

## Кинематограф Дзиги Вертова как язык темпоральной рефлексии

А. Е. Якимов✉

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России*

*Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия*

✉Yakimandrew765@gmail.com

**Введение.** Статья посвящена общему теоретическому анализу кинематографа Дзиги Вертова как языка темпоральной рефлексии. Фундамент исследования составляет гипотеза, согласно которой творчество Вертова выражает особенности темпорального режима культуры советского модерна.

**Методология и источники.** На основании работы А. Ассман приводится характеристика таких понятий как «темпоральная рефлексия» и «темпоральный режим культуры». Эти понятия переосмысляются и рассматриваются в качестве методологического основания для анализа неигрового кинематографа.

**Результаты и обсуждение.** В результате анализа как фильмов и текстов самого Вертова, так и теоретических работ, посвященных исследованию его творчества, доказывается, что неигровые фильмы Вертова можно рассматривать в качестве символического языка темпоральной рефлексии. Особое внимание в статье уделено на теоретическом уровне многочисленным сочинениям и манифестам Вертова, а на техническом уровне – изобретенным и используемым им кинематографическим приемам и средствам выражения опыта времени. На примере фильма «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) показано, что творчество Вертова выражает особенности темпорального режима культуры модерна, среди признаков которой исследователи выделяют перелом времени, фикцию нового начала, творческое разрушение, возникновение понятия «историческое» и ускорение времени. Этот вывод подтверждается также рядом теоретических положений в работах Вертова, часть которых использована в статье.

**Заключение.** На основании проведенного анализа делается вывод о том, что кинематографические эксперименты Вертова вырабатывают новый язык описания времени, который функционирует посредством механического редуцирования реальности и синтеза полученных образов-перцепций на основании принципа идеологической и поэтической целесообразности.

**Ключевые слова:** кинематограф, Дзига Вертов, время, темпоральность, темпоральная рефлексия, темпоральный режим, теория кино, документальное кино, хронотоп.

**Для цитирования:** Якимов А. Е. Кинематограф Дзиги Вертова как язык темпоральной рефлексии // ДИСКУРС. 2021. Т. 7, № 3. С. 36–51. DOI: 10.32603/2412-8562-2021-7-3-36-51

**Финансирование:** работа выполнена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00342 «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX века»).

**Конфликт интересов.** О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

*Поступила 16.03.2021; принята после рецензирования 23.04.2021; опубликована онлайн 24.06.2021*

© Якимов А. Е., 2021

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



## Dziga Vertov's Cinema as a Language of Temporal Reflection

Andrey E. Yakimov✉

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia

✉Yakimandrew765@gmail.com

**Introduction.** The article is devoted to the general theoretical analysis of Dziga Vertov's cinema as a language of temporal reflection. According to essential hypothesis of this research Vertov's work expresses the feature of the temporal regime of the culture of Soviet modernity.

**Methodology and sources.** The author uses the terms "temporal reflection" and "time regime of culture" guided by the A. Assmann's work "Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime". The article is rethinking these concepts and point out as a methodological ground for the analysis of non-fiction cinematography.

**Results and discussion.** As a result of the analysis of both Vertov's films and texts and theoretical works devoted to the study of his work, it is argued that Vertov's non-fiction films could be considered as a symbolic language of temporal reflection. Particular attention is paid to Vertov's both theoretical works and manifestos, and at the technical level – to the cinematographic techniques and means of expression of time. The temporal regime of modernity according to the Assmann includes features such as the turning point of time, the fiction of a new beginning, creative destruction, the emergence of the concept of "historical" and the acceleration of time. The analysis of the film "Man with a Movie Camera" (1929) given in the article demonstrates that Vertov's work expresses these features. This conclusion is also confirmed by a number of theoretical positions in Vertov's works, some of which are presented in the article.

**Conclusion.** Based on the analysis, it is concluded that Vertov's cinematic experiments are inventing a new language for comprehending time of history and culture. This language functions on account of the mechanical reduction of reality and the synthesis of the resulting images-perceptions based on the principle of ideological and poetic advisability.

**Key words:** cinema, Dziga Vertov, time, temporality, temporal reflection, film theory, documentary, chronotope.

**For citation:** Yakimov A. E. Dziga Vertov's Cinema as a Language of Temporal Reflection. DISCOURSE. 2021, vol. 7, no. 3, pp. 36–51. DOI: 10.32603/2412-8562-2021-7-3-36-51 (Russia).

---

**Source of financing:** The work was supported by a grant of Russian Science Foundation (project No. 19-18-00342 "A Man in His Time: Problematization of Temporality in the European Intellectual Space of the First Third of the 20th Century").

**Conflict of interest.** No conflicts of interest related to this publication were reported.

*Received 16.03.2021; adopted after review 23.04.2021; published online 24.06.2021*

---

**Введение.** Проблема времени является важной темой как для философии, так и для искусства. Исследования, посвященные тематизации времени в кино в первой трети XX в., позволяют реконструировать и обнаружить своеобразную философию времени в кинематографе. Время также является сущностным элементом кино как технического изобретения и как особого средства выражения культурных смыслов. В связи с этим рассмотрение кинематографа как средства темпоральной рефлексии является актуальным в рамках философии культуры и, в частности, философии кино.

В данной статье мы проведем общий теоретический анализ особенностей киноэкспериментов Вертова и представим трактовку его кинематографа в качестве языка темпоральной рефлексии. Манифесты, статьи, фильмы и даже стихи Дзиги Вертова не утрачивают своей актуальности, поскольку, как и другие киноавангардисты, Вертов привнес в кинематограф элементы, часть которых со временем стала общими местами и клише для языка неигрового кино, а другие, наоборот, даже в современном кино сохраняют свой экспериментальный и инновативный статус. Нашей задачей здесь является обоснование гипотезы, согласно которой фильмы Вертова и его теоретические работы выражают темпоральный режим культуры модерна раннего советского периода. Для этого мы будем прежде всего опираться на некоторые репрезентативные в контексте нашего исследования примеры из фильма «Человек с киноаппаратом» 1929 г.

**Методология и источники.** В исследованиях, посвященных биографии и кинематографу Вертова, часто подчеркивается особая роль времени в его творчестве. М. Ямпольский, Л. М. Рошаль, А. А. Пронин, Ж. Делез, Е. Я. Марголит и О. Булгакова обращают внимание на то, что в своем теоретическом, поэтическом и кинематографическом творчестве Вертов акцентирует внимание на движении, темпе, ритме, интервалах и повторениях, создающих эффект движения времени. Кроме отечественных текстов, посвященных исследованию фигуры Вертова, важно упомянуть и некоторые англоязычные исследования, в которых также акцентируется внимание на особой роли ритмической и временной структуры в его творчестве. Среди них: «Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman» Д. Томаса [1], «Visualizing Vertov» Л. Мановича [2], «Dziga Vertov» Д. Бордуэлла [3], «Dziga Vertov: Life and Work» Дж. Маккея [4], совместное исследование О. Булгаковой и Д. Бордуэлла «The Ear against the Eye: Vertov's "Symphony"» [5].

Тема времени актуальна не только в контексте семантики фильмов Вертова, но и в связи с их культурно-историческим контекстом, поскольку Вертов относился к той группе авангардистов, которые наиболее радикально отрицали «прошлое» культуры с целью конструирования «будущего». Одной из основных интенций игрового и неигрового советского кинематографа первой трети XX в. было намерение не просто переосмыслить и отобразить новый складывающийся быт, но сконструировать революционное повседневное сознание. Выступая 15 июля 1924 г. на диспуте «Искусство и быт», Вертов говорил, что его интересует тема «быт и организация быта», и ближайшую задачу он видит в том, чтобы «с одной стороны, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, с другой – следить за ростом молодого советского организма, сводя отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод» [6, с. 51].

Вертов входил в творческое объединение советских документалистов 1920-х гг. – «Киноки» (также в нем участвовали брат Вертова Михаил Кауфман, монтажер Елизавета Свилова, режиссер Илья Копалин и др.). Это объединение было названо по аналогии с одним из основных терминов Вертова – «Киноглаз», описывающим кино как особое технически опосредованное видение. В ряде манифестов «киноков» сформулированы основные теоретические положения Вертова, касающиеся кино. Одним из важнейших можно считать положение о том, что реальность, доступная техническому взору кинокамеры, способной на скрытую съемку, нетипичный ракурс и схватывание «жизни врасплох», неидентична человеческому взгляду. В кино она оказывается не просто запечатлена, но сконстру-

ирована, смонтирована таким образом, чтобы вычленишь и подчеркнуть значимый смысл происходящего. Приемы, разрабатываемые Вертовым, должны выявлять «киноправду», обращая внимание зрителя на то, что обычно многими не замечается, и обнажая «подлинные переживания, чувства» [7, с. 138] человека в запечатленный момент, воздействуя на зрителя в определенном ключе.

Попытки запечатлеть, задокументировать и сконструировать «киноправду» на экране и тем самым передать и осмыслить «дух времени» делают фигуру Вертова репрезентативной в контексте исследования «темпорального поворота», который можно наблюдать в культуре первой трети XX в. Этот поворот представляет собой изменение в трактовке времени и в отношении к нему, что прослеживается в различных культурных практиках. Фильмы и сочинения Вертова регистрируют переломный момент в культуре не только послереволюционной России, но и в европейской культуре в целом. Сам Вертов, описывая прагматику своего киноязыка, пишет, что в «киноглазовском» пространстве он может «монтировать себя сидящим здесь не только рядом с вами, но и с различными точками земного шара» [там же]. Своеобразие его подхода состоит в том, что кино освобождает индивидуальную точку зрения как оператора, так и зрителя, придавая конструктивистский, поэтический характер перспективе переживания времени и пространства. Это соответствует мысли А. Тарковского, определяющего главную идею кино как способность «запечатлеть время» и возможность «сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране» [8, с. 80].

Вся работа Вертова так или иначе направлена на то, чтобы представить на экране и осмыслить время на разных его уровнях: время как физическое явление; время как социальную структуру; историческое время; и, наконец, время как субъективное переживание человека. Далее мы более подробно рассмотрим кинематограф Вертова как средство и символический язык темпоральной рефлексии.

Понятие «темпоральная рефлексия» имеет несколько значений. Самое буквальное, феноменологическое, подразумевает временность сознания, а процесс анализа здесь нацелен на осмысление структуры темпоральных переживаний. Нас же интересует другая трактовка. Под темпоральностью мы будем понимать «временность» как культурный и одновременно как экзистенциальный, личностный феномен. В данном случае темпоральная рефлексия обозначает осмысление времени на этих двух уровнях с опорой на практики производства образов.

В отличие от феноменологической трактовки времени, традиционное представление о нем базировалось на концепте физического, «гомогенного» времени, не являющегося носителем индивидуальных смыслов, характерных для актуальной длительности человеческих переживаний. Лишь в начале XX в. в философии распространяется понимание времени как феномена, принадлежащего многомерной области смысла (например, в работах Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, К. Ясперса, В. Бенямина и др.). В этом отношении согласимся с Аллейдой Ассман, которая утверждает, что «адаптация такого времени к человеку предполагает, в частности, конструирование хронотопов с различной продолжительностью настоящего; в этих хронотопах становятся возможными чувства и сознание, восприятия и поступки, мысль и коммуникация, память и ожидание. В противоположность этому физическое время абстрактно и совершенно пусто» [9, с. 36].

В советском кинематографе первой трети XX в. можно наблюдать своего рода «темпоральный поворот», специфику которого можно описать следующим образом: развитие понимания времени как многомерной области смысла в результате реабилитации повседневного, индивидуального, ситуативного времени, обладающего характером «экзистенциальной фактуальности». Когда Ассман рассуждает о литературе первой половины XX в., она утверждает, что писатели-новаторы «отказались от повествовательных конвенций XIX в., поскольку новое восприятие времени не вмещалось в тесный корсет традиционных нарративов. Время казалось им гораздо более сложным и универсальным феноменом по сравнению с тем, как оно предстает в нарративном напряжении сюжета, завершающегося значимым и окончательным финалом» [Там же, с. 37]. Данное утверждение можно распространить и на кинематографические практики Вертова.

В его случае поиск средств выражения является поиском способа организации кинематографического движения таким образом, чтобы преодолеть нарративную, повествовательную составляющую произведения. В своих манифестах Вертов провозглашает радикальное отрицание или преодоление повествовательности, литературности, театральности и драматизма. Одновременно с этим он постулирует близость кинематографического движения к музыкальному и поэтическому. Как отмечает Оксана Булгакова, «вертовские монтажные фразы с ритмическими повторами отсылали к музыке и поэзии, но одновременно поддерживали мифологические представления о циклическом времени» [10, с. 166]. Близость кинематографа, музыки и поэзии является следствием сходных формальных временных символических структур. Циклическая организация времени в фильмах Вертова подчеркивает значимость повторяющихся, рутинных элементов настоящего времени в проекте революционного движения к будущему.

#### **Результаты и обсуждение.**

##### ***Неигровое, документальное кино как средство темпоральной рефлексии.***

Ранняя кинодокументалистика Вертова, которая конструируется из хроникальных планов, – это попытка преодолеть ограниченность человеческого восприятия. Так, в манифесте «киноков» «Мы» читаем: «Психологическое мешает человеку быть точным как секундомер и препятствует его стремлению породниться с машиной» [7, с. 47].

Прежде чем обратиться к содержательному описанию особенностей темпорального режима кинематографа Вертова, следует отметить тот факт, что сущностная черта неигрового, или «документального», кино как документа – это всегда регистрация некоего факта и определенного пространственно-временного контекста. В статье «Инфляция реальности» Дмитрий Мамулия справедливо утверждает: «Прежде чем приступить к документированию, нужно найти реальность, которая заключает в себе знаки времени» [11, с. 5]. Документальное кино, согласно Мамулии, осуществляет легитимацию культурных, социальных и материальных явлений, ранее незамеченных или находящихся на периферии: «Наделяя нечто статусом документа, мы узакониваем это явление. Делаем его легитимным, существующим» [Там же, с. 7].

Следующая особенность заключается в том, что неигровое кино стремится сделать видимым и осмысленным и явление, и его контекст. Для этого помимо самого явления документальное кино формирует определенный способ и контекст репрезентации: метод взгляда (перспектива) и реакции, интенсивность протекания эпизода и скорость переключе-

чения между разными эпизодами (интервалами). Вышеописанные приемы – это в то же время инструменты анализа, которые представляется целесообразным применять к фильмам Вертова.

Взгляд документалиста может быть распределен от человеческого (эмпатического) до отстраненного (технического) «киноглаза». Способы конструирования взгляда на реальность различаются по степени вовлеченности автора-документалиста и варьируются от позиции стороннего наблюдателя через позицию комментатора до позиции вовлеченного участника. Таким образом, документальное кино – это своеобразный способ осмысления реальности посредством конструирования киноопыта, который настраивает взгляд зрителя и влияет на переживание им времени. Неигровое кино, и это касается также открытий Вертова, проблематизирует опыт времени вообще, демонстрируя многомерность и неограниченность индивидуального опыта времени. Здесь темпоральная рефлексия предполагает способность видеть историческое время в контексте настоящего, а время повседневное, индивидуальное – в общем социокультурном контексте.

Как издаваемый Вертовым еженедельный киножурнал «Кино-Правда» (1922–1923 гг.), так и наиболее известные его фильмы («Человек с киноаппаратом» (1929 г.), «Шестая часть мира» (1926 г.), «Киноглаз» (1924 г.) и др.), формируют новый способ смотрения на мир механическим взглядом. Такой способ взгляда отражает запрос на осмысление временной перспективы, не ограниченной личной, биографической точкой зрения документалиста.

Работа с хроникой является следствием стремления осмыслить «дух времени» и вписать отдельные ситуации в общие идеологические рамки. Так, историк кино Л. М. Рошаль в работе «Дзига Вертов» утверждает, что практика журнала «Кино-Правда», состоящего по большей части из хроники, – это не что иное, как попытка создания первой в истории «синтетической картины времени» [6, с. 85], поскольку каждый выпуск непосредственно связан с другим общей смысловой рамкой. Событие на экране, напротив, утрачивало четкую привязку к определенному времени и месту, вследствие чего оно «переставало быть единичным случаем, приобретало черты всеобщности» [6, с. 86]. Эта всеобщность, о которой пишет Рошаль, касалась «нарастающего движения массового сознания к новым формам бытия» [там же].

Время в таком синтетическом виде становится временем смысла и идеологическим временем, а работы Вертова можно отчасти рассматривать как пропаганду, задачей которой является не просто транслирование определенных идей, но легитимация общего пространственно-временного смыслового контекста. Выработка новых способов видения и мышления, как пишет Оксана Булгакова, «была поставлена в контекст глобального преобразования реальности» [10, с. 18]. Также согласно Рошально фильмы Вертова были сосредоточены на воспроизведении «подлинной революционной действительности в обилии ее проявлений» [6, с. 20] и на «разнообразной смыслово-ритмической организации этих проявлений в единое целое» [там же].

### ***Время в семантике фильмов Дзиги Вертова.***

Для упорядочивания спонтанных, неорганизованных проявлений жизни и элементов реальности Вертов использовал нетипичные ракурсы и поэтический монтаж. М. Ямпольский, рассуждая о семантике фильмов Вертова, утверждает, что они выполняют функцию «упорядочивания хаоса, организации бесформенного материала жизни в смысловые по-

рядки» [12, с. 54], а кинематограф в целом понимается им «как революционная машина производства смысла в самой реальности» [Там же, с. 55].

Действительно, с точки зрения Вертова, одно из ключевых различий между «кинематографом жизни», «киноправдой» и игровым кинематографом состоит в том, что в первом случае «некоторые кадры или монтажные фразы, доведенные до совершенства, вырастают до значения символов» [7, с. 104], во втором же случае символы оказываются «навязанными извне», «выдуманными». «Киноглаз», трактуемый как кинематографическая программа или совокупность приемов, это взаимодействие способностей человеческого мышления, которые применяются при монтаже, и способности киноаппарата возвращать это мышление к переживанию непосредственной реальности в ее ситуативности, фактуальности и свободе от психологического и антропоцентрического взглядов. Документальное кино, таким образом, исходит из реальной жизни, генерируя идеальное.

Главный принцип построения фильмов у Вертова – это принцип целесообразности: «Целесообразно построенные тематические ряды ведут в конце концов к возникновению символа» [12, с. 61]. Соответственно «киночество» как таковое «есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве <...> согласное со свойством материала и внутренним ритмом каждой вещи» [7, с. 47].

Анализируя смыслообразующие механизмы в кино, Ямпольский утверждает, что «остановка времени дается как важнейшая фаза обнаружения смысла прежде всего потому, что именно в остановленном времени проявляет себя повторение, из которого строится смысл» [12, с. 61]. В ранних фильмах Вертова этими остановками – контрапунктами – служат титры, стилистически оформленные в конструктивистской эстетике и по содержанию являющиеся лозунгами, идеологемами. В работах конца 1920-х гг. такими паузами становятся динамические замедления, проявляющиеся в интенсивности движений и монтажа, а также в циклическом повторении одних и тех же планов, снятых в разные моменты времени. В фильме «Симфония Донбасса» (1930 г.) остановки подчеркиваются ритмическим выстраиванием звуков, в которых перекликаются голоса, гудки и другие звуковые артефакты.

Среди особенностей киноязыка Вертова следует выделить отказ от драматической повествовательности; акцент на повторах; интервальный, ритмически выверенный монтаж; нетипичные ракурсы (антиантропоцентризм взгляда кинокамеры); монтаж по принципу идеологической и поэтической «целесообразности»; антисхематизм; усиленное движение для «наращивания динамизма с целью преодоления инерции и схематизма повторения» [Там же, с. 62].

Согласно Ямпольскому, задача Вертова – выход за пределы «изобретающего произвола» в «область производства, труда, то есть самой жизненной активности, ассоциируемой с рукой. Абстрагируя реальность, преодолевая “неопределенность ощущения”, то есть хаос, киноглаз постепенно формирует зрителя как часть этой хаотической реальности» [Там же, с. 63]. В терминах темпоральности можно сказать, что благодаря посредничеству технического медиума и общему смысловому контексту (идеологии) складывается особый опыт времени, цель которого состоит в унификации переживания реальности.

О. Булгакова в работе «Советский слухоглаз» следующим образом определяет специфику кинематографического языка Вертова: «Предметом отображения его фильма стали

новые качества восприятия, симультанность, сдвиг, “распыление” пространства, с которым столкнулись органы чувств человека модерна» [10, с. 175]. О том, что это не было случайной находкой, свидетельствуют манифесты Вертова, где он утверждает, что его кинематографический метод заключается в поиске особого ритма, лежащего в основании «движения вещей» [7, с. 45]. Различные движения, вещи, люди и пространства представляются хаотическим, неструктурированным атрибутом действительности; при помощи монтажных приемов их можно преобразовать в осмысленную структуру. Отметим, что данная структура предполагает наличие содержательной темпоральности, которая отражает отношение ко времени как к истории, а также выявляет темпоральный режим данной культуры. На это указывает также Ямпольский, согласно которому «зрительно-смысловые формулы, которые с помощью фильма ищет революционная действительность, опираются на тематические блоки» [12, с. 59]. Он считает, что «организация работы у киноков строилась вокруг набора заранее планируемых тем. Выявление темы – это первый этап организации бытового хаоса» [там же]. В итоге фильмы Вертова являются способом совмещения «повседневности и смысла» [12, с. 55]. В фильме «Человек с киноаппаратом» повседневность, состоящая из удаленных друг от друга ситуаций, происходящих не только в разное время, но и в совершенно разном пространстве, организуется в упорядоченное множество, которое представляет собой цельное киновысказывание на тему темпоральности городской повседневности.

***Антинарративность фильмов Вертова и монтаж «непривилегированных» элементов.***

В статье Ж.-Ф. Лиотара «L'acinéma» [13] кинематограф рассматривается с точки зрения стоимостей каждой составляющей фильма. Здесь ставится вопрос о малозначимых движениях, которые на этапе производства фильма были исключены. Например, исключение неподвижных элементов, равно как и исключение чрезмерно динамических, – подход, позволяющий создать уравновешенное произведение, конечная стоимость которого является эквивалентом потребительского удовлетворения среднестатистического зрителя. Занятие одной из указанных крайностей – это привилегия экспериментального кинематографа, который является продуктом, не поддающимся критерию эквивалентности при оценке стоимости каждого из элементов. Скорее всего, такой фильм не будет соответствовать среднестатистическим зрительским ожиданиям, поскольку не ставит перед собой задачи уравновесить свои составляющие в угоду прибыли.

Статья Лиотара в некоторых пунктах перекликается с суждениями Вертова, который в заметке «О значении неигровой кинематографии» выступает против коммерческого кинематографа, имеющего нарративный и литературоцентричный характер. Вертов утверждает, что среди драматического, повествовательного, театрального кинематографа нет кино вещей, а «есть только сожителство киноиллюстраций с театром, с литературой, с музыкой, с кем и с чем угодно, за сколько и когда угодно» [7, с. 70]. Кинематограф же, по его мнению, должен быть производством кино вещей. Под кино вещью понимается «монтажное “вижу”», т. е. «законченный этюд совершенного зрения, утонченного и углубленного... оптическими приборами и главным образом – экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом» [Там же, с. 71].

Рассмотрение фильмов Вертова с опорой на методологию Лиотара открывает еще один значимый факт: Вертов создает свои фильмы при помощи монтажа непривилегированных



элементов, не имеющих очевидного эквивалента в рамках нарративной структуры фильма. Тем самым он подрывает один из законов коммерческого кинопроизводства, согласно которому у каждого отдельного движения (кадра, эпизода, ракурса и т. п.) должно быть собственное, подчиненное целостности нарратива обоснование. Отказ от «стоимостной» эквивалентности элементов фильма приводит к тому, что зритель «...видит, что объекты, знакомые ему в жизни, лишены в изображении своего привычного облика» [14, с. 42].

Делёз утверждает, что оригинальность Вертова, в отличие от Эйзенштейна, состоит «в радикальном утверждении диалектики самой материи» [15, с. 56]. М. А. Степанов обозначает вышеописанные кинематографические процессы «нечеловеческой перекодировкой» [16, с. 22], которая формирует воображаемый мир, надстроенный над понятийным мышлением. Помимо этого, важно отметить, что киноаппарат позволяет осуществить своеобразную *феноменологическую редукцию*. Используя рассуждения В. Флюссера о фотографии, можно объяснить, как эта редукция работает в случае кинематографа Вертова: «Аппарат меняет свою точку зрения: он окружает что-то шарообразным полем точек зрения. Тем самым фотографирование покидает нововременную привилегированную точку зрения “объективного взгляда”» [17, с. 72]. Получается, что и фотография, и кино предстают как инструменты для создания образа, которые способствуют «растворению объектов и субъектов в полях взаимосвязи, и взаимосвязь “субъект-объект” сама становится отношением, которое ничего не связывает, а представляет себя как “чистое отношение” (чистая интенциональность)» [там же].

«Киноки» стремятся исключить автора из создания фильма в привычном смысле: отсутствие сценария, декораций, студии, актеров, освещения и т. п. – распространенные для этого приемы. В связи с этим А. А. Пронин отмечает, что «творческая эволюция Дзиги Вертова являет собой пример своего рода “персональной” трансмедиальности, присущей революционной эпохе первой четверти XX в.» [18, с. 284]. Однако заметим, что несмотря на это автор сохраняется в фильме в качестве наблюдающего субъекта, который посредством механического посредника, камеры, совершает редукцию, очищая киноопыт от психологизма и возвращая его «к самим вещам», т. е. к «киновещи».

Через отождествление с камерой создается новый субъект, «киноглаз», который должен видеть то, чего не видит человеческий глаз, который иначе воспринимает время и является освобожденным от естественной установки сознания субъектом «чистого» опыта. Неограниченность перспективы, свойственная «киноглазу», позволяет вынести мышление человека (с присущим ему воображением как способностью преодолевать рамки физического, материального времени и пространства) за пределы самого мышления, на экран. Вертов сформулировал это следующим образом: «Мысль о том, что правдой является лишь то, что видит человеческий глаз, опровергается <...> всеми теми данными, которые дает глаз, технически вооруженный. Опровергается это и самим характером мышления человека» [7, с. 47].

Степанов интерпретирует это в том смысле, что «вертовские “киноглаз” и “радиоухо” воплощают одержимость всевозможными машинами, сакрализацию и поклонение технике, свойственные авангарду первой половины двадцатого века» [16, с. 21]. Это подтверждает текст манифеста «Киноки. Переворот», где отождествление с камерой формулируется прямо: «Я – киноглаз. Я глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким,

каким только я его смогу увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой» [7, с. 55].

Булгакова предлагает еще одну интерпретацию этого факта, отмечая, что для кино характерно «положение субъекта, смотрящего на себя как на объект» [10, с. 169]. Эту формулировку можно подтвердить примерами киноэкспериментов Вертова. Объективация происходит, во-первых, в силу автореферентности его фильмов, которые осмысляют сущность самого кинематографа, а во-вторых, в силу того, что камера становится основным адресатом и персонажем киновысказывания. В какой-то мере можно согласиться с Флюсером [17], что новые способы репрезентации реальности при помощи аппаратов представляют собой возвращение к изначальному способу восприятия мира как непосредственно представленному; как возвращение от абстракции к новой фактуальности, опосредованной техникой.

Наряду с *феноменологической редукцией* для понимания особенностей монтажа и создания кинореальности в фильмах Вертова является ключевым понятие «интервал». Степанов пишет: «Оригинальность теории интервала, разработанной Вертовым, состоит в том, что этот термин обозначает уже не пустой промежуток и не дистанцирование двух последовательных образов, а, наоборот, соотнесение двух отдаленных образов (несоизмеримых с точки зрения нашей человеческой перцепции)» [16, с. 21]. Делёз выделяет несколько общих видов монтажа: монтаж действий, изобретенный Гриффитом, монтаж эмоций, который изобрел Дрейер, и перцептивный монтаж, который является изобретением Вертова. Он отмечает, что фильмы Вертова строятся из множественных планов, которые соотносятся с образами-перцепциями. В теории Делёза средний план – это образ-действие, а крупный план – это образ-эмоция.

Монтаж создает ритмически организованные интервалы, которые организуют кинестезически переживаемые схемы движения, создавая контекст для документируемых явлений. Причем «эти схемы движения – не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла» [12, с. 57]. Это подтверждает цитата из манифеста «Мы»: «Развинченным нервам кинематографии нужна суровая система точных движений. Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино» [7, с. 47].

Заметим, что созданное Вертовым направление неигрового кино и концепция киноглаза – во многом продукты революции. Это следует понимать в том смысле, что стремление погрузить взгляд внутрь самой материи есть радикальным образом понятое и принятое к реализации фундаментальное положение диалектического материализма о первичности материи. Например, Рошаль пишет о том, что революция создала предпосылки для радикального и революционного стремления реабилитировать непривилегированные движения и срезы времени. Приемы, обеспечивающие данную реабилитацию, станут в итоге основными для «документальной кинематографии» [6, с. 54].

***Кинематограф Вертова как выражение «темпорального режима» модерна на материале фильма «Человек с киноаппаратом» 1929 г.***

Понятие «темпоральный режим культуры» характеризует особые способы репрезентации и конструирования измерений времени (его обращенность в будущее или прошлое).

Как утверждает Ассман, «это понятие подразумевает комплекс культурных постулатов, ценностей и установок, которые, даже не осознаваясь самим индивидуумом, управляют его желаниями, поступками, чувствами и представлениями» [9, с. 50]. Ассман выделяет несколько специфических особенностей темпорального режима модерна. Среди них позиция настоящего по отношению к прошлому; характеристика вещей и явлений как «нового», противопоставленного «старому»; ощущение эфемерного и преходящего по сравнению с устойчивым и длительным. Суммируя эти особенности, Ассман утверждает, что темпоральный режим модерна предполагает «интенсификацию восприятия времени, темпоральную рефлексивность и темпоральную рациональность в условиях форсированных перемен» [Там же, с. 16].

В работе Ассман приводятся пять аспектов темпорального режима модерна: 1) перелом времени; 2) фикция нового начала; 3) творческое разрушение; 4) возникновение понятия «историческое»; 5) ускорение. Эти критерии можно использовать для анализа творчества Вертова. Они представлены в виде следующих особенностей: радикальное отрицание дореволюционного, художественного языка кино; попытка создания ранее не существовавшего, революционного кинематографического метода; практика разрушения привычных законов киноповествования и структур длительности; сочленение удаленных друг от друга пространств и событий в единый хронотоп. Важной особенностью темпорального режима модерна, по мнению Ассман, является также противопоставление между пустым и содержательным временем, когда «повседневной рутине противостоит восприятие настоящего как ценного, содержательного времени» [9, с. 24]. Это означает в применении к анализу структуры темпоральности, что повседневные события и знания (как нечто само собой разумеющееся, как фоновая составляющая жизненного мира) не замечаются и не являются, если рассуждать в терминах А. Шюца, «тематически релевантными» [19, с. 80].

На примере фильма «Человек с киноаппаратом» можно показать, как эти аспекты темпорального режима модерна проявляются в авангардистском проекте Вертова. Данный фильм в наиболее концентрированном виде выражает особенности кинематографической программы Вертова, поскольку является экспериментом по бессюжетной монтажной организации случайных элементов действительности. Несмотря на это, другие фильмы Вертова 1920-х гг., такие как «Шестая часть мира» (1926 г.), «Киноглаз» (1924 г.), «Одиннадцатый» (1928 г.), также выражают особенности темпорального режима модерна и могут рассматриваться в контексте понятия темпоральной рефлексии. В фильмах 1930-х гг., таких как «Три песни о Ленине» (1934 г.), «Энтузиазм (Симфония Донбасса)» (1930 г.), тема времени не теряет своей актуальности, но в них становится более выраженным выстраивание фильма вокруг конкретной идеи, замысла. Каждый из фильмов Вертова может быть рассмотрен в русле предложенного в данной статье методологического контекста. Однако пока целесообразно ограничиться кратким анализом фильма «Человек с киноаппаратом» как наиболее иллюстративного примера.

Во вступительных титрах Вертов обозначает задачи фильма: «Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кинопередачи видимых явлений»; «Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его подлинного отделения от языка театра и литературы».

Именно в этом фильме наиболее ясно прослеживается идея кино как языка темпоральной рефлексии. В нем выражен «перелом времени», который происходит благодаря тому, что элементы пустого, бессодержательного времени трансформируются, помещаясь в общий смысловой контекст. Вследствие этого ситуации повседневности перестают восприниматься как привычные, пустые, не имеющие значения. В фильме они приобретают «проблемный» характер (стимулируя тематическую и интерпретативную системы релевантности). Это достигается, во-первых, монтажными приемами, благодаря которым теряется «очевидная» пространственно-временная связь между отдельными событиями; во-вторых, стимулированием интерпретативной активности у зрителя, который восстанавливает связь целого в процессе просмотра. О. Булгакова следующим образом описывает особенности хронотопа данного фильма: «Вертов создал универсальный город из документальных сегментов Москвы, Киева, Одессы. Ему не нужны были субъекты, как тела, соединяющие пространственные фрагменты. Режиссер-монтажер объединял их в некую целостность, терявшую связь с местом и временем (что критики Вертова считали разрушением “аутентичности”, уничтожением подлинности документа). При этом не только само тело составлялось как монтажная величина, но и его движение воссоздавалось как величина кинематографическая, состоящая из несвязанных фаз движения одного или многих тел» [10, с. 169].

Одновременно закадровый и в то же время диегетический (включенный в кинореальность) персонаж Вертова, человек с киноаппаратом, до некоторой степени является фланером. Фланер – это символ человека модерна. Вот как этот тип охарактеризован Ассман: «Безоговорочно отдаваясь настоящему, фланер является последовательным воплощением современного человека без памяти, без прошлого, без ожидания будущего... Фланирующий художник отказывается от таких качеств, экзистенциально необходимых человеку, как когерентность восприятия, его непрерывность и собственная идентичность» [9, с. 21]. Особенность человека с киноаппаратом Вертова в том, что он является революционным фланером, стремящимся преодолеть сопротивление реальности обыденному восприятию.

В фильме конструируется одновременность неодновременного. За счет сочленения при помощи монтажа не связанных между собой, а зачастую значительно удаленных друг от друга вещей и сцен обыденной жизни Вертов формирует кинематографическую реальность, которая оставляет впечатление цельного и органично сплетенного высказывания. В нем содержится размышление о времени, поскольку в сопоставлении застигнутых врасплох длительностей выявляется содержательная темпоральность случайных моментов. Происходят творческая перестройка и переосмысление отдельных элементов.

В своих ранних фильмах Вертов активно использует титры, задача которых – объяснить, что происходит на экране, помещая хроникальные кадры в языковой контекст. В фильме «Человек с киноаппаратом» титры исключаются совсем, а контрапунктами служат определенные символы, присутствующие в самих кадрах. Они же подчеркивают временные срезы и выражают характер темпоральности городской повседневности. Этими символами становятся элементы, которые выражают ритм городской жизни. Например, раннее утро подчеркивается за счет рифмованного сопоставления в монтаже фонарей, окон, закрытого автобусного парка, пустых городских улиц, людей, спящих в своих комнатах, пустых общественных пространств и прочих подобных означающих. При этом городская

жизнь в монтаже рифмуется с крупными планами разных механизмов и деталей технических приспособлений, станков и автомобилей. Все ракурсы, которые представлены в фильме, обладают чертами подчеркнуто конструктивистского стиля. Наклонные и пересекающиеся линии присутствуют почти в каждом кадре, напоминая фотографии Родченко. Такая геометрическая выверенность стилистически подчеркивает связь между событиями фильма.

Постепенно на протяжении фильма время ускоряется, запускаются станки и каждый план наполняется различными по интенсивности, разнообразными движениями: людей, станков, автомобилей, механизмов, лифтов. Работа разных механизмов выступает связующим элементом фильма, подчеркивая обусловленность социального и исторического времени техническими инновациями, ускоряющими движение времени.

Время в хронотопе фильма всегда движется вперед. Причем если пространство оказывается расплывчатым и неуточненным, поскольку конструируется «универсальный» город, то время имеет довольно четкую направленность. Движение вперед подчеркивается репрезентациями железной дороги; автомобилей; трамваев; линий проводов, железных конструкций, рельсов и т. п. Камера усиливает движение посредством съемки с крыши поезда, с автомобиля или экипажа. Эту специфику движения Булгакова, например, описывает следующим образом: «Движение растягивалось, ускорялось, останавливалось, поворачивалось вспять, дробилось, множилось в многократных экспозициях, и сам распадающийся кинокадр приводил предметы в иной вид движения, чем в природе» [10, с. 69]. Данные элементы киноязыка символизируют особенности темпорального режима модерна, демонстрируя перелом времени, историческое движение от прошлого к будущему и ускорение этого движения. Множественность и разнообразие этих движений в фильме подчеркивается мультиэкспозиционными кадрами и ускоряющимся, динамичным монтажом.

«Киноглаз» в фильме представлен как вездесущий субъект, который появляется в кадре в виде снятого крупным планом объектива. Оператор то оказывается погруженным в пивную кружку, то обретает размеры великана, возвышаясь с киноаппаратом над целым городом. Эти эпизоды следует интерпретировать как автореферентные (т. е. отсылающие к самому процессу изготовления фильма). Помимо них, лейтмотивом фильма являются эпизоды с работой монтажницы, которая с помощью ножниц конструирует образ города и определяет степень целесообразности отдельных элементов, оживляет, придает движение перцептивным элементам неструктурированного множества. Она организует, упорядочивает запечатленную реальность на монтажном столе. Здесь процессу монтажа придается характер символического начала.

Несколько раз в фильме снижается общий темп при помощи остановок, пауз, замедлений движения (спортсмены, снятые в рапиде) или вмонтированных в фильм фотографий с общими планами города, наполненного людьми, и фотографий с людьми, представленными крупным планом. Данные кадры оказываются фотограммами, снятыми с киноплёнки. Они символизируют включенность микроскопических отдельных элементов действительности в общее, сложное и целостное множество. Эту включенность обеспечивает кинестетическая и динамическая специфика кинообраза.

Язык темпоральной рефлексии в фильмах Вертова предполагает аналитическое исследование реальности посредством создания отдельных образов-перцепций, представляющих собой случайные моменты и хроникально запечатленные события, которые затем по

принципу целесообразности соединяются в цельную кинематографическую реальность. Темпоральная рефлексия при помощи кинематографического языка оказывается, таким образом, техническим средством постижения мира и средством легитимации определенного способа переживания мира и опыта времени. Вертов и в своем манифесте постоянно возвращается к одной и той же ситуации, в которой «кинок» с его киноглазом погружается в хаос жизни и подвергает этот хаос упорядочивающей трансформации.

В «Человеке с киноаппаратом» Вертов исследует повседневную жизнь не только при помощи хроникальных планов и базовых приемов кинокамеры. Он экспериментирует как с монтажными возможностями кино (повторение, разный темп и интенсивность отрезков, поэтическое сопоставление различных планов), так и с экспозиционными (нетипичные ракурсы, ускоренная съемка, мультиэкспозиция, подвижный план и т. п.), конструируя перцептивную реальность в изобразительной, длящейся и состоящей из интервалов кинематографической структуре, выражающей темпоральный режим культуры модерна и культуры советской России.

**Заключение.** Приведенный в статье анализ кинематографических экспериментов Вертова показывает, что его фильмы можно рассматривать в качестве языка темпоральной рефлексии. Среди используемых им стилистических приемов, позволяющих схватить время эпохи, следует выделить внимание к непривилегированным элементам, их ритмические повторения, выстраивание образа на основании теории интервалов, монтаж по принципу идеологической и поэтической целесообразности, применение нетипичных ракурсов и множественной экспозиции. На содержательном уровне темпоральная рефлексия выражается в определении общей темы, которой руководствуется Вертов при монтаже конкретного фильма, комбинируя случайные и несвязанные между собой моменты повседневной жизни в единое смысловое целое.

Неигровое кино Вертова рефлектирует о времени, изобретая и легитимируя особый способ взгляда на мир, предлагая тем самым новый способ осмысления опыта времени. В нем индивидуальное, частное время связывается с социальным временем, «универсальный» город оказывается городом, в котором осуществляется историческое движение в утопическое «будущее». Кинематографический метод, который лежит в основании такой рефлексии, заключается в механическом редуцировании реальности к множеству случайных элементов и последующем синтезе полученных образов-перцепций на основании принципа идеологической и поэтической целесообразности.

На примере фильма «Человек с киноаппаратом» мы продемонстрировали, что работа Вертова выражает особенности темпорального режима культуры модерна, пользуясь главным образом критериями Модерна, предложенными Ассман в работе «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна». При этом было продемонстрировано, что фильм осмысляет темпоральность культуры на языке монтажных фраз, движений, повторов, замедлений и ускорений, воссоздавая присущее модерну восприятие времени. Актуализация «нераскрепощенных возможностей» киноаппарата, которую осуществляет Вертов, с одной стороны, реализует актуальную потребность в выработке нового языка выражения и описания времени в молодом историческом обществе, стремящемся к социализму. С другой, появление в культуре данной потребности можно рассматривать как следствие «темпорального поворота», присущего европейской культуре в целом.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Tomas D. Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. N. Y.: Bloomsbury, 2013.
2. Manovich L. Visualizing Vertov // Russian Journal of Communication. 2013. Vol. 5, no. 1. P. 44–55. DOI: <https://doi.org/10.1080/19409419.2013.775546>.
3. Bordwell D. Dziga Vertov: An Introduction // Film Comment. 1972. Vol. 8, no. 1. P. 38–42.
4. MacKay J. Dziga Vertov: Life and Work. Academic Studies Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781618117359>.
5. Bulgakowa O., Bordwell D. The Ear against the Eye: Vertov's "Symphony" // Monatshefte. 2006. Vol. 98, no. 2. P. 219–243.
6. Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982.
7. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.
8. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. С. 79–102.
9. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна / пер. с нем. Б. Хлебникова, Д. Тимофеева. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
10. Булгакова О. Советский слухоглаз. Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
11. Мамулия Д. Инфляция реальности // Сеанс. 2007. № 31. С. 3–13. URL: [https://web.archive.org/web/20080610002833/http://www.seance.ru/blog/new\\_issues/](https://web.archive.org/web/20080610002833/http://www.seance.ru/blog/new_issues/) (дата обращения: 15.10.2020).
12. Ямпольский М. Б. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 54–65.
13. Лиотар Ж.-Ф. L'acinéma / пер. с фр. Т. Осиповой // Cineticle. 2020. № 26. URL: <https://cineticle.com/magazine/issue-26/lacinema-jean-francois-lyotard> (дата обращения: 15.02.2021).
14. Мыльников Д. Ю. «Киноглаз»: концепция условности в документалистике Дзиги Вертова // Вестн. ВГИК. 2017. № 2 (32). С. 34–44.
15. Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004.
16. Степанов М. А. След машины: генеалогия «комплекса аппарат-оператор» Вилема Флюссера // Расщепления визуального: значение новых медиа / под ред. О. Шишко, А. Щербенюк. М.: Манеж, 2015. С. 20–28.
17. Флюссер В. О проецировании / пер. с нем. М. А. Степанова // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2009. № 3/4 (9/10). С. 65–76.
18. Пронин А. А. Дзига Вертов: от «слышу» к «вижу» // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. 2020. № 63. С. 282–291. DOI: <https://doi.org/10.17223/19986645/63/16>.
19. Шюц А. Некоторые структуры жизненного мира // Вопр. социальной теории. 2008. Т. 2, № 2. С. 72–87.

### Информация об авторе.

**Якимов Андрей Евгеньевич** – аспирант департамента философии, инженер-исследователь Лаборатории сравнительных исследований толерантности и признания Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, ул. Мира, д. 19, Екатеринбург, 620002, Россия. Автор 13 научных публикаций. Сфера научных интересов: эстетика, философия культуры, теория кино. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8357-9043>. E-mail: Yakimandrew765@gmail.com

## REFERENCES

1. Tomas, D. (2013), *Vertov, Snow, Farocki: machine vision and the posthuman*, Bloomsbury, N.Y., USA.
2. Manovich, L. (2013), "Visualizing Vertov", *Russian Journal of Communication*, vol. 5, no. 1, pp. 44–55. DOI: <https://doi.org/10.1080/19409419.2013.775546>.

3. Bordwell, D. (1972), "Dziga Vertov: An Introduction", *Film Comment*, vol. 8, no. 1, pp. 38–42.
4. MacKay, J. (2018), *Dziga Vertov: Life and Work*, Academic Studies Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781618117359>.
5. Bulgakova, O. and Bordwell, D. (2006), "The Ear against the Eye: Vertov's "Symphony"", *Monatshefte*, vol. 98, no. 2, pp. 219–243.
6. Roshal', L.M. (1982), *Dziga Vertov*. Iskusstvo, Moscow, RUS.
7. Vertov, D. (1966), *Stat'i. Dnevnik. Zamysly* [Articles. Diaries. Intentions], Iskusstvo, Moscow, RUS.
8. Tarkovskii, A. (1967), "Captured Time", *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of Cinematography], no. 10, pp. 79–102.
9. Assman, A. (2017), *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna* [Has the link of times broken up? The rise and fall of the temporal mode of Modern], Transl. by Khlebnikov, B. and Timofeev, D., Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, RUS.
10. Bulgakova, O. (2010), *Sovetskii slukhoglaz. Kino i ego organy chuvstv* [Soviet ear-eye. Cinema and its senses], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, RUS.
11. Mamuliya, D. (2007), "Inflation of Reality", *Seans* [Séance], no. 31, pp. 3–13, available at: [https://web.archive.org/web/20080610002833/http://www.seance.ru/blog/new\\_issues/](https://web.archive.org/web/20080610002833/http://www.seance.ru/blog/new_issues/) (accessed 15.10.2020).
12. Yampol'skii, M.B. (2008), "The meaning comes into the world. Notes on the semantics of Dziga Vertov", *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes], no. 87, pp. 54–65.
13. Liotar, Zh.-F. (2020), "L'acinéma", *Cineticle*, Transl. by Osipova, T., no. 26, available at: <https://cineticle.com/magazine/issue-26/lacinema-jean-francois-lyotard> (accessed 15.02.2021).
14. Myl'nikov, D.Yu. (2017), "'Cinema-eye': the concept of convention in Dziga Vertov's documentary", *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], no. 2 (32), pp. 34–44.
15. Deleuze, G. (2004), *Kino. Kino 1: Obraz-dvizhenie. Kino 2: Obraz-vremja* [Cinema. Cinema 1: The Movement Image. Cinema 2: The Time Image], Transl. by Skuratov, B., Ad Marginem, Moscow, RUS.
16. Stepanov, M.A. (2015), "Machine track: Genealogy of the "machine-operator complex" by Vilém Flusser", *Rasshchepleniya vizual'nogo: znachenie novykh media* [Splitting the Visual: The Importance of New Media], in Shishko, O. and Shcherbenyuk, A. (eds.), Manezh, Moscow, RUS, pp. 20–28.
17. Flyusser, V. (2009), "About projection", *Khora. Zhurnal sovremennoi zarubezhnoi filosofii i filosofskoi komparativistiki* [Chora. Journal of Contemporary Foreign Philosophy and Philosophical Comparative Studies], Transl. by Stepanov, M.A., no. 3/4 (9/10), pp. 65–76.
18. Pronin, A.A. (2020), "Dziga Vertov: from "I hear" to "I see"", *Bulletin of Tomsk State University. Philology*, no. 63, pp. 282–291. DOI: <https://doi.org/10.17223/19986645/63/16>.
19. Shyuts, A. (2008), "Some structures of the life world", *Voprosy sotsial'noi teorii* [Social theory issues], vol. 2, no. 2, pp. 72–87.

### Information about the author.

**Andrey E. Yakimov** – Postgraduate at the Department of Philosophy, Research Engineer at the Laboratory of comparative studies of tolerance and recognition if Ural Institute for Humanities, Ural Federal University, 19 Mira str., Ekaterinburg, 620002, Russia. The author of 13 scientific publications. Area of expertise: aesthetics, philosophy of culture, film theory. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8357-9043>. E-mail: Yakimandrew765@gmail.com