

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

УДК 791:008

ЭССЕНЦИАЛИЗМ КИНОАВАНГАРДА*

Т.В. Левина

Национальный исследовательский университет
ВШЭ, г. Москва

tvlevina@hse.ru

В статье об эссенциалистских стратегиях в искусстве предлагается рассмотреть интерпретацию проблемы сущности художниками и киноавангардистами. Она связана с их частичным или полным отказом от репрезентации реальности. Предпринят анализ основных концепций авангарда, который позволяет показать проблематику как взаимодействие между представителями художественного и киноавангарда.

Ключевые слова: абстрактный фильм, абстракция, Вертов, золотое сечение, интеллектуальный монтаж, эссенциализм, Кандинский, Малевич, Эйзенштейн.

Особенностью русского авангарда, и киноавангарда в частности, стал эссенциализм – поиск сущностей – вещей, явлений, реальности. Понятие «эссенциализм» (от лат. *essentia* – сущность) относят еще к Платону и Аристотелю. Аристотель описывает метафизику как науку, которая исследует «сущее как таковое», независимо от других наук, которые исследуют части сущего как такового и никогда – в целом. Аристотель пишет, что он ищет «начала и высшие причины... чего-то самосущного»¹ в природе. Эта философская проблема, настойчиво выталкиваемая из философии силами позитивистов, а позже – аналитических философов, нашла свое пристанище в экспериментах раннего кино. Вопросы сущности, существования стали волно-

вать не только философов. После того как Кант в «Критике чистого разума» лишил понятие «существования» предикации, оно стало жить отдельной жизнью и вот «поселилось» в кинематографе. Интересно, что именно русский кинематограф, воспринявший отголоски Серебряного века, поисков Абсолюта в русской религиозной философии, сформировал свой особенный киноязык, суть которого состояла не в том, чтобы феноменологически посмотреть на «вещи как они есть», а более глубоко, метафизически, понять, *что* есть вещь, что такое реальность, в чем ее сущностные характеристики. Тем не менее, для контраста, мы начнем с феноменологических исследований, чтобы в конце статьи прийти к метафизике, то есть, по Аристотелю, «поиску фундамента сущего». Наше исследование пройдет че-

¹ Аристотель. Метафизика: – М.: Эксмо, 2006.

* Статья выполнена в рамках Индивидуального исследовательского проекта № 10-01-0097 «Метафизические проблемы в абстрактном искусстве и аналитической философии», выполненного при поддержке Программы «Научный фонд ГУ–ВШЭ».

рез монтаж Эйзенштейна, киноглаз Вертова и размышления о кино и искусстве вообще Малевича и Кандинского.

Монтаж аттракционов Эйзенштейна

В теории искусства часто появляются концепции, стремящиеся утвердить статус реальности. Киновед Зигфрид Кракауэр пишет: «...фильм – это, в сущности, развитие фотографии и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к видимому окружающему нас миру. Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность»². Кинокритик Андре Базен последовательно доказывает, что искусство кино связано с реальностью больше, чем предшествовавшие ему формы искусства, такие как живопись и скульптура. «Ибо живопись стремилась ... создать иллюзию реальности, в то время как фотография и кино оказались такими открытиями, которые окончательно и в самых его глубоких истоках удовлетворяют навязчивое стремление к реализму», – пишет Базен³. Он критикует «кинематограф образа», сравнивая его с «кинематографом реальности», поскольку первый построен не на взаимодействии с реальностью, а, по его мнению, на интерпретации этой реальности. Критик находит подтверждение того, что время монтажного кинематографа безвозвратно ушло, в появлении звука, «до-страивающего» изображение до достоверности. Критикуя монтаж, Базен исходит из понимания монтажа как сопоставления раз-

нородных по отношению к действительности кадров, интерпретирующих ее. При этом в отличие от фильмов, которые ориентируются на реальность, фильмы монтажного кинематографа не стремятся выявить реально существующие отношения, деформируют их, по мнению кинокритика. Фильмы о реальности призваны не просто добавить какие-то субъективные смыслы к реальности, а нужны для того, чтобы раскрыть ее, пишет Базен⁴.

Сама реальность для Сергея Эйзенштейна – еще сырой материал: «Кинематограф занимателен постольку, поскольку он «маленькая экспериментальная Вселенная», по которой можно изучать законы явлений, гораздо более интересных и значительных, чем бегущие картинки...»⁵. Он, кинорежиссер, принужден что-то с нею делать. Сама реальность – это ничто, «это ноль работы режиссера»⁶. Таким образом, следование реальности, действи-

⁴ Анализ этой концепции см.: Постникова (Левина) Т.В. Имманентная реальность в кинотеории // Диалоги о науке. – 2009. – № 3. – С. 59–67.

⁵ Сергей Эйзенштейн. Из письма Эсфири Шуб (1931) в: Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – С. 5. Сравнить: Дюшан писал: «Я вовсе не прекратил заниматься живописью. Картина, прежде чем попасть на холст, обязательно существует в уме, и написав ее, всегда что-то теряешь. Я предпочитаю смотреть на свои картины без всей этой грязи»; Поль В. Машина зрения. – СПб.: Наука, 2004. – С. 37.

⁶ «Что касалось эстетического «строения вещей» – Эйзенштейн, как и его коллеги по «авангарду», отвергал рабское воспроизведение в искусстве внешнего подобия мира и настаивал на праве, даже обязанности художника пробиваться сквозь видимость к сущности явлений, опираясь при этом на собственные «внутренние установления», на свое видение мира и индивидуальное «чувство реальности». Клейман Н.И. Пафос Эйзенштейна / Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – Т. I. – М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2004. – С. 15.

² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 19.

³ Базен А. Что такое кино? // Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда – М.: Искусство, 1972. – С. 42, 45.

тельности, жизни не столь значимо для Эйзенштейна. Форма может быть далеко отстоящей от самой реальности, то есть стать формой монтажной. Однако, Эйзенштейн идет здесь по пути не документа, а искусства и ставит целью повлиять на зрителя. Кинематограф для него является не средством передачи информации, а способом воздействия. Как кинематограф влияет на зрителя? В чем задача режиссера кинофильма? Эйзенштейн обосновывает свою теорию монтажа, попутно решая и эти вопросы. Воздействовать на зрителя нужно, руководствуясь знанием о человеческом восприятии. Эйзенштейну интересен путь не от изображения, а со стороны восприятия изображения: важно не то, что показывает кинофильм, а что понимает, как воспринимает его зритель, какие образы, навеянные движущимися изображениями, рождаются в его сознании. С этой целью Эйзенштейн разрабатывает теорию «монтажа аттракционов»: «Аттракционом <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя, в сочетании с другими обладающий свойством сгущать эмоцию зрителя в ту или иную, целью спектакля диктуемую сторону»⁷.

Задача режиссера – накопить в психике зрителя ассоциации (путем сопоставления изображений), которые в совокупности привели бы к предполагаемому результату и вызвали определенный эффект. Эта задача вылилась в довольно экспрессивную теорию:

⁷ Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино. – М.: Эйзенштейн-центр: Музей кино, 2004 – С. 443.

«Киноглаз» не только символ видения, но и символ созерцания. Нам же нужно не созерцать, а действовать.

Не «Киноглаз» нам нужен, а «Кинокулак».

Советское кино должно кроить по черепу! И не «объединенным зрением миллионов глаз будем бороться с буржуазным миром» (Вертов) – нам живо подставят миллион фонарей под эти миллионы глаз!

Кроить кинокулаком по черепакам, кроить до окончательной победы, и теперь, под угрозой наплыва «быта» и мешчанства на революцию, кроить как никогда!

Дорогу кинокулаку!»⁸

Контрапунктический монтаж

Теория монтажа вызывает у Базена справедливый упрек, что монтаж расчленяет мир и дает только «куски» реальности⁹. Эйзенштейн, предвидев этот упрек, объясняет, что кусками фильм может быть только на монтажном столе. Нужно так подобрать эти куски, чтобы возникло целое. Единство – есть цель теории и практики монтажного кино Эйзенштейна. Единство – это образ в сознании зрителя, который возникает при сопоставлении различных изображений (кадров). Следовательно, разделенность материала не мешает восстановлению образа в представлении и «монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух

⁸ Эйзенштейн С.М. Стачка, 1924. Эйзенштейн С.М. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения. В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 1. – С. 110–117; О «киноглазе»: Постникова (Левина) Т.В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель // Человеческое. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2007. – С. 333–345.

⁹ Базен А. Указ. соч. – С. 95.

друг от друга не зависящих кусков («драматический принцип»)¹⁰.

Итак, принцип сопоставления монтажных кусков – в столкновении, образ возникает на контрапункте столкнувшихся кусков (*изображений*). Возникновение чувственного образа, безусловно, зависит не только от автора, но также и от воспринимающего зрителя. Происходит также и «контрапункт» индивидуальных образов¹¹.

В статье «Драматургия киноформы» Эйзенштейн размышляет о сущности кинематографа. За понятием феномена движения, пишет он, в кино закрепилось определение через «два неподвижных изображения движущихся тела в последовательных позициях сливаются в видимость движения при быстром их показе друг за другом»¹². Определение через слияние портит все понимание монтажа. Дело в том, возражает Эйзенштейн, что каждый последующий элемент не пристраивается рядом с предыдущим, а накладывается на них. Благодаря этому, а не слиянию, возникает впечатление о движении, заключает он. Эта последовательность создается на конфликтующих друг с другом изображениях. Следовательно, создается

динамический эффект (одно изображение связано с другим).

Итак, конструируя кинофильм, Эйзенштейн задается вопросами не об отражении реальности, а о действии на зрителя¹³. Все попытки достоверного изображения человека, приближение к подлинности терпят крах, в конечном итоге скатываясь к простому описанию, копированию и перенесению деталей описательного портрета, пишет он. Все упреки, которые позволяет себе Базен в отношении Эйзенштейна, имеют основание – действительно, образ возникает в сознании зрителя благодаря особым образом выстроенной последовательности элементов действительности. Происходит «сложение» образов, образ в сознании возникает из-за столкновения нескольких образов (как они представлены в кинофильме) в определенной последовательности. Возникает действие искусства. Эйзенштейн, как и Кант¹⁴, сосредоточивает свое внимание на произвольности, свободе выбора образов: «не мы подчиняемся каким-то «имманентным законам» абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков и абсолютных соответствий между ними и определенными эмоциями, но это означает, что мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям,

¹⁰ Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – С. 520.

¹¹ «В искусстве решают не абсолютные соответствия, а произвольно образные, которые диктуются образной системой того или иного произведения. Здесь дело никогда... не решится непреложным каталогом цветосимволов, но эмоциональная осмысленность и действенность цвета будет возникать всегда в порядке живого становления цветообразной стороны произведения, в самом процессе формирования этого образа, в живом движении произведения в целом». Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. – С.132.

¹² Эйзенштейн С.М. Указ. соч. – С. 521.

¹³ Кинотеоретик Бела Балаш утверждал, что важно не столько само искусство, сколько его действие: Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968.

¹⁴ «Поскольку способность воображения есть спонтанность, я называю ее иногда также продуктивной способностью воображения и тем самым отличаю ее от репродуктивной способности воображения, синтез которой подчинен только эмпирическим законам, а именно законам ассоциации...» Кант И. Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994. – С. 110.

которые мы находим нужными»¹⁵. В данном случае Эйзенштейн говорит о синестезии – т. е. возможности адекватно передать различные чувственные образы через другое: например, цвет – через вкус и т. д.¹⁶ Исследование видов синестезии, проведенное им, главным образом, в работе «Вертикальный монтаж», стало тем направлением, которое увидел режиссер в развитии кинематографа. В «Вертикальном монтаже» Эйзенштейн приводит в пример создание картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» Иваном Репиным, которое произошло под впечатлением от «Мести» Римского-Корсакова. Он цитирует Репина: «Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создается у меня под влиянием музыки. Я вспомнил о царе Иване... Я работал замороженный. Мне минутами становилось страшно...» и далее: «Здесь говорится о “настроении” и думается о том – нельзя ли “воплотить” это создавшееся настроение в “живопись”».

Но это не беспредметная игра звукозрительными «схожестями», не поиски абстрактных соответствий между изображением и звуком. Это такой же процесс, которому следует в дальнейшем искусство звукозрительного контрапункта в звукозрительных картинах советской кинематографии»¹⁷.

Интеллектуальный монтаж

Однако ни теорию контрапункта, ни тем более монтажа аттракционов нельзя назвать квинтэссенцией работы Эйзенштейна. Он строил теорию интеллектуального монтажа, которая практически была реализована в фильмах «Октябрь» и «Иван Грозный».

В статье «Драматургия киноформы»¹⁸ Эйзенштейн сравнивает процесс возникновения философии и искусства. В них есть сходство: и в том и в другом процессе «проекция системы вещей в мозг» рождает образ, только в случае философии он абстрактный (нечувственный), а в случае искусства – конкретный (чувственный). Далее происходит перенесение образа в мышление или в форму. Эйзенштейн говорит о сущности монтажа и обращается к японской иероглифике, «где два самостоятельных идеографических знака (“кадра”), поставленные рядом, взрываются в новое понятие. Так: глаз + вода = плакать [,] дверь + ухо = слушать»¹⁹. Мы уже говорили, что феномен движения в кино состоит из взаимоналожения – контрапункта (не «пристраивания» в линейной последовательности), а следовательно, конфликта двух образов, столкновения их в быстром показе друг за другом²⁰. Киноизображение возникает аналогично с понятием, возникающим от наложения иероглифов. При интеллектуальном монтаже, по замыслу режиссера, в сознании зрителя происходит не просто столкновение ассоциаций для последующего

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино. – М.: Эйзенштейн-центр: Музей кино, 2004. – С. 133.

¹⁶ См. также: Сартр Ж.-П. Очерк теории эмоций / Психология эмоций // сост. В.К. Вилюнас. – СПб.: Питер, 2008.

¹⁷ Эйзенштейн С.М. Указ. соч. – С. 109.

¹⁸ Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – С. 517.

¹⁹ Там же. – С. 517, 520.

²⁰ Сравнить с тезисами Бергсона о движении: Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. – М.: Ад Маргинем, 2004.

обретения целостности в некотором образе, как это утверждалось в случае теории контрапункта. Эйзенштейн задумывал теорию контрапунктического монтажа как метод появления понятий в сознании зрителя.

«Интеллектуальный монтаж – это есть монтаж не грубо физиологических обертонных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой. <...>

И если в первом случае под влиянием «четечного монтажа» вздрагивают руки и ноги, то во втором случае такое вздрагивание при иначе скомбинированном интеллектуальном раздражении происходит совершенно идентично в тканях высшей нервной системы мыслительного аппарата. <...>

А это на основании опыта работы по нижшим линиям к разделам высшего порядка дает возможность *вести атаку в самую сердцевину вещей и явлений*²¹.

Основываясь на представлении Эйзенштейна о работе режиссера и на выдвинутой им кинотеории, можно сказать, что им была предложена теория трансцендентального образа. Сознание, творящее по произволу, – кантовская идея, нашедшая свое развитие в кинотеории. В сознании сталкиваются образы, которые возникают благодаря контрапунктическому сопоставлению монтажных кусков. Сознание – и есть главная точка «схождения» произведения искусства.

²¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – С. 515–516. (курсив мой – Т.А.)

Золотое сечение

В статье «О строении вещей»²² Сергей Эйзенштейн ищет формальную основу произведения искусства. Он рассуждает о «пафосе» фильма «Броненосец Потемкин», который зависит от органического строя этого фильма. Кратко опишем проблему. Фильм, пишет Эйзенштейн, делится на пять частей. Все эти части, безусловно связанные «темой революционного братства», – разные, но в одном они схожи: каждая часть четко распадается на две равные половины. Более того, между первой и второй частью каждого акта возникает некий перелом, остановка. Примечательно, пишет Эйзенштейн, что перелом внутри каждой части – «не просто перелом в иное настроение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз переход в резко противоположное»²³. Не контрастное, поясняет режиссер, а противоположное, так как дает образ той же темы, но с противоположной точки зрения, в то же время вырастая из исходного момента. Эйзенштейн иллюстрирует примером:

«Взрыв бунта после предельной точки угнетения под дулами винтовок (II часть).

Или взрыв гнева, органически вырывающийся из темы массового траура по убитому (III часть).

Выстрелы на лестнице как органический “вывод” реакции на братские объятия повстанцев “Потемкина” с населением Одессы (IV часть) и т. д.»²⁴

²² Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино. – М.: Эйзенштейн-центр: Музей кино, 2004. – С. 15–45.

²³ Эйзенштейн С.М. Сверхпредметность и сверхтелесность. Неравнодушная природа. Том 2: О строении вещей / сост. Н. Клейман. – М.: Эйзенштейн-центр: Музей кино, 2006. – С. 25.

²⁴ Там же.

Эта закономерность должна быть продумана. По мысли Эйзенштейна, пропорция в фильме будет совпадать с закономерностями самой природы. Эта закономерность – «золотое сечение». Схемой «золотого сечения» является логарифмическая спираль, несущая в себе образ равномерного эволюционирования, которая отличается тем, что векторы, последовательно расположенные на координатной оси, образуют геометрическую прогрессию²⁵. Идея золотого сечения основана на поиске формулы связи между векторами, связи между целым и его частями. В связи с этим Эйзенштейн цитирует «Тимей» Платона: «Невозможно, чтобы две вещи совершенным образом соединились без третьей, так как между ними должна появиться связь, которая бы скрепляла их. Это наилучшим образом может выполнить пропорция, ибо если три числа обладают тем свойством, что среднее так относится к меньшему, как большее к среднему, и наоборот, меньшее так относится к среднему, как среднее к большему, то последнее и первое будет средним, а среднее – первым и последним. Таким образом, все по необходимости будет тем же самым, а так как оно будет тем же самым, то оно составит целое»²⁶.

Эйзенштейн продолжает: «Если к этому добавить условие, что большее одновременно есть целое, то есть сумма меньшего и среднего, то это и будет формулой, наиболее полным образом воплощающей идею связи целого и его частей, представленных в виде двух отрезков, в сумме своей составляющих это целое»²⁷.

Далее Эйзенштейн цитирует Гегеля, а мы вспомним о предшественнике Гегеля,

Николае Кузанском, благодаря которому также появилась идея бесконечности Вселенной. В сочинении «Об ученом незнании» Кузанец понимает мир как «Минимум», или Абсолютный Максимум, самосвертывающийся в Абсолютный Минимум, и наоборот. Максимумом является Бог, который есть совершенство, полнота, объемлющая природу. Правда, Кузанский идет дальше примера с «золотым сечением», разворачивая Максимум в противоположную сторону, из Минимума. У Кузанца – пантеистическая концепция, и нет ничего странного в том, что Бог у него содержится и в Абсолютном Минимуме, ибо Бог содержится во всем²⁸.

Итак, логарифмическая спираль, на основе которой, по мнению Эйзенштейна, разворачиваются события природы, имеет четкое математическое отношение, которое выражается в цифровом эквиваленте числом 0,618. Эту пропорциональную связь режиссер обсуждает на примере картины В.И. Сурикова «Боярыня Морозова», показывая, что композиционно картина выражена четкими, пропорциональными отношениями. «Золотое сечение» в этой картине выражено следующим образом. Эйзенштейн расчертил картину по диагонали и указал «точки пафоса». У него получились две точки, которые почти совпали с двумя главными жестами картины: в первую очередь, это «взлет руки Морозовой с двуперстным крестным знаменем как высшая точка», во вторую – это «беспомощно протянутая к той же боярыне рука... старухи – нищей странницы»²⁹. Однако, при дальнейшем исследовании Эйзенштейн показывает,

²⁵ Там же. – С. 27.

²⁶ Платон. Тимей / Платон. – Собр. соч. в 4 т. – Т. 3. – М.: Мысль, 1994.

²⁷ Эйзенштейн С.М. Указ. соч. – 624 с

²⁸ Кузанский Н. Об ученом незнании / Н. Кузанский. – Сочинения в 2 т. – Том 1. – М., 1979.

²⁹ Эйзенштейн С.М. – С. 34.

что «высшей точкой» пропорции предстает не рука, а пространство перед ртом Морозовой. «Золотое сечение... проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой. Ибо не рука, не горящие глаза, не рот – здесь главное. Но огненное слово фанатического убеждения»³⁰. Эти моменты взаимосвязаны переходом. По мысли Эйзенштейна, получается «переход из одной интенсивности в другую, из одного “измерения” в другое»³¹. Эти явления происходят «экстатически», «выходят из себя».

Как мы помним, Флоренский писал, что цель искусства – это «переход». Эйзенштейн также говорит об этом переходе, важнейшем для него, использующего искусство как инструмент воздействия на зрителя. В связи с этим в статье «Сверхпредметность и сверхтелесность»³² он рассматривает понятие экстатического опыта на примере религиозного. То, что может быть интересно для нас в данном случае, так это рассмотрение стадий этого состояния. В случае религиозного экстаза Эйзенштейн говорит о стадии «абстрактного» ощущения Сущности и Существования, которое потом приводит к высшему ощущению персонифицированного Бога. Эту экстатичность может ощутить каждый, поскольку «растворение в природе» присуще всем живым существам. Можно обратить внимание на то, что обычно воспринимается индифферентно – дыхание, кровообращение и т. д., чтобы понять, что такое *иной* опыт и что ощущение целостности возможно, убеждает режиссер. В приведенном примере Эйзенштейн демонстрирует эссен-

циалистский метод исследования вещей, только здесь он применяется не в философии, а в искусстве.

Киноглаз Вертова

Существует другой опыт, касающийся размышления о сущности вещей, в советском киноавангарде. Это фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». Вертов позиционировал этот фильм как задокументированную «жизнь как она есть». Что же именно снял Вертов, спрашивают его на одном из обсуждений фильма. Тот отвечает, что, получается, есть две жизни: жизнь как результат восприятия невооруженным глазом и жизнь как восприятие глаза, «вооруженного киноаппаратом». Для доказательства своей мысли Вертов приводит сравнение с телескопом и микроскопом – обычным глазом мы не видим далеких планет и микроскопических существ, и получается, что мимо наших глаз «проходит» два мира, так как мы не способны воспринять их естественным образом. То, что показывает киноаппарат – это как раз отрывки вот этой невидимой жизни³³. Вертов не писал теоретических работ, как Эйзенштейн, поэтому для него: «Фильм “Человек с киноаппаратом” – это не только практическое, но одновременно и теоретическое выступление на экране»³⁴. Несмотря на то что он был экспериментатором в кино, этот фильм был им осмыслен не до конца, равно как и остальная его работа. Уже после его смерти появилась группа его последователей, «группа Дзиги Вертова» с Жаном-Люком Годаром во главе. А вот в советской своей жизни Вертов был вынужден все время

³⁰ Там же. – С. 35.

³¹ Там же. – С. 39.

³² Там же. – С. 235–252

³³ Вертов Д. Из наследия. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – Т. 2. – С. 151.

³⁴ Там же. – С. 156.

сражаться с вкусовыми предпочтениями чиновников, не выпускавших его фильмы в широкий прокат. Чуть позже его и вообще «закрыли» – сначала обвинив в формализме, потом – лишив возможности режиссерской работы. Следовательно, все время Вертова уходило на борьбу, доказательство революционности собственных фильмов и соответствия их ленинским заветам, а не на обдумывание теоретических основ. Поэтому мы имеем лишь немногие объяснения: «Между тем фильм этот – только сумма зафиксированных на пленке фактов, если хотите, не только сумма, но и произведение, но и “высшая математика” фактов. Каждое слагаемое или же каждый множитель – это отдельный маленький документ»³⁵. На наш взгляд, «кинотеория», то есть экспериментальные предпосылки Вертова, наиболее близки феноменологии: «“Человек с киноаппаратом”... – это преодоление пространства. Это зрительная связь между различными пространственно отдаленными друг от друга точками жизни... “Человек с киноаппаратом” – это преодоление времени. Зрительное соединение далеко отстоящих во времени явлений... “Человек с киноаппаратом” использует все доступные киноаппарату способы съемки, в том числе: ускоренную и замедленную, обратную съемку, съемка с движения, неожиданные ракурсы и т. д. – понятые не как трюк, а как нормальные... “Человек с киноаппаратом” использует всевозможные монтажные средства. Стакивает всевозможные точки жизни и сливает их; ломает, когда нужно, все законы и обычаи прежних принципов композиции кинопроизведения»³⁶. Тем не менее Вер-

тов, конечно, обогнал свое время. Его наследие стало важным только в 60-х годах, именно тогда его заново переоткрыли.

Малевич о кино

Еще тогда, в 1925 году, в статье «Иликуют лики на экранах» Малевич хвалит киноавангардистов, встраивая их в ту линию развития искусства, которая, с его точки зрения, имела единственное право на жизнь: «Эйзенштейн и Вертов действительно первоклассные художники с устремлением влево, ибо первый опирается на контраст, второй – на «показ вещи как таковой», но им еще остается большой кусок пути к сезаннизму, кубизму, футуризму и беспредметному супрематизму, и дальнейший ход развития их художественной культуры можно предопределять только от уяснения принципа указанных школ»³⁷. Кино Вертова для Малевича важнее: Вертов более абстрактен, «в «показе вещи» уже наполовину освобождает зрителя от напомаженных идеями вещей, явлений предметов и, показывая вещь “как таковую”, заставляет общество видеть вещи не напомаженными, а реальными, подлинными, независимыми от порядка идейного, которые представляют собой картину куда сильнее и интереснее всех ликов и их «содержаний»³⁸. Об Эйзенштейне же он пишет другое; Малевич рад контрастности фильмов Эйзенштейна, однако советует ему осознать закон контрастов и двигаться в направлении кубизма как единственной школы контраста. В более поздней, 1929 года, статье Малевич, не дождавшись измене-

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. – С. 183.

³⁷ Малевич К.С. Иликуют лики на экранах / К.С. Малевич. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1. – С. 292.

³⁸ Там же. – С. 293.

ний от Эйзенштейна, пишет: «Например, Эйзенштейн своими новшествами является старым передвижником, который <...> стремится все технические средства кинотехники использовать для выражения картины старого передвижного характера»³⁹. Что же касается Вертова, то здесь Малевич не изменил своему первоначальному впечатлению – он восхищается новым фильмом «Одиннадцатый» потому, что там много *абстрактных моментов*, – это открытые Вертова в кино, еще не до конца осознанное. Для того чтобы разобраться в этом фильме, пишет Малевич, нужно хорошо знать живописный футуризм – Боччони, Балла, а вот изучения с «точки зрения кино» не будут достаточны⁴⁰. Будем считать это выпадом против «кино реальности», как называл его Базен.

Малевичу, безусловно, интересно наблюдать за экспериментами в области кино. Кино также может выражать абстрактные идеи, не только живопись: «Я привожу здесь два кадра Дзиги Вертова и футуриста Балла для того, чтобы доказать то, что в данный момент руководили Дзигой Вертовым футуристические восприятия, что в нем были начала динамических напряжений, что от кадров Д. Вертова и Балла мы получаем одинаковое ощущение силы»⁴¹. Он верит в то, что если бы Вертов лучше знал футуристов – он снял бы динамический фильм в чистом виде. В «Человеке с аппаратом» Малевич видит влияние кубофутуризма: «кто видел “Человека с киноаппаратом”, тот запомнил целый ряд моментов сдвига движения улицы, трамваев со всевозможными

сдвигами вещей в их различных направлениях движения, где строение движения уже не только идет в глубину к горизонту, но и развивается по вертикали»⁴². Его впечатление от «Человека с киноаппаратом» состоит в том, что вещи обрели новую метафизическую пластику: они распадутся и растворятся во времени за счет динамического выражения: «Итак, движение Дзиги Вертова идет непреклонно к новой форме выражения современного содержания... [которое] чисто силовое, динамическое»⁴³. Однако, в его фильмах еще смешиваются «образ барахла и образ динамики», поскольку Вертов еще не научился снимать «чистый» фильм.

Точка Кандинского

Помимо Малевича, предложившего двигаться в направлении абстракции, мы должны упомянуть также и Василия Кандинского. В знаменитой работе «Точка и линия на плоскости» Кандинский вслед за Малевичем излагает метафизические элементы искусства:

«геометрическая точка – невидимое существо. Ее надо определить как нематериальное существо, в материальном смысле она равна нулю.

Но в этом нуле скрыты разнообразные “человеческие свойства”. В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т. е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей.

Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении – высшая и единственная связь молчания и слова.

Поэтому геометрическая точка находит свою материальную форму прежде всего в

³⁹ Малевич К.С. Живописные законы в проблемах кино / К.С. Малевич. – Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1. – С. 301.

⁴⁰ Там же. – С. 302.

⁴¹ Там же. – С. 303.

⁴² Там же. – С. 303–304.

⁴³ Малевич К.С. Указ. соч.

письменности – она принадлежит языку и означает молчание»⁴⁴.

Для того чтобы обнаружить эти атомарные элементы в живописи, Кандинский предлагает посмотреть на «повседневность», которую мы обычно не замечаем. Занимаясь какой-либо проблемой, мы вдруг обнаруживаем, что «обычно безмолвная среда начинает говорить на все более понятном языке. Таким образом, мертвые знаки становятся живыми символами и мертвое оживает»⁴⁵. Нахождение первоэлемента – точки, позволяет Кандинскому осознать все степени свободы живописи: «Точка вырвана из привычного состояния и берет разбег для прыжка из одного мира в другой, где она освобождается от подчинения, от практически-целесообразного и начинает жить как самостоятельное существо, где ее подчинение превращается во внутренне-целесообразное. Это и есть мир живописи»⁴⁶.

По мнению Кандинского, мы должны искать основания в плане имманенции, ибо Абсолютного мы познать не сможем. Сама по себе точка – залог развертывания формы: пока она – точка, она обращена внутрь себя, но ее внутреннее напряжение – чувствуется⁴⁷. Это ее внутренняя сила. Но есть и внешняя: «Эта сила устремляется на вцарапанную в поверхность точку, вырывает и двигает ее в определенном направлении по плоскости. При этом немедленно уничтожается концентрическое напряжение точки, сама она лишается жизни, но из нее

возникает новое существо, которое ведет новую самостоятельную жизнь и подчиняется своим законам. Это – линия»⁴⁸. Геометрическая линия, в свою очередь, есть след движущейся точки, ее производная, которая возникает в движении при преодолении спокойствия точки, переход из статики (точки) – в динамику. Это влияние внешней силы.

Кандинский предлагает научить глаза видеть и уши слышать, выйти в абстрактное искусство: «В “предметном” искусстве звук элемента завуалирован, приглушен, а в абстрактном искусстве он получает полное незавуалированное звучание, что непосредственно можно наблюдать на примере маленькой точки»⁴⁹.

Абстрактный фильм

Малькольм Ле Грис⁵⁰ пишет, что работы художников-авангардистов Василия Кандинского, Казимира Малевича и Эль Лисицкого содержали много общего с абстрактными фильмами. Самые первые абстрактные фильмы появились между 1910 и 1912 годом, их авторы – Бруно Корра и Арналдо Джинна. Их первый фильм «Абстрактный фильм – цветная музыка» ставил целью найти кинематографические аналогии к звуку, в особенности к инструментальному звуку, который они показывали через взаимодействие цветов. Эта работа позднее повлияла на немецких экспериментаторов в области абстрактного фильма – Вальтера Рутмана, Викинга Эггелинга, Ханса Рихтера и Оскара Фишингера. На примере работы Ханса Рихтера становится ясным, насколько абстрактный фильм связан с худо-

⁴⁴ Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. – СПб.: Азбука-классика, 2005., Кандинский, В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / В.В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1. – С. 122. (курсив – мой)

⁴⁵ Там же. – С. 123–124.

⁴⁶ Там же. – С. 125.

⁴⁷ Там же. – С. 130.

⁴⁸ Там же. – С. 154.

⁴⁹ Там же. – С. 153.

⁵⁰ Le Grice, Malcolm. Abstract Film and Beyond.0 / M. Le Grice. – MIT Press, 1981.

жественным авангардом. Ханс Рихтер писал: «Проблемы современного искусства ведут напрямик к фильму. Организация и аранжировка формы, цвета, динамики движения, синхронности были проблемами, с которыми столкнулись Сезанн, кубисты и футуристы. Эггелинг и я из структурных проблем абстрактного искусства волею неволей напрямик вышли к выразительным средствам кино. Связь с театром и литературой была полностью разорвана. Кубизм, экспрессионизм, дадаизм, абстрактное искусство, сюрреализм обнаружили не столько свое выражение в фильмах, сколько свою реализацию на новом уровне»⁵¹.

Эггелинг, как и другие художники, «повравшие» с репрезентацией, рассматривал линию, форму и цвет вне миметизма, как нечто самоценное, и искал теоретическую базу для своих художественных открытий. Он, как и Кандинский⁵², писал теоретические работы по искусству в метафизическом контексте. В своей статье «Теоретическое представление искусства движения» (1921) он разделял искусство на «трансцендентальное» и «практическое». Практическое искусство связано с экономией значений, а вот трансцендентальное, наоборот, разрабатывается как «язык человечества», это язык стремления к совершенству, который объединит человечество. Абстрактный фильм Эггелинга «Диагональная симфония» целиком состоит из белых форм на черном фоне.

Помимо немецкого абстрактного фильма, необходимо упомянуть о французах, двигавшихся от сюрреализма и кубизма и предложивших подлинно абстрактные образы. В этом отношении интересен фильм

Фернана Леже «Механический балет», который показывает кубистический бэкграунд режиссера (собственно, это был единственный фильм художника). Некоторые кадры в нем – обычные съемки, остальные – «анимированные» круги и треугольники, которые по ходу фильма перемешиваются друг с другом, или анимация фигуративных элементов – например, отделенные от тела ноги из магазинной рекламы, превращающиеся в абстракции. Главная идея Леже – превратить обычную фотографическую реальность в простые образы или формы. Несмотря на то что образы фильма в каком-то смысле нескоординированы, нарративная структура реалистических фильмов была преодолена. Желая структурировать теоретические основы фильма, через несколько лет после его завершения Леже пишет:

«Каждое движение в направлении спектакля или кинофильма должно быть сосредоточено на выявлении ценности объекта – даже при обесценивании предмета и любого другого так называемого фотографического элемента интерпретации, чем бы оно ни являлось. Все сегодняшнее кино – романтическое, литературное, исторически-экспрессивное и т. д. Давайте забудем обо всем этом и рассмотрим, если Вы изволите, трубку – стул – руку – глаз – пишущую машинку – шляпу – ногу и т. д. и т. п.

Давайте рассмотрим эти вещи с точки зрения того, что они “вкладывают” в фильм такими, какими они являются – в уединении – их ценность увеличивается с каждым известным значением...

Техника, выводящаяся из этого, – отделить объект или фрагмент объекта и представить его на экране в кадре самого большого приближения. Предельное уве-

⁵¹ Ibid. – Р. 20.

⁵² «О духовном в искусстве», вышла в 1910 году.

личение объекта или фрагмента предоставляет ему “персональность”, которой у него не было раньше, и в этом смысле объект может стать движением к совершенно новой лирике и пластической силе»⁵³.

При этом Леже, как и Вертов, предлагает отказаться от привычных постановочных кадров, полностью пересмотреть язык кино. Стоит заметить, что ни один из фильмов киноавангарда не стал приближен к тому, что требовал от него Казимир Малевич. Несмотря на это, у русских киноавангардистов заметны другие цели в кинематографе: не поиск новой динамической силы, не попытка выразить саму форму объекта (что соответствует, по нашему мнению, теории Кандинского больше). Задачи, которые поставил себе русский киноавангард в том, чтобы выявить – не объекты! – их сущности, объекты как-они-есть. Эта эссенциалистская целенаправленность просматривается как у Вертова, так и у Эйзенштейна. Эссенциализм существует как бы помимо феноменологических – имманентистских – задач Вертова (киноглаз), а также помимо трансцендентализма Эйзенштейна. Но оба они находятся в плане имманенции. Попытки говорить о трансцендентном в кино появятся позже, а пока мы изложим ту художественную программу, которая послужила предпосылкой (или причиной) этому развитию.

Реализм Малевича

Революция в искусстве, которую совершил Казимир Малевич, связана с формулированием теории беспредметности, супрематизма. Словом «супрематизм» (от лат. *suprem* – высшая стадия) Малевич вы-

разил событие трансцендирования, выхождения за предел реальности, превосходство над ней. Эта революция в массовом сознании связана с «Черным квадратом», написанным Малевичем в 1913 году. Однако эта работа – не просто предельное выражение примитивизма в живописи (как известно, авангардисты были очень вдохновлены примитивизмом, особенно Гончарова и Ларионов). Во всех работах, в том числе и в манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915), Малевич утверждает приход нового порядка – порядка беспредметности, который полностью меняет «мир мяса и кости». Он призывает отказаться от иллюзионистичности в живописи, копирования реальности и в принципе от реальности как примера для подражания. Как утверждают «супрематисты», Малевич и его последователи, подражание реальности – ужасно, Репин и передвижники – отвратительны, они работают не на открытие законов реальности, а на потребление иллюзии. Именно поэтому предложение Малевича столь радикально – полностью отказаться от всех традиционных форм в живописи. В названной нами работе Малевич чертит последовательную линию через кубизм и футуризм к полному очищению формы. Кубизм, пишет Малевич, есть только подготовка к высшей форме живописи. Кубизм совершенно иначе смотрит на реальность, он пытается «разложить» ее на составные части, но, как и футуризм, все же не преодолевает. И поэтому в искусстве, пишет Малевич, нужна истина, а не искренность. Живопись не должна быть описанием реальности, говорит он, ибо «художник может быть творцом лишь тогда, когда формы его картин не

⁵³ Le Grice, Malcolm. Указ. соч. – Р. 36.

имеют ничего общего с натурой»⁵⁴. Малевич утверждает искусство как умение создавать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений формы и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, а на основании веса, скорости и направления движения. «Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением»⁵⁵.

Критикуя все формы «практического реализма», Малевич отказывает видимой реальности в истинности, доказывая иллюзорность действительности: «Моя точка зрения на “Мир” состоит в том, что в нем нет элементов, или, вернее, нет той вещи, которая могла бы разбиться – нет ни тарелок, ни дворцов, ни стульев. Это все есть у человека, и потому оно разбивается, поэтому его жизнь представляет собой груды черепков, лом»⁵⁶.

Исследовать действительность на самом деле – «значит исследовать то, что не существует, то, что не понятно, а непонятное для человека несуществующее, следовательно, исследованию подлежит несуществующее»⁵⁷. Далее Малевич говорит, что при исследовании вещи она распадается на множество составных частей, а те, в свою очередь, еще на бесчисленное ко-

личество более мелких частей. Единственное, что останется человеку – это посчитать количество этих вещей, но кому тогда будут нужны эти цифры и что они будут обозначать? Откроют ли они глаза на действительность? На самом же деле то, что мы называем действительностью, есть «бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемой, ни познаваемой. Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное “ничто”»⁵⁸. Он писал: «Мир и его проявление не существовал раньше в сознании, ибо сознания не было, существовали только абстракты. Отсюда мир был мир, т. е. “ничто”, и только благодаря развивающейся организации человека “он”, человек, стал из этого “ничто-мира” реализовывать “что”, в силу чего разрушал мир и делал это во имя реального, которое зарождалось в его сознании как представление в той или другой форме. Но это уже не был мир, это было его разрушение, разделение, поэтому возникшая техника имеет два назначения: первое назначение – это разрушение и сложение незыблемого разрушения, и второе – сложение разрушения в незыблемом»⁵⁹. Таким образом, вещи – это конструкты сознания человека, а чистый опыт, очищенный от содержаний сознания, выведет исследователя на «Ничто» вещей, но не на «сами вещи». Поэтому религия, наука, искусство устремляются к познанию мира, лишенного конкретности, – абстрактного мира. Однако тогда возникает вопрос – как нужно познавать мир, если человек является частью чувственного, вещного мира? В связи

⁵⁴ Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм К.С. Малевича. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1. – С. 40.

⁵⁵ Там же. – С. 51.

⁵⁶ Малевич К.С. Записка о границах реальности. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 2004. – Т. 5. – С. 193.

⁵⁷ Малевич К.С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1. – С. 242.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Малевич К.С. 1/42 Беспредметность // Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – М.: Гилея, 2004. – С. 69.

с этим у Малевича появляется одна из важнейших его мыслей, по нашему мнению: «Но если мир абстрактен, то его можно познать через *абстрактное*, как тело познается через тело»⁶⁰. Свою основную идею, беспредметность, Малевич в начальных параграфах декларирует как данность, и лишь постепенно приходят ряды апофатических определений, очерчивающие статус «освобожденного Ничто»⁶¹.

Заключение

Статья Рудольфа Карнапа «Преодоление метафизики логическим анализом языка» (1930) и предшествующая ей работа аналитических философов может быть противопоставлена эссенциалистскому течению в искусстве, которое как будто бы продолжало эту тематику, но на другом языке, языке искусства. Приостановка философией размышлений о сущностях на тот момент может быть красноречиво выражена фразой Людвиг Витгенштейна, высказанной им в 1921 году: «то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, а о чем невозможно говорить, о том следует молчать»⁶². Невозможность говорить ясно о фундаментальных основах бытия заставила философов замолчать на несколько десятилетий. Однако эта невозможность совершенно не смутила художников-авангардистов, высказывающихся не на языке слов, но на языке образов. Поскольку

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Шатских А.С. Малевич после живописи // Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 3. – С. 12.

⁶² Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер. с нем. Добронравова и Лахути Д.; общ. ред. и предисл. Асмуса В.Ф. – М.: Наука, 1958 (2009); Витгенштейн Л. Философские работы / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. – Ч. I. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.; Вертов Д. Из наследия. – Т. 2: Статьи и выступления. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008.

язык образов не зависим от способов аргументации и исследовательских методов начала XX века, он стал более успешной стратегией эссенциализма для того времени, чем философский.

Литература

- Аристотель*. Метафизика. – М.: Эксмо, 2006. – 608 с.
- Базен А.* Что такое кино?: Сб. ст. / под ред. И. Вайсфельда. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
- Балаши Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
- Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / пер. с нем. Добронравова и Д. Лахути; общ. ред. и предисл. В.Ф. Асмуса – М.: Наука, 1958 (2009). – 133 с.
- Витгенштейн Л.* Философские работы / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. – Ч. I. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
- Вертов Д.* Из наследия. В 2 т. – Т. 2. Статьи и выступления. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – 641 с.
- Делез Ж.* Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. – М.: Ад Маргинем, 2004.
- Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 236 с.
- Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / В.В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1. – 344 с.
- Кант И.* Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.
- Клейман Н.И.* Пафос Эйзенштейна // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – Т. 1. – М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2004.
- Кракауэр Э.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
- Кузанский Н.* Об ученом незнании. Соч. в 2 т. – Том 1. – М., 1979 – 488 с.
- Малевич К.С.* 1/42. Беспредметность. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999 – Т. 4.

- Малевич К.С.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1.
- Малевич К.С.* Живописные законы в проблемах кино. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1.
- Малевич К.С.* Записка о границах реальности. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 2004. – Т. 5.
- Малевич К.С.* И ликуют лики на экранах. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1.
- Малевич К.С.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 1.
- Платон.* Тимей. Собр. соч. в 4 т. – Т. 3. – М.: Мысль, 1994.
- Поль В.* Машина зрения. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
- Постникова (Левина) Т.В.* Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2007. – С. 333–345.
- Постникова (Левина) Т.В.* Имманентная реальность в кинотеории // Диалоги о науке. – № 3. – 2009. – С. 59–67.
- Сартр Ж.-П.* Очерк теории эмоций / Психология эмоций // сост. В.К. Вилюнас. – СПб.: Питер, 2008. – С. 120–138.
- Шатских А.С.* Малевич после живописи // К.С. Малевич. – Собр. соч. в 5 т. – М.: Гилея, 1999. – Т. 3.
- Эйзенштейн С.М.* К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 1. – 696 с.
- Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино / С.М. Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. – 687 с.
- Эйзенштейн С.М.* Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – 592 с.
- Эйзенштейн С.М.* Сверхпредметность и сверхтелесность. Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей / сост. Н. Клейман. – М.: Эйзенштейн-центр: Музей кино, 2006. – 624 с.
- Le Grice, Malcolm.* Abstract Film and Beyond.0 / M. Le Grice. – MIT Press, 1981.