

Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
| **Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /**  
**The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

**Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV**

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия  
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики  
Доктор философских наук, доцент*

*Saint-Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia  
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics  
Doctor of Sciences in Philosophy, Associate Professor  
darapti@mail.ru*

**Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA**

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия  
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики  
Магистрантка*

*Saint-Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia  
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics  
Master Student  
levierina@gmail.com*

**КОНСТРУИРОВАНИЕ ФИГУР ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА  
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х ГГ.**

В статье рассматриваются процессы формирования фигур политического дискурса в советском немом кинематографе 1920-х гг. Эти процессы оказали значительное влияние на формирование канонических образов революции и социалистического строительства первых послереволюционных лет, а также на формирование образного ряда социалистического реализма в кинематографе. Особое внимание уделяется неигровым фильмам, которые относительно слабо исследованы в отечественной науке. В ранних советских фильмах выделяется особая, близкая к мифологической, структура, где старорежимная и революционная стороны конфликта определяются функционально и этически. Для формирования подобного бинарного противопоставления в структуре фильма используются два основных инструмента: обобщение, с помощью которого производится номинация сторон и приписывание им соответствующих мотиваций, а также контрастный монтаж, который используется для выделения значимых характеристик противодействующих сил и их демонстрации их контраста по отношению друг к другу. С этой же целью используется сюжетное построение фильмов, основанное

на контрасте между образами старого и нового общества. В рассмотренных фильмах отсутствуют также мотивы и образы, акцентирующие внимание на роли органов Советской власти и коммунистической партии в борьбе за новую жизнь, отсутствуют и персонажи, олицетворяющие руководящую роль Партии в строительстве новой, постреволюционной жизни, что резко контрастирует с более поздним каноном социалистического реализма.

**Ключевые слова:** советский кинематограф, 1920-е гг., революция, кинематографический дискурс, киноязык, документальные фильмы, неигровое кино, советский канон, агитационный кинематограф, образы СССР.

**THE CONSTRUCTION OF THE FIGURES  
OF THE POLITICAL DISCOURSE IN THE  
SOVIET CINEMA OF 1920'S.**

The formation processes of figures of political discourse in the silent Soviet cinema of the 1920's are researched in this article. Those processes have had



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
 | Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /  
 The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |

much influence over the formation of the canonical images of revolution and socialistic development of the first years after October Revolution, they also influenced the formation of the images used in socialist realism cinema. During the research process we paid much attention to the nonfiction films of the era which are comparatively unexamined by the Russian scientific community. There is a special structure in the early Soviet cinema which is quite close to the structure of the myth and which defines old-regime and revolutionary sides of conflict through functional and ethical differentiating. The formation of this binary opposition is achieved through the use of two major instruments: generalization for nomination the sides of conflicts and prescription of motives to them and contrasting cut

technique for emphasizing of the important characteristic elements of the counteracting sides and the demonstration of their contrast to one another. The narrative structure of the films serves the same purpose by contrasting images of the old and the new societies. The examined films are also lacking motives and images accentuating the influence of communist party and Soviet leaders in the fight for the new lifestyle, the characters personalizing the leadership of the party in the creation of the new revolutionary lifestyle are also lacking which is in stark contrast to the much later socialist realism canon.

**Key words:** Soviet Cinema, 1920's, Cinema Discourse, Cinema Language, Revolution, Documentary Films, Nonfiction Films, Soviet Canon, Agitational Cinema, Images of USSR.

*Из всех искусств для нас важнейшим является кино»* – расхожая и популярная фраза, взятая из речи Ленина, особую важность имела в начальные годы советской власти, когда была необходимость в конструировании образа власти с нуля. Кинематограф, по многим очевидным причинам, имеет в деле построения и распространения такого образа особенные преимущества, включая и банальную возможность широкого тиражирования и возможности эмоционального воздействия на публику.

В советской культуре Октябрьская революция всегда была ключевой точкой в истории. По этой причине в советском искусстве был сконструирован не просто образ революции и революционных событий, но и канон ее художественной репрезентации. Мы предполагаем, что данный канон, не будучи сложен одномоментно, во многом испытал влияние оте-

чественной кинодокументалистики и иных форм кинотворчества, существовавших в течение 10–15 послереволюционных лет, до появления отечественного звукового кино, развивавшегося по уже несколько по иным законам.

При написании данной статьи мы обратили внимание на повторяющиеся, образы и мотивы в ранних советских кинокартинах, посвященных революции и первым послереволюционным годам. Определенные сюжетные повороты, герои и распределение ролей оказываются широко распространены, вне зависимости от жанровой принадлежности картины, ее популярности и известности. И игровые, и неигровые фильмы разных режиссеров повторяют повествовательную канву, разделяют общий дискурс, под которым мы будем понимать общность трактовок и оценок различных сюжетов, соответствующих общей цели и



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
**| Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /  
 The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

идеологическому контексту всего произведения, в данном случае выражающуюся в победе революции и принесенного ей нового образа жизни. При этом, вышеозначенный контекст конструирует набор признаков и типовых персонажей, претендующих на статус канонических. Результатом действия данного дискурса становится сакрализация и возвышение революции. Особый интерес представляет тот факт, что этот единый «дискурс революции» наблюдается не только в фильмах, напрямую описывающих революционные события, но и в картинах о жизни после революции.

Целью данной статьи является описание данного дискурса, определение его формальных черт и содержательных характеристик. Кроме этого, предполагается выявить ряд ключевых образов и сюжетов раннего советского кинематографа, а также закономерностей, в той или иной степени повлиявших на формирование канона художественной репрезентации как революционных событий, так и постреволюционной советской жизни, так называемого «социалистического строительства». Для описания данного феномена мы произвели анализ немых игровых и неигровых фильмов, ограничиваясь периодом от Октябрьской Революции и до 1930-х годов, так как это наиболее важный первичный период формирования всего общекультурного советского канона. В первую очередь мы обратили внимание на неигровые фильмы, потому что, во-первых, они несут в себе претензию на наибольшую историчность и истинность, предполагая полное и достоверное отражение действительности, и, во-вторых, они сравнительно слабо исследованы, за исключением работ признанных гениев мирового кино, таких как, например, Д. Вертов. Кроме того, в

1920-е гг. в СССР сформировался такой жанр как агитационный кинематограф, несущий в себе черты как игрового, так и неигрового кино. Немногочисленные сохранившиеся ленты также были проанализированы.

Интерес гуманитарных наук к советскому кинематографу данного периода вызван, прежде всего, достижениями его основателей в области создания новых форм киноязыка, а не спецификой изображения революционных событий и постреволюционной жизни СССР. Кадры из ранних советских фильмов о революции и первых годах СССР использовались в более поздних советских картинах на правах документальной съемки. Самым знаменитым примером является знаменитая сцена штурма Зимнего дворца из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна, очевидно не в полной мере соответствующая историческим реалиям, но широко разошедшаяся и повторявшаяся впоследствии. К сожалению, многие документально-агитационные фильмы данного периода оказались утеряны<sup>1</sup>, однако сохранившиеся картины позволяют составить хорошее представление о целях и инструментах революционного дискурса.

### Канон и дискурс революции

Первое десятилетие советской власти, при всей своей формативности и важности, было временем экспериментальным и (главным образом, по причине ослабленной экономики) допускавшим частные инициативы, однако, в сфере кинематографа проникновение государственного контроля произошло практически сразу после окончания Гражданской

<sup>1</sup> Пархоменко Я.А. Советская власть и кино (1917-1919) // Гуманитарные науки в Сибири. № 2. 2009. С. 51.



войны<sup>2</sup>, и к началу 1930-х гг. контроль над культурно-художественной сферой стал тотальным. Этот контроль эффективно использовался для распространения культуры и дискурса, задававших политический и художественный канон. В тридцатые годы выделяют дискурсы перевоспитания, «перековки» людей через системы наказания<sup>3</sup>, которые уже работают в рамках советского канона, проводившего четкую грань между прошлым – досоветским, старорежимным, и советским – революционным настоящим. Оформлялся этот дискурс в том числе и фильмами, имевшими в своей основе то, что мы могли бы назвать «дискурсом революции».

Что же представляет собой дискурс революции в советском художественном творчестве? Дискурс революции – это дискурс борьбы, при том, борьбы между прошлым и будущим. Необходимо отметить некоторую мифологичность такого дискурса, его сказочную схематичность, что, вероятно, связано в первую очередь с необходимостью наиболее полного и сильного агитационного заряда в этих картинах, из-за чего и допускается предельное упрощение, облегчающее восприятие фильма как составляющей нового художественно-идеологического дискурса его основной аудиторией, большинство которой составляли рабочие и военнослужащие, а также, в меньшей степени, крестьяне. Но одним из эффектов такой мифологичности становится функциональность героев кино, подобно персонажам фольклора, чья индивидуальность является лишь атрибутом и кто выполняет за-

данную структурой повествования роль<sup>4</sup>. Обретая свое место в структуре фильма, они теряют индивидуальность, выполняют в нем лишь предзаданную дискурсом функцию.

Данный дискурс оказывается распространен как среди игровых, так и среди неигровых фильмов эпохи. Он оказывается в основе всей картины, задавая форму трактовки персонажей и событий. Иногда это приводит к странным эффектам, когда тема фильма, предполагаемая его названием, оказывается значительно искажена. Так, дискурс революции полностью задает сюжет фильма «Падение династии Романовых», где Романовы оказываются рядовыми персонажами, не играющими какой-либо заметной, активной роли в описываемых событиях.

### Инструменты формирования дискурса революции

Как упоминалось выше, для дискурса революции первичное значение имеет функция, но не индивидуальные атрибуты сторон борьбы. Можно выделить две стороны в борьбе, где функция революционной, советской стороны – продемонстрировать свое превосходство, а функция другой – быть превзойденной, при том безапелляционно, без малейших шансов на иной исход противостояния. Дискурс определяет дихотомичную и двойственную, фактически, бинарную, структуру, конструируя стороны борьбы, которых всегда всего две: образы революционных сил и до/контрреволюционных сил (между последними двумя различие проводится только хронологически, функционально они совпадают, принадлежат к «старому порядку»). Для простоты язы-

<sup>2</sup> Там же. С. 50.

<sup>3</sup> Добренко Е. Политэкономия соцреализма // М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 158.

<sup>4</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. Л. ACADEMIA, 1928. С. 31.



ка в дальнейшем они будут упоминаться как «старорежимные») Также перед первыми советскими фильмами возникает задача выразить качества обеих групп, наделять их характеристиками, отделив друг от друга (что впоследствии станет каноном в советской культуре), обозначить положительную и отрицательную стороны борьбы за светлое социалистическое будущее. Из-за глубины различий и недопущения трансгрессии в раннесоветском кинематографе (все старорежимное остается старорежимным, все революционное – революционно еще до наступления революции) дискурс приобретает дуальный характер. Эта определяющая размерность, тем не менее, является лишь видимостью, исход борьбы, победа революционного над старыми порядками, изначально предзадан, но репрезентация дуальности глубоко проникает и определяет изображение на экране.

При конструировании образов сторон в раннесоветском кинематографе используется два основных инструмента: обобщение и монтажный контраст. Обобщение используется для того, чтобы объединить различные группы персонажей в одну, репрезентирующую одну из сторон классовой борьбы. Для этого выделенным группам приписываются общие мотивы, интересы и цели. Все эти характеристики могут выражаться как имплицитно, так и эксплицитно, при этом эксплицитное выражение на экране характерно для образа старорежимных сил. Происходит тотальная универсализация интересов представителей сторон, номинация класса, в принципе характерная для соцреалистического искусства<sup>5</sup>. Этот прием можно рассмотреть на примере фильма «Падение

ние династии Романовых», где старорежимная сторона показана единым фронтом: аристократия, буржуазия, представители Антанты – они представляются лишь в связке друг с другом. В их действиях выделяется логический круг взаимной поруки: промышленная буржуазия обогащается на рабочих за счет войны, развязываемой и выгодной Антанте и власти, которая поддерживается буржуазией. Создается иллюзия единения целей и мотивов внутри старорежимной стороны конфликта, одновременно с этим происходит упрощение этих мотивов и целей, полностью умалчиваются разногласия и конфликты. Представители Временного правительства после Февральской революции также относятся к старорежимным силам, их мотивы связывают и уравнивают с мотивами буржуазии. Революционная сторона тоже обобщается, партии кроме большевиков умалчиваются, а участие большевиков с самого начала Февральской революции подчеркивается и подается как одна из ее важных движущих сил (к вопросу о «движущих силах» в раннем советском кинематографе мы еще вернемся). Мотивы революционеров выражаются эксплицитно только в конце картины, но имплицитно, как антитеза мотивам и интересам сил старого порядка, они задаются в ее самом начале. Аналогично, но несколько упрощенно, происходит обобщение и в фильме «В стране четырех рек», картине провинциального масштаба.

Обобщение-универсализация обнаруживается и в других картинах, где четко распределяются характеристики и ими наделяются иногда даже не люди, но явления. До победы Советской власти – холера, голод, недостаток хлеба, после ее победы – новое строительство, чистота и сытость, граница между ними –

<sup>5</sup> Добренко Е. Политэкономия соцреализма // М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 267.



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
 | **Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /**  
**The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

революция («Шагай, Совет!»). Фактически, происходит еще большее обезличивание. Ситуации до и после революции, плохое и хорошее, превращаются в знаки, не несущие черты личного, индивидуального характера. Хотя в «Кино-глазе» и усматривают появление субъективности<sup>6</sup>, но эта субъективность возникает как побочный продукт труда – положительной категории советского кинематографического канона.

Обобщение в игровых фильмах осуществляется аналогичным образом: происходит номинация сторон конфликта, их обобщение, яркие персоналии при этом отсутствуют. Обобщенный и выраженный мотив действия присутствует только у революционной стороны, старорежимная сторона обозначена слабо, скорее, как антитеза революционной и представляет собой форму ответной реакции, а не активно действующую силу. Это хорошо видно в «Октябре» С. Эйзенштейна, когда причины народного недовольства показаны в монтаже-нарезке кадров, описывающих недостаток хлеба. Мотивы старорежимной стороны не обозначены, при этом, она в себе объединяет совершенно разные группы: военные, «буржуазная» публика, горожане, девицы – все они сведены в одну группу, номинированы как враги пролетариата, объединены лишь жесткой реакцией и лишены каких-либо индивидуализирующих, выделяющих черт. С помощью обобщения происходит назначение и определение двух групп.

<sup>6</sup> Борисова О. С., Борисов С. Н. Антропология революции: методология анализа события и кино-репрезентации // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. № 20 (115). С. 252.

Контрастный монтаж в интересующем нас контексте заключается в смене кадров, изображающих обе стороны борьбы, которые одновременно с этим четко разделяются и по заложенной в них этической, эмоциональной оценке. С помощью такого монтажа выделенные обобщением группы наделяются характеристиками, при этом, они не просто отделяются друг от друга, но и получают предписанные качества. Контрастирование применяется достаточно разнообразно, с его помощью демонстрируются отличия: кадры буржуазной, «плохой» и «паразитической», жизни перемежаются кадрами жизни пролетарской – танцы великих княжон с офицерами на палубе корабля контрастируют с трудом рабочих на военных фабриках («Падение династии Романовых»), быт помещтных дворян и клира сопоставлен с нищенствованием татарских крестьян («В стране четырех рек»), болезни и голод прошлого и чистота революционного быта («Шагай, совет!»).

В игровых фильмах такой контраст применяется менее очевидно, так как контрастирующие действия и характеристики не всегда стремительно следуют друг за другом. К тому же, если для неигровых фильмов характерно скорее контрастирование именно характеристик (богатые аристократические землевладельцы – страдающие от малоземелья крестьяне («Падение династии Романовых»), то игровые фильмы склонны показывать контраст действий сторон: попытки спасти революционное знамя и жестокое наказание от военных и женщин («Октябрь»). При том, в игровых фильмах, можно выделить большую гиперболизацию действий. Неигровые фильмы также использовали подобную гиперболизацию, например, демонстрируя тяготы жизни крестьян



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
| **Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /**  
**The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

яинства и пролетариата. Особенно показательной является сцена с крестьянином и погибающей лошастью из «Страны четырех рек». Таким образом, контрастный монтаж используется как инструмент обозначения положительных и негативных характеристик, которые всегда оказываются разделены: трудолюбие и паразитизм, жестокость и героичность, честность и обман и т. д.

### Сюжет и дискурс в раннесоветском кино

Фабула дискурса раннесоветских кинофильмов, посвященных революции, как и в случае с изображением и обозначением действующих сторон конфликта, предельно проста: изначально негативная ситуация (означенная и связываемая с доминированием сил старого порядка) перерастает в борьбу между старорежимными и революционными силами, которая неизбежно приводит к победе революции и установлению положительной ситуации – торжеству новой жизни. Сюжет, разворачивающийся из этой фабулы, не ограничен в проявлениях, формально темой фильма может быть Октябрьская Революция, достижения и особенности новой жизни, жилищное уплотнение – но эта фабула возникает неизменно. Движение сюжета можно описать как движение от «было» к «стало», от прошлого (дореволюционного) к будущему (революционному).

Получаемый в итоге контраст, подобный контрасту, создаваемому монтажом, оказывается распределенным по хронометражу фильма. Если контрастный монтаж показывает разницу между негативным и положительным, взятым в одном или близких моментах, то развитие сюжета освещает постепенный переход от негативного к положительному. Такое сю-

жетное развитие не обязательно охватывает весь хронометраж, фабула может повторяться, это особенно характерно для неигровых фильмов Дзиги Вертова (заключительный титр в «Кино-глазе» даже говорит про семь схваток старого с новым, подчеркивая эту фабулу).

Длительность и детали показа борьбы между старорежимным и революционным могут варьироваться крайне широко, но неигровые фильмы тяготеют к краткости, фокусируясь на демонстрации дуализма двух сил (так, например, в «Падении династии Романовых» описанию Февральской и Октябрьской Революций и событий уделено около получаса из общего хронометража в полтора часа), в то время, как в игровых фильмах революционные события могут занимать большую часть хронометража (Броненосец «Потемкин», «Октябрь»).

Несмотря на вариации в изображении борьбы, неизменным остается возвышение победы революции, что и является целью формирования рассматриваемого нами дискурса. Изображается эта цель, впрочем, часто символически: приезд Ленина в Петроград («Падение династии Романовых»), подъем красного флага («Броненосец «Потемкин») и т. д. Иногда это происходит без какой-либо очевидной причины: в самом конце фильма «Уплотнение» (где и борьба обозначена символически, как короткая драка между старшим братом-юнкером, персонажем старого мира, и революционно настроенным младшим братом), после разрешения конфликта, героев фильма приветствуют ликующие большевики-красноармейцы, что выглядит странно, если интерпретировать сюжет фильма буквально.

Хронологическое положение точки перехода между старым и революционным по-



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
**| Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /  
 The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

рядком может изменяться в зависимости от сюжета картины: часто она совпадает с Октябрьской революцией («Октябрь»), либо даже распространяется на события Февральской революции («Падение династии Романовых») или Революции 1905 года («Броненосец «Потемкин»), но, если фильм демонстрирует реалии послереволюционной жизни, то «точка отсчета» располагается после Гражданской войны, образы которой, в свою очередь, соотносятся с негативным, старорежимным. Таким образом, революция как таковая имеет структурно-функциональную роль в дискурсе, являясь, подобно «осевому времени», знаковой границей между положительным революционным и негативным старорежимным. Весь сюжет, таким образом, также оказывается сконструирован с учетом целей дискурса и предельно упрощен до схемы, у которой только меняются атрибуты.

В раннесоветских фильмах мы можем выделить еще несколько особенностей, отличающих их от более поздних произведений искусства соцреалистического реализма. Главная из этих особенностей состоит в том, что в рассмотренных советских кинофильмах первых постреволюционных лет отсутствуют образы ее «движущих сил». Иными словами, «руководящая и направляющая роль» коммунистической партии и отдельных ее членов никоим образом не акцентирована. В фильмах отсутствуют образы вождей и лидеров пролетариата любого масштаба, даже локального (в фильмах не показаны даже секретари райкомов партии или руководители советских органов, председатели колхозов). При этом, данную особенность не следует объяснять малой репрезентативностью проанализированного киноматериала.

У зрителя может сформироваться впечатление, что люди советской страны сами строят свое светлое будущее, без какого-либо руководства со стороны партии большевиков, без «животворящей силы учения Ленина и партии». Специфика кинотворчества первых послереволюционных лет состоит и в этом. Образы борцов попадают, но случайно. Весьма вероятно, не хватало фактуры, возможности снять реальных персонажей, однако, как показывает фильм «В стране четырех рек», необходимые кадры могли быть досняты в режиме игрового кино и вставлены в фильм. Это, заметим, еще одна отличительная особенность фильмов первого десятилетия советской власти.

Образы новой жизни конструируются без образов ее строителей и, в особенности, без образов их руководителей. Фактически, акцент делается не на человеке, а на движении, движении человека или движении машины. Именно движение в процессе труда становится образом новой жизни. Образом труда, а не образом борца, который стал складываться в искусстве соцреализма. Например, в фильме «Шагай, Совет!» невозможно каким-либо способом реконструировать, сформировать образ этого «Совета», который не репрезентирован ни в форме народного собрания, ни в форме тех или иных руководителей или партийных работников. «Совет» видится некой метафизической силой, невидимой, но присутствующей в каждый момент и в каждом фрагменте новой жизни.

\*\*\*

Мы можем констатировать, что в основе ранних советских игровых и неигровых фильмов лежит дискурс революции, демон-



Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV | Ирина Леонидовна КАЗАКОВА / Irina KAZAKOVA  
 | **Конструирование фигур политического дискурса в советском кинематографе 1920-х гг. /**  
**The Construction of the Figures of the Political Discourse in the Soviet Cinema of 1920's. |**

стрирующий превосходство новой жизни для людей советской страны. Этот дискурс выражается в схематичном изображении революции как борьбы между старорежимными «силами зла» и преобразующими действительность силами революции, что впоследствии было канонизировано в творчестве социалистического реализма, также посвященного революционным событиям и первым послереволюционным годам. Для воплощения этой борьбы на экране в фильмах демонстрируется номинация борющихся классов через обобщение и наделение их яркими, положительными и отрицательными чертами, которые показаны на контрасте с помощью средств монтажа. При этом, разница в используемых выразительных средствах между неигровыми фильмами, охватывающими хронологические периоды до Октябрьской революции и после нее, практически не заметна, игровые же фильмы характерны большей дегуманизацией старорежимной стороны борьбы и меньшим использованием контрастного монтажа как выразительного средства. Также кроме монтажного контраста дискурс революции выражается в сюжетных формах, которые нагляднее всего используются в игровых фильмах. Ключевой является сюжет движения «от худшего к лучшему» с кульминационной точкой в виде символической революции, где также показывается контраст между двумя борющимися группами, но он в значительно большей степени разнесен по длительности фильма.

Понимание важности и необходимости демонстрации роли партии и формирования образа «нового человека», героя-революционера, борца за новую жизнь, народного вождя, труженика, пришло позже. Более того, отсутствие подобных образов в кинематографе 1920-х гг. наводит на мысль, что они были сконструированы в 1930-е годы, в условиях социалистического реализма. Таким образом, и на материале кинематографа мы можем проследить те процессы и изменения в советской культуре, о которых говорил В. Паперный в книге «Культура Два». Возможно, что именно по этой причине фильмов данного периода и сохранилось так мало. Поскольку созданная в них действительность уже не соответствовала дискурсу соцреализма, эти фильмы становились бесполезны для новой власти, конструировавшей социалистическую образность совершенно иначе.

Список кинематографических произведений:

1. Броненосец «Потемкин», режиссер С. Эйзенштейн, 1925 г.
2. Кино-глаз, режиссер Дзига Вертов, 1924 г.
3. Октябрь, режиссер С. Эйзенштейн, 1927 г.
4. Падение династии Романовых, режиссер Э. Шуб, 1927 г.
5. Татарстан. Страна четырех рек., режиссеры А. Дубровский, К. Поздняков, 1930 г.
6. Шагай, совет!, режиссер Дзига Вертов, 1926 г.
7. Уплотнение, режиссеры А. Пантелеев, Н. Пашковский, А. Долинов, 1918 г.

