но их симулирующую суть все труднее было скрывать от зрителя (ср. исследования последнего периода его творчества: МасКау 2005; Ичин 2010). Тому пример — очевидное подражание церковному триптиху в «Трех песнях о Ленине» (1934 г.), по общему признанию — не самому удачному из его фильмов. И откуда-то изпод спуда в его творчество проникает тема самоубийства, пусть и через пафос преодоления (здесь вновь обретают конкретное звучание строки Пастернака: «Уже написан Вертер, / А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно — что жилы отворить?»). Тогда же, словно свой первый взнос в украинскую кинематографию, он снимает «Симфонию Донбасса» (1930 г.). Между этими событиями, как и после них, «киноглаз», то ли утративший свою зоркость, то ли сознательно опускавший свое веко в нужный момент, не заметил трагедии Голодомора и последовавших человеческих изменений там, где он с энтузиазмом снимал свой «Энтузиазм». Проморгал, не моргнув? Выбранный им путь общежительной дисциплины, исчерпывающий личность и ее страдания, уносил его прочь от старых идеалов...

\*\*\*

**«...Невозможно  
понять,  
куда его несет  
и что вокруг.  
Какая местность?  
Донбасс, что ли?»<sup>2</sup>**

<sup>2</sup> Катаев 1980, 123

## Литература

- Аверинцев С. Красота как святость // Курьер ЮНЕСКО. 1988. № 7. С. 9-13.
- Бельтинг Х. Образ и культ : История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
- Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: YMCA-PRESS, 1955. 157 с.
- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «Постум», 2015. 240 с.
- Брод М. О Франце Кафке : Франц Кафка. Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой) / пер. с нем. Е. С. Кибардиной и др. СПб.: Академический проект, 2000. 502 с.
- Вайскопф М. Во весь Логос: Религия Маяковского. М. Иерусалим: Саламандра, 1997. 175 с.
- Гайос Б. Революция в документалистике: неизвестный фильм Дзиги Вертова. 2019 (режим доступа 01.10.2020: [www.novayapolsha.pl/article/revolyuciya-v-dokumentalistike-neizvestnyi-film-dzigi-vertova/](http://www.novayapolsha.pl/article/revolyuciya-v-dokumentalistike-neizvestnyi-film-dzigi-vertova/)).
- Демура О. А. Мифологемы религиозного сознания в советском искусстве тоталитарного периода // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (40): в 2 ч. Ч. I. С. 56-59.
- История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды / под ред. Н. Кочеляевой, А. Николаевой-Чинаровой. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. 655 с.
- Ичин К. Пролетариат врасплох: Симфония Донбасса Дзиги Вертова // Russian Literature. 2010. Vol. 67(3). С. 403-415.
- Катаев В. П. Уже написан Вертер // Новый мир. 1980. № 6. С. 122 - 156.
- Кружкова Д. В. Читая Вертова // Вертов Д. Из наследия / сост. Д. В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. Статьи и выступления. С.3-13.

Лобачева Д. В. Роман И. В. Гете «Страдания юного Вертера»: рецепция в России (XVIII - XIX вв. ): Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / науч. рук. О. Б. Кафанова ; Том. гос. ун-т. Томск: [б. и.], 2005 (режим доступа 01.10.2020: URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000195201>).

Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928). Киноглаз в Украинской ССР или путешествие по Украине. 2016 (режим доступа 01.10.2020: <https://csdfmuseum.ru/articles/46>).

Митрофанов Г., прот. Россия XX века – «Восток Ксеркса» или «Восток Христа»: Духовно-исторический феномен коммунизма как предмет критического исследования в русской религиозно-философской мысли первой половины XX века. Ростов н/Д.: Троиц. слово, 2004. 315 с.

Мусин А. Е. Богословие образа и эволюция стиля. К вопросу о догматической и канонической оценке церковного искусства XVIII-XIX вв. // Искусствознание. 2002. Вып. 2. С. 279-302.

Мусин А. Е. Церковная старина в современной России. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. 456 с.

Мусин А. Е. Храм-памятник в Лейпциге в контексте церковной традиции увековечения воинской памяти // Русский храм-памятник в Лейпциге: сборник научных трудов / ред. М. Дмитриева. СПб.: Коло, 2015. С. 181-228.

Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.

Пивоваров Ю. С. Истоки и смысл русской революции // Полис. Политические исследования. 2007. № 5. С. 35-55.

Подскальски Г. Христианство и богословская литература Киевской Руси (988-1237) / пер. А.В. Назаренко ; под ред. К.К. Акентьева. 2-е изд., испр. и доп. для рус. пер. СПб.: Византинороссика, 1996. 572 с. (Subsidia byzantinorossica : Науч. альм. / С.-Петерб. о-во византино-слав. исслед. ; Т. 1).

Пронин А. А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 289 с.

Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001. 312 с.

Ружина В. А. Маяковский против религии. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967. 278 с.

Савельев Ю. Р. Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX — начало XX века. М.: Совпадение, 2008. 304 с.

Семененко-Басин И. В. Символы русского православия и советской «политической религии» // Общественные науки и современность. 2008, № 4. С. 125-131

Тумаркина Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России, СПб.: Академический проект, 1997. 285 с.

Устрялов Н. Религия революции (Владимир Маяковский) // В. В. Маяковский: Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 499-512.

Фирсов С. Л. На весах веры: От коммунистической религии к новым «святым» посткоммунистической России. СПб.: «Вита Нова», 2011. 526 с.

Флоренский П., священник. Иконостаз // Богословские труды. 1971. Т. 9. С. 83-148.

Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press 1981. 600 с.

Шалков Д. Ю. Библейские мотивы и образы в творчестве В. В. Маяковского 1912-1918 годов: Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2008. 230 с.

Hedlund S. Russian Path Dependence: A People with a Troubled History. London: Routledge, 2005. 412 p.

MacKay J. Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective // Kinokultura. 2005 (January). No. 7 (accessed on 01.10.2020: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>).

## Сведения об авторе

Мусин Александр Евгеньевич, Институт истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН), ведущий специалист, доктор исторических наук, кандидат богословия. Контактные данные: [aemus64@gmail.com](mailto:aemus64@gmail.com)