

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „ЖИВОПИС“

„Формиране и развитие на руския авангард (до 1922 г.) и влиянието му върху творчеството на Сергей Айзенщайн (1920-1930 г.)“

АВТОРЕФЕРАТ

към дисертационен труд за присъждане на

образователна и научна степен „доктор“

по професионално направление

8.2 Изобразително изкуство

Докторант: Гургана Савова Табакова

Научен ръководител: проф. д. ф. н. Правда Добринова Спасова

София

ноември, 2021

Съдържание на автореферата

1. Обем и структура на дисертацията	3
2. Обща характеристика на изследването	
2.1. Обект и предмет на изследването	3
2.2. Цели и задачи на дисертационния труд	3
2.3.Обхват на изследването	4-7
2.4.Методологична рамка	7-8
3. Кратко изложение на дисертационния труд.....	8-31
4. Научна новост и приноси на дисертационния труд	32
5. Научни публикации по темата на дисертационния труд	32
6. Библиография	33

1. Обем и структура на дисертацията

Дисертационният труд е с обем 434 страници, които включват и библиографията. Към настоящата работа е обособено и Приложение от 27 страници. То включва съпоставка на визуални материали, които следват логиката на темата.

Библиографията съдържа 153 цитирани източника. От тях 21 са на български език, 93 на руски език, 37 са англоезични, 2 на немски език.

Използван е достатъчно широк набор от актуални сборници, статии и книги, които предлагат съвременно третиране на темата. Заедно с това са анализирани множество статии, изложбени каталози, есета и публикации, съвременни за периода, който темата разглежда. Дисертацията включва увод, две смислово обособени глави, заключение, приложение и библиография.

2. Обща характеристика на изследването

2.1.Обект и предмет на изследването

Обект на дисертационния труд са творчеството на Сергей Айзенщайн в периода 1920-1930 г. и формирането и развитието на руския авангард. Предмет на дисертацията е представянето на спектър от взаимодействия, в които може да бъде открито влиянието на изкуството на живописиста върху това на киното в конкретния контекст на руския авангард.

2.2.Цели и задачи на дисертационния труд

Централната цел, която работата си поставя, е в хода на анализа да се изведе по-пълна от познатата до сега картина на взаимодействието между изкуствата на руския авангард и творчеството на Айзенщайн.

Във връзка с основната цел на изследването, задачите, които дисертацията си поставя са:

- да се разгледат и съпоставят битуващите в руските течения модернизъм и авангард отоншения към наратива, като това се осъществи успоредно в сферата на киното и тази на живописиста.
- да се изясни възможно най-пълно произхода на монтажната естетика, а не единствено във връзка с практиката на фотомонтажа в руския авангард.
- да се разгледат различните аспекти от режисьорската практика на Айзенщайн в контекста на развитието на руския авангард преди Октомврийската революция като се свържат с развитието на заумната живопис, кубофутуристичната живопис, необектната живопис и практиката на колажа в руските футуристични книги.
- да се изведат общите източници, които имат отношение както към изкуството на авангарда извън киното, така и към развитието на творчеството на Айзенщайн.

2.3.Обхват на изследването

Интердисциплинарният характер на изследването, в което се разглеждат успоредно формирането и развитието на руския авангард в киното и живописиста, налага разглеждането както на две тематични линии, така и на два припокриващи се, но не напълно съвпадащи периода. Тази особеност не може да бъде заобиколена, тъй като зараждането на авангарда в киното и този в живописиста, не съвпадат времево. В контекста на руското изкуство, формирането на авангардните принципи в киното се осъществява почти десет години по-късно от това в живописиста.

Настоящата работа разглежда по-общо развитието на руското игрално кино в периода от края на XIX до средата на 20-те години на XX век. Основният фокус при анализа на киното от този период е върху особеностите, свързани с формирането на авангардните принципи в това национално кино. Анализът се спира най-вече върху етапите, водещи към обособяването на така наречения монтажнен подход в киното, характерен за практиката на съветския авангард в периода 1920-1930 г., към чиято обща рамка принадлежи и кинематографията на самия Айзенщайн. Прегледът на руската дореволюционна кинематография има за цел и да въведе в културните особености на епохата на Сребърния век, с които е свързано и зараждането на авангарда. Самият авангард от една страна отрича тази култура, но от друга – едва ли би бил възможен без нея, тъй като формирането му в голяма степен е резултат и на културните контакти на Русия с други страни.

Настоящата работа проследява частично развитието на руския модернизъм, тъй като без разбирането му е трудно да се осъществи по-задълбочен преглед на процесите в ранния етап на руския авангард. Не може да се постави абсолютно категорична граница между края на модернизма и началото на авангарда, тъй като за период от няколко години практиките на двете се развиват успоредно и много често са свързани. Затова, вместо да говорим за година, в която авангардът се появява, в текста по-скоро се разглежда наличието на авангардни практики или елементи дори в контекста на по-конвенционални изяви (като живописни изложби). В дисертацията не е пренебрегнато значението на трансформирането и технизирването на изкуствата след 1919 г., върху което влияние оказват и някои изисквания към изкуствата – резултат от политическите промени, настъпили след Октомврийската революция. Тази особеност в развитието на руския авангард понякога налага употребата на две понятия, които маркират два отделни стилистични етапа в развитието на течението – предреволюционен руски авангард и следреволюционен руски авангард.

В следреволюционния етап на руския авангард започва да отпада

централното значение на живописиста. Но нейното развитие до началото на 20-те, което се определя и от взаимодействието ѝ с други изкуства, в голяма степен изиграва роля в оформянето на бъдещите тенденции в изкуствата до края на 20-те. Това е една от причините да ограничи времево разглеждания период до 1922 г., когато като централно започва да се формира значението на архитектурата. Другата причина е свързана донякъде с личното ми убеждение, че с изключение на сферата на кинематографията, до 1922 г. се формират всички основни посоки и идеи в изкуствата на руския авангард, които се развиват до 1930 г.

Местата, с които се свързва развитието на авангардните движения, са предимно големите културни центрове Москва и Петербург. Може би те се налагат като центрове на авангардните изкуства, тъй едно от най-силните влияния за формиране на авангарда е съвременната градска култура и живот. В дисертацията са разгледани предимно практики и дейности, които се съсредоточават в тях. Все пак, в контекста на развитието на руския авангард, не могат да бъдат пропуснати някои практики извън двата центъра, които се развиват в градовете Одеса, Тбилиси и Ялта.¹

Съобразно целите на настоящата работа, анализът се фокусира основно върху практиката на кубофутуристичната живопис и художници, които обособяват практиката на неоектната живопис в направленията супрематизъм и лъчизъм, както и представители на монтажната теория в киното. В текста противоречиво е отношението към Кандински, като представител на авангарда. Разглеждането му в дисертацията следва неговото нееднозначно участие в развитието на руския авангард. От една страна, той няма как да бъде изключен от анализа, тъй като подхожда новаторски в контекста на неоектното изкуство. Но, все пак, формалните влияния на Кандински в руския авангард не са ключови. Затова тук той се разглежда предимно в контекста на експериментите

¹ В различни етапи от развитието на руския авангард такива са например: провеждането на изложбените салони на скулптора Владимир Издебски (1909 г.; 1910 г.); турнето на руските футуристи, което обхваща по-малки и периферни градове и провинции; обособяването на Тбилиси като център на авангарда по време на Гражданската война и съответно – Ялта като кинематографичен център в същия период.

си с театъра, своята изложбена, организационна и теоретична дейност, с която установява така значимата за развитието на авангарда представа за разделение между форма и съдържание.

Фокусът върху творчеството на Айзенщайн е ограничен в периода 1920-1930, тъй като предимно в този етап при Айзенщайн се съсредоточават авангардните експерименти, които могат директно да се разгледат във връзка с практиката на други изкуства. В дисертацията са разгледани четирите пълнометражни филма, направени в този период, като това не е направено последователно, а във връзка с отделни аспекти на руския авангард. В тази връзка са разгледани и някои от незавършените проекти на Айзенщайн и по-голямата част от театралното творчество на режисьора. В последната част на дисертацията се разглежда и част от по-късните рисунки на режисьора.

Поради отношението, което имат към темата, в дисертацията са разгледани частично практиката на авангардните театър и поезия. Тъй като една от основните характеристики на руския авангард е развитието на идеята за синтеза на изкуствата, няма как въвеждането на иновации в сферата на тези изкуства да бъде пропуснато. В контекста на формирането и развитието на руския авангард, изобразителните изкуства се намират в неразривна концептуална връзка именно с развитието на театъра и поезията. Поради това, няма как те да бъдат изключени от анализа.

2.4.Методологична рамка

Формалният анализ се оказва водещ за дисертацията. Тази употреба е наложена от характера на темата, в която се съпоставят изкуствата, както и от спецификата на самото творчество на Айзенщайн.

Сравнително-описателният метод се използва предимно при анализ на формиране и развитие на авангардните търсения в сферата на киното и изобразителните изкуства.

Неоформалистичният метод е употребен най-широко в дисертацията, особено в извеждане на анализа, свързан с кинематографията на Айзенщайн.

3.Кратко изложение на дисертационния труд

В първата глава на дисертационния труд са разгледани процесите по формиране на авангардните принципи в контекста на руското кино и изобразителните изкуства.

В разглеждането на дореволюционната кинематография е зададен културният контекст, в който се развива руският модернизъм. Началото на дисертацията отделя голямо внимание на развитието на игралното кино, защото именно в този период се обособяват отношенията, в които киното ще общува с другите изкуства. Така, прегледът на дореволюционната кинематография функционира като важно смислово звено от целия текст. В него се анализират процесите, свързани най-вече с взаимодействие между живопис и кино, театър и кино, а в по-малка степен и между литература и кино. Тук се обособяват и два типа взаимодействие между киното и другите изкуства.

Първо в киното се появяват репрезентативни влияния на живописата, които се отнасят към сюжета или пластичното изграждане на сцените във филмите. След Първата световна война, и особено след появата на необектната живопис, обаче се наблюдава изместване от директни формални влияния към по-концептуални, свързани с либерализиране на същностните за киното елементи. Ще бъде пресилено, ако се заключи, че този преход се осъществява единствено в контекста на развитието на живописата от обектна към необектна. В хода на анализа процесите по развитие на киното и неговия език се търсят както във връзка с живописата, така и с театъра. Всъщност, в началото на осъзнаването на киното като нещо повече от панаирна атракция, то се разглежда на първо място като възможност за либерализиране на театъра от натурализма на наратива. Подобни процеси са известни и във връзка с развитието на живописата. При появата на фотографията тя има възможност да се концентрира

върху изследване на собствената си форма, като в това изследване изменя своята основна досегашна функция – натуралистично да пресъздава света. Появата на киното – още едно средство за директна, натуралистична репрезентация на реалността, засилва процесите по изменяне на връзката между формата на живописца и обекта.

В предреволюционния етап киното се схваща основно като средство за директно изобразяване на обектите, което може да доведе до либерализиране на изкуствата. В същото време обаче, то се разглежда и като нововъведение. А с утвърждаването на влиянията на футуризма – и като нововъведение, което може да повлияе на другите изобразителни изкуства. В хода на анализа на характерните процеси в развитието на дореволюционната игрална кинематография, се извежда усещането, че натоварването на киното основно с наративни и развлекателни функции, забавя обособяването на авангардните подходи в неговата медия. Тяхното развитие от своя страна е свързано както с вътрешни за сферата на киното процеси, така и с външни, които в дисертацията се определят като връзки с принципи и подходи, характерни и за други изкуства. В практиката много често тези два фактора се преплитат. На първо място причината за това е много практическа – в сферата на киното работят (и най-често правят нововъведения) артисти, свързани с други изкуства, които си позволяват експеримент с неговата структура. В първата част на дисертацията с особен фокус се разглеждат опитите на Всеволд Мейерхолд в киното и монтажните експерименти на Евгени Бауер².

Цялостният преглед на развитието на кинематографията в Русия до началото на 20-те е направен във връзка с външни за нея изкуства и културогични процеси. Така, в настоящата работа се отмества, популярният в кинематографичните среди, фокус върху Лев Кулешов като основоположник на

² Практиката на Мейерхолд в киното установява връзка с някои чисто кинематографични негови особености, с усвояването на които се отбелязва начален етап от развитието на специфичен за киното художествен език. В кинематографичната си практика Евгени Бауер основно се концентрира върху визуалната страна на филма, а с нея и върху изграждането на художествената му страна през монтаж и композиция на кадъра – две звена основни за по-късната теория на Сергей Айзенщайн.

монтажната теория в киното. В тази връзка, в дисертацията като отправни се взимат тезите на филмовия теоретик и критик Дейвид Бордуел (р. 1947), в които той свързва развитието на киноезика с широк спектър от явления извън самото кино. Специфично при Бордуел е, че обикновено отнася тези явления към изграждането на структурата на филма, модулациите на кинематографичния материал и изобщо – формалната страна на киното. При разглеждането на монтажната съветска теория, през която текстът се приближава конкретно към творчеството на Айзенщайн, се анализират статии и публикации от самия етап на нейното развитие. Характерно за тази ранна филмова теория³ е опитът ѝ да определи ключовите и същностни елементи на новата медия и чрез тях да изведе киното като валидна и възможна форма на изкуство или медия в изкуството. Така че, в хода на изложението, не е пропуснато да се отбележат чисто кинематографичните акценти в разработката за монтажа на самия Айзенщайн. След Втората световна война филмовият критик Андре Базен реагира срещу подхода на ранната филмова теория, като отнася същността на филма към собствената му способност да възпроизвежда механично реалността, а не в различието му от нея.⁴ В хода на развитието си след това филмовата теория обхваща различни научни подходи, при които често се внасят вече утвърдени концепции от сферата на психоанализата, лингвистиката, антропологията, литературната теория и др.

При изследване на кинематографията на Айзенщайн най-актуален, а и целесъобразен, остава зададеният от самия него формалистки подход към киното, който се съсредоточава основно върху организацията на киноформата. Затова, в своето изследване, при анализа на кинематографичното творчество на Айзенщайн, се придържам към прилагането на неоформалисткия подход⁵, който

³ Но и изобщо за ранната филмова теория.

⁴ Bazin, A. What is cinema? Vol. 1. Berkley, etc., University of California Press, 1967

⁵ Методологичният подход на неоформализма е разработен от Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън. Неоформализмът се основава на наблюдения, направени за първи път от литературните теоретици, известни като руски формалисти, които констатират, че съществува разлика между възприемащите и семиотичните свойства на филма, и, че теоретиците на филма като цяло надценяват ролята на текстовите кодове при разбирането на такива основни кинематографични елементи.

се свързва с ранната филмова теория, но се характеризира с много по-голяма дълбочина на анализа. Определянето на този метод като водещ в настоящата работа се свързва и с ограничаването на тематичния фокус върху нямото кино на Айзенщайн. С това още по-ясно се поставя акцента върху образа и начините за неговото изграждане, а не върху наратива.

В голяма степен самият руски авангард цялостно се концентрира върху опити да изведе практиката на изкуствата от литературността. В цялостния поток на изобразителните изкуствата в периода до средата на 20-те, авангардните практики, свързани например с акционизма на руските футуристични поети и необектното изкуство, постепенно разширяват своето значение. От маргинални, те за кратко се превръщат дори в официални. Сферата на киното също преживява своите „революции“ и в съветския си етап от началото на 20-те започва да преразглежда отношението си към киноматериала, като това се случва съгласно развитието на изкуствата по това време. Обособява се течението на конструктивизма, което разглежда като основна компонента на творческия процес отношението към материала и неговото моделиране. Така и някои от съветските режисьори се насочват към същия подход, но в сферата на киното. Трудно е да се фиксира точно определен ред в прехвърлянето на тези влияния. През 20-те години на XX век в руския авангард те представляват едно флуксoidно поле, в което принципите, върху които се изграждат формите на изкуство, функционират заедно, по-скоро линейно, отколкото обосновани чрез причинно-следствени връзки. Разбира се, формирането на такова поле има своето развитие в етапа на предреволюционния авангард и дори още по-назад – в етапа на руския модернизъм, но то е предмет на изследването в следващите му части.

По отношение на съветската авангардна кинематография, настоящата работа се фокусира върху развитието на монтажната теория и разнопосочните ѝ проявления. В първоначалния анализ фокусът не е поставен изцяло върху изясняването на връзките между възникване на монтажната теория и другите изкуства, а по-скоро върху чисто кинематографичните ѝ характеристики.

Въпреки популярността си през 20-те, монтажната теория не е единственият употребяван подход към киноформата.

Още от самото началото на политическата промяна, свързана с Октомврийската революция, се запазва традицията на дореволюционното кино – в голяма степен заложена от натуралистичния театър. Характерните за дореволюционното кино теми – отразяващи живота на буржоазията – стават несъвместими с изискванията на новата идеологическа линия. Затова в киното започват сюжетни обновления, чрез които започва разказа за новите герои на времето: селяни, работници, войниците от Червената армия. Те заместват героите на висшата класа, познати от дореволюционното кино. Но въпреки тази промяна в обекта, отнесена до наратива, в част от филмите продължават да се прилагат конвенционалните методи на дореволюционното кино. Новите политически убеждения мотивират действието повърхностно, а всъщност режисьорите заемат драматургичните елементи на класическото дореволюционно кино, като характерни жанрове остават романсът и комедията. Съответно – постиженията на това кино не се измерват чрез новаторство отнесено към киноформата. Най-често успехите им се свързват с адресирането на социални проблеми.

Представителите на съветския авангард в киното са много по-радикални в иновациите, които въвеждат, както по отношение на обекта (сюжета), така и по отношение на формата. В голяма степен този резултат при някои режисьори – най-вече Дзига Вертов и Айзенщайн, се дължи на подчиняването на сюжетното действие на киноформата и нейното моделиране. Това, което основно отличава киното на съветския авангард от предшестващото го, е ползването на монтажната естетика или така нареченият монтажен принцип. Ако предреволюционното кино се стреми да избяга от излишен монтаж, то в контекста на авангардните търсения в киното, той става средство за създаване на нова силна реалност. Разбира се, широката употреба на монтажната естетика в този период се дължи както на интересът на режисьорите към същността за киното материал, така и на съзвучието на възможностите на монтажа с идеите

на революцията.

Но, изискванията за пропаганда като че ли в по-малка степен определят експериментите с монтажа – както в киното, така и в практиката на фотомонтажа. Затова в дисертацията се анализират причините, които събуждат интереса към употребата на монтажната естетика. Те се търсят в различни направления – често кинематографични, културогични, и във връзка с развитието на другите изкуства.

Както факторите, оказващи влияние върху нейния произход, монтажната теория не е единна и еднопосочна. Обобщаващо за съветските режисьори от десетилетието 20-30 год. е, че разглеждат акта на монтиране като ултиматен начин за извършване на творчески процес. В това действие за повечето от тях се съдържа и целият акт на творчеството в киноизкуството. Почти всеки от режисьорите, които използват монтажа като художествен похват, създава своя отделна теория за него, която се презентира в отделни статии и публикации. Тези от тях, които имат пряко отношение към темата на дисертацията, се разглеждат в различни аспекти на текста. Извън съгласието, че значението на монтажа е фундаментално, обаче в културното пространство на 20-те се водят спорове относно целите и формата на неговата употреба.

При обособяването на двете основни естетически позиции на кинематографистите, текстът се опира на статията „Идеята за монтажа в съветското изкуство и филм“⁶ на киноисторика Дейвид Бордуел. Там той извежда две основни тенденции в съветския монтажен филм. Класифицира ги не във връзка със сюжетна тематика, послание или сходни възгледи на режисьорите, а на база на формални характеристики при употребата на монтажния принцип.

Първата линия е представена от филмите на Кулешов и повечето от тези на Пудовкин. Пудовкин акцентира на употребата на монтажа във връзка с моделирането на играта и репрезентацията. Противопоставянето на кадрите той

⁶ Bordwell, D. The Idea of Montage in Soviet Art and Film. – In: Cinema Journal, Vol. 11, No. 2, 1972, 9-17

и Кулешов превръщат в начин да се придаде определен нюанс на една история, да се моделира качеството и изразът на актьорската игра. На това отношение към монтажния принцип в настоящата работа се противопоставят възгледите на Дзига Вертов и Сергей Айзенщайн, които имат по-задълбочено разбиране за монтажа и го разглеждат като същностна структура на филма.

Втората линия в разбирането за монтажа – представена от филмите и теориите на Айзенщайн и Вертов, се стреми да премине отвъд наративното съдържание и монтиране. Освен типичния за авангарда стремеж да се премине отвъд наратива, при двамата е налице работа по посока на създаване на метафорични и реторични твърдения чрез техниката на монтажа. Вместо да го ползват само като инструмент за разказване на история, Вертов и Айзенщайн създават екстравагантни, крайни и амбициозни теории за употребата на монтажа. Те са разгледани в настоящата работа, като често се подчертава и противоречието между възгледите на двамата режисьори относно връзката на киното с другите изкуства и културни явления.

Безспорно работата с материала на киното и отношението към монтажа на Вертов и Айзенщайн може да се разгледа в общия контекст на изкуствата през 20-те години и в частност с обособяването на течението на конструктивизма. Този поглед е представен в настоящата работа, но с него далеч не се изчерпват целите, които тя си поставя. Това се дължи на първо място на невъзможността конструктивизмът да се разглежда напълно изолирано от развитието на изкуствата преди революцията, въпреки че течението има такива претенции. Те, в контекста на кинематографията, най-вече могат да бъдат открити в заявката на Вертов за тотално отделяне на киното от системата на другите изкуства и разглеждането му като независимо от тяхната естетика, като изкуство на бъдещето.

Възгледът на Айзенщайн за киното и монтажа е далеч по-комплексен – както процесите по обособяване на конструктивизма. Може би и затова, монтажните опити и експериментите с киноформата на Вертов, макар и много поразяващи, приключват бързо. В новия етап от системата на изкуствата в СССР

– на социалистическия реализъм, Вертов създава едни доста типични за това направление филми. Докато Айзенщайн продължава да прави опити за новаторски заявки във всеки един от филмите си през 30-те.

В настоящата работа ранното творчество на Айзенщайн се разглежда в по-широк културен контекст, за да се разшири популярната гледна точка за това творчество като изхождащо от изкуството на конструктивизма. Успоредно с това, в първа глава на дисертацията се преразглежда и самото развитие на конструктивизма. В своето творчество – формално, и в теоретичните си търсения, Айзенщайн отразява динамиката на времето, както и културогичните натрупвания, които създават тази динамика. Така Айзенщайн извежда една образност, която не успява да остане съвсем капсулирана във визията на своето време, тъй като самата тя не използва само нея, а актуализира открития и принципи от други изкуства и сфери на културата.

Творчеството на Айзенщайн съчетава в себе си формални и идейни влияния от конструктивизма и предреволюционния авангард като ги претворява в богата пластична кинематографична или сценична изразност. То се повлиява от конструктивистките принципи за синтез и целесъобразност на формата, както и от идеите за пропагандна и образователна функция на изкуството, най-малкото защото се развива в този период, но в същото време има много допирни точки с принципите за синтеза на изкуствата, които извеждат Кандински и Малевич – например отделянето на същностните за произведението форма и съдържание.

По-подробно тези влияния са разгледани във втората глава на дисертацията. Допирните точки с тези автори, и изобщо с художниците на предреволюционния авангард, могат да бъдат наблюдавани най-вече в кинотворчеството на Айзенщайн. Докато влиянията на конструктивизма се отнасят по-скоро до неговото театрално творчество, тъй като конструктивизмът като течение има цялостно влияние в руския театър в началото на 20-те. Разбира се, такова обобщение не може да претендира за абсолютно разграничение, тъй като Айзенщайн прави своя преход в киното от театъра под влияние на

търсения, свързани с конструктивизма и така пренася много от принципите за конструиране на произведение на изкуството в контекста на кинотворчеството – например изискването за целесъобразност, динамика, и отношението към материала и неговата организация.

Тъй като ранното творчество на Айзенщайн се свързва с авангардни принципи от други визуални изкуства, във втората част на първа глава от дисертацията се разглежда тяхното развитие. В анализа фокусът е най-вече върху процесите, които довеждат до формирането на разнопосочното поле на 20-те, което се отличава с експерименти както с киноформата, така и с тази на живописата, макар че основното схващане за нейната практика в следреволюционния етап е, че е остаряла и вехта.

В дисертацията разглеждането на процесите по формиране на тенденциите в руския авангард също не е направено едностранно. От една страна текстът изследва автентични и много характерни за руското изкуство процеси. От друга – разглежда подробно и влиянието на западни течения, като акцентира върху характера на тези влияния и преработването им в руския контекст, в който се развиват по специфичен, почти неповторим начин.

Много бързо при обособяването на руския авангард се трансформират основни авангардни течения като кубизма и футуризма, които се свързват с вече възникналите търсения за иновативни подходи в руското изкуство. Тези търсения в настоящата работа са обяснени и чрез характерни за руския модернизъм процеси. Тук е необходимо да спомена, че при разглеждането на отношението модернизъм-авангард, в анализа не е използван като основен формалният метод, познат от теоретичния поглед над изкуството на XX век на Клемент Грийнберг. Както е известно, Грийнберг не поставя граница между модернизма и авангарда, тъй като прилага най-вече формалния метод на анализ. В дисертацията се противопоставят авангардните търсения на модернистичните, като в същото време се търси и произходът на тези противопоставяния в характера на самия модернизъм. Цялостно руският модернизъм в дисертацията е разгледан като поле, в което авангардът се

запознава със своите източници, които постепенно обаче превръща в оръжие срещу стремежа към естетизъм на самия модернизъм. Въпреки този, като че ли полярен поглед, в него определено водещо е разграничаването между модернизъм и авангард. Затова в първа глава се разглеждат предимно концепциите и промяната във възгледите за функцията на самото изкуство. По-нататък в изследването, особено в анализа на монтажа като метод, отново се връщам към употребата на формалния подход.

Формирането на авангардните принципи в изобразителните изкуства е разгледано най-вече през въвеждането на практиката на кубизма и футуризма в руския контекст. В тази връзка се разглежда най-вече промяната в нагласите и отношението на артистите към тези течения.

При разглеждането на отличителните черти на руския футуризм е анализиран широк спектър от практики, които водят началото си и са свързани с футуризма. Често тези практики се различават коренно една от друга при отношението си към различни проблеми, свързани с творчеството. Например, противоречиво е разглеждането на отношението колективно-индивидуално, което заема водещо място в цялостния анализ. От своя страна това дава на текста, още една смислова дълбочина, чиято кулминация е разгледана по-подробно в последната част на дисертацията.

Всички, характерни за предреволюционния авангард противоречия, се разглеждат подробно в първата глава на дисертацията. В същото време, в нея се утвърждава и разпространението на футуристичната идея за прилагане на новаторските принципи във всички изкуства. Във връзка с развитието на творчеството на Айзенщайн, този анализ е важен, тъй като разнопосочността на предреволюционния период формира един климат на многообразие на позиции и подходи към формата и изискванията към изкуството. Цялото развитие на дореволюционния авангард е разгледано във връзка с процесите по разкъсване на връзката между изкуствата, обособяването на неоектната живопис, въпросите за ролята на артиста и за креативния процес изобщо.

Затова, при въвеждането на конструктивизма в първата част на

дисертацията се задават основните параметри на течението, като се проследява тяхното развитие в хода на предреволюционния авангард. Този анализ е направен в няколко посоки: във връзка с концептуализирането на изкуството, фокусът върху материала и определянето на новата роля на художника като инженер.

Анализът на формирането на авангардните принципи, направен в първата глава на дисертацията, се фокусира и върху извеждането и подчертаването на идеята за синтеза на изкуствата като водеща в руския авангард. Тя като че ли крепи цялостта на крехкото понятие „руски авангард“. В първата глава на дисертацията се извежда следното усещане: колкото повече се навлиза в детайлите на периода на руския авангард, толкова повече се обезсмисля цялостта на общото понятие, тъй като то е изпълнено с крайни противопоставяния. В настоящата работа се разглеждат аспектите на противоречие, които участват в обособяването и развитието на необектната живопис и възгледите за конфликта като формотворящ, около които Айзенщайн изгражда голяма част от своето ранно творчество. Обособяването на противоречията като възможност за творчество и новаторство се случва в контекста и общата рамка на развитието на идеята за синтеза на изкуствата.

Втората глава на дисертацията разглежда последователното формиране на тази идея в контекста на руския авангард; факторите, които определят нейното автентично развитие, формите на изкуство и подходите към него, които се появяват като следствие от нея.

Във връзка с цялостната нееднопосочност на руския авангард, се развива и творчеството на Айзенщайн. Затова в дисертацията то се поставя в общия контекст на синтетичната среда на авангарда, и се представя най-вече в хода на формирането и развитието на идеята за синтеза на изкуствата в руския авангард. Синтетичните търсения на авангарда в голяма степен определят извеждането на монтажа като основен метод в контекста на развитието на изкуствата. Във втората глава на дисертацията се проследяват също формирането и развитието на самия монтажен принцип, използван от Айзенщайн, който директно

произтича от идеята за синтеза на изкуствата и се явява неин формален израз. Така тази глава на дисертацията успоредно разглежда развитието на идеята за синтеза на изкуствата и връзката на тези процеси с практиката на Айзенщайн в театъра и в киното.

Първо идеята за синтеза на изкуствата се извежда в контекста на влиянията на популярната култура върху изкуствата на авангарда. Разгледано е влиянието на индустриализацията и модернизацията на градовете, свързано с разкъсването на културните граници. В авангардните движения от началото на XX век градът се разглежда като поле, в което се осъществява културен, а с това и художествен синтез, който се реализира най-вече през диалога между така наречените високи и ниски форми на изкуство.

В контекста на развитието на идеята за синтеза на изкуствата, популярната култура е разгледана като непосредствен, а понякога и търсен, източник на вдъхновение за артистите както на предреволюционния, така и на авангарда след Октомврийската революция.

За разглеждането на изкуството на руския авангард във връзка с популярната култура в настоящата работа се вземат предвид редица фактори: особеностите в развитието на руския модернизъм, практиката и развитието на народните изкуства в империята, селският начин на живот с неговите празненства и обичаи, градската култура, модернизацията на Русия, чиито визуални белези са рекламата, естетиката на печатните издания и промяната на облика на града, а също и образната система на изкуства като африканското и китайското. Развитието на тези фактори е разгледано във времето, както и в отношението на обществеността към тях. Изследването на развитието на руския авангард в контекста на популярната култура не води до еднозначни изводи, тъй като самата тя представлява един непрестанно обновяващ се свят, в който съжителстват древно и модерно.

В тази връзка първо е изяснена ролята на популярната култура и включването на ниските форми на изкуство в изобразителната система на руския авангард. Това е направено през анализ на неопрIMITИВИЗМА.

Множеството на неговите аспекти е съсредоточено в изложбата „Магарешка опашка“, организирана от Михаил Ларионов през 1912 г. В текста тя играе ролята на обект, чрез който се илюстрират различни концептуални и формални употреби на ниските форми на изкуствата.

Във връзка с Айзенщайн се разглежда най-вече неопрIMITивистичната живопис на Михаил Ларионов, които задава и концептуалния облик на изложбата. В нея Ларионов представя различни посоки в самия неопрIMITивизъм, които се анализират в хода на изложението. Представеното от Ларионов отвежда към специфичния свят на неговия неопрIMITивизъм, чиито образи са най-вече повлияни от популярната културата. В неговото творчество преплитането с други източници – например от традиционно руско изкуство или елементи от западното изкуство, се осъществява пародийно, хумористично, което десакрализира значението им в исторически контекст. В произведенията му подобно преплитане често има формата на интелектуална игра, при която в едно визуално пространство се наслагват различни по брой и произход значения, зад които обикновено стоят различни културни пластове.

Посоката на подобни съвместявания на отделни, често несъвместими, елементи в живописа на руския авангард се развива от изкуството на неопрIMITивизма (1910-1913) през силното влияние на стилистиката на кубизма и футуристичните радикални представи за изкуството на бъдещето (1913-1917), за да доведе, в годините след Октомврийската революция, до широката употреба на този монтажен принцип.

Анализът на сериите „Венери“ и „Сезони“ на Михаил Ларионов извежда на преден план скъсяването на границата между високо и ниско, като поставя в основата на този процес монтажния принцип и задава ново разбиране за сюжета. Интелектуалната игра на Ларионов в тези серии е отнесена и към употребата на интелектуален монтаж в киното на Айзенщайн, който в голяма степен представлява и формално решение към опитите му да прави кино без сюжет.

Във връзка с обществената визуална среда като комуникационно поле се

разглежда и влиянието на художествените руски магазинни табели, които се превръщат не просто във вдъхновение за авангардните артисти, а в директен източник, съгласно който те изменят формата на своето изкуство. Като най-значимо се извежда влиянието им върху обособяването на алогичната живопис. Тя, от своя страна директно съответства на новата връзка на артистите със средата – като че ли самите художници са попаднали в едно асоциативно поле, в което съотнасянето на обектите един с друг дава все нови и нови значения, провокирани от съвременността. По-подробно и конкретно се разглежда серията „Алогизъм“ на Малевич, в която се преплитат образи, изграждащи нееднозначни отношения помежду си. Така се анализират и някои от мотивите, развити в отделни кадри в хода на цялата втора глава на дисертацията. Например, в хода на действието и монтажа на „Броненосецът „Потьомкин““, Айзенщайн включва битово мотивирани елементи – очи, очила, червеи, месо, чинии, възли и т.н, които непрекъснато резонират помежду си, прехвърляйки си метафорични значения. В тези повтарящи се образи, обозначаващи различни мотиви във филма, противно на логическото изграждане на целия филм, Айзенщайн не винаги води зрителя до завършено значение.

Като елемент на популярната култура, влизащ в директно отношение с развитието на авангарда, се разглежда естетиката на печатните издания. Визията на печатните издания допуска миксиране на различни образи и проникване на една в друга различни сфери от живота, които трудно се срещат не само в реалното пространство, но и в сферите на ума. Тези образи оказват влияние върху формирането и употребата на монтажната естетика в руския авангард, която е централна за работата на Айзенщайн.

При извеждането на връзките между популярната култура и развитието на руския авангард са засегнати и въпросите около трансформацията на изкуствата, и самата популярна култура след Октомврийската революция. В хода на този анализ, пък се извежда развитието на конструктивизма и стила на героичния реализъм в съветското кино. Практиката на Айзенщайн умело ги

обединява, като свързва авангарда в лицето на принципите на конструктивизма и инструментите за налагане на нова масова култура – пропагандният стил на героичния реализъм. Като обект на този анализ е разгледан филмът „Броненосецът „Потьомкин““.

Накрая е направен кратък анализ върху включването на феномени, външни за изкуствата в творчеството на Айзенщайн, а също така са обособени и влиянията от популярните перформативни практики като мюзикхол, цирк, уличен театър и др. За да бъде изведен Айзенщайн във връзка с по-цялостния контекст на руския авангард, влиянието на тези източници е разгледано в отношение с живописиста и развитието на футуристичния театър.

В по-общ план, съчетаването на толкова много влияния, които влизат в пластично и формално отношение, се разглежда само по себе си като проявление на монтажния метод – пряк израз на идеята за синтеза на изкуствата.

Следващ смислов етап от нейното разглеждане е изведен по-цялостно при разглеждането на развитието ѝ, което се проследява предимно в оформянето и практиката на необектното изкуство. Последователно се разглеждат възгледите на Кандински за абстрактното изкуство, възникването на кубофутуризма, който Малевич задълбочава в извеждане на супрематизма, и концепцията за лъчизма на Ларионов, която въвежда участието на технологията в креативните процеси⁷. Всички тези търсения най-общо се извеждат като синтетични сами по себе си, но и като въвеждащи синтетичния принцип в практиката на авангарда.

Като централен за смисъла на темата е подчертан подходът на Малевич при извеждането на концепцията за супрематизма, в която той счита, че намира синтетичен израз на предходните си диалогични търсения. Те, от своя страна, са разгледани в развитието на неговата алогична и кубофутуристична живопис. В „От кубизма и футуризма към супрематизма. Нов живописен реализъм.“

⁷ Макар и при него това да е направено не пряко, тъй като той използва технологията като повод, а не като средство за правене на живопис.

Малевич говори за разбирането си за характеристики на кубизма и футуризма, които имат роля в развитието на неговото необектно изкуство. Малевич достига до обобщението, че на двете течения, макар и свързани с обектите, художникът дължи освобождаването на формата от обекта, което в последствие довежда и до освобождаването на цвета – най-важният според него елемент на живописца.⁸

Така, във връзка с появата на необектното изкуство, кинотворчеството на Айзенщайн е изведено в няколко плана. От една страна, необектното изкуство, и най-вече супрематизмът, дават възможност за търсене на обекта на изкуството вътре в самото изкуство. Най-често като такъв започват да се разглеждат елементите на изкуствата, които заместват пресъздаването на наративните връзки между външните за изкуството обекти. В контекста на живописца – това са цвета и формите, през които той все пак се проявява; в контекста на киното по същия начин се извеждат монтажът, композицията на кадъра, движението и модификациите на време и място, които в съветската авангардна практика също са обикновено свързани с монтажа. Но достигането до идеята за необектното изкуство минава през търсения и анализ на различни стилове и подходи към формата в изкуството. Именно, за да илюстрира това, служи по-задълбоченото разглеждане на прехода на Малевич от кубофутуризм към супрематизъм. Супрематизмът се извежда като резултат на съпоставяне и извличане на характеристики от кубизма и футуризма, които на пръв поглед нямат нищо общо с него.

В това се открива и вторият смислов възел между практиката на Айзенщайн и необектната живопис – извеждането на творчески потенциал от привидно несвързани, противоречащи си позиции. В контекста на анализите на Малевич, те са означени като статично начало (кубизъм) и динамично начало (футуризм). В теоретичните търсения на Айзенщайн, пък са изведени като тенденция да се търси диалектичният принцип и конфликтът на

⁸ Malevich, K. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915 . In Russian Art of the avant-garde theory and criticism 1902-1934. New York, The Viking Press, 1976, 116-136

противоположностите като творещ формите в изкуството. Въпреки опитите за такова теоретично обосноваване на практиката си, формалният анализ на киното на Айзенщайн, ни оставя с убеждението, че образност, в която режисьорът търси израза на противоречието, на първо място се изгражда във връзка с формалното развитие на изобразителните изкуства и театъра. Нейното проявление най-вече засяга пластичното изграждане на композицията на кадъра, на която Айзенщайн отделя голямо внимание както в практиката си, така и в теорията си. Също така, конфликтът в контекста на монтажната композиция се конструира посредством монтажа. Така Айзенщайн обвързва в практиката си планирането на кадровата композиция с планирането на монтажната композиция по същия начин, по който Малевич обвързва своите представи за кубизма и футуризма като водещи звена в изграждането на цялостта на супрематизма.

Възможността за подобни паралели обаче е зададена от по-общия контекст на развитието на идеята за синтеза на изкуствата. В авангардната представа за нея тя се разглежда като възможност да се излезе от наратива и да се изследват характерните за конкретно изкуство вътрешни възможности. Употребата на синтеза на изкуствата се разглежда по-скоро като инструмент – било то за връзка с новата, фрагментирана реалност, или за разширяване границите на изкуствата, отколкото като цел сама по себе си. Такъв нюанс – като изискване към изкуството, тя започва да придобива едва в практиката на 20-те години. Но той успешно се съчетава с привнасянето на принципи от едно изкуство към друго, както и с пренасяне на принципи от технологичните и фабрични процеси в концепциите и практиките на изкуството. Практиката на изкуствата от началото на 20-те също е разгледана и в отношение с творчеството на Айзенщайн.

Сходни подходи към формата и изобщо към съпоставянето на двуизмерно и триизмерно поле, могат да се открият например в развитието на концепцията за Проун на Ел Лисицки. В хода на дисертацията формално се съпоставят множество характеристики на проектите за Проун на Лисицки и

кадри от филмите на Айзенщайн, в чиято композиция той често се опира и на други визуални проявление на конструктивизма и супрематизма.

В контекста на развитието на идеята за синтеза на изкуствата с особен фокус се разглежда влиянието на театъра. Именно, за да илюстрира това върху разкъсването на границите между отделните изкуства, стремежите към акционизъм на руския авангард и ориентацията към изследване на триизмерно и реално пространство, характерна за конструктивизма. Разглеждането на синтетичното поле на руския театър служи за по-цялостно и задълбочено разбиране на развитието на авангардната представа за синтеза на изкуствата, в което той изиграва ключова роля.

През него в дисертацията се преминава и към по-обширен анализ на театралната практика на Айзенщайн, която до този момент се разглежда частично и като повод да илюстрира различни влияния – например тези на популярната култура. Разглеждането на театъра на Айзенщайн е направено основно във връзка с конструктивизма и експериментите с експресивно движение, характерно и за неговата кинопрактика. В отношение с театъра в дисертацията се проследява обособяването и развитието на идеята за монтажните атракциони на Айзенщайн. В „Монтаж на атракциони“ Айзенщайн изразява убеждението си, че изложеният от него подход коренно ще промени самите принципи на конструиране на спектакъла. Това откритие на Айзенщайн директно го отвежда към работата му в киното и извеждането на монтажа като креативен подход към изграждането на филма, но то се разглежда и в последователността на кратката театрална практика на режисьора.

Развитието на монтажния принцип като метод в изкуството на руския авангард се разглежда основно във връзка с практиката на живописиста, фотомонтажа, колажа и развитието на футуристичните книги. Тези практики влизат в различни отношения, като в хода на анализа се взимат предвид техните технологични и концептуални измерения.

В дисертацията монтажният принцип се разглежда като цялостен подход в изкуствата, характерен за XX век.

Търси се обособяването на понятието във връзка с навлизане на

технологията в изкуството. Въпреки връзката с практиката на колажа, произхода на понятието монтаж се свързва с практиката на фотомонтажа при берлинските дадаисти, а в Русия се употребява в контекста на киното и фотомонтажа. В анализа на произхода на монтажния принцип като отправна точка се вземат предвид възгледите за колажа на Грийнберг. Той насочва вниманието ни към употребата на материала в колажа. И именно конкретният употребен материал по-късно позволява изместване от кубистичната естетика и генерирането на нова, свързана с внасянето в картинното поле на обекти от новия бит – този на технологията. За да се изведе по-ясно тази връзка, в дисертацията като пример се използва сравнението с един от първите колажи „Натюрморт с част от стол“(1912), в който е включено въже, вероятно целящо да предизвика асоциация с използваните по това време табли в парижките кафенета – част от „стария“ бит.

Подобно технологично развитие на монтажния принцип се наблюдава и в контекста на руския авангард. Употребата на монтажа в изкуството на руския авангард се свързва най-вече с периода след Октомврийската революция, като сферите, в които основно е застъпена, са тези на фотографията, печатните медии, рекламата и киното. Но в настоящата работа е подчертано, че употребата на монтажния принцип и изобщо формирането на монтажното мислене в изкуството на руския авангард, започват да се обособяват в периода на предреволюционния авангард, като първо преминават през медиите на живописиста и колажа.

В контекста на руския авангард формирането на монтажния принцип едновременно следва и отразява развитието на опитите за синтез в изкуствата и разкъсването на културните и изобразителни рамки. Ключови в този процес са кубофутуристичните опити в живописиста, предадаистичната естетика на Ларионов, с която се фрагментира смисълът на изображенията, концепцията за заумния език на поетите футуристи и съответстващата ѝ в живописиста реализация на заумния реализъм на Малевич.

Чрез анализа на тези практики, като много важна в развитието на

монтажния принцип, се извежда ролята на формирането на представата за необектното изкуство. През нея, и визуално, се налага идеята за разграничаване между форма и съдържание в творбата като два отделни обекта, която различни подходи в изкуствата на по-късния руския авангард започват да преработват.

Монтажната естетика на първо място е отнесена до определен начин, по който се организира материала в едно произведение. Използването на монтажния принцип в изкуствата на руския авангард не се ограничава единствено по отношение на навлизането на технологични характеристики в процеса на творчество, а по-скоро е свързан с цялостното развитие и достигането до идеята за извеждане на монтажа като водещ артистичен похват през 20-те години. От друга страна, употребата на думата „монтаж“, подобно на употребата ѝ при дадаистите, заменя традиционната, романтична представа за творческия процес, като – в контекста на Грийнберг, се отнася специфично за материала, който организира. И тъй като „монтаж“ е израз за машинно съединяване, материалът, който се организира през монтажа следва да е продукт на машинната технология. В този, в голяма степен конструктивистки контекст на 20-те години, се развива техниката на фотомонтажа и голяма част от монтажното кино.

Но, както настоящата работа установява, изкуството на руския авангард, трудно може да се разгледа като резултат на еднопосочна систематичност, която въвежда ред и се затваря в конкретни граници. Интересно е, че именно в опита си да унифицира изкуствата, дори теорията на конструктивизма, разширява значенията на понятията и често ги поставя в положение, което дава възможност за новото им преразглеждане. Като единна платформа за изкуства, ориентирани към инженерно и интелектуално построение, конструктивизмът започва да налага употребата на думата монтаж, която отразява стремежът към машината. Терминът се пренася в сфери на изкуствата, в които употребата му не е ориентирана буквално към материал с технически произход – например театъра и литературата. В конструирането на техните произведения монтажът има по-скоро метафорично значение, което се отнася до артистично-работния

процес, като в същото време неговият принцип се прилага за организацията на материал, който не е пряко свързан машинен продукт. Това от своя страна, довежда и до стремеж да се технизира самият материал на тези изкуства.⁹

Като конкретно понятие монтажът започва да се разглежда в първите години след революцията във връзка с театъра и практиката на изобразителните изкуства – най-вече в киното и фотомонтажа. Следователно в дисертацията се въвежда разграничение между монтаж, чиято употреба се свързва директно с машинно съединяване и обработка на материал и монтажен принцип или естетика, чиято употреба заема доста по-широко поле в изкуството на руския авангард, което се простира отвъд сферата на фото и киномонтажа. Съответно, произходът и формирането на концепцията за монтажа като артистичен принцип не се ограничава единствено до обвързаността си с машинния процес. А представлява нов светоглед и тласка изкуството към преразглеждане на основни естетически понятия.

Въпреки употребата на думата във връзка с кинематографията, в първите години след революцията, „монтаж“ започва да фигурира и в по-общ културен контекст. В голяма степен думата монтаж получава широк теоретико-културен смисъл благодарение на публикуваната в списание „ЛЕФ“ статия на Сергей Айзенщайн „Монтаж на атракциони“ (1923), в която режисьорът отнася понятието към своята работа в театъра, но не пропуска да го пренесе и в други сфери на изкуството – в случая той прави директна препратка с работата на дадаиста Георг Грос и фотоилюстрациите на Родченко.

С това се подчертава, че в разбирането си за понятието монтаж в контекста на творчеството и теорията си, Айзенщайн не изхожда единствено от сферата на кинематографа и се опитва да наложи това свое разбиране.

Така, дори и в една сфера на изкуството като киното, понятието „монтаж“ функционира не съвсем еднозначно или по-скоро чрез отделни дефиниции, в които страните влагат свой нюанс.

⁹ Така например след революцията се развива концепцията за биомеханиката на Мейерхолд, в която подготвителните актьорски етюди включват движения с точни координати в пространството.

По отношение на монтажа в киното, Айзенщайн споделя възгледите на Кулешов, че именно изграждането на връзка между кадрите представлява „есенцията на киното“, а до Вертов се доближава в разбирането си, че монтажът не се изчерпва с техническото свързване на кадрите. Но естетическите позиции на Айзенщайн не свършват до там и не се свеждат до разглеждането на артиста като инженер или монтажа като инструмент за сглобяване на смисли.

В анализа тази особеност се свързва с това, че в своето кинотворчество и разсъждения Айзенщайн взема предвид функциите и възможностите на монтажния принцип изобщо (а не го ограничава до сферата на кинематографа), въпреки че в хода на развитието на идеята си за монтаж на атракциони в театъра, Айзенщайн логично преминава в сферата на киното. Айзенщайн задълбочава търсенията си по отношение на монтажа в практиката и теоретизацията на своето кино, като предимно това се наблюдава във филмите му до 30-те. В киното, Айзенщайн също използва обединяващата функция на монтажа, която същевременно е насочена срещу наративното начало в произведението.

Съгласно разпространеното схващане през 20-те в режисьорските кръгове, монтажът представлява есенциален за киното инструмент, основен във формиране на въздействието и възприятието на зрителя. Следователно, съгласно авангардните разбирания за същността на изкуството, монтажът може да бъде използван извън контекста на разказа и да се превърне в смислов и пластичен център на филма. В този смисъл, в сферата на кинематографията Айзенщайн използва монтажа като средство за моделиране на материала подобно на негови съвременници като Родченко и Татлин.

Но в дисертацията акцентът върху монтажа при Айзенщайн е направен във връзка с развитието на предреволюционната практика на колажа и най-вече заумните книги на футуристите и заумната живопис.

Подробно е разгледано развитето на колажа и монтажната естетика в етапа на предреволюционния авангард, като се обобщават направените до момента връзки с популярната култура, авангардната идея за синтез, насочена

срещу литературността, и новото преживяване на света като нехомогенен, характерно за ХХ век.

Връзката с Айзенщайн е направена чрез анализ на колажи от футуристичните книги, обособяването на почти неизвестните „заумни лепенки“ на Олга Розанова, заумната и кубофутуристичната живопис и съвместната работа на Олга Розанова и Алексей Кручоних върху футуристичната книга *Вселенская война. Ъ. (Цветная клей)* (1916). Този анализ е централен за тази част от дисертацията, в която са изведени и основните посоки, които Айзенщайн разработва в контекста на кинематографичния монтаж.

С последната част на втора глава в общата структура на дисертацията се въвежда взаимодействието на Айзенщайн с експресионистичната образност. Проблемът за влиянието на експресионизма в руския авангард се разглежда успоредно с всички основни теми, още от началото на настоящата работа. Но по-цялостно изследването на неговото присъствие е осъществено в последната част на дисертацията. Проследяването на експресионизма накрая го противопоставя на стремежите към систематичност и обоснованост, които се разгръщат постепенно в целия контекст на работата. Това позволява и един завършек, който най-пълно и концентрирано отразява изведените в контекста на изкуствата на руския авангард противоречия. Анализът на присъствието на експресионистична изразност в руския авангард е направен в контекста на противопоставянето между колективно-индивидуално и емоционално-рационално. Изведени са основните целенасочени употреби на експресионистични елементи, които в контекста на 20-те служат като инструмент за противопоставяне на утилитарната естетика на конструктивизма. В тази връзка се разглежда практиката на някои маргинализирани в цялостния поток на 20-те артистични групи, като акцентът е върху обединенията „НОЖ“ и „Ничевоки“. Разгледани са и определени употреби на експресионистична изразност във връзка с пропагандните изисквания, които се поставят към изкуствата през 20-те. Така в настоящата работа фокусът се прехвърля към творчеството на Айзенщайн, което обаче далеч надхвърля пластичните

намерения на пропагандно изкуство. Тук анализът се насочва към различни употреби на експресивното движение в театралната и кинематографична практика на режисьора, а също и към наличието на образност и мотиви, които не могат да се отнесат към практиката на руския дореволюционен футуризм и следреволюционния конструктивизъм.

Заклучението логично следва линията на противоречията, изведени в последната част на дисертацията. В него се разглежда общият им израз, даден в противоречието обективно-субективно, като то отново се свързва както с цялостната практика на руския авангард, така и с творчеството на Айзенщайн. Като смислов акцент в заключението се въвежда и практиката, която започва да се развива в началото на 20-те – замяната на естетически с идеологически елементи в творчеството и предмета на изкуството. Като извод, направен в следствие на анализа на цялата многопластовост на линията субективно-обективно в контекста на руския авангард, се извежда обобщението, че както е невъзможно изкуството да се отдели от живота (тоест да се субективизира абсолютно), е невъзможно и изкуството да се слее с живота (тоест да се обективизира абсолютно).

В контекста на авангарда невъзможността да се даде обективна преднина на едно или друго начало, което да категоризира изкуството или същността на креативния процес, е разгледана като възможност и повод за творчество. В този смисъл, обособяването и развитието на монтажната естетика и монтажа, които остават характерни за цялостния период на авангарда, могат да се разгледат и като формален резултат на невъзможността нито да се субективизира, нито да се обективизира реалността.

4. Научна новост и приноси на дисертационния труд

1. Дисертацията предлага разширен анализ на творчеството на Сергей Айзенщайн в периода 1920-1930г. като го извежда извън обичайното тълкуване във връзка с развитието на изкуствата през 20-те и го свързва и с развитието на изкуствата на предреволюционния авангард.
2. Дисертацията извежда ролята на монтажа като креативен и формален метод на авангарда в цялостен контекст и във връзка с живописата, а не само с практиката на фотомонтажа.
3. Дисертацията има известен принос с направения преглед и анализ на дореволюционното руско кино, върху което липсва по-цялостен поглед у нас.

5. Научни публикации по темата на дисертационния труд

Публикации по темата на дисертационния труд:

Табакова, Г. *Театърът на Айзенщайн и руските авангардни кръгове.* –

списание „Изкуство и критика“ Том 2/ Брой 1/ 2021. НХА, София

Табакова, Г. *Мястото на живописата в проблема за композицията на*

кинокадъра. – списание „Визуални изследвания“ 1/ 2020. (стр. 76-82).

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново

Участия в конференции:

Седма младежка научна конференция „Изкуство и контекст“(3-4 юни, 2021), Институт за изследване на изкуствата, БАН, София

Международна научна конференция „Визуални изследвания“ (25-26 октомври, 2019), ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново

6. Библиография на автореферата

Айзенщайн, С. (2012). Отвъд кадъра. In С. Айзенщайн, *Монтажът* (pp. 589-602). София: Изток-Запад.

Bazin, A. (1967). *What is cinema? Vol. 1*. Berkley, etc.: University of California Press.

Bordwell, D. (1972). The Idea of Montage in Soviet Art and Film. *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2, 9-17.

Bordwell, D. (2005). *The cinema of Eisenstein*. New York etc.: Routledge Tylor and Francis Group.

Malevich, K. (1976). From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915 . In *Russian Art of the avant-garde theory and criticism 1902-1934* (pp. 116-136). New York: The Viking Press.