

## Приватизация бунта: “вторая жизнь” раннесоветского монтажа

Илья Кукулин

Department of Cultural Projects, Higher School of Economics  
Maly Tryokhsvyatitelsky Pereulok 8/2, Moscow, Russia  
e-mail: ikukulin@hse.ru

**Abstract.** *Ilya Kukulin.* **Privatization of a riot: “Second life” of the early Soviet montage.** This paper deals with montage in the broad sense of the term: it is discussed not as a principle of film editing, but as an aesthetic method based on the contrasting combination of elements; in the case of literary narrative, montage can be defined as a contrasting parataxis. Being understood in that sense, montage became an international “grand style” of the post-WWI epoch. In the Soviet Union this new method had many ideological connotations. It represented history (the historical process as such) as creative and cruel violence. Otherwise, art montage was a method of designing the utopian vision. The following development of montage in Russian culture could be defined as a change of its semantic. It was expelled from the Socialist Realism mainstream (excluding poster graphics), but survived in unofficial art of the 1940s and became postutopian. During the “Thaw” period (the late 1950s to the early 1960s) montage methods could indicate the connection of an author with the Soviet or Western European avant-garde of the 1920s. The reconsideration of those methods followed two different ways: imitation of the “resurrection of revolutionary impulses” or deconstruction of Soviet historical and social imagination – also with the tools of montage. This very intensive dialogue with the aesthetic tradition of the 1920s came to an end at the beginning of the 1970s. The authors of uncensored art and literature in that period polemicized not with the 1920s, but with the 1960s. The “living” translation of the early Soviet montage aesthetics has been settled.

**Keywords:** montage poetry, montage prose, Soviet literature, periodization, heterogeneity

В работах по истории различных видов искусства – как словесных, так и визуальных – уже неоднократно было показано, что в 1950–1960-е годы в новаторском искусстве европейских стран и США вновь были актуализированы – хотя и в переосмысленном виде – эстетические методы авангарда 1910–1920-х годов, на время “сошедшие со сцены”. Аналогичный процесс происходил и в искусстве СССР – как подцензурном, так и неподцензурном. Однако, кажется, новая актуализация и изменение семантики такого важнейшего для советского искусства 1920-х метода, как монтаж, до сих пор не обсуждались в общем виде. В этой статье я позволю себе предложить рабочую гипотезу того, в каких направлениях шла эта трансформация. На мой взгляд, в целом ее можно свести к трем главным, принципиальным изменениям:

- 1) В 1910–1920-е годы монтаж – именно в его советской интерпретации – демонстрировал реальность как разорванную и развивающуюся через конфликты. В 1950–1960-е годы монтажные приемы в советском искусстве свидетельствовали в большей степени об автономии произведения искусства и о гетерогенности человеческого сознания. Это изменение можно назвать персонализацией монтажа.
- 2) В эпоху “первого расцвета монтажа” этот метод представлял историю как насилие – с точки зрения его адепта, свидетеля или жертвы. В период “возвращения” монтаж мог быть использован для демонстрации сопротивления насилию, творимому от лица истории революционными партиями или тоталитарными режимами.
- 3) В 1950–1960-е годы намного большее значение, чем в пореволюционную эпоху, получило восприятие монтажа как демонстрации случайности, импровизационности, “наобумности” (А. Кручёных) произведения искусства. Все эти изменения накапливались подспудно в 1930–1940-е годы. Их возникновение можно проследить по немногочисленным произведениям неподцензурной литературы, которые так или иначе трансформировали стилистику раннесоветского авангарда.

В 1970-е годы, ставшие новым периодом в развитии российской культуры, этот интенсивный диалог с искусством начала XX века закончился: авторы, дебютировавшие в эту эпоху, полемизировали с художниками уже не 1920-х, а 1960-х.

Далее я попытаюсь обосновать и конкретизировать эти тезисы.

## 1. Монтаж за пределами авангардного искусства

Монтаж здесь понимается в расширительном смысле – не только как один из принципов работы кинематографистов, но как любая явная демонстрация в произведении искусства его гетерогенности, организованная паратактически, то есть как комбинация контрастных и резко отграниченных друг от друга образов (в таком понимании паратаксиста я ориентируюсь на работу Жака Рансьера: Rancière 2007). Примеры такой гетерогенности – фотоколлажи, соединяющие на одной плоскости разномасштабные изображения; нарочито дискретные композиции в поэзии или прозе, свидетельствующие о фрагментарности действия или разорванности индивидуального восприятия; чередование в литературном произведении коротких отрывков с существенно разной стилистикой; контрастное столкновение в визуальной работе материалов разной фактуры; визуальное или словесное изображение одновременно происходящих действий, при котором синхронность демонстрируется с помощью чередования коротких фрагментов, репрезентирующих эти действия; резкая смена точек зрения, в понимании Б. А. Успенского (1970) внутри одного текста или визуальной работы. В произведении искусства, использующем один или несколько из этих композиционных приемов, особую роль приобретают “монтажные стыки”, указывающие не только на гетерогенность, но и на сознательную “деланность” произведения. Подобная композиция сознательно нарушает одну из главных закономерностей классического европейского (“аристотелевского”) мимесиса, во многом сохранявшую свою силу до начала XX века – последовательное изображение одного и того же события.

Понимаемый таким, расширительным образом монтаж стал одним из важнейших принципов русской культуры 1920-х годов, и не только явно авангардной, но и наследовавшей менее радикальным течениям модернизма. О важности монтажа для всех родов искусства в начальный период истории СССР писал Д. Бордуэлл (Bordwell 1972) еще в своем первопроходческом исследовании. Из книги В. Паперного *Культура Два* следовало, что монтаж стал необходимой частью раннесоветской “Культуры Один”, для которой были характерны апелляции к “правде назначения, функции, конструкции, работы материала, закономерностей восприятия”. Это-то стремление к немиметическому “реализму”, согласно Паперному, и обусловило популярность монтажа среди советских кинорежиссеров (Паперный 1996: 282–283).

Монтаж использовался в фотографии – достаточно вспомнить коллажи и плакаты Александра Родченко и Густава Клуциса (см. Elder 2008: 290). Примерами аналогичного метода в театре можно считать, например, спектакли Вс. Мейерхольда 1920-х годов – такие, как *Озеро Люль* по пьесе А. Файко

(соответственно, в сценографии – эксперименты Виктора Шестакова, художника-постановщика мейерхольдовского Театра Революции), постановки И. Терентьева, драматургию С. Третьякова или пьесу Л. Лунца *Бертран де Борн* (1922), действие которой должно было идти поочередно на трех рядом расположенных сценах<sup>1</sup>. В поэзии приемы, аналогичные киномонтажу, заметны в сочинениях того же Третьякова и других ведущих поэтов ЛЕФа – Маяковского и Асеева<sup>2</sup>, а также Ивана Аксенова (см., например, его стихотворение “Мюнхен” [1914]).

“Монтажные” эффекты можно найти и в стихотворениях авторов, которые с футуризмом связаны не были. Тут можно привести примеры из произведений не только Андрея Белого, который сам повлиял на становление футуризма, но и менее очевидных поэтов, получивших известность еще в предреволюционное время:

Была улица каменным воем,  
 Глотая двуногие пальто. –  
 “Оставьте нас, пожалста, в покое!..”  
 “Такого треста здесь не знает никто...”  
 “Граждане херувимы, – прикажете авто?”  
 “Позвольте, я актив из КИМа!..”  
 “Это экспонаты из губздрава...”  
 “Мильционер, поймали херувима!..”  
 “Реклама на теплые джимы?...”  
 “А!.. Да!.. Вот... Так, право...”  
 “А из вымени винограда  
 Даст удой вина в погребцы...”  
 (Николай Клюев, поэма *Погорельщина*, 1926; Клюев 1999: 691)

Масштабные историсофские стихотворения из цикла Волошина “Путями Каина” разделены на нумерованные фрагменты, как правило, небольшие. В некоторых случаях Волошин резко меняет масштаб изображения, переходя от образа, словно бы снятого крупным планом – к историсофским спекуляциям – и вновь к “крупному плану”:

<sup>1</sup> На всякий случай напоминаю, что фильм *Napoléon*, финальная часть которого должна была демонстрироваться одновременно на трех экранах, французский кинорежиссер Абель Ганс снял только в 1925–1926 годах.

<sup>2</sup> Роберт Бёрд (Bird 2007) предположил, что монтажные принципы фильма С. Эйзенштейна *Броненосец Потемкин* оказали прямое влияние на структуру поэмы Б. Пастернака 1905 год.

5

Кулак – горсть пальцев, пясть руки,  
Сжимающая сручье<sup>3</sup> иль оружие, –  
Вот сила Каина.

6

В кулачном праве выросли законы,  
Прекрасные и кроткие в сравненьи  
С законом пороха и правом пулемета.  
Их равенство в предельном напряженьи  
Свободных мускулов,  
Свобода – в равновесьи  
Звериной мощи с силами природы.

7

Когда из пламени народных мятежей  
Взвивается кровавый стяг с девизом:  
“Свобода, братство, равенство иль смерть”  
Его древко зажато в кулаке  
Твоем, первоубийца Каин.

(Максимилиан Волошин, поэма *Путями Каина*,  
глава IV – “Кулак”, 11 марта 1922 г.; Волошин 2004: 19)

И для Волошина, и для Клюева монтаж – средство прежде всего изображения современности, причем для Клюева – маркированно *советской*.

В прозе принципы, аналогичные монтажным, хорошо заметны в произведениях Андрея Белого, еще начиная со *Симфонии 2-й, драматической* (1901–1902), которую можно признать первым опытом монтажных построений в русской прозе – в неменьшей степени они сказались и в позднем его творчестве (о монтаже в *Петербурге* см. Tomei 1994: 603–617), Евгения Замятина (прежде всего – роман *Мы*, 1921), Бориса Пильняка (над излишним пристрастием которого к монтажу иронизировал Юрий Тынянов<sup>4</sup>); Артема Веселого и особенно Осипа Мандельштама (*Египетская марка* [1928]; *Четвертая проза* [1930]), для которого имели большое значение эстетические идеи разрыва и фрагментарности (см. Липовецкий 2008: 107–114; Павлов 2005: 161–162).

<sup>3</sup> Сручье – устаревшее русское слово, означавшее инструмент, указано в словаре В. Даля.

<sup>4</sup> “... название этой конструкции – ‘кусовая’. [...] Все в кусках, даже графически подчеркнутых. Самые фразы тоже брошены как куски – одна рядом с другой, – и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне” (Тынянов 1977: 162).

Все эти авторы испытали опосредованное влияние Андрея Белого и, в большей или меньшей степени, футуристов. Однако влияние монтажа как особой эстетики ощутимо и в прозе намного более консервативных писателей – например, в монархической и националистической по духу неподцензурной повести Бориса Садовского *Александр Третий* (1930)<sup>5</sup>.

“Монтажное” мышление проявилось и в филологии – в первую очередь в работах формалистов. Упоминания о монтаже как принципе работы Шкловского встречаются у самого критика и стали его “фирменной маркой” еще в 1920-е годы: так, Александр Архангельский назвал свою пародию на его эссеистику “Сентиментальный монтаж” (до 1929: Архангельский 1929: 97–98)<sup>6</sup>. Но повышенное исследовательское внимание к аналогичным принципам заметно и в работах Юрия Тынянова. Приведу пример из статьи “Пушкин” (1928):

Сила отступлений [в поэме *Руслан и Людмила*] была в *переключении из плана в план*. Выступало значение этих “отступлений” не как самих по себе, не статическое, а значение их *энергетическое*: переключение, перенесение из одного плана в другой само по себе двигало. Подобно этому сравнение (шире, образ) у Пушкина в этой поэме перестало быть уподоблением, сравнением предмета с предметом: оно тоже стало средством переключения. [...] При этой внефабульной динамике сами герои оказались переключаемыми из плана в план. (Тынянов 1969: 138)

По-видимому, Тынянов показывает здесь черту, действительно характерную для поэтики Пушкина, но лексика, которой она описывается, и метафорика, использованная ученым, свидетельствуют о влиянии поэтики киномонтажа, при которой происходит систематическое и нарочитое “переключение” планов съемки: от крупного – к мелкому или наоборот.

<sup>5</sup> Наиболее вероятным источником стиля *Александра Третьего* являются “симфонии” А. Белого, и, возможно, роман *Смерть Вазир-Мухтара* Ю. Тынянова – автора, который по своим вкусам и в целом по мироотношению должен был восприниматься Садовским как антагонист.

<sup>6</sup> Юрий Цивьян (2010: 150–163) показал, что в ранних работах Виктора Шкловского присутствует постоянный мотив поворота изображения набок, при котором оно приобретает новый смысл.

## 2. История – главное “означаемое” раннесоветского монтажа

Монтаж был исключительно популярен в советской России 1920-х, но основная часть его принципов, реализованных как в кино, так и в других видах искусства, была разработана до революции 1917 года, и не в России, и “импортирована” на протяжении 1910-х – первой половины 1920-х годов. Впрочем, следует сделать существенную оговорку: одним из несомненных основателей эстетики монтажа в европейской культуре, как уже сказано, был Андрей Белый. Тем не менее на монтажные приемы в раннесоветском кино оказали влияние не творчество Белого, а фильмы американского кинорежиссера Дэвида У. Гриффита – в первую очередь *Intolerance* (1916), и французского – Абеля Ганса, – в частности, *La Roue* (1923). На раннесоветскую прозу – не только сочинения Белого, но и произведения Джона Дос Пассоса, широко использовавшего приемы, аналогичные монтажу в кино; его самый известный роман, основанный на использовании этих приемов, *Manhattan Transfer*, вышел в свет в 1925-м (см., например, Lowry 1969: 1628–1638; Dow 1996; Салманова 2000). В поэзии подобные формы первым изобрел Стефан Малларме в поэме *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1897) и продолжили западноевропейские (Христиан Моргенштерн в Германии, Гийом Аполлинер во Франции, Ф.Т. Маринетти в Италии) и русские (Владимир Маяковский, Василий Каменский, Иван Аксенов и пр.) авангардисты. В визуальных искусствах эстетика коллажа как художественной эвристики, близкая по смыслу к монтажу, была разработана практически одновременно, приблизительно в 1912–1913 годах, во Франции – П. Пикассо и Ж. Браком, и в России – художниками группы “Бубновый валет” и кубофутуристами (Бобринская 2006: 29–41). Таким образом, и тут монтаж не был новацией, специфичной только для России, тем более – для СССР.

Более того, в начале 1920-х годов значительная часть российского кинообщества встретила распространение нового направления в кино весьма неодобрительно, считая, что энергичный монтаж (тогда его называли “американским”, так как считалось, что именно в кинематографе США он распространен больше всего<sup>7</sup>) с резким “переключением планов” нехарактерен для русского кино и не соответствует русской национальной психологии, для которой якобы наиболее важны медленно протекающие, но сильные переживания, а их изображение возможно только при минимальном использовании быстрой смены планов (Цивьян 2010: 254–262). Однако уже к концу 1920-х годов даже

<sup>7</sup> Отчасти этому способствовала пропаганда стилистики американского кино в ранних статьях Льва Кулешова. См., например: Кулешов Л. Американщина. Кино-фот. 1922. № 1. С. 14–15.

в США левые интеллектуалы стали воспринимать советскую стилистику монтажа как образцовую именно потому, что она, по их мнению, существенно отличалась от американских аналогов (Kadlec 2004; Haran 2011). Впоследствии, в 1980-е, Жиль Делёз (2004: 74–105) выделил четыре национальных школы монтажа в раннем кино: американскую, советскую, французскую и немецкую.

Именно в советской России монтаж в наибольшей степени определял черты “большого стиля” эпохи 1920-х годов. Советская школа монтажа оказала влияние на развитие художников разных стран мира – и не только сугубо формальное, но и мировоззренческое. Произошло это, по-видимому, потому, что эстетика монтажа воспринималась как адекватное выражение идеологии новой власти, идущей “в авангарде всего человечества”. Можно сказать, что в СССР по сравнению с другими культурами монтаж стал наиболее “идеологически нагруженным” приемом и поэтому приобрел особую семантику.

Специфически советская семантизация этого метода, как мне кажется, не была прямо обусловлена вмешательством властей или государственных идеологов. Начиная с 1921 года, когда футуристов изгнали с руководящих должностей в Наркомпросе, руководители РСФСР и ВКП (б) все более подозрительно относились к эстетическому авангарду и особенно к его претензиям на власть. Эпидемическое распространение монтажа было связано с тем, что он – как мы уже видели на примерах из Волошина и Ключева – воспринимался многими как наиболее адекватный метод репрезентации современности, вне зависимости от того, как к ней относился тот или иной автор. (Разумеется, одной из причин этого влияния было общепринятое с 1910-х годов восприятие кинематографа как самого современного искусства, а монтажа – как самого “кинематографического” по своему происхождению эстетического метода, но этот фактор, как я полагаю, не был единственным.) Современность при этом понималась совершенно определенным образом – как “движущаяся история”, ткущая здесь-и-сейчас из конфликтов и противостояний.

*Советский монтаж был основан на идее репрезентации истории как насилия.* Наиболее отрефлексиованно эта точка зрения была представлена в фильмах и теоретических работах Сергея Эйзенштейна, но в менее осознанной форме она присутствовала в огромном количестве произведений искусства. Столкновение содержательно противостоящих друг другу кадров или фрагментов призвано было сообщить изображению новое эстетическое качество.

Вторым смысловым аспектом советского монтажа стала идея обновления познавательных способностей человека. Важнейшей смысловой функцией этого метода в СССР было выражение идеи *тотальной сконструированности, не-природности* человека, его сознания, его взгляда (в наибольшей степени это выражено в теоретических манифестах двух оппонентов – Эйзенштейна



и Дзиги Вертова). Как известно, раннесоветское мировоззрение во многом определялось идеей “переделки” человеческого сознания. Именно поэтому монтаж в творчестве советских или других левых художников опознавался во многих странах как эстетическая рефлексия социалистической революции и предвосхищение нового, утопического мира. Вне СССР самым ярким апологетом монтажа как зримого представления утопии – репрезентации “еще-не-бытия” (Noch-nicht-Sein, авторский термин) – стал видный немецкий философ, социолог и эссеист Эрнст Блох, который неоднократно возвращался к этой мысли, причем свои работы тоже строил по монтажному принципу (см. Bloch 1935; Keller 2006).

Однако эти смыслы были далеко не единственными, которые мог приобрести монтаж в 1910–1920-е годы. В фильме Гриффита *Нетерпимость* он, например, демонстрирует повторяемость истории. Смонтированные “встык” эпизоды этого произведения поочередно изображают события, относящиеся к четырем историческим эпохам (древний Вавилон, Иудея евангельских времен, Франция в год Варфоломеевской ночи, современные Гриффиту Соединенные Штаты) и образующие изоморфные сюжеты о преследовании и истреблении “непохожего” меньшинства или одиночки.

В искусстве советского времени аналогичное использование монтажа тоже встречалось, хотя и редко. В рассказе Льва Лунца “Родина” (1922) герой-рассказчик находит в синагоге дверь, ведущую из пореволюционного Петрограда в Вавилон VI в. до н.э., откуда евреи после нескольких десятилетий пленения возвращаются в Иудею, при этом образы современного города и древней Вавилонии “смонтированы” по принципу контраста. В романе Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* (1929–1940), как известно, персонажи переходят из современной Москвы в Иерусалим начала I века н.э. и обратно, и между двумя городами, как и между развертывающимися в них сюжетами, существует сложная система соответствий<sup>8</sup>. Однако эта семантика “взаимно отражающихся эпох” в советском монтаже почти отсутствует, ее можно уловить только изредка – например, в ассоциативной цепочке богов и идолов в фильме Сергея Эйзенштейна *Октябрь* (1927). Характерно, что и Лунц, и Булгаков были в сложных отношениях с советской властью, и их произведения могут

<sup>8</sup> Вопрос о возможном влиянии Гриффита и Лунца на Булгакова исследован недостаточно, хотя о сходстве композиций *Нетерпимости* и *Мастера и Маргариты* кратко упоминал еще Б. М. Гаспаров в своей, уже ставшей классической, работе: Гаспаров 1994 [1988]. Известно, что в советской России фильм Гриффита показывали с вырезанными евангельскими эпизодами, поэтому не вполне понятно, повлияли ли на Булгакова общие принципы сюжетосложения Гриффита, или он знал о евангельских эпизодах от побывавших за границей знакомых (к этому предположению склонялся Б. М. Гаспаров во время обсуждения предварительного плана моей работы в частной переписке). Возможно, впрочем, что Булгаков испытал влияние в равной степени фильма Гриффита и повести Лунца с ее “иудейским” колоритом.

быть отнесены к неподцензурной литературе<sup>9</sup>. Поэтому можно сказать, что такая историософская семантика из советского монтажа последовательно вытеснялась.

Другой возможной, но во многом “вытесненной” в 1920-е годы семантической окраской было представление монтажа и особенно визуального коллажа как хаотичного, спонтанного, импровизированного творчества. Такой подход к коллажу был свойствен А. Крученых (Бобринская 2006: 30–41). Нарочитая импровизированность заметна и в коллажах А. Родченко к поэме В. Маяковского *Про это*. Но в целом идея импровизационности, весьма распространенная в советской культуре 1920-х (Паперный 1996: 239–240), редко связывалась с монтажами или коллажами.

### 3. Истоки монтажной эстетики: начало XX века

Такое разнообразие смыслов было возможным из-за того, что эстетические источники монтажа как метода были очень гетерогенными. Эти источники исследованы, и здесь я лишь кратко назову их.

Прежде всего, это кубизм в изобразительных искусствах. Влияние кубистических принципов на применение монтажа в литературе показал М. Л. Гаспаров в своем исследовании *Поэмы воздуха* (1927) Марины Цветаевой, выводы которого могут быть *mutatis mutandis* экстраполированы на довольно большое количество произведений, созданных в 1920-е годы:

Разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформленние обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними переключками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста, – таковы основные приемы, которыми построена “Поэма воздуха”. Отчасти это напоминает (не совсем ожидадно) технику раннего аналитического кубизма в живописи, когда объект разымался на элементы, которые перегруппировывались и обрастали сложной сетью орнаментальных отголосков. Для Цветаевой это не только техника, но и принцип: ее этапы перестройки объективного мира в художественный мир или “мира, как он есть” в “мир, каким он должен быть... по [Божьему?] замыслу” – это (1) разъятие мира на элементы, (2) уравнивание этих элементов, (3) выстраивание их в новую иерархию. (Гаспаров 1982: 122–140)

<sup>9</sup> Повесть Лунца была напечатана в независимом *Еврейском альманахе* (Пг.; М., 1923), в 1977 году перепечатана в самиздатском журнале *Евреи в СССР* (№ 18).

Второй источник – это модернистское представление о нелинейности истории, первоначально манифестированное в учении Фридриха Ницше о вечном возвращении. Именно идея нелинейной истории породила “предмонтажные” принципы в пьесе Федора Сологуба *Ванька Ключник и паж Жан* (1909), блестяще проанализированной З. Г. Минц (1987): в этом произведении два сюжета, пародийно-русский и пародийно-французский, типографски оформлены в виде двух параллельных столбцов, как в филологических изданиях различных вариантов фольклорного текста. Минц показала, что одной из задач Сологуба было показать скрытое единство двух внешне противоположных по смыслу сюжетов (ср. об интересе Сологуба к идее “несовпадающих” повторений в истории: Ходасевич 2000: 344–346). Таким образом, согласно Минц, конфликтное совмещение двух разных сюжетов функционирует в пьесе Сологуба как символ.

Третий источник (сперва, впрочем, повлиявший на становление кубизма) – это изменение городской среды и медиа в начале XX века: плакаты с игрой шрифтов, реклама, изменяющая облик городской архитектуры, появление особого типа “урбанистического воображения”, при котором человек представляет, как вокруг него одновременно происходит множество событий (ранние примеры работы этого воображения заметны в *Цветях зла* Шарля Бодлера и в некоторых стихотворениях Н. А. Некрасова – например, “Утро”; см. Kukulín 2010: 587–588). Трансформацию человеческого восприятия в условиях мегаполиса описал уже Георг Зиммель в своей статье *Die Großstadt und das Geistesleben* (1902). Связь урбанизма с монтажом эксплицирована в романе *Manhattan Transfer* Джона Дос Пассоса и фильме Дзиги Вертова *Человек с киноаппаратом* (1929).

#### 4. Монтажная эстетика и соцреализм: единство или разрыв?

Исследователи советского авангарда неоднократно писали о различных его приемах, в том числе о монтаже, как о репрезентации насилия, и доказывали, что из-за своей готовности эстетически репрезентировать насилие художники-авангардисты проложили дорогу социалистическому реализму и в целом укреплению сталинской диктатуры. Первым (после перерыва в несколько десятилетий<sup>10</sup>) эту точку зрения актуализировал Борис Гройс в своей работе

<sup>10</sup> Вообще же первыми, кто писал об этом, были обличители советского авангарда и формалистского литературоведения из среды эмиграции “первой волны”, особенно В. Ф. Ходасевич. См., например, его статьи “О формализме и формалистах”, “О Маяковском” и “Денис Давыдов”.

*Стиль Сталин* (Groys 1993), где попытался нейтрализовать этическую оценку соцреализма, представив советский строй как воплощенный *Gesamtkunstwerk* (см. Гусейнов 2000: 170–172). Еще более радикальным сторонником этой идеи оказался востоковед и прозаик Евгений Штейнер (2002), который, однако, не был столь этически нейтральным, как Гройс: он решительно осудил авангардистов 1920-х годов как идеологических предшественников сталинизма<sup>11</sup>.

Я позволю себе не согласиться с этой логикой. Источник насилия в советском монтаже был анонимным, делокализованным. Этим источником и одновременно средой насилия была история как тотальность, заведомо превосходящая человеческое понимание. Ассоциацию, лежавшую в основе психологической связи монтажа и восприятия истории, проанализировал Владимир Паперный (1996: 258–262): быстрая модернизация, сопровождавшаяся репрессивно-мобилизационным преобразованием общества, воспринималась особенно остро и болезненно в такой архаической, социально косной стране, как Россия.

Авторы, склонные к методам монтажа, большей частью воспринимали свою работу как критическое осмысление этого насилия, демонстрирующее его иррациональность, или как сочувственное по отношению к “строителям нового мира”, но стойкое по интонации изображение насилия, основанное на признании его фатальной неизбежности. Эта интонация стойкого оправдания свойственна в равной степени описанию гражданской войны в романе Артема Веселого *Россия, кровью умытая* (особенно – эпизодам-приложениям, которые не публиковались при жизни автора) и анализу литературной эволюции в статьях Тынянова, который показывал как “дети” свергают “отцов” и получают наследство от “дедов” или “дядей”. Примерами критического осмысления скрытого в истории насилия с помощью монтажа можно считать историческую прозу того же Ю. Тынянова и фильмы Сергея Эйзенштейна. Киновед Леонид Козлов определил главную цель художественной работы Эйзенштейна как месть, направленную против “слепой отрицательности ‘надличных’ сил истории” (Козлов 2005: 91).

Однако восприятие истории как безличного, всеобщего насилия и “делегирование” права на насилие “вождю” или руководству партии – операции эстетически и этически разнопорядковые. В соцреалистическом искусстве 1930-х, которое было основано на таком “делегировании”, художник чаще всего терял право на собственную, “авторизованную” эстетическую рефлексию насилия (даже сочувственную!), но получал возможность оправдывать агрессивное преобразование природы – в том числе и природы человека – “автором” которого было политическое руководство СССР во главе со Сталиным (см.

<sup>11</sup> Книга вызвала бурную полемику. См., например: Герчук 2002; Фрумкина 2003.

Ушакин 2005). Пользуясь терминологией и метафорикой Паперного, автор соцреалистического произведения получал право на трансляцию своей аудитории “правильного слова”.

Монтаж представлял проникнутое конфликтами становление истории и предполагал, что человек должен быть “переучен” для нового восприятия искусства. Это переучивание могло апеллировать к сознанию (в эстетике Брехта или Дзиги Вертова) или к подсознанию (в эстетике Эйзенштейна) реципиента. В обоих случаях это было тяжелым прегрешением с точки зрения соцреализма в его первоначальной, “сталинистской” версии. Обращение к сознанию давало слишком много “воли” индивидуальному выбору и рефлексии зрителя или читателя, а воздействие на подсознание давало художнику основания считать себя демиургом, действующим независимо от власти и лишь сотрудничающим с ней. Искусство соцреализма должно было *напоминать миметическое*, изображать целостный, хотя и нереальный, долженствующий, фантазматический мир и скрывать собственную гетерогенность; то, что оно все-таки было гетерогенным, на примере архитектуры показал Владимир Паперный (согласно его исследованию, попытки стилизации, отсылавшей к цельному определенному стилю прошедшей эпохи, в соцреализме не получали развития). Авторская индивидуальность в соцреализме была “дозированной”, степень ее выраженности должна была соответствовать месту, занимаемому художником в административной иерархии.

Далеко не все художники-авангардисты 1920-х могли согласиться на такой отказ от своих базовых эстетических позиций, какой требовался в соцреализме. Поэтому монтаж в советском искусстве 1930-х оказался маргинализирован или “приручен” вместе с уничтожением или “укрощением” его адептов. Достаточно напомнить о судьбах Артема Веселого, Бориса Пильняка, Игоря Терентьева, Дзиги Вертова (которого не посадили, но с 1944-го до смерти в 1954-м не дали снять ни одного фильма), Владимира Татлина (чьи работы постоянно подвергались публичному поношению или уничтожались<sup>12</sup>) и многих других, или о запрещении второй серии фильма Эйзенштейна *Иван Грозный*.

Еще одной возможностью выживания монтажа могло стать изменение его семантики. Авторов, которые предпринимали подобные попытки в 1940-е годы, можно пересчитать по пальцам одной руки, но все-таки они были. Я останавливаюсь на творчестве трех писателей, решавших эту задачу – Владимира Луговского, Аркадия Белинкова и Даниила Андреева.

<sup>12</sup> Так, эскизы и панно, подготовленные Татлиным для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (впоследствии – ВДНХ) в 1938 году, были уничтожены как “политически вредные”. Татлин умер своей смертью в мае 1953 года.

## 5. Постутопический монтаж

Особенности монтажа в произведениях Владимира Луговского (1901–1957), как я попытаюсь показать, связаны с эволюцией его взглядов – и не только эстетических, но и политических. Поэтому о ней нужно вкратце сказать, – тем более что сведения об убеждениях этого поэта, разбросанные по мемуарной и исследовательской литературе, довольно противоречивы и нуждаются в сопоставлении и интегрирующем объяснении.

Общественная репутация Луговского менялась несколько раз – как при его жизни, так и после смерти. В 1920-е годы он был членом ЛЦК – Литературного центра конструктивистов. К его ранним стихам с одобрением отнесся Борис Пастернак. В 1930 году Луговской вышел из ЛЦК, был включен в руководство РАПП и стал одним из организаторов ЛОКАФ (Литературное объединение Красной армии и флота), продемонстрировав, таким образом, максимально возможную степень идеологической лояльности. Однако в постановлении правления Союза писателей СССР 1937 года стихи Луговского были заклеены как антипатриотические; Луговской публично покаялся в инкриминированных ему идеологических прегрешениях. В 1941 году поэт отправился корреспондентом на фронт Второй мировой войны, но тяжело заболел и был отправлен в эвакуацию в Среднюю Азию. Константин Симонов, видевший его в Ташкенте, впоследствии писал в своих мемуарах, что Луговской пережил затяжной душевный кризис из-за того, что не имел возможности работать на фронте.

В 1958 году, через год после смерти Луговского, вышла *Середина века* – цикл поэм, в основном написанных “в стол” в 1930–1940-е годы (и доработанных в последние годы жизни поэта), и демонстрировавших последовательное этическое дистанцирование от сталинского режима и от покорного ему общества при полной поддержке раннесоветской революционной идеологии и историософии.

Эти поэмы вызвали интерес и уважение поэтов “шестидесятников”. Однако в эссе, написанном в 1990-е годы, писатель-диссидент Владимир Корнилов утверждал, что Луговской, руководивший его поэтическим семинаром в Литинституте, в 1948 году написал на своего студента донос в ректорат. Причиной доноса стала поэма Корнилова, в которой описывался героический подвиг на войне, совершенный евреем: Луговской обвинил своего ученика в “еврейском буржуазном национализме”. Молодого поэта спасло лишь то, что мэтра вскоре после этого события уволили из Литинстута “за пьянство и бытовое разложение” (Корнилов 2001). Недавно историк Леонид Максименков (2008) высказал предположение, что Луговской мог быть секретным

сотрудником НКВД и выполнять задание “органов” во время своей поездки в Западную Европу в 1936 году.

Психологический облик столь противоречивого человека, на мой взгляд, убедительно реконструировал Наум Коржавин, знавший Луговского лично:

...Полученное в детстве воспитание [в интеллигентной дворянской семье] осталось при нём, что усложняло его психологическую ситуацию и в двадцатые... годы. [...] ...Приспособление к “республике” казалось – не только Луговскому, но и его товарищам и читателям, – приспособлением не только к духу времени, но и, хоть они так не выражались, к Духу и Истине вообще... А отпадение от “республики” – отпадением от Духа. Если это был конформизм, то неосознанный. А в те годы из-за частой смены “правящих идеологий” он (точнее, оно, это психическое состояние – И. К.) не всегда был[о] приспособленчеством – с ним можно было и срок огрести. (Коржавин 2007, т. 1: 621)

Восприятие истории как насилия было свойственно раннему Луговскому в очень высокой степени, хотя монтажные принципы в его тогдашних стихах выражены нерезко. СССР предстал в произведениях Луговского как наивысшее выражение (если перефразировать Коржавина) духа истории, которому следует пожертвовать “ветхое” человеческое “я”, чтобы вместо него было создано новое – об этом почти прямо говорится в стихотворении “Письмо Республике от моего друга” (1929).

Монтажные принципы гораздо резче и заметнее выражены в более поздних стихах, вошедших в *Середину века*, зато чувство готовности пожертвовать своим “я” в них ослабевает. Все сочинения, включенные в этот цикл – это длинные монологи, написанные белым пятистопным ямбом и отсылающие к определенному жанровому и стилистическому образцу – циклу стихотворений Александра Блока *Вольные мысли* (1907). Уже в блоковском цикле есть фрагменты, композиция которых напоминает резкую смену кинематографических планов, дальнего и крупного:

К нему уже бежали люди. Издали,  
Поблескивая медленными спицами, ландо  
Катилось мягко. Люди подбежали  
И подняли его...

И вот повисла

Беспомощная желтая нога  
В обтянутой рейтузе. Завалилась  
Им на плечи куда-то голова...

(Блок 1997: 205, 207)

Тем заметнее отличие Луговского от Блока. Блок в своем цикле не пишет об истории (хотя создаваемые им образы людей явственно связаны с нищевской философией всеобщего становления, для которой очень важна темпоральность). Главным “персонажем” книги Луговского становится именно история, которую персонажи воспринимают стоически, как в “монтажных” произведениях “попутчиков”, написанных в 1920-е годы, но, в отличие от “попутчиков”, без уверенности в том, что история имеет телеологический смысл. Вступление к книге прославляет октябрьскую революцию 1917 года и выражает веру в прогресс (на жаргоне советских редакторов такие идеологически правильные стихотворения, предварявшие подборку, назывались “паровозами”), но в значительной части поэм *Середины века* речь идет о том, как персонажи предчувствуют приближение Первой или Второй мировых войн<sup>13</sup> и о том, что насилие, которое несет с собой история, разрушительно и бесцельно.

Для демонстрации этого нового взгляда Луговской использует элементы, которые в 1930-е годы были изгнаны из поэзии социалистического реализма – в частности, принципы монтажа, грамматически выражавшиеся в использовании логически не связанных друг с другом назывных предложений.

За ширмами лежит полуяванка –  
 Лет девяти.  
                         Восстание на Яве,  
 Дожди и пулеметы.  
   Очень дики  
 Вот здесь зубные щетки, паста, мыло ...  
 [...]
 Альбомы, подвиги, потоки света,  
 Что некогда упали на людей,  
 Сидящих рядом.  
   Подвиги бывлые  
 В суровом оформлении.  
   Те же лица  
 На фотографиях.  
   Последний час

<sup>13</sup> Впрочем, этот мотив возникает у Луговского в более ранних стихах – ср., например, стихотворение “Кухня времени” (1929): “Мы в дикую стужу / в разгромленной мгле / Стоим / на летящей куда-то земле – / Философ, солдат и калека. / Над нами восходит кровавой звездой, / И свастикой черной и ночью седой / Средина / двадцатого века!” (Луговской 1988–89, т.1: 159).



Перед расстрелом. Избавленья. Ветер.  
 Машина. Гавань. Южная заря.  
 А на стене – рекламы пароходов.  
 Лиловый сумрак дальнего причала.  
 Великолепье Зондских островов.  
 (“Обычная гостиница” [1943–1956]; Луговской 1989: 146–147.)

Второй автор, чье творчество знаменует перелом в развитии советской семантики монтажа – Аркадий Белинков. Если Луговской входил в ЛЦК, то Белинков был учеником лидера ЛЦК – Ильи Сельвинского, и одного из главных адептов монтажных принципов в искусстве – Виктора Шкловского. В 1939–1944 годах Белинков учился в Литературном институте, сначала в семинаре Сельвинского по поэзии, потом – в семинаре Шкловского по прозе.

В 1942–1943 годах Белинков написал роман *Черновик чувств*, который предполагал подать в качестве своей дипломной работы.<sup>14</sup> 29 января 1944 года литератор был арестован органами госбезопасности и через полгода приговорен Особым совещанием при НКВД СССР к 8 годам исправительно-трудовых лагерей за “контрреволюционную агитацию”. Основным материалом для обвинений послужили литературные произведения.

Роман Белинкова опровергает привычные представления о русской литературе 1940-х. Его стилистика может быть описана как продолжение и усложнение тенденций монтажной насыщенной метафорами прозы 1920-х – начала 1930-х годов – от *Zoo, или Письма не о любви* Шкловского (этот роман, вероятно, был для Белинкова одним из стилистических образцов) до *Четвёртой прозы* О. Э. Мандельштама (о существовании которой студент Литинститута, скорее всего, не знал). Вот фрагмент описания первого военного утра – 23 июня 1941 года:

Толстая, черная машина вдруг кругло затормозила и упруго припала к асфальту.

Репродукторы расстреливали автомобили.

Гравий из репродуктора легко пробивал воздух и забивался в рот и за ворот.

Автомобили неожиданно круто тормозили и удивленно приседали на задние колеса.

Глубокие горсти репродукторов слегка пошатывало. Слова и еще не отлетевшее от них дыхание просыпались во все стороны. Они сыпались на крыши и на тротуар. Некоторые закатывались под ноги, под дома и автомобили и пропадали.

<sup>14</sup> Название романа, по словам Белинкова (сохраненными в протоколе допроса в НКВД), предложил ему М. М. Зощенко, прочитавший текст в рукописи.

Потом вдруг зажегся фонарь. Несколько секунд бессмысленно погорел. Потом мигнул и поспешно погас.

Дома покачивало. Сорвалась какая-то рама и билась об стену, звонко вырываясь из рук испуганной девушки.

Тверская громоздилась говором.

Откуда-то появлялись новые люди и автомобили, становились выпуклыми и круглыми, этим выдавая свою довоенную некомпетентность. (Белинков 2000: 63)

Восприятие истории как насилия у Белинкова имело отчетливый постутопический характер. Радикальному противнику советской власти Борису Садовскому монтаж был необходим для построения ретроспективной утопии – точнее, для представления времени Александра III как сбывшейся утопии, противостоящей “мнимой” утопии большевизма. У Белинкова же монтаж представлял как способ изображения действительности, потерявшей универсальную телеологическую осмысленность. Главный герой и его возлюбленная Марианна понимают, что в войне, которую ведет Советский Союз с Германией, у его родины нет безусловной моральной правоты, но и противник ее ужасен.

Я говорил тихо и смотрел ей в ресницы. Но я уже знал, что Марианне это неинтересно. Она посмотрела в окно и сказала:

– Вот, Ника бежит досдавать сессию. Экзамен довоенный. Немецкие романтики еще не предшественники наци. Теперь уже нельзя так. Это все политика партии в области художественной литературы. Как это у них сказано, так, кажется, – нашим бедным писателям мы позволяем писать в любой манере, но хорошо бы, конечно, соц. реализм имени пролетарского писателя Горького. (Там же, 68–69)

Финал романа, сообщающий о крахе любви героев, прямо отсылает к любимому тропу апологетов монтажа 1920-х годов – резкому повороту изображения на 90 градусов (см. Цивьян 2010: 151–163):

Запахло гарью. Потом улица легла на бок. Автомобили стекали по отвесно повисшей стене, обрывая крылья и стекла об острую хвою звезд. (Белинков 2000: 90)

Это неожиданное возрождение эстетических принципов 1920-х имело свои политические причины. Конечно, легко заподозрить, что антисталинистские пассажи появились в стихах Луговского только после смерти диктатора, но основная часть текстов *Середины века* была вчерне написана уже в 1943–1945 годах, и их стилистика даже без этих пассажей была вызывающей для того времени. По-видимому, именно в 1943-м Луговской и Белинков имели некоторые

основания надеяться, что их необычные по своей эстетике для соцреалистической эпохи произведения смогут пройти цензуру. В этом году в советской печати, как показывает М. О. Чудакова (2001а: 196–197; 2001б: 363), произошла кратковременная “оттепель” – под влиянием этого послабления Зощенко завершил и даже успел частично опубликовать свое “непроходимую” в СССР при других условиях автобиографическую повесть *Перед восходом солнца*. 21 апреля 1943 года Илья Эренбург, выступая на вечере Семена Гудзенко, практически в открытую объявил устаревшими обвинения в формализме и натурализме, ставшие необходимой частью советского цензурно-редакторского инструментария после публикации в *Правде* 28 января 1936 года статьи “Сумбур вместо музыки”. Эренбург предположил, что стилистика, за которую руководящий орган ЦК ВКП (б) заклеил Шостаковича, вскоре станет определяющей для поэтов, которые вернутся с фронта:

В ней [в поэзии Гудзенко] есть то, что есть в музыке Шостаковича, то, что было названо в свое время (т.е. в статье “Сумбур вместо музыки”. – И. К.) смесью формализма с натурализмом, что является смесью барокко с реализмом... (Эренбург 1966: 96).

В то же самое время, когда Эренбург провозгласил необходимость обновить реализм с помощью барокко, Белинков пытался создать в том же Литинституте литературную группу “Необарокко”<sup>15</sup>. Кто первым связал новый тренд в советском искусстве с эпохой барокко, Эренбург или Белинков, требует отдельного исследования, но очевидно одно: предполагавшееся возвращение к приемам авангарда 1920-х годов уже тогда было основано на *изменении семантики* этих приемов. Большой Террор и предвоенный союз между СССР и нацистской Германией стали началом постепенного разуверения в советской версии социализма среди лояльных интеллигентов, чаще всего – “левых” по своему идеологическому происхождению. Они лучше, чем кто бы то ни было еще, помнили о “левой” эстетике 1920-х годов, необходимым составным элементом которой был монтаж.

Еще более радикальным, чем у Луговского и Белинкова, оказалось переосмысление семантики монтажа в творчестве еще одного автора, который вообще не соотносил себя с цензурой – поэта, философа и мистика-визионера Даниила Андреева, в 1950–1956 годах создавшего (помимо других, многочисленных произведений) драматическую поэму *Железная Мистерия*. Она была

<sup>15</sup> То, какой смысл Белинков и Эренбург вкладывали в лозунг “барокко” (сосредоточение на эффектной, даже шокирующей детали, семантически “перевешивавшей” целое), я пытаюсь реконструировать в статье: “Разочарование в истории” как социокультурный диагноз 1960–1970-х годов: Андрей Синявский и Аркадий Белинков (Кукулин 2011).

написана во Владимирском центральном доме, где Андреев находился в заключении в 1948–1957 годах. Жанровыми и стилистическими источниками этого сочинения послужили, по-видимому, роман Евгения Замятина *Мы*, *Мистерия-Буфф* В. Маяковского и кинематограф немецкого экспрессионизма (или испытывавший влияние экспрессионистской эстетики фильм Якова Протазанова *Аэлита* [1924]). В отличие от Луговского и Белинкова, Андреев не “смягчал” монтажные принципы 1920-х, а наоборот, форсировал их и строил на их основе огромные, монументальные произведения, по своему размаху напоминающие опусы поэтов сталинского времени. Он словно бы старался “перекричать” “культуру Два”, противопоставив ей нечто столь же всеобъемлющее, как она, но противоположное по идеологии и эстетике.

*Гул заводов, работающих на полную мощность. Шум уличного движения.*

**Возбужденные голоса**

*в одной из очередей перед магазинами*

- Без очереди!.. Он врет!
- Не пустим! – Ступайте в ряд.
- Вот от таких – весь вред...
- Стоит, точно в землю врыт!

*В один из магазинов подвезли товар.*

*Очередь напирает. Задние смяли передних.*

**Гвалт**

- Пять-сорок... держи... Дай...
- Хозяин... – талон... да!
- Не прите... – украл! – Стой!
- Спасите... Мне ре́бр... ой!!!<sup>16</sup>

[...]

**Голос Автомата,**

*из внутренности Цитадели*

Подцветить хилость;

<sup>16</sup> Характерно сходство художественных средств, примененных в этой поэме Андреевым и Николаем Клюевым в процитированном фрагменте поэмы *Погорельщина*: оба они с помощью “монтажа” отдельных реплик и/или городских сцен демонстрируют абсурдность и апокалиптичность жизни современного мегаполиса. Николай Клюев также стремился построить в поэме собственную религиозную утопию – но, в отличие от Андреева, не футурологическую, а ретроспективную (и, в отличие от Садовского, не “реалистическую”, а воображаемую).

Подкормить малость;  
 Поднабить полость...  
 Показать жалость!

**Наместник,**

*подхватывая*

Но великий вождь  
 Любит, чтоб народ  
 Гладок был, здоров,  
 Сыт.

Нынче – всем на час  
 Отдых от работ!  
 Радость да войдет  
 В быт!

*Общий вздох облегчения.*

(Андреев 1996: 82–83)

Советской идеологии Андреев во всех своих зрелых произведениях противопоставлял собственную оккультную утопию – общемирового синтеза культур и религий, после которого станет возможным окончательное преодоление греховности человечества и его присоединение к Богу в процессе сотворения новых вселенных. По-видимому, хотя Андреев испытал влияние философии Владимира Соловьева и теософии, его также можно считать одним из первых в мире представителей движения нью-эйдж, которое утверждало синтез религий и индивидуальную духовную работу как важнейший путь к построению гармоничного общества будущего.

Религиозно мотивированный оптимизм принципиально резко отличает Андреева от одного из его учителей, Евгения Замятина: роман *Мы* завершается фразой ослепленного, потерявшего чувство реальности персонажа “...разум должен победить”, которая звучит горькой насмешкой писателя над героем и над изображенным в романе обществом.

Монтажные принципы, использованные в *Железной Мистери* и других крупных произведениях Андреева (например, в поэме *Симфония городского дня* [1950]) демонстрируют современную писателю историческую эпоху как воплощение насилия, источник которого – не только общество в целом, но и поработавшие его потусторонние демонические силы. Монтаж в творчестве Андреева необходим для того, чтобы показать разноречивость, принципиальную множественность исторического процесса. Эта множественность, которой может управлять только божественное провидение, демонстрирует преходящий характер любых утопий, которые создаются людьми и способствуют

возрастанию страдания в мире. Поэтому, хотя сам Андреев был несомненным утопистом, семантика монтажа в его произведениях была постутопической – как и у Луговского и Белинкова.

## **6. Дилемма “оттепели”: подхват традиции 1920-х или деконструкция советской эстетики**

Для советской культуры 1960-х был характерен, по точному выражению Александра Прохорова, “антимонументалистский тренд” (Prokhorov 2003: 460), основанный на стихийном отказе от насильственной всеохватности “культуры Два”. В культуре происходит частичный отход от фантазматического мимесиса сталинского времени. Одновременно с поворотом к “искренности”, “правде”, декларативному отказу от заданности усиливается интерес к эстетическим методам 1920-х, в том числе и к монтажу. (Существенно, что и в странах Западной Европы в 1960-е годы усиливается интерес к авангардной, экспериментальной культуре 1920-х – хотя и по иным причинам, чем в СССР.) В “оттепельном” советском кино возрождение монтажных методов демонстрировало еще одно изменение семантики метода: теперь он свидетельствовал о неустойчивости и относительности любой идеологии (ср. у Даниила Андреева) и – в продолжение традиции 1910-х годов, “вытесненной” в 1920-е – об импровизационности, не-телеологичности произведения искусства.

Критика идеологии (не столько советской идеологии, сколько вообще эстетической репрезентации жизни общества, основанной на идеологии) с помощью эстетики монтажа велась с двух сторон – комедии и публицистики. В период “оттепели” кинорежиссер Леонид Гайдай начал выпускать комедии, основанные на резком, очень заметном монтаже и в целом пародирующие стилистику комедий 1900–1910-х годов: в центре этих короткометражных фильмов стояла тройца постоянных гротескных персонажей, Балбес, Трус и Бывалый. Сюжет первых фильмов Гайдая представлял цепочку гэгов, организованных скорее по принципу “нанизывания”, чем причинно-следственной связи (Prokhorov 2003: 456–459).

В публицистическом кино эстетика монтажа была использована в фильме Михаила Ромма *Обыкновенный фашизм* (1965), созданном на основе перекомпонованных кадров из пропагандистских фильмов, снятых в нацистской Германии, и фотографий, найденных в захваченном советскими войсками бункере Гитлера. Ромм в этом фильме выступил как ученик известного авангардного режиссера и монтажера Эсфири Шуб, которая в 1920-е, помимо “обычного” кино, создавала фильмы, которые были посвящены обличению императорской России и состояли из дореволюционных хроникальных кадров,

перемонтированных в другом порядке, и комментирующих их “идеологически выверенных” титров: *Падение династии Романовых* (1927), *Россия Николая II и Лев Толстой* (1928) и др.<sup>17</sup> Формально Ромм выполнял практически ту же задачу, что и Шуб: демонстрировал, сколь жалок и отвратителен был репрессивный режим, побежденный Советским Союзом. Но, по воспоминаниям мемуаристов, сам Ромм при монтаже фильма постоянно замечал, насколько похожа была нацистская пропаганда на сталинскую и старался убирать кадры, где это сходство особенно бросалось в глаза. Один из авторов сценария фильма, Майя Туровская, в интервью журналу *Искусство кино* утверждала, что уже до съемок понимала переключку между двумя тоталитарными диктатурами (Каплан 2007: 115). В целом фильм обличал не поверженный режим, а, как утверждал закадровый комментарий, распространенную во всем мире идеологию. Впоследствии сценаристы фильма М. Туровская и Ю. Ханютин подчеркивали, что ставили перед собой такую задачу уже на стадии работы над сценарием (Turowskaia, Chanjutin 2009: 44).

Несмотря на советский по своей риторике закадровый текст Михаила Ромма, стилистика его исполнения была необычной для советского документального кино – сам режиссер читал его хрипловатым, не слишком “сценическим” голосом, с подчеркнута “приватной”, ироничной интонацией. Финал фильма вообще является радикально не-советским, одновременно и эстетским, и более гуманистическим, чем предполагали советские идеологические догмы: за кадром маленькая девочка рассказывает сказку о курочке Рябе, а в кадре сменяют друг друга статичные фотографии нацистских вождей и неизвестных людей (с особым акцентом на глаза<sup>18</sup>) и подвижные кинокадры детей, играющих в детском саду. Этот монтажный ряд иллюстрировался замечанием режиссера-ведущего: “Все зависит от того, что мы с вами вылепим из этих детей”.

Импровизационность монтажа и всего действия подчеркнута в ранних комедиях Гайдая (в меньшей степени у Ромма, для фильма которого, однако, важна скорее ассоциативная, чем нарративная логика – ее ретроспективно проанализировали М. Туровская и Ю. Ханютин (Turowskaia, Chanjutin 2009: 44–46<sup>19</sup>), но был фильм, в котором связь монтажа и импровизационности выведена на уровень эстетики – *Айболит-66* (1967) Ролана Быкова, снятый по

<sup>17</sup> Кроме того, Шуб в те же 1920-е годы занималась перемонтажом иностранных фильмов, необходимым, чтобы они стали “идеологически пригодными” для показа в СССР. Написанные М. Цейтлиным титры фильма *Россия Николая II и Лев Толстой* опубликованы Людмилой Иноземцевой: *Киноведческие записки*. 2000. № 49.

<sup>18</sup> По-видимому, в этой “нарезке” были использованы фотографии из папок, найденных одним из советских офицеров в бункере Гитлера и ставших одним из документальных источников фильма (см. об этой находке: Ржевская 2004: 1–2).

<sup>19</sup> Книга материалов о фильме должна была выйти в 1969 г. в серии “Шедевры советского кино”, но ее “зарубила” цензура, поэтому впервые она вышла только в 2006-м (Архипов 2007).

сценарию режиссера и Вадима Коростылева. В первой части фильма в кадре постоянно присутствует съемочная группа, и сам сюжет разыгран как творящаяся на глазах зрителя импровизация – но остраненная изошренным монтажным построением.

Критичность этого фильма по отношению к советской идеологии является намного более отрефлексированной, чем в работах Гайдая и Ромма. Достаточно напомнить финал знаменитой песенки Бармалея<sup>20</sup>, выворачивающий наизнанку штампы советской пропаганды:

И мы с пути кривого  
 Обрато не свернем,  
 А надо будет – снова  
 Пойдем кривым путем!  
 (Коростылёв 2013)

Главным носителем идеологии в этом фильме и является Бармалей (его играл сам Быков), которому противостоят “абстрактные гуманисты” (термин критики и пропаганды сталинского времени) – Айболит и его помощники, обезьянка Чичи и собака Авва (Олег Ефремов, Людмила Князева, Евгений Васильев).

Во всех перечисленных случаях – фильмы Гайдая, Ромма и Быкова – монтаж был так или иначе специально *мотивирован*: у Гайдая и Быкова – откровенной эксцентрикой, у Ромма и того же Гайдая – отсылками к эстетике раннего кино (у Гайдая – к немой комедии с ее условными типажами, у Ромма – к фильмам Шуб и, возможно, Дзиги Вертова<sup>21</sup>). Искусством, в котором монтажные принципы в 1950–60-е годы использовались чаще всего и к тому же без специальных мотивировок, в “оттепельном” СССР стала литература. Именно в ней приемы, эквивалентные киномонтажу, стали в 1960-е годы знаком современности – по крайней мере, для подцензурных авторов.

Наиболее характерным из таких приемов были приблизительная рифма – или “корневая ударная рифма”, как ее назвали в статье-манифесте учившиеся в Литинституте поэты Юрий Панкратов и Иван Харабаров (Панкратов, Харабаров 1959); после публикации этого опуса остряки в московских писательских кругах говорили, что самая авангардная рифма сегодня – это рифма “Панкратов–Харабаров” (см. Винонен 2005).

Сложные, составные, неточные рифмы, ориентированные на традицию Маяковского, использовали поэты, начинавшие в конце 1930-х (М. Кульчицкий, М. Луконин, Н. Глазков и другие – Самойлов 1982: 312–314) –

<sup>20</sup> Стихи Вадима Коростылева, музыка Бориса Чайковского.

<sup>21</sup> О сходстве и различиях в эстетике фильма “Обыкновенный фашизм” и “монтажного” кино 1920-х см.: Turowskaja, Chanjutin 2009: 44, 48.



тогда эти рифмы отсылали к продолжению революционно-футуристической поэтики вопреки “затвердеванию” новой эстетической догмы. В 1950–60-е приблизительные рифмы вновь стали знаком продолжения революционной традиции, или, пользуясь риторикой, заданной XX съездом КПСС, “возвращения к ленинским нормам” – но приобрели гораздо более явную, чем в конце 1930-х, коннотацию – раскрепощения литературы, расширения границ дозволенного, намеренной игры с читателем<sup>22</sup>.

Состав с арбузами  
   пришел из Астрахани!  
 Его встречают  
   чуть ли на с астрами!  
 Студенты – грузчики  
   такие страстные!  
 Летают в воздухе  
   арбузы страшные,  
 и с уважением  
   глядит милиция  
 и на мэитовца  
   и на миитовца<sup>23</sup>.  
   (Евгений Евтушенко, *Москва–Товарная*; Евтушенко 1998)

В этом кратком и эскизном обзоре нет возможности обсуждать особенности приблизительной рифмовки 1960-х годов, тем более, что на материале подцензурной поэзии и творчества Иосифа Бродского их уже обследовали М. А. Гаспаров (1984; 1995) и Д. С. Самойлов (1982: 314–323). Здесь необходимо отметить только один важнейший аспект “новой” рифмовки – она нарочито “денатурализовала” течение стиха, которое в подцензурной поэзии 1940–50-х годов должно было ощущаться как “естественное”<sup>24</sup> – поэтому тогда в ней преобладали рифмы точные или основанные на усечении; вторые уже в 1960-е

<sup>22</sup> Из поэтов, начинавших во второй половине 1930-х, подобные игры практиковал только Николай Глазков – и то обращался не к неточной, а к каламбурной рифме: “Мы – / Умы, / А вы – / Увы...” (конец 1930-х).

<sup>23</sup> Миитовец – студент МИИТа. МИИТ – традиционное название для Московского института инженеров железнодорожного транспорта (ныне – Московский государственный университет путей сообщения), значение аббревиатуры МЭИТ мне найти не удалось. Возможно, Евтушенко считал, что “мэитовец” – это студент МЭИ, Московского энергетического института.

<sup>24</sup> Напомню мысль М. И. Кёнигсберга (1994: 179): “Точная и неточная рифма определяются не физическими характеристиками звукового качества ее, а исключительно тем, что считается точным и что неточным в условиях данного исторического канона”.

воспринимались как старомодные (Самойлов 1982: 319–320), а первые – как стилистически маркированные, “не-современные”. На эту же “денатурализацию” работали многочисленные, подчеркнутые, часто навязчивые аллитерации в стихотворениях “шестидесятников”.

Кроме того, неточная рифма в поэзии 1960-х несла повышенную смысловую нагрузку: она призвана была подчеркивать антонимичность, смысловый контраст, или наоборот, сближение (по принципу паронимической аттракции) рифмующих слов. Поэтому функционально “новая” рифма была подобна кинематографическому монтажному стыку.

Напоминали монтаж и другие приемы поэзии “легальных шестидесятников”, в частности – описание события или объекта через набор броских, эффектных образов-“кадров” – как, например, в обращении к аэропорту в стихотворении Андрея Вознесенского “Ночной аэропорт в Нью-Йорке” (1961)<sup>25</sup>:

Как это страшно, когда в тебе небо стоит  
 в тлеющих трассах  
 необыкновенных столиц!  
 [...]
   
 В баре, как ангелы, гаснут твои алкоголики,  
 ты им глаголишь!  
 [...]
   
 Ждут кавалеров, судеб, чемоданов, чудес...  
 Пять “Каравелл”  
     ослепительно  
         сядут с небес!  
 Пять полуночниц шасси выпускают устало.  
 [...]
   
 Стонет в аквариумном стекле  
 небо,  
     приваренное к земле.  
 (Вознесенский 2000: 75–76)

“Легальная” поэзия 1960-х была общественной, часто – острополитической по своей тематике, по сути, она решала нелитературные задачи<sup>26</sup>, но исполь-

<sup>25</sup> В контексте обсуждения связи советской культуры 1960-х с раннесоветскими экспериментами стоит заметить, что это стихотворение основано на развернутой и эксплицированной в тексте полемике со стихотворением В. Маяковского “Бруклинский мост” (1925).

<sup>26</sup> На это обратил внимание еще в 1961 году Б. Сарнов: “Тромкий успех Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского связан, мне кажется, с какими-то неутоленными душевными потребностями читателя. Произошел своеобразный оптический обман” (Сарнов 1961; см. также Вайль, Генис 1996: 34–36).

зованные в ней приемы, напоминая монтаж, напротив, подчеркивали автономность текста, его “отделенность” от окружающего мира и повседневной речи. Этот парадокс объясняется тем, что фонетический облик стихов и их политизированная тематика были внутренне связаны сразу двумя семантическими конструкциями: 1) отсылкой к постфутуристическому авангарду 1920-х – прежде всего, конструктивизму Сельвинского и Луговского, но также поэзии позднего Маяковского, послереволюционного Асеева и Семена Кирсанова, – и 2) апологией советской интеллигенции. Советский лояльный, но при этом мягущийся, полный драматических противоречий интеллигент (см. *Пролог* Е. Евтушенко, *Параболическую балладу* А. Вознесенского и др.) предстал в поэзии Вознесенского, Евтушенко, Ахмадулиной и их последователей как творец автономного мира искусства, более подлинного, чем советская повседневность. Более того, поэзия “шестидесятников” декларировала, что может преобразовать эту повседневность и осмыслить ее как эпизод прогрессивного развития человечества (см. особенно поэмы Е. Евтушенко *Казанский университет* и *Братская ГЭС*). За новым подходом к стиху стоял новый проект советской лояльности – не подневольной, а энтузиастической.

Склонность авторов 1960-х декларировать автономность своих произведений – хотя и в рамках советской цензуры – и стремление к эмоциональному контакту с аудиторией привели к тому, что программный утопизм их творчества оказался словно бы приватизированным. Главным носителем надежд на светлое будущее в их стихах предстало не советское государство, а лояльная к нему интеллигенция. О стоическом восприятии истории как безличного насилия в этих новых условиях и речи быть не могло – наоборот, герои “шестидесятников” яростно выступали против любого насилия, предпринятого в истории до них.

Деконструировал эту позицию – равно как и ассоциативно с ней связанные приемы монтажа в поэзии – Генрих Сапгир в своих ранних стихотворениях, включенных в цикл *Голоса* (1958–1962).

В стихах авторов “лианозовской школы” – Евгения Кропивницкого, Яна Сагуновского, Генриха Сапгира, Игоря Холина, в меньшей степени Всеволода Некрасова – советский повседневный опыт предстал как нередуцируемая психологическая травма, не объяснимая как момент какого бы то ни было исторического развития, хотя бы и отягощенного “трагическими противоречиями”. В “лианозовской школе” именно Сапгир наиболее последовательно использовал приемы монтажа для демонстрации того, что травма остается “открытой”, “не заживает” и не может быть оправдана. Столкновение “монтажных планов” в его стихах было не просто контрастным, а абсурдным, ставившим под вопрос любые причинно-следственные связи. Постоянный прием Сапгира – проникнутое язвительной иронией сопоставление образов

механического и живого, которое по ассоциации тоже приобретает черты машины (стихотворение *Икар*), иррационального насилия и истерического веселья (*Предпраздничная ночь*), или образов, ассоциативно связанных то с сексуальностью, то с паническим страхом (*Одиночество*). Очень частый у раннего Сапгира тип рифмы – диссонансная, при этом ассонансной, или метафонической, или неравносложной, как у “легальных шестидесятников”, он почти не пользовался<sup>27</sup>. До Сапгира диссонансная рифма была опробована в послевоенной подцензурной поэзии только в одном, но получившем большую известность стихотворении-памфлете “Иероним Босх” (4 января 1957) Павла Антокольского, в котором носителем тоталитаризма был провозглашен не тиран, а все общество<sup>28</sup>. Характерно, что в этом произведении заметна не просто ирония, но даже, пожалуй, издевка над самим понятием прогресса. Возможно, эта ассоциация между насмешкой над прогрессизмом и диссонансной рифмовкой не совсем случайна: рифма этого типа и у Антокольского, и у Сапгира проблематизирует идею согласованности рифмующих слов, а метонимически – представление о любой заведомо осмысленной, “прогрессивной” последовательности.

Художник знал, что Страшный суд напишет,  
 Пред общим разрушеньем не опешит,  
 Он чувствовал, что время перепашет  
 Все кладбища и пепелища все.  
 Он вглядывался в шабаш беспримерный  
 На черных рынках пошлости всемирной.  
 Над Рейном, и над Темзой, и над Марной<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Другие типы эпатажной рифмы в поэзии Сапгира – разноударная (“садится – с лица”), или тавтологическая, или соединяющая близкие по смыслу однокоренные слова (“вскорости–скорости” в стихотворении “Икар”).

<sup>28</sup> В тогдашней подцензурной культуре такая точка зрения иногда высказывалась (стихотворение А. Вознесенского “P.S.” (“Не надо околичностей...”, 1956), некоторые эпизоды фильма Ромма *Обыкновенный фашизм*), хотя очень редко оказывалась сформулирована последовательно, так как подрывала возможность исторического оптимизма, характерного в целом для “шестидесятников”. Среди немногих исключений, кроме произведения Антокольского, можно назвать роман А. и Б. Стругацких *Трудно быть богом* (1963): характерно, что для обоих этих произведений авторы выбрали стилизованный “позднесредневековый” антураж.

<sup>29</sup> Демонстративный анахронизм (показывающий, что Босх является лишь условным героем стихотворения, а говорит оно о художнике, принадлежащем к поколению Антокольского) – аллюзия на битву на Марне 1914 года, одно из важнейших сражений Первой мировой войны. “Рейн” и “Темза” отсылают, вероятно, уже ко Второй мировой войне: “над Рейном” – имеются в виду бои англо-американских войск с нацистами за контроль над Рейном в феврале–марте 1945 года, “над Темзой” – нацистские бомбардировки Лондона.

Он видел смерть во всей ее красе.  
 Я замечал в сочельник и на пасху,  
 Как у картин Иеронима Босха  
 Толпились люди, подходили близко  
 И в страхе разбегались кто куда,  
 Сбегались вновь, искали с ближним сходство,  
 Кричали: “Прочь! Бесстыдство! Святотатство!”  
 Так многие из них вершили суд свой  
 Во избежанье Страшного суда.

(Антокольский 1982: 315)

По-видимому, это стихотворение оказало на Сапгира долговременное воздействие – судя по тому, что примененная Антокольским схема рифмовки используется, хотя и с заметными изменениями, в некоторых стихотворениях написанного через тридцать лет после “Босха” цикле Сапгира *Терцихи Генриха Буфарева* (1984–87)<sup>30</sup>. Легко видеть, однако, что у Антокольского рифмовка и строфика гораздо более упорядочены, чем у Сапгира. Это неслучайно: Антокольский, прошедший через влияния французской поэзии XIX – начала XX веков (он переводил П. Ж. Беранже, Ш. Бодлера, Г. Аполлинера и других) и русского акмеизма, стремился уравновесить изображаемый им социальный хаос не только иронической интонацией, но и ясной, логически организованной строфикой. Сапгир, напротив, подчеркивал, что этот хаос требует для своего осмысления соответствующей, псевдохаотической структуры стихотворения. Его ирония – иная, чем у Антокольского: это отношение напоминает позицию не романтика, а скорее экзистенциалиста, который не отделяет себя от изображаемого им мира.

## 7. Кульминация полемики с 1920-ми: Александр Солженицын vs Павел Улитин

Наиболее радикально поэтику монтажа в 1960–1970-е годы в России переосмыслили два прозаика, при этом один из них, Павел Улитин, не рассчитывал на публикацию в СССР в принципе, а другой, Александр Солженицын, как известно, после обнародования нескольких ярких рассказов оказался вытеснен из советской печати. Если не считать того важного обстоятельства, что оба эти автора были неприемлемы для цензуры, сегодня они выглядят полными анти-

<sup>30</sup> Еще одно стихотворение, испытавшее очевидное воздействие строфики и схемы рифмовки “Босха” – “Одной поэтессе” (1965) Иосифа Бродского (об этом см., например: Шубинский 2000).

подами: Улитин – авангардист и экспериментатор, критик любой идеологизации литературы, не обращавшийся к сколь-либо широкой аудитории, Солженицын – писатель-идеолог, автор монументальных исторических романов, явственно стилизовавший себя и в публичном, и в творческом поведении под реинкарнацию русских классиков второй половины XIX века – но в действительности, по справедливому замечанию Александра Гольдштейна (2007: 27–29), продолживший на новом уровне эстетику жизнотворчества. Солженицын о творчестве Улитина, скорее всего, вообще не знал, Улитин же в одном из своих произведений (Улитин 2002а) иронически назвал Солженицына Робеспьером Исаевичем Правдиным – очевидно, “в честь” героя-резонера комедии Д.В. Фонвизина “Недоросль”. Однако оба они, хотя и с совершенно разными целями, разработали в своих произведениях сочетание приемов, которое может быть названо *гипермонтажом*.

И Улитин, и Солженицын в своих произведениях “оглядывались” на эстетику, характерную для 1920 – начала 1930-х годов. Солженицын – более очевидным образом: в его произведениях можно усмотреть прямые отклики на стилистику фильмов Сергея Эйзенштейна<sup>31</sup>. Особенно это заметно в киносценарии “Знают истину танки!” (1959) и в романной эпопее *Красное колесо* (1969–91). Сценарий, описывающий восстание заключенных в одном из лагерей ГУЛАГа (в титрах, которые даны в финале, перечисляются реальные восстания, послужившие прототипом для сюжета, созданного Солженицыным), представляет собой инверсию жанра историко-революционного кино (в духе фильмов Эйзенштейна *Стачка* и *Броненосец “Потемкин”*). Одним из средств изображения конфликта между заключенными и репрессивным государством является экспрессивный монтаж, основанный на контрастном столкновении разных “планов” и резкой смене масштабов.

Траурные ритмы. Тихо, но настойчиво.

= Долгая колонна заключенных, руки за спину, головы опустив, тянется уныло, как на похоронах. В двадцати шагах от нее слева и справа – автоматчики, колонной по одному, в разрядку.

#### **Мы поднимаемся**

Колонна и автоматчики видны нам сверху. Длинные черные тени от невысокого солнца.

И не одна эта колонна, а много их, расходящихся степными дорогами от главных ворот.

И весь лагерь сверху – прямоугольник, обнесенный забором и вышками. Внутри еще заборы в зоны, бараки, линейки и ни деревца.

<sup>31</sup> Я попытался подробно аргументировать эту мысль в статье: Kukulkin 2011. Дальнейшие замечания о Солженицыне кратко воспроизводят тезисы этой статьи.

**Мы опускаемся**

к одной из выходящих колонн, к другим воротам.

Эта колонна – женщины... С такими же номерами на груди, на спине, на шапке, на юбке. В таких же платьях и телогрейках, забрызганные глиной, штукатуркой.

**Весь кадр брызгами разлетается.**

= Это – брызги щебня от камня,

= от молота, опускаемого черной рукой заключенного, дробящего камень на щебень. Однообразно он поднимает и опускает молот.

Стук многих молотков по камню.

= Целая бригада заключенных сидит на земле, на камнях – и бьет камень на щебень, камень на щебень.

[...]

Медленно относят. Еле покачиваются спины их с латками-номерами.

Они вносят носилки на помост и высыпают щебень в пасть бетономешалки.

(Солженицын 2005: 368)

“Знают истину танки!” имеет подзаголовок: “Киносценарий для экрана переменной формы”. Такой экран задолго до Солженицына был применен Эйзенштейном в фильме *Стачка*.

Чрезвычайно значимыми для романной эпопеи эпизодами являются фрагменты, озаглавленные “Экран” – по сути, мини-сценарии эпизодов, которые читатель должен себе представить в виде фильма – графически оформленные совершенно иначе, чем остальной романый текст. Небольшие по объему, эти фрагменты, однако, располагаются в “ударных” точках повествования. В каждом из таких “экранных” отрывков представлен визуальный образ события, метафорически<sup>32</sup> выражающего главный скрытый конфликт того или иного “узла”<sup>33</sup>.

Собственно, и сам образ “красного колеса”, с очевидными аллюзиями на начало и финал первого тома *Мертвых душ* Гоголя (колесо брички Чичикова и “птица-тройка”), возникает в одном из “экранных” фрагментов романа *Август Четырнадцатого* (1969–80) – в сцене пожара, когда российские пехотинцы начинают по ошибке стрелять в своих же драгун. Аллегорически эта сцена предвосхищает “красное колесо” двух революций 1917 года и Гражданской

<sup>32</sup> Точнее было бы сказать, что метод Солженицына в данном случае соединяет черты метафоры и метонимии.

<sup>33</sup> Первым на эту особенность поэтики солженицынской эпопеи обратил внимание Александр Урманов, который, однако, считает “экранные” фрагменты не самыми удачными по сравнению с другими главами (Урманов 2000: 78). Смысл происходящих событий в *Красном колесе* представляется с помощью “экранных” фрагментов не всегда, но все-таки чаще всего. “Обычные” повествовательные пассажи используются для такого “сжатого” выражения редко, только в виде исключения. Одним из таких исключений является мистический сон Варсонофьева, описанный в 640-й главе романа *Март Семнадцатого*.

войны, во время которой междоусобица, “стрельба по своим” стала, по мысли писателя, уже не локальной трагедией, а общей катастрофой России<sup>34</sup>.

Произведения Эйзенштейна и Солженицына строятся на изображении конфликта человека с надличными силами истории. В интерпретации Солженицына эти силы имеют явственное потустороннее происхождение:

Все удивлялись, как сразу, без мрака, разразилось всеобщее ликование.

И не видели, что ликование – только одежды великого Горя, и так и приличествует ему входить.

Все удивлялись, что для колоссального переворота никому не пришлось приложить совсем никаких сил.

Да, земных.

(Солженицын 2008, т.14: 563)

Средством изображения этого конфликта и у Эйзенштейна, и у Солженицына становится монтаж, демонстрирующий контраст противоборствующих сторон и в то же время внутреннее единство исторического процесса, его скрытую “зарифмованность”, возникающую благодаря формальным и смысловым переключкам между малым и большим – локальными событиями и общими трансформациями. Благодаря монтажному принципу построения в произведении могут быть эстетически выделены моменты “пафоса” (термин С. Эйзенштейна) – образы, символически представляющие *развитие, динамику* конфликта. У Эйзенштейна этот метод – несомненно, главный, у Солженицына – один из главных.

Все *Красное колесо* в целом может быть описано как *гипермонтаж*, в котором сталкиваются фрагменты, различающиеся не только по фактуре – повествовательные, “экранные”, историко-аналитические, документы, “нарезки” заголовков и отрывков из газет, пословицы-“титры”, которые объясняют все происходящее – но и содержательно: от испытывающей чувства одиночества и обреченности императрицы – к готовящему революцию социалисту Суханову-Гиммеру (гл. 14–15 *Марта Семнадцатого*), от самоуверенности, с которой министр внутренних дел Александр Протопопов оценивает самого себя (гл. 31 *Марта Семнадцатого*) – к брезгливо-отстраненному восприятию того же Протопопова глазами генерала Спиридовича (гл. 32 там же) и т.п. Сам Солженицын подчеркивал значимость для него таких “монтажных” переходов: “...Стык глав [в *Красном колесе*] сам по себе работает, это как бы четвертое измерение, это еще новое восприятие” (Солженицын 1997: 181).

<sup>34</sup> Ненаписанное “действие четвертое” *Красного колеса*, в котором должна была пойти речь о событиях Гражданской войны (ноябрь 1918 – январь 1920), в конспекте продолжения эпопеи (“На обрыве повествования”) был назван “Наши против своих” (Солженицын 2009, т.16: 693–696).



Однако семантика эйзенштейновского монтажа в *Красном колесе* инвертируется. История в романной эпопее интерпретируется одновременно элегически и сатирически. Сочинения Солженицына могут быть описаны как своего рода медитации на руины “правильного”, “органического” состояния общества, совмещенные с сатирическим изображением современного состояния этого общества и особенно тех, кого Солженицын считал виновниками такого состояния. В “обзорных” разделах *Красного колеса*, имитирующих научно-исторический стиль, повествователь, выражающий точку зрения автора, постоянно вмешивается в цитируемые стенограммы заседаний Государственной Думы и “перебивает” речи либеральных и левых депутатов издевательскими комментариями, демонстрирующими властолюбие или нечестность очередного “выступающего” (см. Урманов 2000: 67–68). Собственно “органическое” состояние общества – “до руин” – в прозе Солженицына изображается крайне редко: в воспоминаниях Ивана Денисовича и в первых, довоенных главах *Красного колеса* – где эта идиллия, впрочем, уже подточена предчувствиями будущей катастрофы.

Несмотря на инверсию философско-идеологической основы, структурные принципы эйзенштейновского монтажа и стоящей за ним эстетики<sup>35</sup> в творчестве Солженицына сохранились полностью – в частности, выделение “моментов пафоса”, противостоящих потоку сплошного становления: “В этой кривой истории – то есть в смысле математическом кривая линия истории, – есть критические точки, их называют в математике особыми. Вот эти узловы́е точки [...] я [...] подаю в большой плотности” (Солженицын 2001: 213).

Солженицын использовал монтаж для того, чтобы показать, как люди, принадлежащие к разным общественным группам, сообща разрушают “органическое” течение истории или поодиночке сопротивляются такому разрушению. Персонажи второго типа – например, Воротынцев – являются главными положительными героями *Красного колеса*; их сопротивление безнадежно, однако воспринимается и самими персонажами, и повествователем как исполнение общечеловеческого нравственного долга. Таким образом, Солженицын сохранил связь монтажа – в традиции 1920-х – начала 1930-х годов – с репрезентацией последовательно разворачивающегося исторического процесса, но изменил интерпретацию этого процесса.

<sup>35</sup> В уже процитированной своей статье я предложил для этой эстетики название “эпическое полифоническое агитационное искусство” – на мой взгляд, центральными фигурами этого движения, которое было представлено в 1930–70-е годы в искусстве СССР и “западных” стран, были Эйзенштейн и Бертольд Брехт.

\* \* \*

Павел Улитин может быть рассмотрен как максимально радикальный из возможных оппонентов, оспаривающих позицию, общую для Эйзенштейна и Солженицына: он сделал гипермонтаж средством *деконструкции истории как логически связанного нарратива*<sup>36</sup>. Для этого он вывел на первый план элемент, который в прежних типах монтажа всегда занимал подчиненное положение – модальность высказывания. В произведениях Улитина принципиальное значение имеет контраст между фрагментами, в которых повествователь (автобиографический) *по-разному относится к собственным словам*.

Опубликованные произведения Улитина не позволяют в полной мере оценить степень “гипермонтажности” его творчества. В некоторых рукописных книгах Улитина, сохранившихся в частных архивах, чередуются тексты, написанные по-русски, по-английски и по-немецки; машинописные и вписанные в манускрипт от руки; напечатанные с черной и с красной лентой пишущей машинки; фрагменты с разным отступом от левого края (а иногда “в столбик”, как стихи); страницы меньшего размера, намеренно вплетенные в манускрипт, и страницы обычного размера; наконец, текст и вклеенные в него фотографии (такие коллажи Улитин называл “уклейками”, см. Kukulin 2010: 592). Конечно, аутентичная публикация такого рода манускриптов – вероятно, изначально в принципе не предполагавших тиражирования – потребовала бы больших технических усилий и финансовых затрат. Однако многоуровневость улитинского монтажа можно все же продемонстрировать на материале уже опубликованных произведений, даже и без отсылок к этим архивным книгам. Приведу фрагмент из текста 1978 года *Ворота Кавказа*, интересного, среди прочего, тем, что в нем есть сознательные отсылки к Солженицыну<sup>37</sup>:

<sup>36</sup> Об этом аспекте поэтики Улитина см. также: Айзенберг М. Отстоять обедню. Взгляд на свободного художника. М.: Гэндалф, 1997; Львовский С. Разговор на сквозняке. Сайт “Литературный дневник”. 2002. 15 апреля (<http://www.vavilon.ru/diary/020415.html>); Кукулин И. Подводный, но не вытесненный [Рец. на кн.: Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002.] *Новое литературное обозрение*. 2002. № 54.

<sup>37</sup> В финале этого текста Улитина немотивированно возникает фраза “про печенегов было в первом узле”, то есть в романе *Август Четырнадцатого* – первом “узле” исторической эпопеи Солженицына *Красное колесо*. Очевидно, имеется в виду фраза из гл. 4: “Сестру и брата то и объединяло, что только двое они во всей семье [Томчаков] имели критические, передовые взгляды. Остальные были дикари, печенеги” (Солженицын 2007, т. 7: 38). Поскольку героиня учится на курсах агрономов, у Улитина эта фраза отсылает к теме женского образования в предреволюционной России, которую он обсуждает в *Воротах Кавказа*, вспоминая о своей матери – враче.

Еще раз.

Тогда не надо волноваться. Просто вспомнить текст с красивой датой (7.7.77 был такой), и всё. Шекспир как козел отпущения. А у них Чехов. Вали кулем, а после разберем. Как БУДТО БЫ не было театра Таирова. Как будто не существовала великая актриса Алиса Коонен. Чего ж вы молчите, театральные критики и диссертанты? Увы, никто на это ОТВЕТА ДАТЬ НЕ МОГ<sup>38</sup>. Одни отцы хирургии 20 века, которые помалкивают и действуют. Действуют и помалкивают. Для 55 года это новая мысль. Для Саратова это четвертый закон диалектики. Тоже не будет разговора.

Земский врач на холере. Атаман  
выплачивает двухмесячную зарплату и  
качает головой. Девчонка! За два месяца в  
четыре раза больше ЕГО!

Это был триумф Женского  
медицинского института в Российской  
империи 1912 года. “Я врач!” говорилось  
с интонациями “я великая княгиня” и  
подразумевалось: и этого я добилась сама!

(Какая мура  
получается из этого продолжения. 25  
минут, не больше. Но сколько я ждал  
этого мгновенья.)

Странный был голос:  
– Я тоже училась в ИФЛИ.  
Но имя Сергея Черткова для нее  
ничего не значит. А я отправил открытку.  
Там было что-то жалобное насчет “и без  
помощи трех товарищей”.

Сегодня мы провожаем в последний  
путь еще одного из трех товарищей по  
Усачевке<sup>39</sup>. Хороший был гад, приятно

---

<sup>38</sup> Цитата из *Винни-Пуха* А.А. Милна в переложении Бориса Заходера: “Вопрос мой прост и краток, – / Промолвил Носорог, – / Что лучше – сорок пяток / Или пятóк сорóк? – / Увы, никто на это / Ответа / Дать не мог!” (выделение заглавными буквами в приведенной цитате, как и во всех остальных аналогичных случаях – П. Улитина).

<sup>39</sup> Общежитие ИФЛИ на улице Усачева в Москве (указано комментаторами *Ворот Кавказа* в *Митинном журнале*).

вспомнить. ДАТУ НЕ НУЖНО  
СТАВИТЬ. По телефону было сказано:  
“А он ни с кем не общается”. И правильно  
делает.

ЧТО ТОТ СОЛДАТ, ЧТО ЭТОТ  
Это было в 65 году. Ладно.  
С тех пор не было разговора.

(Улитин 2002а, цит. по Интернет-версии)

В этой относительно небольшой цитате соединены отсылки к событиям, относящимся к четырем периодам – современности повествователя (1977–78 годы), его относительно давнему “оттепельному” прошлому (“Для 55 года это новая мысль”; “Это было в 65 году”, упоминание пьесы Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* и “шестидесятнического” спектакля по ней<sup>40</sup>), предвоенному времени (общезитие ИФЛИ на улице Усачева, упоминание фильма *Три товарища*<sup>41</sup>) и к молодости матери Улитина до рождения писателя (1912 год, женщина-врач приезжает работать в земском учреждении в Область войска Донского). Вся эта калейдоскопическая временная структура “сшивается” фразами-лейтмотивами – такие дальние переключки, осуществляемые с помощью возвращающихся образов, тоже характерны для принципов монтажа в кинематографе 1920-х: “Тоже не будет разговора” – “С тех пор не было разговора”. В произведениях Улитина одна и та же фраза может возникнуть как реплика одного из участников разговора, потом стать заголовком фрагмента, потом появиться еще несколько раз.

У Улитина, который в основном пользовался в прозе формой несобственно-прямой речи, редко встречаются фразы, которые можно было бы считать выражением его литературного *credo*. Для обсуждаемого здесь вопроса, однако, уместно привести два таких высказывания:

<sup>40</sup> Пьеса Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* (в переводе Льва Копелева и Давида Самойлова) была поставлена Михаилом Туманишвили в Театре Ленинского комсомола в 1965 году. Постановка имела шумный успех. Ближайшим другом Улитина на протяжении многих лет был один из самых известных театральных критиков 1960-х – Александр Асаркан (1930–2004), – поэтому о театральных новостях тогдашней Москвы писатель, скорее всего, знал “из первых рук”.

<sup>41</sup> Этот фильм Семена Тимошенко по сценарию Алексея Каплера и Татьяны Златогоровой, вышедший на экраны СССР в 1935 году, не имел отношения к знаменитому роману Э. М. Ремарка, который вышел в 1936 году, а по-русски – только в 1958-м. Он рассказывал о трех молодых мужчинах, подружившихся во время Гражданской войны и снова встретившихся в середине 1930-х. Впрочем, Улитин мог прочитать роман Ремарка в конце 1930-х годов в оригинале или знать о нем в чем-нибудь пересказе.

Милая моя маленькая трепещущая душа, как мало ты значила в мире, который мыслил другими категориями. Я хочу опять уйти в первую комнату. А на глаза постоянно лезет напоминание о второй комнате. Я с вами. Я с вами. Я с вами. Вы, которых никто не помнит, я с вами.

(Улитин 2002б: 103)

But I want them to be read with my own intonation. Then read them yourself. But I want to hear my own voice. I'm sick and tired to hear somebody else's voices.

(Улитин 2002б: 48.)

Первая из этих цитат говорит об отношении Улитина к истории. Важнее всего в историческом потоке – не значительные события, которые связываются в последовательный нарратив, а то, о чем “никто не помнит” – значение этих незаметных явлений и восстанавливает “маленькая трепещущая душа”, которая тоже “мало [...] значит”. Эти микроявления могут существовать только как изолированные фрагменты, в совокупности образующие ансамбль “забытых событий”, организуемый с помощью монтажа. Но и повествователь эти события почти никогда не называет<sup>42</sup>, а лишь намекает на их существование, представляя их не как легитимную часть “большой” истории, а как элемент травмированной частной памяти.

Отношение к этим событиям, однако, было эмоционально различным, и поэтому Улитину был необходим “монтаж модальностей”. Здесь необходимо прокомментировать вторую приведенную цитату: желание “to be read with my own intonation” означало для Улитина не позу романтического “лирического героя”, всегда равного самому себе, а наоборот, стремление индивидуализировать интонацию и модальность высказывания в каждом следующем фрагменте, максимально деконструировать представление о цельности сознания, стоящего за текстом. В этом Улитин действительно был наиболее радикальным из возможных оппонентов Солженицына, для которого ключевым элементом эстетики была психологическая типизация, создание характеров социально не характерных и часто противоречивых, но всегда основанных на нескольких базовых эмоциях-“страстях”.

<sup>42</sup> Единственное исключение в дошедших до нас произведениях (в 1962 году сотрудники КГБ изъяли при обыске у Улитина все ранее им написанное, и сохранились только те его ранние произведения, которые были переданы на хранение знакомым) – эссе “Хабаровский резидент” (1961), в котором Улитин детально рассказывает об обстоятельствах, при которых был арестован в 1938-м, и о тех, кого он считал виновным в том, что едва не погиб (см. публикацию в Интернете: [http://www.rvb.ru/ulitin/khabarovskiy\\_rezident/index.htm](http://www.rvb.ru/ulitin/khabarovskiy_rezident/index.htm)).

По-видимому, к числу истоков улитинской прозы относятся произведения Дж. Джойса и Дж. Дос Пассоса (еще одно сходство с Солженицыным – но из поэтики Дос Пассоса они сделали совершенно противоположные выводы) и фельетонистика русских писателей XIX века (прежде всего, видимо, М. Е. Салтыкова-Щедрин и Ф. М. Достоевского – т.е. *Дневник писателя*). Ближайшим же жанровым и стилистическим предшественником произведений Улитина являются *Записные книжки* Ильи Ильфа, впервые опубликованные в 1939 году – сначала в журнале *Красная новь*, затем отдельным изданием. Знал ли Улитин о них в 1940-е годы, с определенностью установить невозможно.

Ильф – под “паспортным” именем Ильи Файнзильберг<sup>43</sup> – упоминается в *Разговоре о рыбе*. В другом произведении Улитина – *Татарский Бог и симфулятор* (1975) – есть прямая насмешливая полемика с Ильфом.

Из *Записных книжек*:

Божественный Клавдий! Божественный Клавдий! Что вы мне морочите голову вашим Клавдием! Моя фамилия Шапиро, и я такой же божественный, как Клавдий! Я божественный Шапиро и прошу воздавать мне божеские почести, вот и все.<sup>44</sup> (Ильф 1957: 162)

Ср. у Улитина:

Какая-то длинная фраза, которую не хватит терпения дописать до конца, вроде: “Божественный Петроний, божественный Петроний, что вы мне говорите – божественный Петроний! Божественному Петронию жрать хочется, он голодный, как римская волчица” (Улитин 1991: 63).

В *Записных книжках* есть совершенно улитинские – или, точнее, “прото-улитинские” (потому что сюжет в них, хоть и скрыт, но может быть довольно легко восстановлен) – фрагменты:

Начало. Белые суконные брюки в полоску. Эти брюки он прожест папирсой, и с этого начался рассказ о меценатке. Фарфоровая чашка, вор, костюмы, визитные карточки, 3000, ложа в Большом театре.

И позорный конец, левая живопись. Вильно. Арендная плата.  
(Ильф 1957: 101)

<sup>43</sup> При рождении писатель получил имя Иехиел-Лейб Файнзильберг.

<sup>44</sup> См. в тех же *Записных книжках* наброски к сюжету о том, как пижонско-нэповскую Одессу 1920-х захватывают древние римляне.

## 8. Постмодернистский финал: монтаж уходит в неофициальное искусство

В конце 1960-х и в 1970-е годы интерес к монтажным приемам в неподцензурной русской культуре резко возрастает, а в легальной, напротив, падает. Эти приемы изредка используют только те авторы, которые стремятся отослать к стилистике 1920-х, либо намеренно продолжить эстетику 1960-х, хотя бы и полемически. Примером стилизации первого типа является фильм Геннадия Полоки по сценарию Льва Славина *Интервенция* (1968), демонстративно – хотя и слегка пародийно – воспроизводящий театральную эстетику Вс. Мейерхольда и кинематограф “фэксов”<sup>45</sup>; замечу, что именно из-за общей анархической атмосферы действия, созданной благодарю не только сценарию, актерской игре и песням В. Высоцкого, но и парадоксалистскому, ироничному монтажу, фильм этот официально не был выпущен на экраны – режиссер самостоятельно (при невмешательстве цензуры и партийных органов) возил его копии по засекреченным институтам и конструкторским бюро (“почтовым ящикам”), где и проводил показы и обсуждения. Примером второй исторической “локализации” монтажа в 1970-е годы стал роман Олега Куваева *Территория* (1973), отвечавший на дискуссии “шестидесятников” о романтике в современной жизни и сориентированный не только на “интеллигентский” монтаж 1960-х, но на и на “барочную” эстетику романа Мелвилла *Moby Dick*, который стал литературной новостью для тех же “шестидесятников” (первый русский перевод этого знаменитого романа, выполненный Инной Бернштейн, вышел только в 1961 году; подробнее о поэтике Куваева см.: Кукулин 2012: 856–860).

В неподцензурной же литературе началось интенсивное развитие эстетики постмодернизма, для которой коллаж и монтаж являются важнейшими конструктивными принципами – но не для представления исторического процесса, как в 1910–1920-е годы, а для демонстрации фрагментарности мира, его несводимости к каким бы то ни было “большим нарративам” (см. Липовецкий 2008: 10–22). В российском искусстве примеры такого “фрагментарного монтажа” представляют поэзия Андрея Монастырского и Льва Рубинштейна (“стихи на карточках”) и отчасти поэма Венедикта Ерофеева *Москва–Петушки* (1970). В советском кинематографе монтажные принципы тоже были выражены в наибольшей степени у одного из самых “неофициальных” режиссеров этого периода – Андрея Тарковского в фильме *Зеркало* (1974). Это уже новый тип паратактического представления истории. В неофициальной культуре к тому времени уже было подробно разработано представление о личной памяти как о един-

<sup>45</sup> Это было очевидно первым зрителям фильма. Его высоко оценил оставшийся в живых “фэкс” Григорий Козинцев (см. Марголит 2001: 470).

ственно достоверной истории – ср., например, *Северные элегии* и *Поэму без героя* Анны Ахматовой. Но только в 1970-е память о детстве была представлена как травмированная и требующая изображения с помощью монтажа<sup>46</sup>. В фильме Тарковского знаками травмы становятся включенные в фильм документальные фрагменты, изображающие Гражданскую войну в Испании, Вторую мировую войну, конфликт СССР и Китая на острове Даманский (1969). У Тарковского эти кадры имеют метонимический характер, отсылая не только к самим событиям, но и к представлению XX века как периода исторических катаклизмов и тоталитарных режимов.

Фильм Г. Полоки *Интервенция* занимает в истории культуры промежуточное положение: стремление режиссера ввести в фильм элементы эстетики 1920-х является сугубо “шестидесятническим”, однако соединение общей гиньольной атмосферы действия и трагического финала, в котором главный герой гибнет и звучит песня В. Высоцкого “Деревянные костюмы”, проникнутая острым переживанием смертности каждого человека – все это принадлежит уже новой эпохе, а не той, в которой всего за год до *Интервенции* был снят стоически-оптимистичный по своему духу *Айболит-66*<sup>47</sup>. Во всех же остальных приведенных примерах – у Ерофеева, Рубинштейна, Монастырского, Андрея Тарковского – использование монтажных и коллажных приемов является следствием переосмысления традиции не 1920-х, а 1960-х годов – и/или рефлексии над современным авторам состоянием культуры. При этом во многих случаях следует говорить не о генетическом, а скорее о типологическом отталкивании от предшествовавшей эпохи. Если монтажные приемы Сапгира и вообще “лианозовской школы” были в 1970-е “подхвачены” в творчестве концептуалистов, то ученик и исследователь творчества Улитина Зиновий Зиник и еще один его младший собеседник и интерпретатор его работ Михаил Айзенберг – как раз монтажом в его прозе, насколько можно судить, интересовались мало, и прямого продолжения улитинские композиционные принципы тогда не получили.

По-видимому, в целом можно сказать, что на рубеже 1970-х годов “вторая жизнь” раннесоветского монтажа, основанная на его ресемантизации, подошла

<sup>46</sup> Одним из примеров “поэтически-сюрреалистического” изображения травмы для советских режиссеров стал фильм Фредерико Феллини *Amarcord* (1973) и, возможно, *Edipo re* (1967) Пьера Паоло Пазолини, который не шел в советском прокате – но его можно было увидеть на международных кинофестивалях за границей.

<sup>47</sup> Оптимизм фильма был основан на том, что спасение общества в нем, как и в поэзии “шестидесятников”, было “передовано” интеллигенции, но эта точка зрения в фильме была высказана с иронией, словно бы в форме несобственно-прямой речи. В подцензурном, но неофициальном по духу советском искусстве 1970-х правдоискатели и спасители общества чаще всего предстали как трагические фигуры или как современные юродивые (ср., например, фильмы Г. Панфилова “Прошу слова!” [1975] и особенно “Тема” [1979]).



к концу. Она сохранилась только в творчестве отдельных авторов, которые вошли в литературу в 1930-е годы и продолжали работать в этот период – прежде всего Александра Солженицына и Павла Улитина, или тех, для кого эксплицитный диалог с эстетикой 1920-х стал делом всей жизни – таким оказался Геннадий Полока, в 1994 году снявший фильм, действие которого происходит в пореволюционную эпоху, под манифестарным названием *Возвращение Броненосца*.<sup>48</sup>

## Литература

- Andreev, D. 1996. Zheleznaya misteriya. *Sobr. soch. v 3 t. T. 3. Stihotvoreniya i poemy*. Moscow: Pristsel's; Moskovskij rabochij, 7–312. Андреев Д. 1996. Железная мистерия. *Собр. соч. в 3 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы*. Москва: Присцельс; Московский рабочий, 7–312.
- Antokol'skij, P. 1982. *Stihotvoreniya i poemy*. Leningrad: Sovetskij pisatel'. Антокольский П. 1982. *Стихотворения и поэмы*. Л.: Советский писатель.
- Arhangel'skij, A. 1929. *Literaturnye parodii*. Moscow: Nikitinskie subbotniki. Архангельский А. 1929. *Литературные пародии*. Москва: Никитинские субботники.
- Arhipov, A. 2007. Fashistskaya myshelovka. *Rossijskaya gazeta – Nedelya*, 16 fevralya. Архипов А. 2007. Фашистская мышеловка. *Российская газета – Неделя*, 16 февраля.
- Belinkov, A. 2000. Rossiya i chert. *Roman, rasskazy, p'esa, doprosy*. Saint Petersburg: Zhurnal "Zvezda". Белинков, А. 2000. *Россия и черт. Роман, рассказы, пьеса, допросы*. Санкт-Петербург: Журнал "Звезда".
- Bird, R. 2007. On the narrative poem in Russian modernism. *The Slavic and East European Journal* 51(1): 53–73.
- Bloch, E. 1935. *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Oprecht & Helbling.
- Blok, A. 1997. O smerti. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 20 tt. T. 2. Stihotvoreniya. Kniga vtoraya (1904–1908)*. Moscow: Nauka, 205–209. Блок, А. 1997. О смерти. *Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. Т. 2. Стихотворения. Книга вторая (1904–1908)*. Москва: Наука, 205–209.
- Bobrinskaya, E. 2006. *Russkij avangard: granitsy iskusstva*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie; Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. Бобринская, Е. 2006. *Русский авангард: границы искусства*. Москва: Новое литературное обозрение; Государственный институт искусствознания.
- Bordwell, D. 1972. The idea of montage in Soviet art and film. *Cinema Journal* 11(2): 9–17.
- Chudakova, M. 2001a. Poetika Mihaila Zoschenko. *Izbrannye raboty. Tom 1.: Literatura sovetskogo proshlogo*. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, 79–204. Чудакова М. О. 2001а. Поэтика Михаила Зощенко. *Избранные работы. Том 1.: Литература советского прошлого*. Москва: Языки русской культуры, 79–204.
- Chudakova, M. 2001b. Skvoz' zvezdy k terniyam: smena literaturnyh tsiklov. *Izbrannye raboty. Tom 1.: Literatura sovetskogo proshlogo*. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, 339–366. Чудакова М. О. 2001б. Сквозь звезды к терниям: смена литературных циклов (1990). *Избранные работы. Том 1.: Литература советского прошлого*. Москва: Языки русской культуры, 339–366.

<sup>48</sup> Благодарю Ивана Болдырева, Бориса Гаспарова, Зиновия Зиника, Юрия Левинга и Станислава Львовского за ценные консультации.

- Deleuze, G. 2004. *Kino*. Moscow: Ad Marginem. Делез, Ж. 2004. *Кино*. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Ad Marginem.
- Dow, W. 1996. John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the “Other” Modernism. *Twentieth Century Literature* 42(3): 396–415.
- Elder, R. Bruce. 2008. *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Toronto: Wilfrid Laurier University Press.
- Erenburg, I. 1966. О поете Гудзенко (Из выступления на творческом вечере С. Гудзенко 21 апреля 1943 г.). *Литературное наследство* 78(1). Moscow: AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor’kogo, 95–96. Эренбург, И. 1966. О поэте Гудзенко (Из выступления на творческом вечере С. Гудзенко 21 апреля 1943 г.). Публикация В. И. Мильман и Л. И. Соловейчика. *Литературное наследство* 78 (1). Москва: АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 95–96.
- Frumkina, R. 2003. Nedugi pamjati. *Otechestvennye zapiski* 3: 473–475. Фрумкина Р. 2003. Недуги памяти. *Отечественные записки* 3: 473–475.
- Gasparov, B. 1994[1988]. *Literaturnye lejtmotivy*. Moscow: Nauka. Гаспаров, Б. 1994. *Литературные лейтмотивы*. Москва: Наука.
- Gasparov, M. 1982. “Поэма Воздуха” Марины Цветаевой: Опыт interpretatsii. *Trudy po znakovym sistemam* XV: 122–140. Гаспаров М. А. 1982. “Поэма Воздуха” Марины Цветаевой: Опыт интерпретации. *Труды по знаковым системам* XV: 122–140.
- 1984. *Evoljutsiya russkoj rifmy. Problemy teorii stiha*. Leningrad: Nauka. Гаспаров М. А. 1984. *Эволюция русской рифмы. Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука.
- 1995. *Rifma Brodskogo. Izbrannye stat’i*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 83–92. Гаспаров, М. А. 1995. Рифма Бродского. *Избранные статьи*. Москва: Новое литературное обозрение, 83–92.
- Gerchuk, Yu. 2002. Avangard, politika i detskaya kniga. *Klassika, osuzhdaemaya snova. NG-Religii (prilozhenie k “Nezavisimoj gazete”)*. 20 iyunya. Герчук Ю. 2002. Авангард, политика и детская книга. Классика, осуждаемая снова. *НГ-Религии (приложение к “Независимой газете”)*. 20 июня.
- Gol’dshtejn, A. 2009. Master zhizni na ishode dnya (maj 1994). *Pamyati pafosa: Stat’i, esse, besedy*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 26–31. Гольдштейн А. 2009. Мастер жизни на исходе дня (май 1994). *Памяти пафоса: Статьи, эссе, беседы*. Москва: Новое литературное обозрение, 26–31.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München, Wien: Hanser Verlag.
- 1993. *Utopiya i obmen. Stil’ Stalin. O novom: Stat’i*. Moscow: Znak. Гройс, Б. 1993. *Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом: Статьи*. Москва: Знак.
- Gusejnov, G. 2003. Revolyutsionnyj simvol i kommertsiya. *Novoe literaturnoe obozrenie* 64: 170–172. Гусейнов, Г. 2003. Революционный символ и коммерция. *Новое литературное обозрение* 64: 170–172.
- Haran, B. 2011. Machine, montage, and myth: *Experimental cinema* and politics of American Modernism during the Great Depression. *Textual Practice* 25(3): 563–584.
- Hodasevich, V. 2000. *Tyazhelaya lira*. Sost. S. G. Vocharova. Moscow: Panorama. Ходасевич, В. Ф. 2000. *Тяжелая лира*. Сост. С. Г. Бочарова. Москва: Панорама.
- Iľf, I. 1957. *Zapisnye knizhki*. Moscow: Sovetskij pisatel’. Ильф И. 1957. *Записные книжки*. Москва: Советский писатель.
- Kadlec, D. 2004. Early Soviet cinema and American poetry. *Modernism/Modernity* 11(2): 299–331.

- Kaplan, I. 2007. *Majya Turovskaya. Obyknovennyj fashizm, ili Sorok let spustya (interv'yu)*. *Iskusstvo kino* 7: 115–121. Каплан, И. 2007. Майя Туровская. Обыкновенный фашизм, или Сорок лет спустя (интервью). *Искусство кино* 7: 115–121.
- Keller, A. 2006. *Ernst Blochs Ästhetik: Fragment, Montage, Metapher*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Kenigsberg, M. 1994. *Zametki o rifme (Iz stihologicheskikh etjudov) (1923)*. Tsit. po: *Iz stihologicheskikh etjudov*. 1. Analiz ponyatiya "stih" / *Philologica* 1(1/2): 149–185. Кенигсберг М. М. 1994. Заметки о рифме (Из стихологических этюдов). Цит. по: Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия "стих" / *Philologica* 1(1/2): 149–185.
- Klyuev, N. 1999. *Pogorel'schina. Serdtse edinoroga: Stihotvoreniya i poemu*. Saint Petersburg: RHHI, 670–698. Ключев Н. 1999. Погорельщина. *Сердце единорога: Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: РХГИ, 670–698.
- Kornilov, V. 2001. *Belyj stih (Iz serii "Zanimatel'noe literaturovedenie")*. *Literatura: Prilozhenie k gazete "Pervoe sentyabrya"* 23. Корнилов, В. 2001. Белый стих (Из серии "Занимательное литературоведение"). *Литература: Приложение к газете "Первое сентября"* 23. (<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200102306>).
- Korostylev, V. 2013. *Ajbolit-66 (stsenarij)*. "Eto ochen' horosho, chto пока нам ploho...". *Povesti, stsenarii, p'esy, ...* Коростылев В. 2013. Айболит-66 (сценарий). "Это очень хорошо, что пока нам плохо...". Повести, сценарии, пьесы, ...
- Korzhavin, N. 2007. *V soblaznah krovavoj epohi*. T. 2. Moscow: Zaharov. Коржавин, Н. 2007. *В соблазнах кровавой эпохи*. Т. 2. Москва: Захаров.
- Kozlov, L. K. 2005. *Esche o kul'minatsii vtoroj serii fil'ma ["Ivan Groznyj"]*. *Proizvedenie vo vremeni. Stat'i, issledovaniya, besedy*. Moscow: Ejzenshtejn-tsentr, 2005, 91. Козлов, Л. К. 2005. Еще о кульминации второй серии фильма ["Иван Грозный"]. *Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы*. Москва: Эйзенштейн-центр, 91.
- Kukulin, I. 2010. *Documentalist strategies in contemporary Russian poetry*. *The Russian Review* 69(4): 587–588.
- 2011a. "Razocharovanie v istorii" kak sotsiokul'turnyj diajnoz 1960–1970-h godov: Andrej Sinyavskij i Arkadij Belinkov. *Studi Slavistici* VIII: 113–136. Кукулин И. 2011. "Разочарование в истории" как социокультурный диагноз 1960–1970-х годов: Андрей Синявский и Аркадий Белинков. *Studi Slavistici* VIII: 113–136.
  - 2011b. A prolonged revanche: Solzhenitsyn and Eisenstein. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 5(1): 73–102.
  - 2012. "Vnutrennyaya postkolonizatsiya": formirovanie postkolonial'nogo soznaniya v russkoj literature 1970-h – 2000-h godov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 846–909. Кукулин И. 2012. "Внутренняя постколониализация": формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-х – 2000-х годов. *Внутренняя колонизация России*. Под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. Москва: Новое литературное обозрение, 846–909.
- Lipovetskij, M. 2008. *Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v kul'ture 1920–2000-h godov*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. Липовецкий, М. 2008. *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Lowry, E. D. 1969. *The lively art of "Manhattan Transfer"*. *Publications of the Modern Language Association* 84(6): 1628–1638.

- Lugovskoj, V. 1989. Obychnaya gostinitsa. *Sobr. soch. v 3 t.* Moscow: Hudozhestvennaya literatura. T. 3, 143–149. Луговской, В. А. 1989. Обычная гостиница. *Собр. соч.: В 3 т.* Москва: Художественная литература. Т. 3, 143–149.
- Maksimenkov, L. 2008. “Ne nado zavodit’ arhiva, Nad rukopisyami tryastis” [?]. *Voprosy literatury* 1: 6–47. Максименков, Л. 2008. “Не надо заводить архива, Над рукописями трястись” [?]. *Вопросы литературы* 1: 6–47.
- Margolit, E. 2001. Poloka Gennadij Ivanovich. Novejshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000. *Kino i kontekst. T. 2.* Saint Petersburg: Seans, 470–471. Марголит Е. 2001. Полока Геннадий Иванович. *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст: В 4 т. Т. 2.* СПб: Сеанс, 470–471.
- Mints, Z. G. 1987. K probleme “simvolizma simvolistov”. P’esa F. Sologuba “Van’ka Klyuchnik i pazh Zhean”. *Trudy po znakovym sistemam* 21: 104–118. Минц З. Г. 1987. К проблеме “символизма символистов”. Пьеса Ф. Сологуба “Ванька Ключник и паж Жан”. *Труды по знаковым системам* 21: 104–118.
- Pankratov, Yu.; Narabarov, I. 1959. O chuvstve novogo. *Literaturnaya gazeta*, 24 oktyabrya. Панкратов Ю., Харабаров И. 1959. О чувстве нового. *Литературная газета*, 24 октября.
- Papernyj, V. 1996. *Kul’tura Dva.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. Паперный, В. 1996. *Культура Два.* 2-е изд. Москва: Новое литературное обозрение.
- Pavlov, E. 2005. *Shok ramyati: Avtobiograficheskaya poetika Val’tera Ben’yamina i Osipa Mandel’shtama.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. Павлов, Е. 2005. *Шок памяти: Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама.* Пер. с англ. А. Скидана. Москва: Новое литературное обозрение.
- Prokhorov, A. 2003. Cinema of attractions versus narrative cinema: Leonid Gaidai’s Comedies and El’dar Riazanov’s Satires of the 1960s. *Slavic Review* 62(3): 455–472.
- Ranciere, J. 2007. *The Future of the Image.* (Elliott, Gregory, trans.) London: Verso.
- Rzhevskaya, E. 2004. *Gebbel’s: portret na fone dnevnika.* Moscow: AST. Ржевская Е. 2004. *Гebbельс: портрет на фоне дневника.* Москва: АСТ.
- Salmanova, E. M. 2000. “Sovetskij” Dos Passos: mif i real’nost’ (K istorii vospriyatiya isatelya v Rossii). *Nachalo veka. Iz istorii mezhdunarodnyh svyazej russkoj literatury.* Saint Petersburg: Nauka, 268–280. Салманова, Е. М. 2000. “Советский” Дос Пассос: миф и реальность (К истории восприятия писателя в России). *Начало века. Из истории международных связей русской литературы.* Отв. ред. М. Ю. Коренева. Санкт-Петербург: Наука, 268–280.
- Samojlov, D. 1982. *Kniga o russkoj rifme.* Moscow: Hudozhestvennaya literatura. Самойлов Д. С. 1982. *Книга о русской рифме.* 2-е изд. Москва: Художественная литература.
- Sarnov, B. 1961. Esli zabyt’ o “chasovoj strelke”... [Chast’ 1]. *Literaturnaya gazeta*, 27 iyunya. Сарнов Б. 1961. Если забыть о “часовой стрелке”... [Часть 1]. *Литературная газета*, 27 июня.
- Shtejner, E. 2002. *Avangard i postroenie novogo cheloveka.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. Штейнер, Е. 2002. *Авангард и построение нового человека.* Москва: Новое литературное обозрение.
- Shubinskij, V. 2000. Semejnij al’bom. Zаметki o sovetskoj poezii klassicheskogo perioda. *Oktyabr’* 8: 150–168. Шубинский В. 2000. Семейный альбом. Заметки о советской поэзии классического периода. *Октябрь* 8: 150–168.

- Solzhenitsyn, A. 2001. Teleinterv'yū na literaturnye temy s N. D. Struve. *Sobr. soch.: v 9 t.* Т. 7. Moscow: Terra–Knizhnyj klub, 199–209. Солженицын А. И. 2001. Телеинтервью на литературные темы с Н. Д. Струве. *Собр. соч.: в 9 т.* Т. 7. Москва: Terra–Книжный клуб, 199–209.
- 2005. Znayut istinu tanki [!]. *Sobr. soch. v 9 t.* Т. 9. Moscow: Terra–Knizhnyj klub, 355–470. Солженицын А. 2005. Знают истину танки [!]. *Собр. соч.: В 9 т.* Т. 9. Москва: Terra–Книжный клуб, 355–470.
  - 2007. Avgust Chetyrnadtsatogo. *Sobr. soch. v 30 t.* Moscow: Vremya. Т. 7–8. Солженицын А. 2007. Август Четырнадцатого. *Собр. соч.: В 30 т.* М.: Время. Т. 7–8.
  - 2008. Mart Semnadtsatogo. *Sobr. soch. v 30 t.* Moscow: Vremya. Т. 11–14. Солженицын А. 2008. Март Семнадцатого. *Собр. соч.: В 30 т.* Москва: Время. Т. 11–14.
  - 2009. Aprel' Semnadtsatogo. *Sobr. soch. v 30 t.* Moscow: Vremya. Т. 15–16. Солженицын А. 2009. Апрель Семнадцатого. *Собр. соч.: В 30 т.* Москва: Время. Т. 15–16.
- Tomei, C. D. 1994. "Landšafy Fantazii, Slyšimoj Molča za Slovom": Dis/Juncture as a patterning principle in Andrej Belyj's *Peterburg*. *The Slavic and East European Journal* 38(4): 603–617.
- Tsiv'yan, Yu. 2010. *Na podstupah k karpalistiche. Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. Цивьян, Ю. Г. 2010. *На подступах к карпалитике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Turowskaja, M.; Chanjutin, J. 2009[1969]. Wir, Romm und die Filmkamer. In: W. Beilenhoff u. S. Hänsgen (Hrsg.), *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film bei Michail Romm*. Hrsg. von W. Beilenhoff u. S. Hänsgen. Berlin: vorwerk 8, 42–57.
- Тунуанов, Ю. 1969. *Pushkin i ego sovremenniki*. Moscow: Nauka. Тынянов, Ю. Н. 1969. *Пушкин и его современники*. Москва: Наука.
- 1977. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow: Nauka. Тынянов, Ю. Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Ulitin, P. 1991. Tatarskij Bog i simfulyator (dajdzhest). *Moskovskij nablyudatel' 1*: 62–64. Улитин П. 1991. Татарский Бог и симфулятор (дайджест). Вступ. ст., подг. текста и публ. М. Н. Айзенберга. *Московский наблюдатель 1*: 62–64.<sup>49</sup>
- 2002a. Vorota Kavkaza. *Mitin zhurnal* 60: 357–375. Улитин П. 2002a. *Ворота Кавказа*. Публ. Л. Улитиной, М. Айзенберга. Подг. текста А. Глаголева, Д. Кузьмина. Комм. Л. Улитиной, М. Нилина, Д. Кузьмина. *Митин журнал* 60: 357–375<sup>50</sup>.
  - 2002b. *Razgovor o rybe*. Moscow: OGI. Улитин П. 2002b. *Разговор о рыбе*. Москва: ОГИ.
- Ushakin, S. 2005. Pole boya na lone prirody: ot kakogo nasledstva my otkazyvalis'. *Novoe literaturnoe obozrenie* 71: 263–298. Ушакин, С. 2005. Поле боя на лоне природы: от какого наследства мы отказывались. *Новое литературное обозрение* 71: 263–298.
- Uspenskij, B. A. 1970. *Poetika kompozitsii*. Moscow: Iskustvo. Успенский, Б. А. 1970. *Поэтика композиции*. Москва: Искусство.

<sup>49</sup> Полный текст произведения Улитина "Татарский Бог и симфулятор" был опубликован, когда эта статья уже была написана: Волга. 2012. № 5–6. Публикация и подготовка текста И. Ахметьева. Комментарии И. Ахметьева, О. Рогова. Переводы иноязычных фрагментов Т. Александровой, И. Ахметьева.

<sup>50</sup> В этой публикации неточно воспроизведена авторская графика текста. Здесь текст Улитина приводится по более точной версии, размещенной в Интернете теми же публикаторами, которые готовили к печати текст в "Митином журнале": <http://www.vavilon.ru/texts/ulitin2.html> (доступ от 20.09.2013).

- Vajl, P.; Genis, A. 1996. *60-e: mir sovetskogo cheloveka*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.  
 Вайль П., Генис А. 1996. *60-е: мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Vinonen, R. 2005. *Vtoree prishestvie. Literaturnaya Rossiya, 2 dekabrya*. Винонен Р. 2005. Второе пришествие. *Литературная Россия, 2 декабря*.
- Voloshin, M. 2004. *Kulak. Sobr. soch. v 8 t. T. 2. Stihotvoreniya i poemy 1891–1931*. Moscow: Ellis Lak, 17–19. Волошин М. 2004. Кулак. *Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931*. Сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; Коммент. В. П. Купченко. Москва: Эллис Лак, 17–19.
- Voznesenskij, A. 2000[1961]. *Nochnoj aeroport v N'yu-Jorke. Sobr. soch. v 5 t. T. 1*. Moscow: Vagrius, 75–77. Вознесенский А. 2000. Ночной аэропорт в Нью-Йорке (1961). *Собр. соч.: В 5 т. Т. 1*. Москва: Вагриус, 75–77.

### **Mässu privatiseerimine: varajase nõukogude montaaži “teine elu”**

Artiklis vaadeldakse montaaži selle termini avaras tähenduses: seda ei käsitata filmi toimetamise põhimõttena, vaid esteetilise meetodina, mis põhineb elementide kontrasteeruva kombineerimisel; kirjandusliku narratiivi puhul võib montaaži defineerida kontrasteeruva parataksisena. Selles tähenduses mõistetuna sai montaažist Esimese maailmasõja järel rahvusvaheline “kõrgstiil”. Nõukogude Liidus oli sel meetodil mitmeid ideoloogilisi konnotatsioone. See esitas ajalugu (ajaloolist protsessi kui sellist) loomingulise ning julma vägivalhana. Muidu oli kunstiline montaaž utoopilise visiooni kujundamise meetodiks. Montaaži järgnevat arengut vene kultuuris võib defineerida selle semantika muutusena. Montaaž tõrjuti välja sotsialistlik-realistlikust peavoolust (välja arvatud plakatigraafika), ent see säilis 1940ndate aastate mitteametlikus kunstis ning muutus postutoopiliseks. Sulaperioodil (1950ndate aastate lõpus ja 1960ndate alguses) võisid montaažimeetodid osutada autori seoste 1920ndate aastate nõukogude või lääne avangardiga. Nende meetodite ümbermõtestamine toimus kahel erineval moel. “revolutsiooniliste impulsside elluärkamise” imiteerimisena või nõukogude ajaloolise ja ühiskondliku kujutusvõime dekonstrueerimisena – samuti montaaži vahendeid kasutades. See väga intensiivne dialoog 1920ndate aastate esteetilise traditsiooniga jõudis lõpule 1970ndate aastate alguses. Selle perioodi tsenseerimata kunsti ja kirjanduse loojad ei polemiseerinud mitte 1920ndate, vaid 1960ndate aastatega. Varajase nõukogude montaaži esteetika “elav” tõlkimine on kehtestunud.

Copyright of Sign Systems Studies is the property of University of Tartu, Department of Semiotics and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.