

УДК 130.2

DOI: 10.26456/vtphilos/2025.4.173

Потустороннее и иррациональное в советском довоенном кино

И.С. Панин, Н.В. Зайцева, В.Б. Малышев

ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет»,
г. Самара

Статья посвящена исследованию семиотики иррационального в довоенном советском кинематографе (1920-е – начало 1940-х гг.). Несмотря на доминирование материалистической идеологии и официальный запрет на прямое изображение потустороннего, элементы мистики, абсурда и сверхъестественного проникали в киноязык, используя сложную систему кодов и аллегорий. Методологической основой работы является интегральный подход, синтезирующий семиотический анализ (опирающийся на теории Ю. Лотмана, К. Метца, Р. Барта) с идеологической критикой, психоанализом (теория травмы) и культурной антропологией. Доказывается, что иррациональные образы (кошмары, сюрреалистические метафоры, видения) функционировали как важнейшая знаковая система для презентации коллективной травмы революции и гражданской войны, а также как форма эстетического сопротивления и способ выражения невыразимых в рамках соцреализма смыслов. На примере фильмов С. Эйзенштейна, А. Довженко, Ф. Эрмлера, Г. Козинцева и Л. Трауберга раскрывается диалектика рационального (идеологический заказ) и иррационального (художественный авангард, коллективное бессознательное). Делается вывод, что иррациональное было не пережитком, а теневым языком эпохи, позволявшим художественно осмысливать метафизический разрыв реальности, произведенный революционным сломом.

Ключевые слова: советское кино 1920-1940-х гг., семиотика иррационального, кинематографический авангард, идеология и цензура, кинематографический образ, коллективная травма, светская сакральность, Эйзенштейн, Довженко, интегральный метод анализа.

Актуальность представленного исследования состоит в том, что в течение нескольких десятков лет, прошедших после завершения советского проекта, стало очевидно, что советская кинокультура была далеко не такой однозначной, прямолинейной и идеализированной, как это было принято считать. Помимо общезвестных положений, вписанных в картину мира, определяемую идеологической составляющей, есть в ней и теневая сторона с элементами мистики и народного фольклора. Главным инструментом проявления этой теневой стороны стала кинометафора – ключевая фигура, в которой тайным образом заключены иррациональные составляющие. Рациональное всегда сопровождает иррациональное, всегда есть иррациональное зерно. Так, концепция «киноглаза» Дзиги Вертона предлагает взглянуть на мир из закадрового пространства, предлагающий увидеть мир по-новому, расширяя мировосприятие зрителя. Кино убирает все промежуточные звенья восприятия, являя киномир через систему образов, где нет вещей как таковых, только лишь образы [9].

Именно изучение этой «теневой стороны» советского кино сейчас представляет особый исследовательский интерес, поскольку позволяет выявить изначально скрытую, замаскированную сторону советской кинокультуры на уровне киноязыка. Его изучение открывает новые перспективы для понимания не только советской культуры, но и универсальных механизмов взаимодействия искусства, идеологии и коллективного бессознательного через механизм кинематографа.

Целью данной работы является анализ основных методов и элементов презентации потустороннего и иррационального в советском довоенном кино посредством художественного языка кинематографа. Основной проблемой исследования является вопрос о структурном зазоре (разрыве) между подчиненным идеологии советским киноискусством, отрицающим любую, отличную от марксистско-материалистической картину мира, и скрытой семиотикой кинообразов и смыслов, вложенных режиссером в кинокартину. Подобное положение напрямую диктовало и тематику киноисследований, зачастую не замечающих «теневую сторону» используемых киноязыком образов. Поставленная цель требует решения ряда познавательных задач: 1. Выявить наиболее важные исследования, использующие семиотический метод исследования для анализа иррационального в киноискусстве. 2. Выявить уровни презентации иррационального и потустороннего в советском киноискусстве 1920-1930-х гг. 3. Определить сюжетные рамки применения иррациональных кинообразов в советских кинокартинах. 4. Разработать типологию семиотических знаков иррационального в советском кино.

Научный интерес к семиотике иррационального в довоенном советском кино – это относительно новая и развивающаяся область исследований. Она находится на стыке киноведения, семиотики, культурологии и истории идеологии. Прямых работ, посвященных исключительно этой узкой теме, не так много, однако существуют фундаментальные исследования и подходы, которые позволяют проводить такой анализ. Работы Юрия Лотмана [7] («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») заложили основу для анализа кино как знаковой системы. Лотман рассматривал фильм как текст, построенный по правилам киноязыка-кода, что открывает возможности для декодирования иррациональных образов. Кристиан Метц [10] («Воображаемое означающее») и Ролан Барт [1] разрабатывали концепции коннотативных значений и кинематографического языка. Их идеи о том, что смысл рождается не только из сюжета, но и из визуальных кодов, монтажа, ракурсов и жестов, крайне важны для анализа иррационального, которое часто передается именно через визуальные и звуковые аттракционы, а не через повествование. Статья Е.С. Кочуховой [6] «Семиотика в исследованиях советского художественного кино: границы применения» напрямую касается методологических проблем применения семиотического анализа к советскому кинематографу. Автор указывает на ключевую проблему: часто анализ визуального ряда (где и кроется иррациональное) и анализ сюжета проводятся разрозненно. Для изучения иррационального необходим синтез этих подходов, так как оно часто проявляется именно в разрыве между визуальной метафорой и идеологическим повествованием. А.В. Федоров [14] и коллеги применяют на практике комплексный анализ, включая иконографический и идеологический анализ советских фильмов. Хотя работа фокусируется на

образовании, предложенная методология (герменевтический анализ, изучение стереотипов, визуальных кодов) применима и для выявления иррационального.

Хотя в предоставленных источниках это напрямую не раскрывается, классические работы Бориса Грайса [3] («Gesamtkunstwerk Сталин»), Оксаны Булгаковой [2] или Евгения Добренко [5] анализируют, как советская идеология создавала собственную мифологию и ритуалы, используя кинематограф. Иррациональное здесь понимается не как мистика, а как набор сакральных символов новой гражданской религии (мавзолей, образ Ленина, ритуалы парадов), что полностью соответствует семиотическому подходу.

Многочисленные киноведческие работы о Сергее Эйзенштейне [15] (его теория монтажа аттракционов), Александре Довженко [12] («Земля» как мистическая поэма), Фридрихе Эрмлере [11] («Обломок империи» и тема травмы) и режиссерах КОЗ [13] (ФЭКС) содержат детальный разбор их визуального языка, который является кладезем иррациональных образов (смеющийся конь, бред героя, сюрреалистические метафоры).

Как справедливо отмечает Кочухова [6, с. 395–404], несмотря на распространенность семиотического метода, интеграция анализа визуального ряда и сюжетного нарратива в исследованиях советского кино часто отсутствует. Именно этот синтез наиболее важен для изучения иррационального, которое часто возникает в зазоре между тем, что показывают (сюрреалистический образ), и тем, что говорят (идеологическая формулировка).

Поэтому перспективными являются такие направления исследования, которые, с одной стороны, комбинируют семиотику с другими методами (психоанализом, теорией травмы, антропологией), проводят детальный иконографический анализ конкретных фильмов 1920-30-х гг., выявляя повторяющиеся визуальные коды безумия, хаоса, сна, мистики, с другой, изучают диалектику рационального и иррационального как ключевой конфликт довоенного советского кино, отражающий напряжение между проектом тотального просвещения и неискоренимой иррациональностью человеческого существования.

Таким образом, хотя единой монографии, целиком посвященной семиотике иррационального в довоенном советском кино, пока нет, научный инструментарий для такого исследования разработан весьма основательно. Наиболее ценными являются работы, предлагающие интегральный подход, объединяющий анализ визуальных кодов, идеологии и культурного контекста. Суть интегрального подхода заключается в том, что он отказывается рассматривать визуальный образ как простое иллюстрирование идеологической доктрины. Вместо этого он видит в кинотексте поле напряженной борьбы и сложных переговоров одновременно между несколькими силами, где фигурируют: визуальные коды (язык киноавангарда: монтаж, ракурс, свет, мизансцена), идеологический заказ (доминирующий дискурс о рациональном, новом, советском человеке) и культурно-исторический контекст (травма революции и запала революции и гражданской войны, остатки дореволюционной мистической культуры, коллективные страхи и чаяния).

В наиболее ранних лентах, как, например, «Вий» (1909, немой фильм, утрачен) присутствовали прямые отсылки к сверхъестественному. Однако, в довоенную эпоху подобные сюжеты были редки и часто критиковались как «буржуазные пережитки». Советское кино довоенного периода (1920-х – начала 1940-х гг.) редко обращалось к теме потустороннего и сверхъестественного в прямом смысле, что было связано с идеологическими установками и цензурой. Тем

не менее, элементы мистики, фольклорные мотивы и метафорические образы всё же проникали в кинематограф, часто скрытые под маской социальной критики или аллегорий.

В 1920-е гг. режиссёры иногда использовали народные суеверия и образы нечистой силы как метафору социальных проблем. Например, в фильмах Александра Роу (хотя его основные работы относятся к послевоенному периоду) прослеживается связь с сказочной традицией, где нечисть олицетворяет пережитки старого мира. В качестве наиболее ярких примеров можно назвать: «По щучьему велению» (1938), «Василиса Прекрасная» (1939), «Конёк-Горбунок» (1941). В этих фильмах-сказках сказочные образы неосознанно для зрителя перекликаются с актуальной идеологической повесткой советского государства

Как отмечают исследователи, образы «оборотней в погонах» (чекистов, работающих под прикрытием) стали популярны в криминальных сюжетах уже в эпоху позднего СССР, где отрицательные персонажи часто наделялись чертами мифических чудовищ, что символизировало скрытую угрозу обществу, например в фильме «Стачка» С. Эйзенштейна, где между пособниками царской власти и животным проводится прямая аналогия, которая одновременно формирует негативное отношение у зрителя и в то же время является проявлением социальной сатиры.

В довоенных фильмах подобные аллегории могли использоваться для изображения «врагов народа» или классовых противников. Например, образы вредителей, шпионов и кулаков иногда сближались с фольклорными оборотнями, что усиливало их демонизацию.

Несмотря на разрыв с дореволюционной традицией, некоторые элементы мистики и эзотерики Серебряного века проникали в советское кино опосредованно. Например, интерес к русскому космизму (идеи Николая Фёдорова о воскрешении мёртвых) косвенно отразился в образе мавзолея Ленина, который трактовался как «зиккурат» с мумией вождя.

В литературных адаптациях (например, по мотивам Гоголя или Булгакова) потустороннее иногда возникало как метафора, состояние хаоса и абсурда, но такие фильмы в довоенный период были исключением.

Жанр хоррора в официальном советском кинематографе отсутствовал, особенно в довоенные годы. Миистические сюжеты считались идеологически вредными, так как противоречили материалистической картине мира. Единственными допустимыми формами были сатира или аллегория, где сверхъестественное служило инструментом критики «пережитков прошлого» – религии, суеверий, буржуазных нравов.

Многие элементы, зародившиеся в довоенном кино, получили развитие в эпоху перестройки, когда интерес к мистике и эзотерике резко возрос. Например, в фильмах 1980-х гг. («Забытая мелодия для флейты» Эльдара Рязанова) появились прямые отсылки к потустороннему, что стало реакцией на социальный кризис.

Ранние советские аллегории оказали влияние на режиссёров, которые в позднесоветский период использовали мистику для осмыслиения распада империи и идеологического вакуума.

Так, довоенное советское кино избегало прямого изображения потустороннего, но использовало его элементы в завуалированной форме – через фольклор, аллегории и метафоры. Эти приёмы позволяли критиковать социальные явления, не нарушая идеологических рамок. Более полное раскрытие темы сверхъестественного произошло лишь в позднесоветскую и перестроечную

эпоху, когда кризис общества породил интерес к мистике и иррациональному. Тема религии, мифологии и суеверий в довоенном советском кино – это не история о прямом изображении, а история о борьбе, замене и трансформации. Идеологический аппарат видел в них главных конкурентов в создании новой картины мира, и кинематограф стал ключевым полем этой битвы.

Сразу после революции религия (прежде всего, православие) была объявлена главным «огнем для народа» и оплотом контрреволюции. Кино стало мощнейшим оружием антирелигиозной пропаганды. Целый пласт фильмов 1920-х – начала 1930-х гг. был посвящен разоблачению «поповского обмана». Наиболее характерными являются следующие фильмы: «Чудотворец» (1922, Александр Пантелеев) – один из первых советских фильмов, напрямую разоблачающий «чудеса» как мошенничество; в фильме «Крест и маузер» (1925, Владимир Гардин) показан священник, который активно помогает белогвардейцам.

Фильмы часто строились на контрасте – темное, корыстное и развращенное духовенство и светлый, научный и прогрессивный мир комсомольцев и рабочих. Вместо религиозных обрядов кинематограф предлагал новые, советские: октябринцы (гражданский обряд вместо крещения), красные свадьбы и, самое главное, праздники (1 Мая, 7 Ноября). Кадры массовых шествий и парадов снимались как съемки нового богослужения, где Ленин и революция стали новыми маяками религиозного притяжения.

К концу 1930-х гг. открытая сатира стала сходить на нет (отчасти из-за изменения госполитики в отношении церкви во время войны). Но метафорически религиозные образы продолжали жить. Мавзолей Ленина с телом вождя, к которому стекается поток «паломников», — самый яркий пример заимствования религиозного ритуала для создания новой светской «религии».

Парадокс советского искусства состоит в том, что, отвергая старые мифы, оно срочно создавало новые. Кино стало главной фабрикой по производству советской мифологии. Фигуры Чапаева («Чапаев», 1934), Максима («Юность Максима», 1934) и других «положительных героев» были мифологизированы. Они наделялись чертами былинных богатырей и святых: непобедимостью, жертвенностью, прямой связью с народом. Их история была не просто биографией, а житием. Образ врага (вредителя, шпиона, кулака, белогвардейца) также мифологизировался, приобретая почти демонические, бесовские черты. Он был коварен, часто скрывался под личиной «своего» (мотив оборотня), и его уничтожение было актом очищения. Революция подавалась не просто как смена власти, а как Конец Света для старого мира и Сотворение Мира нового. Фильмы о гражданской войне и революции («Броненосец „Потемкин“», 1925; «Октябрь», 1927) снимались с этим эпическим, мифологическим размахом. Сюжеты многих картин строились по классической фольклорной схеме: герой (комсомолец) отправляется в путь, сталкивается с испытаниями (вредителями, классовыми врагами) и, победив их, обретает новое содержание (славу, признание партии). Это прямая калька с волшебной сказки. Суеверия (вера в приметы, гадания, чертей, домовых) трактовались как часть «темного» крестьянского прошлого, которое должно быть уничтожено светом научного знания.

Этой ключевой оппозицией является тема «тьмы» и «света». Деревня часто показывалась как место, погруженное во тьму невежества и суеверий. Носителем света (буквально – электрической лампочки, метафорически – знания) выступал комсомолец, агроном, представитель советской власти. Кадры из

«Колхозного киноальманаха» или «Старой и новой» (1929) Эйзенштейна, где крестьяне молятся на трактор как на божество, – прекрасная иллюстрация этого. Старая женщина, повитуха или знахарка, была постоянным персонажем-антагонистом. Она олицетворяла отсталость, невежество и часто напрямую вредила (например, леча детей заговорами вместо врача). Ей противопоставлялся образ современного, научного врача (часто женщины).

Суеверия чаще всего высмеивались в комедиях. Смех был призван развеять страх и показать нелепость веры в потустороннее.

Таким образом, довоенное советское кино не просто игнорировало религию, мифологию и суеверия – оно вело с ними тотальную войну на уничтожение и замещение. Религия напрямую разоблачалась и высмеивалась, а ее ритуальные формы присваивались для новой советской «гражданской религии». Старая мифология заменялась новой, советской, с собственными богами-вождями, героями-святыми и эпическими повествованиями о борьбе добра со злом. Суеверия становились объектом осмейния и маркером отсталости, которую должен победить научно-технический прогресс. Кинематограф стал главным инструментом конструирования этой новой реальности, где не было места старому, иррациональному и потустороннему, кроме как в образе врага или пережитка.

Еще одним важным семиотическим компонентом киноязыка являются чисто иррациональные образы. В довоенном советском кино они представляют собой парадоксальное, но крайне важное явление. Несмотря на то, что официальная идеология провозглашала торжество научного материализма и разума, экран того времени был насыщен призраками, видениями, кошмарами и абсурдом. Эти образы были не просто «пережитками прошлого», а важными семиотическими элементами киноязыка, который использовался для выражения новых, подчас пугающих реалий.

Революция и гражданская война воспринимались не только как политические события, но и как тектонический сдвиг, апокалипсис, ломающий привычную картину мира. Авангардные режиссёры выражали это через иррациональную эстетику.

«Земля» (1930, Александр Довженко) – фильм, с одной стороны, о коллективизации, а с другой – глубоко мистический. Смерть Василия изображена не как трагическая случайность, а как языческое жертвоприношение, мистический акт слияния с природой. Иррациональный, почти экстатический финал с голой девушкой, идущей по полу, – это образ новой жизни, рождающейся из боли и смерти.

«Арсенал» (1929, Александр Довженко) – здесь появляется один из самых сильных иррациональных образов эпохи – конь, который смеется. Этот сюрреалистический кадр становится символом абсурда и ужаса войны, надругательства над здравым смыслом.

Психика человека, травмированного переломом эпохи, стала источником иррациональных образов. Кошмары и видения показывали внутренний мир героя, его страхи и одержимости.

«Шинель» (1926, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг) – фильм по Гоголю, где мир показан как кошмарная, искаженная галлюцинация. Петербург – это потусторонний, враждебный город-призрак, а знаменитая сцена кражи шинели снимается как нападение инфернальных сил. Иррациональное здесь – это выражение ужаса «маленького человека» перед безликой машиной государства.

«Обломок империи» (1929, Фридрих Эрмлер) – герой фильма, солдат, потерявший память на войне, воспринимает новый, советский мир как хаотичный и пугающий бред. Его попытки осмыслить реальность – это столкновение с иррациональным, которым для него стал прогресс.

Иррациональные образы в довоенном советском кино были не случайностью, а необходимым высказыванием. Они были единственным способом передать масштаб травмы, ужаса и абсурда переломной эпохи, который не укладывался в рациональные рамки соцреализма. Это была форма эстетического и экзистенциального сопротивления, попытка говорить о вещах, лежащих за пределами политических лозунгов: о смерти, страхе, одиночестве, метафизике. Русский художественный авангард был тесно связан с мистикой и оккультизмом (достаточно вспомнить Казимира Малевича или Василия Кандинского). Эта связь не могла просто исчезнуть и просачивалась в кино через визуальные эксперименты.

Таким образом, довоенный экран был полем битвы между официальным рациональным проектом и стихийным художественным иррациональным, которое прорывалось сквозь идеологические трещины в виде снов, кошмаров, мистических символов и абсурдистского смеха. Эта сложность и делает кино того времени таким художественно ценным.

Семиотический анализ иррационального в довоенном советском кино позволяет увидеть, как не поддающиеся прямому логическому объяснению образы функционировали в качестве сложной знаковой системы, кодирующей запретные или невыразимые смыслы в условиях идеологической цензуры.

Это была не просто «мистика», а особая семиотическая вселенная, где иррациональное становилось языком для высказывания о травме, власти, страхе и метафизике революционного перелома.

С семиотической точки зрения в советском довоенном кино присутствуют следующие типы знаков.

Знак-реликвия. Его примером может быть тело В.И. Ленина в мавзолее на Красной площади. Такой символ является самым мощным семиотическим объектом эпохи. Его значение выходит за рамки политического лидера. Это нетленные монстры, объект поклонения, центр нового ритуала (очереди, парады).

Знак – «икона». Примером выступают крупные планы лиц вождей и героев, как например, в фильме «Чапаев», братьев Васильевых. Эти кадры снимаются не как портреты, а как иконы. Иррациональная сила этих образов в гипнотической повторяемости и масштабе. Эти кинообразы лишены психологической сложности, являясь, по своей сути, чистыми, сакральными образами для поклонения.

Ритуальный знак. Сцены массовых шествий и парадов (в кадрах хроники и игрового кино) семиотически прочитываются не как демонстрации, а как коллективное богослужение новой гражданской религии. Например, в фильме «Земля» Александра Довженко, в финальной сцене жители деревни собираются на похороны главного героя не у церкви на проповедь, а на политический митинг, где всем им является «чудо» – советский аэроплан в небе.

Революция и гражданская война изображались не просто как исторические события, а как мифологический акт разрушения старого царского порядка и рождения нового из хаоса революции и гражданской войны.

Знак-хаос широко представлен в сюрреалистических образах кинофильмов А. Довженко, например, смеющийся конь в «Арсенале». Это не символ с одним значением, а полисемантический знак. Он может означать и ужас войны, и насмешку судьбы, и абсурд смерти. Его сила в невозможности дать ему единственное верное толкование.

Знак-абсурд часто встречается в фильмах Эйзенштейна и Кулешова. Это вздыбленные, неестественные ракурсы, ломающие привычное, «нормальное» восприятие мира, семиотически передавая ощущение сдвинутой реальности, где все привычные знаки поменяли свои значения.

Знак-кошмар наиболее явно представлен в «Шинели» Козинцева и Трауберга, как субъективное видение героя. Петербург в фильме показан как мир кошмара, где знаки города (фонари, тени, здания) обретают зловещие, инфернальные значения. Это семиотика страха и отчуждения.

Знак-амнезия. В фильме Фридриха Эрмлера «Обломок империи» герой теряет память. Его беспамятство – это семиотический сбой. Он видит новый советский мир, но не может «прочитать» его, так как не владеет новым культурным кодом. Мир для него становится иррациональным ребусом. Этот образ – мощная метафора для всего поколения, пережившего катастрофу.

Знак-лицо – крупные планы испуганных, исступленных, экстатических лиц в фильмах Довженко и Эйзенштейна. Эти лица являются не столько портретами, сколько знаками внутренних состояний: ужаса, веры, одержимости идеей. Они передают иррациональную, аффективную энергию толпы. По Делезу, это «образ – переживание», образ – аффект, где аффект – это способность тела быть затронутым, увеличивать или уменьшать свою мощь. Лицо в кино – это экран, на котором эти переходы мощности становятся видимыми. Лицо не выражает внутренний мир персонажа, оно является результатом давления внешних, часто невидимых сил (истории, судьбы, идеологии, божественного). Лицо отражает эти силы [4, с. 143–152]. Весьма интересно понять здесь пропорцию соотношения семиотики человеческого и внечеловеческих инстанций [8].

Сама кинематографическая техника авангарда была нацелена на создание шока, эффекта отстранения, т. е. на продуцирование иррационального эффекта.

В *заключение* отметим следующее. В результате проведенного исследования можно отметить, что иррациональное в довоенном советском кино выполняло несколько ключевых семиотических функций. Первая функция – трансцендентная. В рамках этой функции советское кино было языком для выражения нового светского сакрального – мифов о вожде, революции и герое. Вторая функция – травматическая. В рамках этой функции кино служило знаковой системой для кодирования коллективной психологической травмы и опыта столкновения с абсурдом войны и социального слома. Третья функция – критическая, где, в некоторых случаях, кино (как у Довженко) позволяло упаковать в образ сложные, неоднозначные, не укладывающиеся в официальную идеологию смыслы, создавая «кино для посвященных». Четвертая функция – эстетическая, где кинематограф был основным инструментом формального кинематографического авангарда, видевшего в иррациональном эффекте способ революционизировать само восприятие зрителя.

В исследовании было *показано*, что иррациональное являлось не «пережитком прошлого», а «теневым» языком эпохи, сложной семиотической системой, которая позволяла говорить о том, о чем молчал прямой

идеологический дискурс. Это был способ художественного освоения того гигантского разрыва в реальности, которым стала Революция.

В ходе проведенного анализа было установлено, что феномен потустороннего и иррационального в довоенном советском кинематографе представляет собой не маргинальное, а системное и семиотически насыщенное явление. Несмотря на тотальный идеологический запрет на прямую репрезентацию сверхъестественного, иррациональное не было устраниено, но было вытеснено в область сложных, полисемантических кодов, сформировавших «теневой язык» эпохи.

Было продемонстрировано, что в условиях революционного слома, гражданской войны и насильтственной модернизации, рационального языка идеологии оказалось недостаточно для осмысления коллективной травмы и метафизического ужаса. Такие режиссеры, как Александр Довженко («Земля», «Арсенал») и Фридрих Эрмлер («Обломок империи»), использовали сюрреалистические образы (смеющийся конь, экстатическая смерть, кошмар амнезии) в качестве единственно адекватного средства для передачи опыта распада привычной картины мира и абсурда происходящего.

Нами определена типология кинообразов, значимых для понимания иррационального начала в советском кинематографе, включающая следующие типы знаков. *Знак-реликвия*, знак – «икона» как чистые, сакральные образы для поклонения. *Ритуальный знак*, представлен в сценах массовых шествий и парадов, а также в кадрах хроники и игрового кино, где даны элементы семиотики ритуальных действий. В частности, продемонстрировано, что революция и гражданская война могут быть рассмотрены в ритуальном контексте как мифологический акт разрушения старого царского порядка и рождения нового из хаоса исторических событий. *Знак-хаос*, конструируемый как полисемантический знак. Например, он может включать семантику ужаса войны, насмешек судьбы, и абсурда смерти. Он открыт для серии интерпретаций. *Знак-абсурд*. Понимается как сильно трансформированные неестественные ракурсы киноповествования, ломающие привычное, «нормальное» восприятие мира, семиотически передавая ощущение сдвигов реальности. *Знак-кошмар* формируется через субъективное видение героя. Это семиотика страха, отчуждения, где присутствуют знаки кошмарных видений. *Знак-амнезия*. Смена привычных значений через семиотический сбой (потеря памяти), невозможность старых способов прочтения реальности посредством привычных культурных кодов. *Знак-лицо*. Лицо персонажа не столько как выражение внутреннего мира персонажа, сколько как результат воздействия внешних, невидимых сил – истории, судьбы, идеологии, различных вневечереческих инстанций.

Так советский кинематограф становится полем напряженной борьбы между официальным проектом рационального переустройства мира и стихийным художественным иррациональным. Если открыто эта борьба велась через антирелигиозную пропаганду и высмеивание суеверий, то скрыто – через присвоение религиозных форм для создания новой светской сакральности (мавзолей-реликварий, иконические портреты вождей). Иррациональное проявлялось не вопреки идеологии, но в сложных, подчас парадоксальных симбиозах с ней.

Таким образом, можно сделать вывод, что иррациональное в советском кино 1920-х – 1940-х гг. было «пережитком прошлого». Оно являлось сложной знаковой системой, альтернативным языком, который позволял художественно

осваивать и выражать то, что оставалось невыразимым в рамках доминирующего дискурса: экзистенциальный ужас, метафизическую тоску и неискоренимую тайну человеческого существования, которую не смогли окончательно вытеснить даже обширные идеологические проекты.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.
2. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010. 319 с.
3. Грайс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем, 2013. 168 с.
4. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 560 с.
5. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛО, 2008. 424 с.
6. Кочухова Е.С. Семиотика в исследованиях советского художественного кино: границы применения // VIII Информационная школа молодого ученого: сб. науч. тр.: доклады Всеросс. междисциплинарной молодежной науч. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 21–24 сентября 2020 г.). Екатеринбург, 2020. 413 с.
7. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
8. Малышев В.Б. Внечеловеческие инстанции в культуре // Сфера культуры. 2023. № 3(13). С. 13–22.
9. Малышев В.Б. Мир, постигнутый как образ: о фундаментальном значении кинометафоры // Вояджер: мир и человек. 2018. № 10. С. 98–104.
10. Метц К. Воображаемое означающее. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
11. Самойлов А.Ф. Фридрих Эрмлер. Л.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1970. 64 с.
12. Соболев Р. П. Александр Довженко. М.: Искусство, 1980. 306 с.
13. Тынянов Ю. О фэсках // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 346–348.
14. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа / А.В. Федоров, А.А. Левицкая, О.И. Горбаткова [и др.]. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020. 384 с.
15. Юренев Р. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. 426 с.

The otherworldly and the irrational in soviet pre-war cinema

I.S. Panin, N.V. Zaitseva, V.B. Malyshev

Samara State Technical University, Samara

This article examines the semiotics of the irrational in pre-war Soviet cinema (1920s – early 1940s). Despite the dominance of materialistic ideology and the official ban on direct depictions of the otherworldly, elements of mysticism, the absurd, and the supernatural permeated cinematic language through a complex

system of codes and allegories. The methodological basis of this work is an integrative approach that synthesizes semiotic analysis (based on the theories of Yuri Lotman, Karl Metz, and Robert Barthes) with ideological criticism, psychoanalysis (trauma theory), and cultural anthropology. This article demonstrates that irrational images (nightmares, surreal metaphors, visions) functioned as a crucial sign system for representing the collective trauma of the revolution and civil war, as well as a form of aesthetic resistance and a means of expressing meanings inexpressible within the framework of socialist realism. Using films by S. Eisenstein, A. Dovzhenko, F. Ermler, G. Kozintsev, and L. Trauberg as examples, the dialectic of the rational (ideological mandate) and the irrational (artistic avant-garde, the collective unconscious) is revealed. It concludes that the irrational was not a relic, but a shadow language of the era, allowing for artistic understanding of the metaphysical rupture of reality caused by the revolutionary upheaval.

Keywords: Soviet cinema of the 1920s-1940s, semiotics of the irrational, cinematic avant-garde, ideology and censorship, cinematic image, collective trauma, secular sacredness, Eisenstein, Dovzhenko, integral method of analysis.

Об авторах:

ПАНИН Илья Сергеевич – старший преподаватель кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: ilpaniin@yandex.ru

ЗАЙЦЕВА Наталья Валентиновна – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: zajczeva.natalia2012@yandex.ru

МАЛЫШЕВ Владислав Борисович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: vlmaly@yandex.ru

Authors information:

PANIN Ilya Sergeevich – Senior Lecturer, Department of Philosophy and Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University, Samara. Email: ilpaniin@yandex.ru

ZAITSEVA Natalia Valentinovna – PhD (Philosophy), Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: zajczeva.natalia2012@yandex.ru

MALYSHEV Vladislav Borisovich – PhD (Philosophy), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: vlmaly@yandex.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 21.09.2025.
Дата принятия рукописи в печать: 25.10.2025.