

Я. С. Левченко

(Москва, ГУ-ВШЭ)

ПОВТОР И КОЛЬЦО КАК ФИГУРЫ РАННЕГО ЗВУКОВОГО КИНО

Проблему семантики повтора на строго описательном уровне поставил Осип Брик в своей классической «опоязовской» статье, где говорится, среди прочего, об усиливающей роли тавтологии в практическом языке в противоположность семантически индифферентному поэтическому языку (Брик 1917, с. 49). Может показаться, что это заявление вызвано полемическим настроением раннего формализма, увлеченного собственной эксцентричностью. Ведь языковая интуиция подсказывает, что тавтологический повтор избыточен как раз в обыденной речи, тогда как в художественном тексте он превращается в прием. Между тем Брик имеет в виду принципиальную незаинтересованность поэтического языка в значении. Это организация как таковая, твердая форма ритмической симметрии, закрепленная традицией употребления. Повторы характерны, в первую очередь, для фольклора и его стилизаций. Практический, или автоматизированный, язык нуждается в том, чтобы что-то значить. В противном случае его функция оказывается под вопросом.

Повтор – универсальный способ ритмической организации сообщения. В поэтическом тексте он играет структурообразующую и мнемоническую роль, организуя восприятие и память (Лотман 1992, с. 80). Перефразируя формалистов, можно сказать, что обнажение повтора как «бессодержательной» категории происходит в музыке как в наиболее абстрактном искусстве. Народная поэзия, к которой Брик генетически возводит звуковой повтор, живет в тесном взаимодействии с музыкой и подчиняется тем же законам, пусть и оперирует естественным языком. В той же степени, что и во временной организации поэтического текста, ритм распределения элементов присутствует в пространственной композиции живописного изображения. Уловить этот ритм на рефлекторном уровне (как это происходит, например, в поэзии с ее внушительным корпусом текстов напевного строя) значительно сложнее – для этого он должен эксплицитно сигнализировать о своем присутствии.

Здесь пролегал водораздел между языком поэтическим и практическим в понимании Осипа Брика и раннего ОПОЯЗа. Искусства разной степени абстракции (орнамент, танец, музыка и лирическая поэзия) используют повтор как структурную константу и не нуждаются в его дополнительном означивании. Напротив, искусства конкретные, будь то реалистическая (лучше сказать: миметическая) живопись, фотография и кинематограф, с необходимостью воспроизводящий некую предкамерную реальность, используют повтор в повествовательных целях и стремятся его означить. Их апелляция к реальности предполагает апелляцию к практическому языку, где повтор, согласно Брику, может усиливать суггестию высказывания, указывать на значимость элемента. В отличие от визуальной статики с ее ограниченными ресурсами повтора (за исключением опять-таки орнаментальной абстрактной живописи), кинематограф обнажает свою ритмическую организацию при помощи монтажа. В настоящей заметке и пойдет речь о повторе в кино – а именно, о резком усилении его функции в момент перехода от немногого кино к звуковому.

В эпоху расцвета формальной школы монтажный кинематограф плодотворно использовал свою немоту, заимствуя из поэзии незначимые, «чистые» ритмические клише для построения монтажных цепочек. Не случайно Юрий Тынянов в своих ран-

них тезисах о кино (1923) говорил, что это «искусство абстрактного слова» (Тынянов 1977, с. 322). Компенсируя свою немоту, кинематограф предельно усложнял свою ритмическую организацию, реализуя, по сути, те же риторические фигуры, что и поэтическая речь. Будучи по своей репрезентативной природе искусством повествовательным, немое кино переживало своеобразный комплекс неполноценности. В своей монтажной версии, которая тяготела к идее беспредметности наряду с поэзией и живописью авангарда, немое кино предельно отделилось от своей отражающей, «практической» функции. Условное звуковое сопровождение только подчеркивало изощренное построение визуального рисунка. Это сложное синтетическое сообщение, состоящее в ритмической организации образов под музыку, обоснованно опасалось прихода звука как новой органической составляющей. Звук накладывал новые непредвиденные ограничения на ранее свободную визуальную форму.

Пришедшие в кино речь и шум, в отличие от иллюстративной музыки, резко замедлили темп киноповествования. В начале 1930-х годов былой опоязовец Роман Якобсон отметил, что «монтаж в звуковых фильмах полностью подчиняется законам эпической поэтики» (Якобсон 1984, с. 30). Временные и повествовательные элементы берут верх над орнаментальными, выразительными. Таким образом, под вопросом оказался весь опыт монтажного кино как пространства новой революционной визуальности. И «Броненосец Потемкин» (1925) Эйзенштейна, и «Мать» (1926) Пудовкина возглавили авангард мирового кино во многом при помощи эффективного использования немоты, не говоря уже о световых пульсациях Ман Рея или в «Механическом балете» Фернана Леже в начале 1920-х годов. Кинематограф с доминантой в плане визуальной выразительности мог быть только немой, о чем ярко свидетельствуют такие образцы, как «Берлин: Симфония большого города» (1927) Вальтера Рутманна и снятый под ее влиянием «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Накануне массового прихода звука в кино Эйзенштейн, Пудовкин и Александров издали манифест, в котором говорили о звуковом контрапункте, понятом в предельно широком смысле – как смысловое столкновение звука и изображения (Эйзенштейн 1966, с. 315). Не желая признавать свои достижения тупиковыми, два мэтра монтажного кино и один их переменчивый ученик собирались примирить монтаж и звук. Они настойчиво призывали к их конфликту в структуре высказывания. Несмотря на декларативный и умозрительный характер этих положений, контрапункт организует структуру таких ранних звуковых картин, как «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга и «Путевка в жизнь» Николая Экка (обе 1931), что впервые было отмечено киноведами тридцать лет назад (Thompson 1980, p. 115–140). Позднее этот принцип не исчез вовсе, но был закономерно оттеснен к периферии мирового кино, уступив повествованию с «органическим», иллюстративным звукорядом.

Ранние звуковые фильмы, снятые с использованием аппаратов Александра Шорина в Ленинграде и Павла Тагера в Москве, не были полноценно звуковыми в современном смысле слова. Исследователи справедливо разграничивают три типа звукового кино в начале 1930-х годов (Christie 1991, p. 187). Во-первых, это демонстрационные фрагменты – так называемые «Звуковые сборные программы» с пробными образцами автономного звука. Во-вторых, примеры «пост-синхронизации», то есть немые фильмы с искусственно дописанной звуковой дорожкой (упомянутая «Одна» и «Земля жаждет» (1930) Юлия Райзмана). И, наконец, примеры полностью звукового производства («Путевка в жизнь», «План великих работ» Абрама Роома, «Златые горы» Сергея Юткевича (все – 1931). В историях советского кино принято считать первым звуковым фильмом снятую в Москве в 1931 году «Путевку в жизнь» Николая Ивакина, взявше-

го себе авангардистский псевдоним Экк. Формально это справедливо, так как для ее создания использовался аппарат синхронной записи звука и изображения – далее продукт обрабатывался в студии дополнительного озвучания, как это было позднее принято на протяжении десятилетий. И все же звуковой рисунок «Путевки в жизнь» практически не отличается от «Одной» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, поставленной в Ленинграде в конце 1930-го и датированной 1931 годом. Единственное существенное отличие – это резкое увеличение продолжительных, легко распознаваемых реплик. Это и дает повод считать «Путевку в жизнь» полностью звуковым фильмом не только на уровне технического воплощения, но и на уровне зрительского восприятия. Но и здесь, как в «Одной» и «Златых горах», активно используют титр, за кадром преобладает музыка, речь скупа и отрывиста. Несовершенная звукозаписывающая аппаратура бросила вызов немому кино, но сама требовала творческого преодоления. Что и происходило вне зависимости от радикальности автора. Например, в 1930 году далекий от авангардных экспериментов жанровый режиссер Яков Протазанов снял картину «Праздник Святого Йоргена», которая была впоследствии озвучена. Здесь речевые эпизоды чередуются с продолжительными сценами, где звучит музыкальное сопровождение и шумовые эффекты. Ритмичный свист пара из паровозного котла, гудки и звуки машины влетены в монотонную музыку. Выходит плотная ритмическая фактура, накладывающая на визуальный ряд дополнительную структурную организацию. Независимо от осознанности используемых приемов.

Сквозным принципом визуальной и звуковой организации раннего звукового кино становится повтор. Кстати, значимость тавтологии и ретардации (как очевидных вариаций повтора) в прозаическом повествовании подчеркивалась в другой программной статье ОПОЯЗа, вышедшей в том же году, что и «Звуковые повторы» Осипа Брика (Шкловский 1929, с. 24–67). Повтор в языке кино позволяет вычленивать кадр как минимальную смысловозначительную единицу, своего рода морфему. Конечно, имеется в виду не квадрат на пленке, а картина в структуре зрительского восприятия. Незначимый повтор, визуальная пульсация – это основа монтажного кино, к концу 1920-х годов освоенная вдоль и поперек и превратившаяся в азбучную истину художественного языка. Повторяющемуся, закольцованному движению на экране соответствует монотонный или орнаментальный музыкальный рисунок. В раннем звуковом кино это соотношение изображения и звука по инерции сохраняется, оно лишь изредка перебивается речью, которая как бы «заражается» повторами музыки и шумов, и в каком-то смысле сама превращается в шумовую глоссологию. Может ли этот двойной орнамент, воспроизводящий и варьирующий одну и ту же фигуру, иметь семантическое измерение? Ведь звуковой фильм, в отличие от фильма немого, резко повышает престиж повествовательного сюжета и «практического языка», если следовать логике автора статьи «Звуковые повторы». Можно поставить вопрос иначе. Значит ли ранний звуковой фильм что-то еще помимо того, о чем он сообщает напрямую?

В «Одной» Козинцева и Трауберга драматургия подстраивается под музыкальное сопровождение Дмитрия Шостаковича, а голос главной героини часто вытесняется шумом и вообще отделяется от тела (Булгакова 2009, с. 265, 271). В фильме ведется рассказ о барышне из Ленинграда, заканчивающей педагогический техникум. У нее есть жених, вместе они строят планы счастливой жизни в родном городе. Но судьба распоряжается иначе. В черном огромном здании, куда героиня попадает с ярко освещенной улицы, ей дают направление в глухую алтайскую деревню. Вне себя от горя, она слышит из репродуктора на столбе голос, обращенный ко всем людям страны и к ней в частности: «Решает-

ся судьба миллионов людей. Что ты сделал, что делаешь, что будешь делать?» О значимости этого трубного, почти небесного гласа для судьбы героини уже писали историки кино (Стишова 1996, с. 117–120). Поначалу героиня воспринимает его «обывательски» – она возвращается в наркомат, чтобы жаловаться и добиваться своего. Разумеется, мудрая начальница дает героине право остаться, и тут она, конечно, чувствует укол совести. В результате учительница уже вполне добровольно оказывается на Алтае, где жизнь замерла, у шамана больше власти, чем у Советов, на въезде в село висит тайгла – оберег в виде лошадиной шкуры, а детей заставляют работать на кулаков. Здесь учительнице предстоит бороться, совершить подвиг и оказаться на краю гибели. Тем не менее, это и будет ее окончательным перерождением, и она выживет, о чем вновь сообщит слушателям в разных концах СССР всезнающий голос со столба.

Помимо музыки, сопровождение включает монтаж шумов и эксперименты с речью, что существенно усложняет звуковую картину. По отдельности эти элементы предельно просты – а) «опереточные» галопы Шостаковича, записанные на валик для имитации звука дворовой шарманки; б) шум пространства, будь то город или деревня, и, наконец, в) изредка звучащие отрывистые реплики. Эти каналы почти автономны. Голос человека звучит отрывисто – техническое несовершенство записи обрабатывается приемом. Речевые цезуры особенно заметны на фоне закольцованной, как бы топчущейся на месте музыки. Шостакович активно использовал механические, «обездушенные» источники звука, такие как вибрафон и терменвокс. В первой сцене фильма героиня делает зарядку под звуки шарманки, что весьма эксцентрично для рубежа 1920–1930-х годов. Это не человеческая по происхождению, но, тем не менее, интимная, «буржуазная» музыка. Ее монотонность соответствует состоянию легкого шока и транса, в котором пребывает героиня Елены Кузьминой на всем протяжении картины, несмотря на перерождение из «индивидуалистки-мещанки» в «сознательную гражданку».

В прологе экран заполнен белым цветом – то свет от солнца, светлых стен, молодых лица. Девушка делает зарядку – ритмичные повторяющиеся действия – под шарманку, поет песенку «Кончен, кончен техникум, кончена учеба». Носится по квартире, собираясь на улицу, мешает, ест, моет, трет, словом, совершает поступательно-возвратные действия под монотонную музыку. Она пребывает в состоянии счастья и забывания. Хаотические звуки улицы перекрываются веселой, подчеркнута шлягерной мелодией. Заполнив анкету, Кузьмина Елена Александровна бежит на свидание, где стоит на оживленном углу одна в белом платье среди серо-черной толпы. Стоит на белом, залитом солнцем асфальте. Авторы упорно настаивали на этом приеме. Героиня выделяется из толпы со всей силой продуманной условности – слепящий белый свет не только воссоздает атмосферу счастья, его избыточность взывает к необходимости контраста. После выхода фильма многие расценили приоритет такого освещения, достигнутого с помощью мягкофокусной оптики, как руководство к действию, хотя для самих авторов это был семантически нагруженный эксперимент. В 1934 году Козинцев писал, что они с Траубергом «отчасти виноваты» в «каком-то „оптимистическом“» стиле – к оптимизму в это время они относятся настороженно. «Первую часть „Одной“ мы сняли в белых тонах. Мы снимали ее пародийно, мы хотели показать глупые и смешные мечты девушки о хорошей жизни, показать ее понимание хорошей жизни, и мы запустили солнечное сияние. Кроме того, нас интересовало использование белого цвета» (Козинцев 1983, с. 22).

Изучив ряды одинаковой посуды в витрине, молодые люди оказываются в магазине мебели, где невеста начинает быстро вращаться на одном стуле, а ее жених –

усиленно раскачиваться на другом. Все это настойчиво повторяющиеся, ритмичные действия в разных плоскостях. Кульминацией фрагмента звучит канкан, и пронзительный тенор произносит одну и ту же строчку: «Какая хорошая будет жизнь!» Есть основания думать, что это не случайно. Навязчивое повторение одной фразы с незначительными вариациями сопровождает цепочку аллегорических кадров. Учительница стоит в светлом классе, за ее спиной – гигантская карта СССР, рядом – бешено вертящийся глобус, урок слушают как бы подчеркнута клонированные нарядные пионеры. Затем – молодая семья радуется своему счастью: она дирижирует в такт канкану половником и крышкой от кастрюли, он подыгрывает на виолончели. И наконец, увитый цветами трамвай, несущийся по узкому ущелью улицы между высоких домов, что подчеркивается с помощью полиэкрана. Авторы уверяли, что праздничный трамвай – это ассоциация с Первомаем (Козинцев 1982, с. 194), но одновременно это очевидный свадебный кортеж. От экспрессионизма середины 1920-х Козинцев и Трауберг переходят здесь к новой вещественности, характерной позднее и для трилогии о Максиме, выросшей из замысла картины «Большевик». Прежней остается многослойность высказывания, двусмысленность, которую авторы единственные, помимо Сергея Эйзенштейна (см. Цивьян 1991, с. 324–356), культивировали вполне последовательно.

Здесь семантическая плотность обеспечивается минималистскими средствами. Повтор, обнаженный на всех уровнях, превращается из структурообразующего принципа в содержательную категорию. Его навязчивость заставляет подозревать за ним какой-то дополнительный смысл. Даже пробуждение героини происходит дважды – первый раз она выключает будильник. Она как будто инстинктивно не хочет просыпаться, чтобы этот день раз и навсегда изменил ее судьбу, плотно спаяв с единой семьей советского народа. Это внезапное рождение коллектива как массы, поглощающей отдельных людей, возникает именно в раннем звуковом кино. В «культуре два», если воспользоваться известным термином Владимира Паперного, коллектив не нуждается в обосновании. В 1924 году в поэме «Владимир Ильич Ленин» Владимир Маяковский еще объяснял не вполне сознательным читателям, что к чему: «Единица – вздор, единица – ноль, голос единицы – тоньше писка». Теперь масса самодостаточна, она – мера всех вещей. Мотив массы именно в 1931 году внезапно появляется не только в «Одной», но и в «Путевке в жизнь», и в «Плане великих работ» Абрама Роома, и даже в «Процессе промпартии» Якова Посельского, где государственный обвинитель выступает, конечно же, от имени и по поручению всего советского народа. Разница между игровыми и неигровыми лентами состояла только в том, что в последних было значительно меньше музыки. И в «Одной», и в «Путевке в жизнь» она достраивает речь и формирует некое условное ритуальное поле.

Однако Козинцев не лукавил, когда писал, что если их предыдущий фильм «Новый Вавилон» выдвигал героя-массу, то фильмом «Одна» они вступали в спор, возвращая на экран человека (Козинцев 1982, с. 189–190). «Одна» – название полемическое, двуслойное. Учительница – одна в мире своей индивидуальности и далее одна в алтайской деревне. Одна на всех и против всех. В итоге она одна приносит себя в жертву массе, которая принимает ее и организует масштабную операцию по спасению жизни учительницы. Об этом в конце фильма бравадно сообщает радио – «трехглавый дракон» (Булгакова 2009, с. 271). Но это означает, что героиня не только сливается с массой, но и побеждает ее, выделяется, остается, по сути, собой. Ее жертва во многом ложна, подобно тому, как ложным оказывается чистый повтор на уровне звукового сопровождения. Значит ли это, что масса еще не вступила в свои

права окончательного? Действительно, на фоне добровольно-принудительного ускорения страны в светлую даль, «авторы ухитрились дать негативный, пессимистический образ будущего» (Attwood 1993, p. 62).

Завершая трактовку «Одной», нелишне еще раз обратиться к ее звуковому ландшафту. Галоп «Какая хорошая будет жизнь» несколько раз контрастно звучит во второй, алтайской части фильма. Это мучительная память о Ленинграде. В одной сцене зрителя напрямую отсылают к самому началу фильма, когда героиня не хотела вставать и накрывала простыней трезвонящий будильник. Учительница прибегает в избу председателя колохоза, чтобы сообщить о кулацком произволе. Ее встречает унылая колыбельная. Это поет жена председателя, качающая ребенка (роль озвучивается той же Марией Бабановой, которая пела за Елену Кузьмину радостную песенку об окончании техникума). На стене – ходики с эмалью и орнаментом, на столе – заварные чайники в цветочек и пузатый сверкающий самовар, отсылающие к тому стандарту зажиточности и комфорта, с которым жил и умер петербургский чиновник Акакий Акакиевич из фильма Козинцева и Трауберга «Шинель». Ведь «Одна» это тоже фильм о маленькой человеке – одинокой маленькой женщине. Внезапный, вместо голоса, раздается звон. Это звенит отчаянно лепечущая учительница Кузьмина, превратившаяся в свой ленинградский будильник! Индивидуалистская атмосфера, которую она любила и от которой уехала, вернулась к ней в чужом, уродливом облике. Сюжет повторился и замкнулся в кольцо. И теперь к биографии учительницы приклеивают жертву в пользу коллектива – новый политический заказ, под знаком которого пройдут тридцатые годы.

В «Путевке в жизнь» коллективистская тематика заметно усиливается. Этот фильм намного больше соответствует идеальному, едва ли не утопическому звукозрительному образу «новой жизни», который дал Дзига Вертов в своем первом звуковом проекте «Энтузиазм. Симфония Донабасса» (1931). В отличие от картины Козинцева и Трауберга «Путевка в жизнь» кажется одномерной. Автор будто не пытается рассказать что-то еще, помимо истории о беспризорниках, взятых государством на попечение и отправленных в коммуну для «переплавки». Тем не менее повтор и ассоциативное кольцо здесь также играют на удивление большую роль. Даже титры даются крайне нестандартно: надписи сменяют друг друга, будучи закреплены на вращающемся спиралевидном постаменте, который похож на более монументальную, чем оригинал, версию Башни Третьего Интернационала Владимира Татлина. Закольцованное движение, вращение на месте, мерный повтор одного и того же элемента в контексте сюжета выглядит как подобие гончарного круга, на котором лепится новый человек, гомункулус, которого Советская власть пестует из подручного, часто некачественного (беспризорники) материала. Рецидив творения на этапе индустриальной революции неоднократно становится предметом исследовательского интереса (на материале кино обзорный экскурс представлен в: Шлегель, 2001, с. 39–56).

В фильме звучит столь же однообразная, мажорная, хотя менее пародийная и отнюдь не опереточная музыка. Иными словами, марши, которые призваны перекрыть «темное прошлое» – блатные и уличные песни беспризорников. В сюжете картины частотны ретардации, заставляющие говорить об имитации структуры фольклорного текста. Когда беспризорника Мустафу допрашивает комиссия по делам несовершеннолетних, он три раза повторяет: «Бежал!» в ответ на вопросы о своем пребывании в различных колониях. Мустафу играет марийский актер Иван Кырля, и речь его персонажа с необходимостью комична – даже пролетарский интернационализм не повлиял на имперское отношение к малым народами. Комизм этот усиливается тем,

что, услышав вопрос: «В Москве в Серпуховском <приемнике> сидел?», — он расплывается в радостной улыбке и в третий раз произносит: «Бежал!». Это вызывает взрыв хохота. Нейтрализующий, подчеркнуто бодрый смех будет на протяжении десятилетия занимать все более важное место в советском кинематографе. Он будет служить безопасным обрамлением, сопровождающим слова «заблудившихся» героев (как в «Новой Москве» (1938) Александра Медведкина) или комических стариков (как в «Антон Иванович сердится» (1941) Александра Иванковского).

В «Путевке в жизнь» тоже есть жертва, но настоящая. Мустафа, ставший главным героем фильма и правой рукой директора колонии чекиста Сергеева, в финале погибает. Его гибели в драке с бывшим дружкой предшествует падение с дрезины, когда на полуслове обрывается монотонная марийская песня с рефреном «Непременно убегу». Видимо, нельзя было доверять свободному духу Мустафы, что так или иначе дал понять Николай Экк. Его можно было только положить на паровоз и торжественно привезти на митинг, где властвует высокая скорбь, где звучат гневные клятвы. Жертва оправдана со всех точек зрения. После нее и новая жизнь – тоже настоящая. Картина посвящена героизму чекистов, и поют здесь мощным народным хором, а не тенором в манере берлянто. Вдобавок и работа в коммуне организована в слаженном визуальном ритме, который сопровождает знаменитая маршевая песня «Скорей за дело» (вариант с более поздней звуковой дорожкой – «Ловко!»). Как пишет Оксана Булгакова: «Перевоспитываемые преступники показаны в двух проявлениях: тяжелая физическая работа мотыгой и лопатой и сцены драки и борьбы; и те и другие завораживают мускульной энергией. Но если драки сбивают индивидуально неразличимые тела в анимальную кучу, то четкие трудовые движения показаны как атлетические достижения: обнаженные тела подростков с напряженными мускулами движутся ритмично и блестят, как тела спортсменов. Дикая природа преобразована в гармонию» (Булгакова 2004, с. 253). Примечательно, что в 1933 г. чех Густав Махатый снимет фильм «Экстаз», где молодой герой откажется от своей любви в пользу тяжелого, но возвышающего труда ради светлого будущего, маршевых песен с лопатой на плече и прочих образов национал-социализма. Правда, здесь природу будет олицетворять якобы порочная женщина – картина останется в истории кино преимущественно благодаря вполне целомудренным эротическим эпизодам.

Возможно, «Путевка в жизнь» потому и считается первым звуковым фильмом, что звук здесь впервые выполнил поставленную идеологическую задачу. Повтор, который был кошмаром в «Одной», наполнился здесь смыслом «великого труда», большой трудовой жертвы. Ее символически воплотил беспризорник Мустафа, которого было мало перевоспитать – его надлежало убить, чтобы «юность новая из костей взошла», как писал Э. Багрицкий в поэме «Смерть пионерки». Остальных – восхищенных и уstraшенных – ждала впереди удобная предсказуемость маршевого ритма. Чеканный шаг эпохи, под чьими сомкнутыми колоннами хрустят обреченные одиночки. Однако в заключение – еще один подозрительный момент. Бросается в глаза, что «Путевка в жизнь» содержит отсылки к «Матери» Пудовкина – классике революционного авангарда. Их две, и они симптоматичны. Новый, после Мустафы, вожак беспризорников Колька ведет сподвижников к зданию детской комиссии, чтобы проситься в коммуну. Эпизод снят в точности тем же планом, что и демонстрация под предводительством Павла Власова (его играет Николай Баталов, он же чекист Сергеев у Экка). Далее столь же прозрачной цитатой из «Матери» вставлен ледоход. Но в фильме Пудовкина — это символ обновления, свободы и дивного нового мира. В «Путевке» все наоборот.

рот. Лед отрезает коммуну от дороги, из-за чего в конечном итоге вспыхивает бунт. Это почти вызывающая инверсия приема. Значит ли она осознанную полемику с идеалами революции? Скорее, нет. Потому что искусство часто говорит о том, о чем сам художник не имеет ни малейшего понятия.

Литература

- Брик О.** Звуковые повторы // Сборники по теории поэтического языка II. – Пг.: ОПОЯЗ, 1917.
- Булгакова О.** Фабрика жестов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Булгакова О.** Тишина и гром // Die Welt der Slaven. LIV, 2.. Stumm oder verlornt. Krisen und Neunfange in der Filmkunst um 1930. Hrsg. D. Zaharine. – Munchen: Verlag Otto Sagner, 2009.
- Козинцев Г.** Глубокий экран // Собр. соч.: в 5 т. – М.: 1982. – Т. 1.
- Козинцев Г.О.** режиссерском сценарии «Наследный принц республики» // Собр. соч.: в 5 т. – М.: 1983. – Т. 2.
- Лотман Ю.М.** О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ю.М. Лотман Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1.
- Стишова Е.** Труба архангела, или Звук власти // Искусство кино. – 1996. – № 4.
- Тынянов Ю.Н.** Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
- Цивьян Ю.Г.** Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига, 1991.
- Шкловский В.** Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. – М., 1929.
- Шлегель Г.-И.** Конструкции и извращения. «Новый человек» в советском кино // Киноведческие Записки. № 50. – М.: НИИ Киноискусства, 2001.
- Эйзенштейн С., Пудовкин Вс., Александров Г.** Будущее звуковой фильма. Заявка // Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6 т. – М., 1966. – Т. 2.
- Якобсон Р. О.** Конец кино? // Стрoение фильма / ред. К. Э. Разлогов. – М., 1984.
- Altwood, L.** The 1920s. In: Red Women on the Silver Screen. Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era. [Ed.] Lynn Altwood. – London, 1993.
- Christie, I.** Making Sense of Early Soviet Sound. In: Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema. [Eds.] I/ Christie, R. Taylor. – London, New York, 1991.
- Thompson, K.** Early Sound Counterpoint. In: Yale French Studies. – No 60. – 1980.