

Л.И. Кирсанова<sup>1</sup>, О.А. Коротина<sup>2</sup>

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
Владивосток. Россия

## Право на кино: пролетарский кинематограф С. Эйзенштейна, А. Довженко, Дзиги Вертова

В статье поставлен вопрос об онтологическом статусе кино, о соотношении экранного образа и действительности. Одни теоретики кино считают, что кинофильмы удовлетворяют онтологический запрос на правду жизни, способны создавать образы, тождественные самой реальности. Кадры из фильма Эйзенштейна «Октябрь» о штурме Зимнего дворца долгое время считали документальными. Кино продуцирует доверие к действительности – полагают А. Базен [1], Кракауэр [8], Бертолучи и др. Другая часть теоретиков кино не относит его к референтным формам искусства, его задача – создавать иллюзии, мифы, фантазии (А. Моль [9], П. Гринуэй, Ж. Делез [4] и др.).

Авторы статьи на примере «пролетарского» кинематографа С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Дзиги Вертова исследуют регионы онтологии кино: образы-времени, образы-движения, образы-статике. Не существует реальности как таковой, она конституируется, преобразуется в объект-модель, в том числе средствами кинематографа.

**Ключевые слова и словосочетания:** онтология кино, образы-модели кино, пролетарское кино.

L.I. Kirsanova, O.A. Korotina

Vladivostok State University of Economics and Service  
Vladivostok. Russia

## Right for cinema: proletarian cinematograph of S. Eisenstein, A. Dovzhenko, Dziga Vertov

The article raises an issue about ontological status of cinema and balance between screen image and real life. Some theorists consider that cinema meets ontological needs for true life and is able to create images of reality. The scene of Winter palace storming from Eisenstein's movie named «October» has long been assumed to be documentary. A. Bazin, Krakauer, Bertolucci considered that cinema created confidence in reality. Others think that cinema is not a referential form of art and its aim is to create an illusion, myths and dreams (A. Moles, P. Greenaway, G. Deleuze and others).

The authors of the article by an example of «proletarian» cinema of Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Dziga Vertov are researching the fields of cinema ontology: images of time, images of movement, static images. There is no pure reality; it is set up, it transforms into object-model, with the help of cinema as well.

**Keywords:** cinema ontology, cinema object-model, «proletarian» cinema.

Начало XX века характеризуется появлением такого феномена как массы, почти одновременно с ним наступает век кино. Сопоставление вполне случайное, однако, кино оказалось весьма своевременным искусством.

<sup>1</sup> Лидия Игнатьевна Кирсанова – д-р филос. наук, профессор, профессор кафедры философии и юридической психологии Института права; 690014, Россия, Владивосток, ул. Гоголя, 41; kirsanovalidiya@gambler.ru

<sup>2</sup> Ольга Александровна Коротина – канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры философии и юридической психологии Института права; 690014, Россия, Владивосток, ул. Гоголя, 41; olga.korotina@vvsu.ru.

Что такое пролетарская масса – невероятный рост низовой активности, местных рабочих комитетов, низовых лидеров, взрыв свободы и возвышенного энтузиазма, всеобщей солидарности. Это праздник освобожденного труда. Одновременно, когда в октябре победившие революционеры врываются в винные погреба Зимнего дворца они не отказывают себе в экстатической оргии уничтожения бутылок с дорогим вином [7]. Оргии революции (они счастливы уже сейчас) проливают свет на всю их будущую жизнь. Масса не мыслит, утверждал Ильич, вождь пролетариата, но можно ли мыслить массу?

Мыслить значение масс означает определить отношение между демосом и охлосом, между властью демократии – советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов и движением хаотичных агентов насилия и наслаждения. Охлос представляет собой скопление испытавших страх и ужас людей, выбитых историей из всяких форм суверенной коллективности – государственной иерархии, армии, общины, завода, фабрики. Охлос возникает и действует до и после демократии, а также наряду с ней. Демократия как действие народной коллективности разделяет охлос на новые идентичности, ранги, стратегии мысли и поведения [10]. Ненависть, рождающаяся среди озверелых людей, может быть уравновешена только идеей классовой борьбы, которая ставит во главу угла силу разделения на буржуа и пролетариев. Признать оппозицию между буржуа и пролетарием вместо популистских вариантов всеобщего равенства (офицеров и солдат с красным бантами) означает перевернуть иерархию: и последние станут первыми. Определить на первое место пролетария означает субстантивировать его как класс, а не как хаотичную множественность. Субстантивированность рабочего класса оказывается недостаточной, точнее, определяемой только с точки зрения негативности: пролетариату нечего терять... он ЛИШЕН. Положительной фигурой субстантивированности рабочего класса является его партия, конституирующая пролетариев посредством разделения на членов партии и беспартийную массу.

Принцип разделения работает в двух режимах: 1) отделение демоса от охлоса – организация против хаоса и 2) отделение партии вождей от рабочего класса. Каждая оппозиция имеет свое культурное, символическое измерение, каждая окультуривает и цивилизует массу посредством различных форм искусства – художественного авангарда (Малевич, Филонов и др.), поэзии от Блока до Маяковского, Окон РОСТА, среди которых важнейшим оказывается кино.

Революция присвоила новый вид искусства, каким было кино. Успех кино, которое не требовало от зрителя умения читать и писать, т.е. владеть сложными интеллектуальными процедурами культуры, обусловлен его кажущейся простотой восприятия. Способность смотреть и слышать является врожденной, и в своих простейших формах не требует воспитания, образования. Хохотать до слез, созерцая эпизод драки в фильме Эйзенштейна «Веселые ребята», может любой пролетарий. Масса, которая не знает грамоту, не могла быть исключена из процесса окультуривания и социализации, потому что в начале XX века она не была массой мигрантов, «чужих», которых можно «исключить» из культуры, это были собственные граждане бывшей российской империи. Масса рабочего класса и крестьянства не была не только окультурена, но и цивилизована. Уже в советские времена строи-

телей метрополитена необходимо было учить пользоваться наручными часами, чистить зубы, не спать в кровати в верхней одежде [11]. Вождь революции Ленин считал решение задачи культурной революции архиважной и архисложной. Какие формы культурного досуга могли быть доступны массе пролетариев, деклассированных крестьян, прибывших на стройки социализма, уволенным из армии солдатам? Театры были малочисленными, особенно в провинции, требовали знания основ литературной классики. Живопись явилась еще более сложным искусством, особенно в формах, в которых художники отказались от идеала изобразительности, соответствующей какой бы то ни было реальности. Чтение художественной литературы требовало хотя бы начального образования. Литература может сказать метафорой: руки листвеют, кино упрощает метафору до метонимии. Кино сначала должно показать колышущиеся руки, а затем – несомые ветром листья. В метафоре обе части целого присутствуют вместе, одновременно и требуют усилия воображения, тогда как зритель в кино видит оба элемента по отдельности, что существенно упрощает задачу понимания. Кино – это вид массового искусства, посредством которого производится индивидуация массы, а не личности. Эксперименты по индивидуализации массы были начаты в рамках театрального искусства. Инженер конструктор и театральный режиссер Эрвин Пискатор показал в театре, как медь, сталь, железо, небоскребы, подъемные краны ползут на человека. Экспериментируя с массой, он строил толпы архитектурно или геометрически [12]. Эту идею подхватил Ф. Ланг, его прямоугольные массы рабов в фильме «Метрополис» являются пространственным свидетельством гомогенности массы.

Масса пролетариев не могла быть массой потребления, о которой сегодня рассуждает Ж. Бодрийяр [3]. Это масса труда, заботы о выживании, имеющей слишком мало досуга, чтобы понимать сложные виды искусства. Явилось пролетарское кино, которое позволило массе реализовать свое право на идентичность: право видения себя в революции («Мать» Пудовкина, «Броненосец Потемкин», «Октябрь» Эйзенштейна и др.), в профессии (Эйзенштейн «Стачка»), в личных отношениях (обратим внимание на анти-фрейдистский жест Пудовкина: он переворачивает отношения Отец–Мать–Сын на взаимоотношения Сын–Мать, где фигура Отца оказывается исключенной). Ясно, что не сами рабочие стали авторами кинофильмической продукции. Интеллектуалы почувствовали этот запрос непросвященного народного духа, благодаря Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, Дзиге Вертову, масса получила право на кино. Масса удовлетворяет потребность в самоидентификации посредством интерпассивности: субъект изначально обращает свои мысли к другому, который предположительно именно так думает и чувствует [6].

В части предлагаемых кинофильмов первые режиссеры пролетарского кино выработали образцы того, что в конце XX века французский философ Ж. Делез назовет онтологией кино: образы-движения, образы-времени, крупный план [4]. Первоначально производство кинообразов шло навстречу потребностям массы, соизмерялось с ее возможностями, запросами, вкусами. Хаосу и неупорядоченности протеста массы отвечает фильм Эйзенштейна «Стачка», более ранний, чем известный и многократно осмысленный отечественными и зарубежными критиками «Броненосец Потемкин». Фильм «Стачка» интересен тем, что он отражает первую

сторону указанной оппозиции: отделение порядка от хаоса, он свидетельствует, как из хаоса рабочего протеста формируется фигура организации – рабочая ячейка заседает, идут поиски лидеров стачки, лидер арестован, его допрашивают в полиции, пытаются перевербовать и т.п. Интересен зачин фильма: все начинается с того, что провокаторы обвиняют рабочего в краже дорогостоящего инструмента, он оскорблен, унижен. Невозможность оправдаться, рассеять подозрения приводит рабочего к самоубийству. Характерна и оправдана первоначальная реакция его товарищей: возмущение, попытки оправдать, найти виновных. Крики возмущения и недовольства расходятся кругами. Опыт ненависти к хозяевам и их холуям превращается в форму организованного протеста, налицо начало демократии: в мужском туалете завода собирается ячейка лидеров, которые обращаются к рабочим с призывом выйти на стачку. Дальше разворачивается картина мирного противостояния рабочих, полиции, администрации и хозяев-заводчиков. Заметим, что Эйзенштейн идет вслед за массой: он никуда не ведет, не направляет твердой рукой, не занимается подстановками о руководящей роли партии, потому что ситуация протеста не достигла стадии второго жеста: роль партии вырисовывается смутно. После партийной критики Эйзенштейн снимет второй фильм о диктатуре вождей «Октябрь», это будет осмыслением второго жеста – субстантивирования пролетарской массы в партию, рождения партии вождей. В раннем фильме Эйзенштейна много юмора, чего стоят имена и образы филеров охранки – лиса, сова и др., он шутит так, как способна смеяться именно масса, высвобождая свою ненависть и презрение в остроумии. Картина полна весьма хаотичных движений, неуловимых перемещений – «ребята действуют» – в кузницу, к кувалдам; чиновники бегают как угорелые, шпионы подглядывают, суетятся и т.п. Все это отражает микрофизику движений подлинной реальности. Кино Эйзенштейна, по классификации Делеза, это кино-действие.

Довженко называют Сезанном кинематографа, художником статики. Прямое влияние Сезанна на Довженко едва ли удастся доказать, однако в 30-е годы Довженко по направлению министерства культуры красной Украины находился на стажировке в одной из немецких студий, когда слава французского художника вполне упрочилась в Европе. Довженко интересовала не изменчивость, он был увлечен не микрофизикой движений, а искал устойчивость сочетаний форм и цветов в природе. Он видел вечное, то, что не изменяется во времени, остается всегда одним и тем же – Землей. Речь идет об одноименном фильме Довженко «Земля». Он создает новую онтологию кино: образ неподвижности-в-интенсивности. Сначала кажется, что образы-статики: земля, яблоки, старик, закат, дикая степь, подсолнухи и др. – не движутся вовсе, они как бы замирают в неподвижности ввиду величия и красоты Мира. Земля, сплошь усыпанная яблоками, надолго остается в памяти как раз потому, что длительность кадра позволяет запечатлеть подробности, детали: старик ложится помирать среди осыпавшихся яблок, что являет образ тождества плодов земли и плодов рода. Есть время жить, и есть время умирать, последним жестом умирающего является хруст съедаемого яблока. Ни страха, ни страдания, ни ужаса смерти не знает природа того, что живет и умирает именно как природа, а не как сознание и мысль. В этом жесте Довженко бессознательно аргументирует против Хайдеггера. Также Довженко пытается осмыслить жест Машины против

Мира, против крестьянского мира – общины, рабочих против крестьян, что вовсе не интересовало европейскую социал-демократию. Ленин-Сталин перевели это противоречие на язык социальной теории: была обоснована целая наука подозрения – о ведущей роли пролетариата против идиотизма деревни.

Образ-статика, разработанный Довженко, характеризуется «зависанием» взгляда того, кто смотрит и того видимого, которому принадлежит сам видящий. Образ-интенсивность создается не за счет крупного плана, как у Бергмана в «Персоне». Применение крупного плана означает возведение образа в квадрат и даже серию. Крупный план Бергмана действует как преувеличение, он создает гиперреальность лица, которое «натягивается» на все окружающее, чем как бы аннигилирует жизнь вокруг – море, окрестности, обстановку, в которой действуют герои. Довженко онтологичен, но не антропологичен, он не выпячивает человеческое из природы, а растворяет его в природе, не делает из заката солнца, цветущих яблонь, подсолнухов чего-то человеческого, не антропоморфизует реальность. Жизнь прекрасна сама по себе, тем более она прекрасна без человека.

Если исследовать то, как было реализовано право массы на кино, следует обратиться к кинематографу Германии 20–30 годов, прежде всего, к гениальному Фрицу Лангу и его фильму «Метрополис». По интеллектуальному замыслу и воплощению фильм Ланга является более зрелым и сложным, чем «Стачка» Эйзенштейна. Ланг действует на двух сценах: одна сцена – это зарождение пролетарского протеста в подвальных этажах общественного здания, на второй сцене изображается досуг «миллениумов», молодых, беззаботных детей богатых родителей. Противостояние верха (буржуа, хозяева, управляющие) и низа (подполья из рабочих, андеграунда) имеет двойные, тройные смыслы. Рабочие в буквальном смысле работают в аду, черные как черти, устают от работы до смерти. Девушка-пролетарка выполняет роль трикстера, она проникает на вторую сцену с детьми из пролетарских семей и произносит ключевую фразу: «Это ваши братья». Молодые люди обмениваются взглядами: сын хозяина и девушка-пролетарка. Любовь уничтожает дистанцию между молодыми людьми, это Событие, которое упраздняет иерархии. Место отцовского контроля занимает любовное чувство, фигура Отца поставлена под вопрос. Сын идет против Отца, он желает новой жизни, солидарности рабочих и хозяев, счастья для трудящихся и их господ, выхода рабочих из подполья. Юноша провозглашает: они больше не агенты ада, а люди. У Эйзенштейна перемена верха и низа решается иначе – по-русски, более жестко: главного стукача завода подвешивают вниз головой. В конце фильма Сын и Отец подают друг другу руки. Революционный заряд фильма разрешается по-немецки: филистерским примирением. Антогонизм Человека и Машины воплощается в техническом устройстве, способном лишь к имитации реальности, игрушка-автомат, сходная с героиней фильма, способна стать только «крикливой обезьяной» реальной девушки. Противоречие человека и машины Ланг видит более масштабно и метафизически, чем Довженко.

В случае раннего протеста, когда масса остается неразличенной множественностью, нельзя сказать, что она «мыслит», сознание вносится извне, революционную проповедь произносит девушка. Она восхищает, вдохновляет массу. Разумеется, мысль может родиться у человека массы, ибо способность мыслить заложена в

человеческом бытии, потому что человек не животное, хотя ничего не гарантировано. Возможны сбои, ошибки. Если мысль должна пробиться сквозь толщу массы, то зачастую она останавливается в бессилии помыслить целое. Весьма интересно проследить у Ланга за всеми попытками внести мысль в массы, когда она переходит от состояния захваченности аффектом протеста до бессилия и окаменелости (это и есть поломка, сбой в сознании). Все образцы пролетарского кино пытаются решить вопрос о том, как массу неразличимой множественности перевести в стратегию индивидуации. У Эйзенштейна затушевана фигура героя, он не показал роли вождя и партии, потому что не видел такой перспективы. Он занял позицию наблюдателя, созерцая массу извне, вполне отстраненно и холодно. Пудовкина интересовало прежде всего развитие самосознания у рабочего класса: пробуждающееся сознание Матери, доводящее ее до индивидуальности и способности поступать своим собственным образом.

Видное место среди первых кинодокументалистов пролетарского кино принадлежит Дзиге Вертову, а его фильм «Человек с киноаппаратом» признан лучшим документальным фильмом. Свое творчество он называл киночеством или кинооком, а манифест «Мы» 1922 года позволил ему сформулировать некоторые принципы своего кинотворчества. Несколько цитат: «мы ищем суровую систему точных движений»; «из своих фильмов мы исключаем режиссуру, актеров, грим и т.п. за их буржуазность, неподлинность, вычурность»; «хорошо то, что беспорядочно»; Вертова захватывали красота машинного ритма, механического труда, он приходил в восторг от красоты химических процессов, движения электростанции и др. [14]. Однако одно дело – манифест, письменный текст, который можно читать медленно, с повторами и т.п., другое – собственно кинофильмический ряд: неупорядоченные образы движутся с такой скоростью, что парализуют способность мыслить и понимать. Редкие синефилы увлекаются такой продукцией, в которой совмещены кадры того, что для показа снимает оператор, образ самого кинооператора, а также лица зрителей, сидящих в кинозале, готовых к просмотру фильма. Беспорядочное смешение, скорость перемены образов, невнятность авторской мысли доводят зрителя до того, что он оказывается неспособным добраться до смысла. Зритель доведен до того, что видит только то, как в нем шествуют чужие образы, занимая все пространство сознания. Избыточное количество противоречащих друг другу образов создают сложные метонимии и метафоры, отсылающие к пост-пониманию.

В фильме «Симфония Донбасса» режиссер совмещает два символических ряда: распятие Христа и вышку электропередач, где общим термином является крест. Смысл рождается потом, в том случае, если удастся собрать целое из частей. Не подготовленный зритель не замечает, что на время похищенное сознание может родить мысль с тем большей энергией, чем более она была связана предыдущим торможением. Человек – смыслопорождающее существо, он не может обходиться, хотя бы без минимума смысла, шок от не-мысли, это временное окаменение мысли порождает желание восстановить целое. Нemoшь мысли, загадка фильмообраза наводят на мысль, провокация вызывает желание доискаться смысла целого. Кроме того, не нужно забывать, что всякое кино сделано кем-то, следовательно, в нем присутствует тот, кто мыслит, а потому в зрителе присутствует не только он сам как



тот, кто мыслит, но и тот другой, который мыслил до него, а потому кинозритель не пребывает в монологе с самим собой, это диалогическая инстанция. Застав себя на бессвязности мысли, человек-кинозритель продвигает себя вперед – к смыслу, даже если это его иллюзии, аллюзии, фантазии. Один из фильмов Хичкока называется «Головокружение», именно сродни этому состоянию бывают случаи кино, когда человек теряет самообладание. Такое тоскливое головокружение испытывает современный зритель, пытаясь досмотреть до конца фильм Ж.-Л. Годара «Социализм». Только медленное, все более медленное смотрение... более ничего не может помочь. Дзига Вертов облегчает просмотр: у него присутствует закономерность: целое и часть тождественны, погружаясь в созерцании части, погружаешься в целое и от целого переходишь к части, что образует герменевтический круг понимания. Однако круг не замкнут, он разомкнут в направлении иного нового смысла. Начнем с погружения в целое – пробуждение женщины, она вот-вот проснется, раннее утро, молодая женщина улыбается миру, умывается, все это доносит до нас образ с тысячелетней историей Мадонны, тогда как часть – таз для утреннего туалета остается приметой советского быта, поэтому перед нами не лик священного, а девушка-работница. Нет ответа на вопрос: для чего мы смотрим фильмы Дзиги Вертова, например, «Три песни о Ленине», ради подробностей пролетарской эпохи или ради целого: присутствовать при рождении нового человека? У него все получилось: не отступить от правды жизни и возвысить человека массы до уровня человечности.

Итак, пролетарское искусство – искусство для масс, его доступность массам имела другую сторону: государственная пропаганда и идеология сделали кино великим подстановщиком реальности. Министр пропаганды фашистской Германии Геббельс до конца дней грезил о том, чтобы превзойти Голливуд, сделать Германию современным «киногородом» в противоположность античному городу-театру [5]. Искусство кино исторически оказалось связанным с военно-промышленным комплексом, крупным продюсерским капиталом, с организацией войны, с государственной пропагандой. Российское кино первых лет революции впитало энергетику авангарда, «левого» искусства, искало опоры в массах, служило им, воспитывало, направляло. Кино Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Дзиги Вертова и др. удовлетворяли онтологический запрос на правду жизни, формировали доверие к действительности. Пролетарская масса способом интерпассивности обрела право... на кино: право на миссию, профессию, национальность, пол. Массовидный человек (трудящийся, рабочий, колхозник) мог увидеть «себя» в кино и тем самым себя индивидуализировать, осмыслить, понять, как надо работать, любить и т.п. Что потребляет в кино современный российский человек? Сегодня большая часть людей лишены права на кино: последние 25–30 лет героями кинофильмов остаются менты, киллеры, барышни свободных нравов. В кино нас лишили права на профессию, возраст, национальность, пол и др. Когда в последние годы мы видели фильмы, героями которых становились учителя, врачи, ученые, рабочие, фермеры, мигранты? Отдельные удачные образцы не меняют общей картины, более того, зачастую, они сразу попадают в разряд «трудного кино», не получают проката, не находят зрителя. Мы не устояли под напором коммерческого развлекательного кино, насаждаемого Голливудом. Многие диалоги, интерьер квартир, ситуации,

в которых оказываются герои наших сериалов, скроены по меркам Голливуда. Отсутствие собственного кино подрывает доверие к миру, в котором мы живем, к нашей истории и др. Экспериментальное кино не может спасти ситуацию, как показывает история западного кинематографа, оно зачастую остается вычурным, абстрактным (Ларс фон Триер, Ж.-Л. Годар и др.). Необходимо кино, обращенное к любому существу, к человеку данной эпохи, страны, нации, к присутствующему как таковому, ко всякому человеку, бытие которого оказывается безусловно важным, значимым. Вернуться к девизу Дзиги Вертова: показать бытие «такое как оно есть», назад – к документальности, к кино, которое не вязнет в абстрактной всеобщности, а схватывает бытие со всеми его свойствами конкретного бытия. Примером чего является, с нашей точки зрения, фильм Андрея Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж».

Не следует впрямую апеллировать к достоверности, не следует упрощать действия кинофильмического кадра как целого. Документальность заложена внутри художественности, действительность с необходимостью пробивает себе дорогу. Зачастую буквальное сообщение в кино (фильм Пырьева «Кубанские казаки» о селянах) является несущественным, поверхностным. Фильм представляет систему первичных, вторичных, третичных значений, где денотат скрыт множественными коннотациями (хомуты, бричка председателя, полуторка, пыльные дороги и др.). Чем большее историческое отстояние претерпевает зритель, чем выше уровень его образования и культуры, тем большее количество смыслов он способен восстановить. Способом воссоздания смыслов является расслоение объекта (объектом является то, на что мы смотрим), благодаря чему документальность, фактичность открываются на периферии сообщения (деревянные крепления шахты, лошади, которые тянут вагонетки, женщины добывают уголь, лохмотья одежды шахтеров, черные от копоти лица и т.п.). Речь идет о фильме Дзиги Вертова «Симфония Донбасса». Человек, захваченный буквальным зрелищем (пионерский отряд марширует, бьют барабаны, алеют галстуки, комсомолцы маршируют, рабочие маршируют в колоннах и др.), остается в точке обзора, из которой виден денотат. Повторный просмотр, обсуждение, чтение рецензий открывают зрителю вторичные смыслы – политические, идеологические, социальные, культурные. Скрытая «документальность» художественного кино отсылает к реальности не впрямую, а через обходной путь – через деталь, вещь, музыкальную фразу, крупный план. Несмотря на заявленную документальность, фильм Дзиги Вертова о Донбассе является вполне постановочным (крупный план, монтаж, озвучивание и др.). Кинофильм буквально сообщает об одном, а в периферийных кодах-сообщениях, зачастую зашифрованных, рассказывает об эпохе, времени, истории страны, психологии людей, в целом свидетельствует о духе народа.

- 
1. Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 40–46.
  2. Барт Р. Проблема значения в кино // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во Сабашниковых, 2003. С. 358–365.



3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура. М.: Республика, Культурная революция, 2006.
4. Делез Ж. Кино 1. Образ–движение // Кино: Ad Marginem, 2004. С. 51–78.
5. Делез Ж. Кино 2. Образ–время // Кино: Ad Marginem, 2004. С. 478.
6. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение, мультикультурализм. СПб.: Алетейя, 2005.
7. Жижек С. 13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003.
8. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977.
9. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.
10. Рансьер Ж. На краю политического. М.: Праксис, 2006. С. 19–24.
11. Рыклин М.К. Террорологии. Тарту: Эйдос, 1992.
12. Сац Н. Об Эрвине Пискаторе // Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1984.
13. Уэльбек М. Мир как супермаркет. М.: Ad Marginem, 2004. С. 51–59.
14. Цивьян Ю. Дзига Вертов и другие кинолюбители // Лекция. Сеанс [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvian>

### Транслитерация:

1. Bazen A. Ontologija fotograficheskogo obraza // Chto takoe kino? M.: Iskusstvo, 1972, pp. 40–46.
2. Bart R. Problema znachenija v kino // Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury. M.: Izd-vo Sabashnikovyh, 2003, pp. 358–365.
3. Bodrijjar Zh. Obshhestvo potreblenija. Ego mify i struktura. M.: Respublika, Kul'turnaja revolucija, 2006.
4. Delez Zh. Kino 1. Obraz-dvizhenie // Kino: Ad Marginem, 2004, pp. 51–78.
5. Delez Zh. Kino 2. Obraz-vremja // Kino: Ad Marginem, 2004, pp. 478.
6. Zhizhek S. Interpassivnost'. Zhelanie: vlechenie, mul'tikul'turalizm. SPb.: Aletejja, 2005.
7. Zhizhek S. 13 opytov o Lenine. M.: Ad Marginem, 2003.
8. Krakaujer Z. Psihologicheskaja istorija nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera. M.: Iskusstvo, 1977.
9. Mol' A. Sociodinamika kul'tury. M.: Progress, 1973.
10. Rans'er Zh. Na kraju politicheskogo. M.: Praksis, 2006, pp. 19–24.
11. Ryklin M.K. Terrorologiki. Tartu: Jejdos, 1992.
12. Sac N. Ob Jervine Piskatore // Novelly moej zhizni. M.: Iskusstvo, 1984.
13. Ujel'bek M. Mir kak supermarket. M.: Ad Marginem, 2004, pp. 51–59.
14. Civ'jan Ju. Dziga Vertov i drugie kinoljubiteli // Lekcija. Seans. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvian>

© Л.И. Кирсанова, 2017

© О.А. Коротина, 2017

**Для цитирования:** Кирсанова Л.И., Коротина О.А. Право на кино: пролетарский кинематограф С. Эйзенштейна, А. Довженко, Дзиги Вертова // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2017. Т. 9. № 4. С. 299–307.

For citation: Kirsanova L.I., Korotina O.A. Right for cinema: proletarian cinematograph of S. Eisenstein, A. Dovzhenko, Dziga Vertov, *The Territory of New Opportunities. The Herald of Vladivostok State University of Economics and Service*, 2017, Vol. 9, No 4, pp. 299–307.

DOI [dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2017-4/299-307](http://dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2017-4/299-307)

Дата поступления: 30.11.2017.