Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ЭСКАПИСТСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ИЛИ АБСТРАКТНАЯ АНИМАЦИЯ В АМЕРИКАНСКИЙ ПЕРИОД»

в номинации «Лучшая работа по теории кино»

Шеремет Федор

*Факультет Сценарно-киноведческий*

*Специальность Киноведение*

*Курс Третий*

*Мастерская Марусенкова В.В.*

*Форма обучения Очная*

Москва,

2022

*В кино нет авангарда. Те недалёкие люди, которые всё ещё употребляют этот громкий термин, не поняли, значит, что кино в целом есть авангард.*

Рене Клер, «Размышления о киноискусстве»

Французский философ Мишель Серр писал: технологические «…мутации подталкивают нас к изобретению чего-то непонятного, не укладывающегося в старые рамки, которые всё ещё регулируют наше поведение…»[[1]](#footnote-1). Если отвлечься от грубых социологических трактовок этого явления, можно заметить, как оно схоже с тем, что принято именовать авангардом искусства. Действительно, те направления творчества, что мы называем этим вдохновенным словом, часто возникали как реакция на очередное достижение научного фронта — импрессионисты признали превосходство объективной реальности в линзах фотоаппарата и ретировались в область впечатлений, футуристы бились в восторге, наблюдая чудовищные скорости, достигаемые автомобилями и аэропланами. Наконец, киноавангард стал апофеозом авангарда как такового, ибо был не просто инспирирован кинематографом, но буквально произошёл от него. Беспредметную анимацию, уникальную даже в этом контексте, можно назвать авангардом в квадрате — соответственно, всё то, о чём мы сказали ранее, относится к ней вдвойне. Абстрактное искусство изображало реальность, но реальность непонятную (а вернее, непонятую), как выразился Серр, «не укладывающуюся в старые рамки». Подобно фламмарионову пилигриму[[2]](#footnote-2), наблюдающему сквозь небесный свод механику вселенной, новаторы киноискусства искали элементарный код действительности, те самые простые геометрические формы, из которых рождается картина даже самого даровитого художника. «Анимация способна вывести человека из привычного восприятия, она наделяет человека способностью воспринимать реальный мир точно так же, как его видят художники и поэты, обладающие способностью проникать своим зрением за грань чисто внешнего восприятия, за грань поверхности вещей»[[3]](#footnote-3).

Так какой же виделась авторам беспредметной анимации эта скрытая реальность? Быть может, божественно ладным механизмом вселенских часов, состоящим из колоссальных шестерён и бесконечных реек, увиденных пилигримом с гравюры? Боюсь, что вокруг них расстилался лишь бескрайний хаос. Но не будем пессимистичны — ни в отношении устройства мира, ни касательно душевного здоровья авангардистов. Вновь обратимся к Мишелю Серру: «Разрозненность обладает достоинствами, которые неведомы разуму. Практичный и оперативный, порядок может оказаться сковывающим. Он помогает движению, но в конце концов его останавливает… Беспорядок, напротив, дышит, как разболтанный механизм. А ведь зазор, неуверенность способствует изобретению. Как раз такой зазор остался между шеей и отрубленной головой»[[4]](#footnote-4). Какая-никакая организация, своеобразный мост между Ид и Супер-эго необходимы, говорит нам философ, и старый дадаист Рихтер вторит ему из середины двадцатого столетия: «…высший порядок, сравнимый с контрапунктом в музыке, а именно: в полном совершенстве в виде упорядоченной свободы или вольной дисциплины, в которых совпадению можно было придать понятный смысл»[[5]](#footnote-5). Что ж, может быть, вся история абстрактной анимации заключалась в непрерывном погружении в глубины освобождённой образности в поисках того, чего хватало и «на берегу» — порядка.

*Эволюция европейской мысли в качестве основы беспредметного искусства*

Начнём с того, как рисовавшие корабли в порту юноши выросли в молодых негодяев, пачкающих холсты и киноплёнку. Конфликт классики и авангарда на самом деле куда старше этих понятий. Ещё Боттичелли считал, что для того, «…чтобы увидеть ландшафт, достаточно швырнуть в стену пропитанную красками губку», а Леонардо называл «…такие пейзажи ‘‘весьма печальными’’». Но если у титанов Возрождения на холсте были вещи более и менее важные, и пейзаж для Боттичелли относился к числу последних, то резиденты двадцатого века в центре своего художественного видения держали как раз-таки пятна на стене, причём создаваемые часами и неделями при помощи инструментов куда более точных и сложных, чем обычная губка. Этот переход (многие скажут — деградация) объясняется несколькими существенными когнитивными изменениями, что претерпел коллективный европейский разум за прошедшие века. Начнём с античных времён — ведь, окружённый минимальным количеством осознанных объектов, человек остаётся куда более восприимчивым к абстракциям. Что он увидит, сначала посмотрев на солнце или, скажем, на факельное шествие, а затем закрыв глаза? Смутные очертания объектов разной световой интенсивности, перемещающихся в условно бесконечном вакууме. Конечно, было бы наивно счесть это баловство непосредственным предком беспредметной анимации, но нехитрое действие приучало человека к тому, что абстракции можно наблюдать не только внутренним, но и обыкновенным «физическим» зрением.

Подобное мышление развилось в христианскую эпоху и особенно — в Средние века. Несмотря на концепцию «Боговоплощения»[[6]](#footnote-6) в христианстве высшая сила достаточно абстрактна, соответственно, общение с ней (на чём строится всякая религиозная культура) идёт на том же уровне. Если античные божества обладали целым рядом отличительных черт, характерных в первую очередь для людей (Гефест хромал, Гера была ревнива, а Зевс — сластолюбив), что маскировало их достаточно простую сущность как символическое выражение идеи, то христианское божество являет собой в первую очередь концепцию плеромы («Божественной полноты») — оно не подчиняется законам объективной реальности, следовательно, не может быть воплощено в традиционной форме. Поэтому в своей «Комедии» Данте проходит путь от максимально конкретного, вещного Ада к эстетически девственному Раю, описанному как царство абстракции (причём явной формы лишены и пространство, и души, его населяющие. Интересно, например, то, что возлюбленную Беатриче — конкретную, хорошо «разработанную» поэтом в других своих произведениях фигуру — в финале поэмы «…сменяет св. Бернард Клервоский, который готовит его [Данте] к лицезрению Троицы — в виде *трёх равновеликих разноцветных сфер, пронизывающих друг друга*»[[7]](#footnote-7); то есть лицезрение беспредметной, «абсолютной» сущности требует подготовки от знаменитого богослова, знатока абстрактных понятий): чем ближе человек к высшим материям, тем меньше конкретного он наблюдает вокруг себя.

Далее, если в эпоху Ренессанса в центре картины мира стоял человек, а в эпоху Просвещения — его разум, то модерн уже не избегал ни того, ни другого, но изображал их как бы изнутри: «…был Кандинский, уже не первый год писавший пейзажи своего внутреннего ‘‘я’’»[[8]](#footnote-8). Человек прекрасен, но прекрасен при взгляде снаружи — внутри же мы наблюдаем сваленные друг на друга груды мяса, желчи и костей; вторая картина вряд ли восхитит человека, далёкого от штудирования анатомических справочников. Впрочем, приведём более элегантный пример. Птичья кость, крепкая, цельная и белоснежная, на поверку оказывается испещренной изнутри миниатюрными костными балками, невидимыми для внешнего взгляда. Так и любой плод человеческого гения, идеальный в своей завершённости, мог создаваться при самых странных и даже отталкивающих мыслях и ощущениях его первооткрывателя. «Моё умственное возбуждение есть скорее результат болезни, чем гениальности, — чтоб хотя немного утишить мои страдания, я сочинял стихи. В эти ужасные ночи, обезумев от боли, бедная голова моя мечется из стороны в сторону и заставляет звенеть с жестокой весёлостью бубенчики изношенного дурацкого колпака»[[9]](#footnote-9) — признавался в письме великий Гейне. Говоря иначе, художников абстрактного искусства интересовало изображение не плодов разума (то есть как минимум разумное поведение и видение мира), но его корней, истоков — важно было показать мгновенное, незаметное для человека движение ума, заставляющее его вместо множества почти идентичных изображений видеть кинофильм, а в мешке с мясом и костями различать возлюбленную. Заметьте: не статичное знание о чём-либо, но движение к этому знанию — оно, как известно, живописи не было доступно.

Не нужно, впрочем, воспринимать мультипликацию, тем более абстрактную, как ожившую живопись, это опошляет и упрощает обширное наследие явления. Разумеется, от других плоскостных искусств кино отличается именно возможностью передачи движения, но это лишь фактическое преимущество. В действительности эта особенность сообщает кинофильму несколько иное понимание бытия, где в центре находится не итог (читай: завершенное полотно), но процесс. Поэтому, кстати, многие абстрактные фильмы закольцовываются автором — вспомним «Ритм-21» Руттмана. Но разве мысль может быть бесконечной? Разве у неё нет начала, переходных ступеней и финала? Действительно, через несколько лет после «оригинального» Дада С.М. Эйзенштейн, разрабатывая концепт фильма как потока сознания, довольно убедительно покажет, что мысль в своём классическом понимании, какой бы трудной и запутанной она не была, в художественном произведении предстаёт как цепь образов-ассоциаций. Но в том-то и дело, что образов — то есть объектов, наделённых в перегруженном сознании зрителя однозначным смыслом. А ведь режиссёры абстрактного кино «…отказываются от литературной основы фильма, а со временем и от системы отражений»[[10]](#footnote-10); то есть изобразительная абстракция отрицает самоценность составляющих её элементов — но они всё-таки представляют собой, пользуясь более поздней терминологией, симулякры подсознательно ожидаемого зрителем. Скажем, человек приходит в кинотеатр на фестиваль абстрактной анимации и начинает смотреть фильм, а в это время думает о пожаре, увиденном им в новостях. Ничего удивительного, если на экране он увидит знакомый подвижный силуэт. Впрочем, такой пример грубоват. Неясные фигуры на экране чаще всего выражают вещи более — а вернее, менее конкретные. Абстрактные, с вашего позволения. Если человеку жарко или у него болит голова, «световые опусы» Руттмана станут прекрасной иллюстрацией его ощущений. Точно так же, если человек счастлив или находится в радостном волнении, он без усилий узнает себя в работах Лена Лая[[11]](#footnote-11). Так или иначе, абстрактное искусство — зеркало внутренних переживаний человека («…его [кинематографа] технические средства должны представлять больше психологию, чем действие, развивающееся через посредство фактов. Кино — искусство душевных оттенков»[[12]](#footnote-12) — пишет Жермен Дюлак), а в идеале — ещё и его мыслей. Конечно, зеркало можно настроить так, чтобы оно не столько отражало, сколько направляло их — получается кривое отражение, которое худого и высокого сделает полным и низким; хороший пример подобного — «Диагональная симфония» Викинга Эггелинга или «Filmstudie» Ханса Рихтера. Интересно, что в обоих случаях режиссёры, ангажированные внутренней повесткой, для реализации своих планов вынуждены отступиться от чистой абстракции — Эггелинг создаёт фигуры настолько сложные, что в них без труда узнаются ступени лестницы, а Рихтер стыкует в монтаже объективную и «сотворённую» реальности.

*Формальный и нарративный методы применения абстрактных образов*

Каким же образом можно говорить об интеллектуальной наполненности абстрактных фильмов? Есть несколько возможных способов передачи конкретных образов в подсознание зрителя, не вынуждающих прибегать к изобразительной конкретности. В этой работе мы опишем самый заметный и значимый — абстрактное искусство (в широком смысле этого понятия) можно рассматривать как третье и итоговое звено концентрации на предмете; иначе говоря, зритель, не наблюдая предмет и даже не догадываясь о его подразумеваемом наличии, может получить чёткий сигнал о его присутствии на экране через опосредованные чувства — то есть жертву в руках убийцы на экране он не увидит, но биение сердца почувствует. Разумеется, возбуждение, злоба или грусть — это чувства, а не интеллектуальные импульсы. Но, как и в японской иероглифике (а Ханс Рихтер наравне с уже упомянутым Эйзенштейном усердно изучал её, почитая прообразом абстрактной мультипликации), несколько чувств, данные в определённой последовательности, рождают смысловое понятие. Я не говорю об образности и тем более сюжетности, конечно, тем более что зачинатели т.н. «абсолютного кино» яростно отрицали литературность своих работ. На самом деле, эти картины правильнее будет назвать… публицистичными. Действительно, большинство подобных фильмов представляют собой подробное высказывание режиссёра на волнующий его вопрос; эстетический ли, политический — не так важно, принцип один. Вновь обратимся к нашей теории о трёхчастной концентрации и приведём пример из живописи — Распятие, один из главных сюжетов мирового искусства. Возьмём работы двух гениальных живописцев семнадцатого века, Питера Пауля Рубенса и Диего Веласкеса. Рубенс, при всей экспрессии своей стилистики, не отходит от традиционного изображения сюжета — помимо Иисуса мы видим ещё двух распятых, сотника Лонгина, Марию Магдалину, Богоматерь и других персонажей. Теперь возьмём работу испанского художника — Распятие 1632 года. На полотне (так и хочется сказать — «в кадре») нет ничего, кроме Иисуса, креста и таблички на нём. Фон чёрный. Обратим внимание на интересную деталь — фигура распятого отбрасывает тень. То есть вокруг Христа не бесконечная тьма, окутавшая мир при смерти сына Божия (на картине видно, что Лонгин уже нанёс смертельный удар), скорее наоборот, погибающее сознание Христа окружило его тело и разум непроницаемой оболочкой, преградой для влияния извне (как-то: крики солдат, женский плач и стоны других распятых) — Веласкес буквально показал нам движение (а вернее, остановку движения) мысли умирающего. Здесь же можно говорить и о вещности фона — мы наблюдаем не просто базовый чёрный цвет, темноту, перед нами скорее плотная завеса, контекст, придающий особенный смысл тому, что мы видим на первом плане. По такому же принципу работает уже упомянутая «Диагональная симфония» Эггелинга — ступени, высвеченные в темноте, возникают лишь благодаря ощутимости чёрного фона.

Итак, мы только что наблюдали первое и второе звено концентрации на предмете — сначала предмет в контексте, затем — в его отсутствии. Чтобы подчеркнуть важность этого перехода, возьмём ещё одно отражение сюжета Распятия в живописи — «Голгофу» Мартена ван Хемскерка. В центре композиции, конечно, распятый Христос. В нижней половине картины мы видим всех положенных в иконографии этого сюжета персонажей — Богоматерь в обмороке, Иоанна Богослова, Лонгина и прочих. А вот фон верхней половины полностью чёрный — то есть в этой картине мы наблюдаем постепенное закрытие оболочки сознания Христа. Это, конечно, не значит, что все изобразительные решения с чёрным фоном иллюстрируют подобное угасание. Чаще всего он используется для изоляции объекта авторского интереса. Есть этот приём и в кино — выкадровка. Вспомним шокирующие кадры «Пепла и алмаза» Анджея Вайды — «проклятый солдат» Мачек убивает партийного функционера Щуку. В этот момент сознание зрителя, как и самого героя, сконцентрировано исключительно на моменте убийства — на несколько мгновений окружающий мир перестаёт существовать либо оказывается скрыт когнитивной завесой. Другой пример: в финале фильма «Красный круг» Жана-Пьера Мельвиля наблюдаем, как в той же выкадровке начальник департамента парижской полиции повторяет комиссару Маттеи центральную мысль картины о патологической вине всякого человека — затем обратное движение трансфокатора «возвращает» их в объективную реальность. То есть мы можем видеть как переход от первого этапа ко второму, так и наоборот — от отсутствия контекста к его появлению.

Само собой, третий этап концентрации — и есть абстрактное искусство. Вновь можно задаться вопросом: чем в данном случае беспредметная анимация отличается от схожих живописных работ? Всё тот же ответ — движением. В данном случае именно паттерны движения и зрительная память, а никак не контуры объекта, отвечают за возникновение ассоциаций. Таким образом, мультипликаторы-авангардисты получили возможность ещё более точно оформлять движение зрительской мысли, не отступая, тем не менее, от чистой абстракции. Чтобы закрепить этот трёхэтапный путь от объектного к абстрактному, возьмём известный эпизод из фильма Альфреда Хичкока «Головокружение» — кошмар главного героя, Скотти. Особо отметим, что и здесь мы наблюдаем внутренние когнитивные процессы человека — в данном случае сон. Итак, первая мультипликационная вставка в эпизоде являет нам букет цветов, изображённый весьма реалистично. Далее — тут возникает чёрный фон, что немаловажно — букет превращается в независимые и расплывчатые цветовые пятна, которые затем «разлетаются» по экрану, переодически меняя цвет и обесцвечиваясь. Всего за несколько секунд мы наблюдаем переход от объектности (реалистичный букет цветов на ярком фоне) к концентрированной сущности (букет цветов превращается в условные обозначения отдельных растений, фон становится чёрным — своеобразная выкадровка) и наконец — к абстракции (условные обозначения становятся мерцающими сгустками нарочитого отсутствия образа и хаотически движутся по экрану, постоянно меняя свой цвет). Этот процесс правильнее всего будет назвать разложением фильмического пространства на структурные элементы. Хотя в повседневной речи «разложение» — слово с отчасти негативной коннотацией, здесь мы должны будем отступить от общепринятых значений и взять его за нейтральный термин семантического распада понятия на составляющие; в этом смысле трёхэтапный процесс перехода к абстракции не кажется деградацией. Впрочем, наша теория может существовать не только в поле семантической науки; по Хайдеггеру действительность находится в состоянии «потаённого», и только техника и искусство («…помимо техники, существуют и более изначальное раскрытие тайны, словом «технэ» в древнегреческом назывались и изящные искусства»[[13]](#footnote-13)) способны вывести его в однозначное явление порядка «состоящего-в-наличии». Абстрактная анимация, как синтетическое явление, относящееся и к технике (кино), и к изящным искусствам (живопись), имеет двойное право «разложить» потаённое на состоящее-в-наличии. Конечно, «Хайдеггер указывал на опасность, исходящую от техники, благодаря которой весь мир может предстать в плоской одномерности состоящего-в-наличии (удивительно напоминает зримое пространство многих абстрактных опусов — Ф.Ш.)»[[14]](#footnote-14). «Но — цитирует философ Гёльдерлина, — где опасность, там вырастает и спасительное»: соседство конкретного с абстрактным при должном внимании зрителя может подарить ему особое понимание первого и толерантность в восприятии последнего.

*Революция в направлении как следствие изжитой социальной риторики*

Здесь мы должны будем задать себе вопрос — какое отношение вышеизложенные мысли имеют к реальному положению дел? Ведь, кажется, изображение «корней мысли» или «разложения реальности» почти никак не соотносится с практикой немецкого абстрактного кино в 1920-х, а единственное сходство между ними — «узнавание через движение». Что ж, отчасти такое замечание будет справедливым. Фильмы таких авторов, как Рихтер, Руттман, Эггелинг, действительно были публицистичными, и притом чётко ориентированными политически — как правило, на критику власти или средней буржуазии, доминирующей в общественной и культурной сферах, опошления кинематографа и т.п. Однако со временем реалии сильно изменились, что привело к ситуации, когда любое конкретное социальное или политическое высказывание в формате абстрактного искусства стало нецелесообразным и даже бессмысленным. Время прекраснодушных обобщений — «великих идей» — прошло вместе со Второй Мировой войной (которой не смогли помешать человеколюбивые работы сподвижников современного искусства), разочарованием в коммунизме и весной 1968 года; так или иначе, большинство (анти)гуманистических идей с той поры обзавелись зримой, объектной репрезентацией, будь то цветок в дуле винтовки или пятнадцатилетняя кувейтская «медсестра»[[15]](#footnote-15). В искусстве этот переход стал ещё более заметным, ведь создание конкретного неделимого образа куда проще и понятнее работы над развёрнутыми метафорой или аллегорией, осознанно лишёнными наивности прошедших столетий. Но для абстрактной анимации такой поворот в работе с материалом оказался неприемлемым — пока остальные творцы приняли квазинаучный подход к контекстному[[16]](#footnote-16) творчеству, прекрасно описанный Осипом Мандельштамом в статье «Литературный стиль Дарвина»: «Глаз натуралиста[[17]](#footnote-17) обладает, как у хищной птицы, способностью к аккомодации. То он превращается в дальнобойный военный бинокль, то в чечевичную лупу ювелира. Дарвин строго следит за профилем своего доказательства. В поисках различных опорных точек он создает настоящие гетерогенные ряды, то есть группирует несхожее, контрастирующее, различно окрашенное»[[18]](#footnote-18), авторы абстрактного кино скорее следовали заветам Самюэла Джонсона: «…следует избегать “случайных комбинаций, рождаемых причудами фантазии’’[[19]](#footnote-19). Поэтому одна из его [Джонсона] наиболее серьезных претензий к Коули — в том, что “в размышлениях своих стремясь к предельной доскональности… он жертвует великолепием обобщения”»[[20]](#footnote-20). Последнее — «великолепие обобщения» — и было краеугольным камнем немецкой абстрактной мультипликации. И хотя на формальном уровне его представители оберегали оригинальный подход, вскоре логика развития искусства показала его атавистичность — какой смысл говорить на герметическом языке в мире, где никто не сможет его понять? Иначе говоря, художники оказалась носителями устаревшей формы в мире, перешедшим на принципиально иную выразительную грамматику. Выход в данном случае был только один — вместе с обветшалой формой отказаться и от привычно ангажированного содержания, ведь с течением времени оно также обессмысливалось: зачем продвигать идеи, которые не смогли остановить Гитлера, методом, который не предотвратил холокост? 1930-е можно назвать буферным периодом в развитии явления (как и всего человечества), так как старые идеалы начали обесцениваться, а новые ещё не были выработаны — они будут окончательно оформлены в 1940-х в США, куда с началом войны отправились многие выдающиеся деятели мирового авангарда, в том числе Ханс Рихтер и Лен Лай. Если сравнивать фильмы этих двух периодов, можно обнаружить, насколько аполитичными и нейтральными по отношению к первопроходцам стали пост-интербеллумные[[21]](#footnote-21) творцы. Этот переход, однако, стоит воспринимать не как падение авангарда, скорее как переход в иную плоскость — поскольку темы гуманизма в контексте ХХ века и политику активного вмешательства искусства в дела мирские можно было назвать исчерпанными, режиссёры обратились к познанию самих себя.

Столь смелое утверждение подтверждается эмпирически — абстрактные фильмы 1930-40-х и особенно послевоенного периода либо лихорадочно быстры, скорее напоминают стробоскоп, а не праксиноскоп[[22]](#footnote-22) и являются чисто формальными исследованиями искусства (как, например, «Eyewash» Роберта Бреера), либо подчёркнуто мелодичны и представляют собой эксперименты в сфере аудио-визуальной гармонии («Colour box», «Colour Flight», «Kaleidoscope» Лена Лая и «Calculated movements» Ларри Кубы), либо, на грани с классической анимацией, развлекательно нарративны (то есть некое подобие сюжета здесь самоценно и может являться попыткой абстракционистов заново пройти путь становления искусства и изобрести повествование — это крайне любопытный дискурс, и он заслуживает отдельного исследования) — пионером и одним из немногих энтузиастов этого направления являлся Норман Макларен.

Этот переход от внешнего к внутреннему можно назвать провалом миссии авангарда в том лишь смысле, что кинохудожники сделали то, что запрещали себе их предшественники — отвернулись от травмирующей реальности. Впрочем, эта «эскапистская революция» имела полноценное и справедливое обоснование: если мы вернёмся к тому, что Мандельштам называл аккомодацией — превращение взгляда творца то в «…дальнобойный военный бинокль, то в чечевичную лупу ювелира» — вдруг обнаружим, что этот подход противоречил идеалам авангарда не только своим фактическим наполнением, но и формой. Ведь в абстрактной анимации нет масштаба, нет объектов более или менее приближённых к зрителю, да и вообще нет объектного; это гомогенная среда, где материя и энергия равноценны. Отсутствие масштаба освобождает не только от псевдообъективности творчества, но и от морального долга творца — ведь если у него нет инструмента интериоризации окружающего, разве можно обвинять его в том, что он не воздействует на общественные институты? Так беспредметная анимация стала **самоценной**, и это оказалось важнейшим эволюционным шагом с момента её появления — теперь образом мог быть не только объект на экране, но и сам экран. Появление революционной и вместе с тем легитимной новой изобразительной системы обусловило те широчайшие возможности, что были приобретены авторами беспредметной анимации в середине ХХ столетия и которые стали первопричиной второго и на данный момент последнего значительного творческого всплеска в этой области.

*Список использованной литературы:*

Мишель Серр. Девочка с пальчик. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Кривуля Н.Г. Аниматология: Эволюция мировых кинематографий. М.: КЭА «Аметист», 2012.

Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство ХХ века. М.: Гилея, 2018.

А.Л. Дворкин. Кто придумал неоязычество? М.: Вольный странник, 2022.

А.В. Топорова. Данте Алигьери. Учебное пособие. М.: РГГУ, 2022.

Брюс Чатвин. «Утц» и другие истории из мира искусств. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

Чезаре Ломброзо. Гениальность и помешательство. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015.

Селезнёва Т. Крах киномодернизма // Искусство кино. 1961. №4.

Рыков А. Политика авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Мандельштам О.Э. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1990. Том 2.

Guinness, Gerald. The pleasures of generality in Johnson and Reynolds // Cuadernos de la Facultad de Humanidades, 7, 1-16, 1981.

1. Мишель Серр. Девочка с пальчик. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 22 [↑](#footnote-ref-1)
2. Имеется в виду знаменитая анонимная гравюра из книги Камиля Фламмариона «Атмосфера: популярная метеорология». На ней изображён человек в костюме пилигрима, дошедший до края земли и заглянувший за её пределы. [↑](#footnote-ref-2)
3. Кривуля Н.Г. Аниматология: Эволюция мировых кинематографий. М.: КЭА «Аметист», 2012. Ч. 1. С. 237 [↑](#footnote-ref-3)
4. Мишель Серр. Девочка с пальчик. С. 42 [↑](#footnote-ref-4)
5. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство ХХ века. М.: Гилея, 2018. С. 86 [↑](#footnote-ref-5)
6. «Бог, Творец вселенной, Творец истории, Творец времени, творец всего мира, вдруг делается субъектом истории, входит в неё…» — см. А.Л. Дворкин. Кто придумал неоязычество? М.: Вольный странник, 2022. С. 194 [↑](#footnote-ref-6)
7. А.В. Топорова. Данте Алигьери. Учебное пособие. М.: РГГУ, 2022. С. 62. Курсив мой. [↑](#footnote-ref-7)
8. Брюс Чатвин. «Утц» и другие истории из мира искусств. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 127 [↑](#footnote-ref-8)
9. Чезаре Ломброзо. Гениальность и помешательство. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 14 [↑](#footnote-ref-9)
10. Кривуля Н.Г. Аниматология... С. 261 [↑](#footnote-ref-10)
11. Разумеется, может быть и наоборот — здесь важна не только интенция режиссёра, но и индивидуальные когнитивные особенности зрителя (реципиента). [↑](#footnote-ref-11)
12. Селезнёва Т. Крах киномодернизма // Искусство кино. 1961. №4. С. 49. Цит. по: Кривуля Н.Г. Аниматология… [↑](#footnote-ref-12)
13. Рыков А. Политика авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 27 [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Имеются в виду скандальные «Показания Наиры», якобы обычной кувейтской медсестры, ставшей свидетельницей «зверств» иракских солдат, а на деле оказавшейся дочерью кувейтского посла в США, зачитавшей написанный специалистами эффектный рассказ. Её речь в конгрессе США стала одним из главных поводов к вторжению американских сил в Ирак. [↑](#footnote-ref-15)
16. То есть созданному с учётом общечеловеческого контекста — вне парадигмы «искусство ради искусства». [↑](#footnote-ref-16)
17. В этой работе Осип Эмильевич представляет подход Дарвина к художественному тексту как образцовый; поэтому понятия «натуралист» и «творец» можно принять как синонимичные. [↑](#footnote-ref-17)
18. Мандельштам О.Э. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1990. Том 2. С. 372 [↑](#footnote-ref-18)
19. Читай: надуманных классификаций, не подтверждённых фактически, объединяющих предметы или явления лишь по одному общему признаку, игнорируя взаимоисключающие. [↑](#footnote-ref-19)
20. Guinness, Gerald. The pleasures of generality in Johnson and Reynolds // Cuadernos de la Facultad de Humanidades, 7, 1-16, 1981. P. 6. [↑](#footnote-ref-20)
21. Интербеллум — период в европейской и мировой истории, пришедшийся на относительно мирные годы между Первой и Второй мировыми войнами. [↑](#footnote-ref-21)
22. Праксиноскоп — устройство для передачи движущегося изображения путём вращения барабана с нанесёнными на него рисунками, аттракцион, бывший одним из предшественников кино. Стробоскоп — устройство для чрезвычайно быстрого воспроизведения световых импульсов. [↑](#footnote-ref-22)