

Опыт киноглаза

Дарина Поликарпова

Опыт киноглаза

Исследование
кинематографической
автономии



НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

2025

УДК 791.01
ББК 85.370
П50

Редактор серии — *Алексей Гусев*

Научный редактор — *Максим Селезнев*

Поликарпова, Д.

П50 Опыт киноглаза: Исследование кинематографической автономии / Дарина Поликарпова. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 224 с. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-2727-7

Может ли кино быть субъектом, а не объектом особой чувственности? В своей книге Дарина Поликарпова утверждает, что да; более того, идея эта не нова и восходит к опытам Дзиги Вертова, Жана Эпштейна и других ранних практиков и теоретиков кино. Увлеченные в последние десятилетия антропоцентрическими подходами, киноведение перестало учитывать уникальную природу кинематографа, сводя его к тексту, нарративу, идеологическому аппарату или бессознательному. Автор делает попытку уйти от распространенных способов интерпретации кино через совокупность человеческих практик, связанных с ним, и обратиться к особой кинематографической агентности, — а также описать ее природу. Книга предлагает вернуться к вопросу, который, на первый взгляд, может показаться архаичным: что такое кино? Дарина Поликарпова — кандидат философских наук, исследовательница кино.

УДК 791.01
ББК 85.370

© Д. Поликарпова, 2025
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2025
© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

Содержание

Введение	6
Раздел 1. Между автором и зрителем	19
Глава 1. Кино (не) как искусство	22
История вопроса	22
Парадоксы found footage: кадр против фильма	33
Глава 2. Кино (не) как язык	42
В сторону нарративной унификации	42
Кино как умопостигаемый объект	47
Киносубъектность: попытка первая. Фильморазум Дэниэла Фрэмптона	54
Глава 3. От познания к переживанию: о новом зрителе	60
Путь к видимому: аттракцион и аффект	60
Киносубъектность: попытка вторая. Тело фильма Вивиан Собчак	65
Раздел 2. Кино как субъект	73
Глава 4. История киноглаза	76
Кинокулак vs киноглаз	77
Фотогения по Жану Эпштейну	92
Чистое — элементарное — экспериментальное — структурное	99
Глава 5. Кино как чувственный опыт	118
Репрессированная чувственность	118
Кино как агнозийный субъект	126
Раздел 3. Кино ощущает	139
Глава 6. Кинематографическая чувственность: органы, элементы, формы	145
Органы чувств и чувственные элементы	145
Пространство и время	162
Движение и ритм	181
Глава 7. Вместо заключения: назад к человеческому	193
Заметки о кинематографической монструозности	193
Политические потенции кино как субъекта: сохранять, говорит оно	202
Список литературы	210

Введение

Всякий раз, располагаясь перед экраном за просмотром фильмов Джеймса Беннинга, я чувствую, как это кино совершенно равнодушно к моему присутствию. Ничто в нем не взывает к взгляду, не просит внимания, хотя многие известные мне теории настойчиво убеждают в обратном: что в кинотеатре моя перспектива законодательна и лишь в обращении к зрителю фильм реализует собственное существование. Но это кино кажется молчаливым, складывается как будто вовсе не ради меня. И все же я смотрю на экран: наблюдаю длинный кадр с шахтой, тонущей в сумерках. На первый взгляд, он кажется снятым с привычной мне точки зрения: окажись я на месте камеры, вероятно, увидела бы конструкции из «Рура» (2009) под тем же углом. Но время идет, и в этом спокойном сперва узнавании что-то начинает сбоить. Взгляд камеры нестерпимый, изнурительно долгий в своей несуетливости. Я пытаюсь ему соответствовать, но рано или поздно сдаюсь.

Фильм Хенвара Родакевича «Портрет молодого человека в трех движениях» (1931), снятый за восемьдесят лет до работы Беннинга, открывался титром:

Поскольку понимание и симпатия к окружающим вещам должны раскрывать наш характер, здесь предпринята попытка изобразить некоего молодого человека через вещи, которые ему нравятся, через способ располагаться к ним.

Несмотря на нарочитую попытку удержать фокус на некоем молодом человеке как заглавном персонаже, последующие эпизоды — плещущиеся у каменистого берега волны, флуктуации станочных шестеренок, тянущиеся ввысь нити кострового дыма, подвижные блески света в листьях — едва ли вызывают

ассоциации с человеческой манерой располагаться к вещам. Скорее, с оптикой, которую человек никогда не обрел бы без посредства *иного взгляда*.

О нем и даже *от его лица* в течение 1920-х годов неоднократно писал Дзига Вертов:

Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами <...> Освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал. <...> Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир¹.

Снятый на закате немного кинематографа, фильм Родакевича буквально прощался с уходящей эпохой. Начиная с 1930-х годов, в мировом кино — с приходом звука и началом повсеместного использования глубинной мизансцены — окрепла идея, обратная вертовским тезисам: вместо того чтобы продолжать демонстрировать зрителям потенции новой, нечеловеческой восприимчивости к *токам между вещами*, расширяя тем самым их визуальные горизонты, многие режиссеры принялись выкраивать фильмы по антропоморфной мерке, вытравливая из них слишком явные следы неудобной привычному восприятию *киноглазной перспективы*.

С тех пор минуло почти сто лет, но разве мы — сегодняшние посетители кинотеатров, пользователи стриминговых платформ и пиратских сайтов, авторы статей и заметок о новых фильмах — совсем не ощущаем ее присутствия? Как-то я попросила студентов задуматься о парадоксальности слова «фотогеничный», которое все мы, не слишком вдумываясь, периодически употребляем в повседневной речи, замечая, что некто или нечто, попадая в объектив фото- и кинокамеры, отчего-то выглядывает на отснятых кадрах иначе: будто акт съемки раскрывает

¹ Вертов Д. Из наследия: В 2 т. Т. 2. М., 2008. С. 40–41.

в фактуре лица, в струящихся складках одежды, в архитектуре мостов и в движении машин качества, невидимые нашему глазу, но проявленные оптическим аппаратом. Значит, мы все-таки сталкивались с очевидностью, которая станет темой этого текста: взгляд киноглаза видит мир не так, как глаз человеческий, и никогда не подчиняется ему без остатка, проявляя собственную *агентность* даже в самом простом акте съемки.

* * *

Справедливо сказать, что развернутый здесь исследовательский проект спровоцировала перманентная неудовлетворенность: погружение в контекст теории кино, чаще толкующей об отдельных фильмах, но не о кино, о значениях, которые необходимо отыскать за потоком видимых и слышимых образов, о желаниях и намерениях режиссеров и зрителей, захвативших все хоть сколько-нибудь значимые этапы кинематографической событийности. В течение последних десятилетий исследователи стремились элиминировать свой главный объект, относясь к разговорам о специфике кино как к слишком обременительной, даже анахроничной рамке. Гораздо перспективнее выглядели попытки анализировать разнообразие практик (режиссерских, кураторских, зрительских), погружение в политический и социальный контексты, с которыми всегда резонируют сюжеты отдельных фильмов и система их институционального производства. Но подобные проекты всегда казались мне хоть и важными, но совершенно не схватывающими то и вправду трудноуловимое чувство, делающее каждую мою встречу с кино действительно особенной, вызывающей желание говорить о любопытстве к нему, о замороженности им *в целом*, даже без выявления конкретных фильмов.

Разумеется, мне не чужды все более-менее привычные радости зрителя: я способна различать за упорядоченными кадрами режиссерский стиль, обсуждать повествовательный, символический и контекстуальный слой отдельно взятых фильмов, чувствовать растроганность в подготовленные сюжетом моменты. Но трудно счесть, что лишь этим исчерпывается опыт моей встречи с кино. Всегда остается что-то еще, что-то, как мне казалось, самое специфичное в этой встрече. Неустранимый зазор, возникающий между тем, что я понимаю и переживаю во время просмотра, и тем, что действительно является на экране.

Жан-Люк Годар когда-то рассказывал о поразившем его эпизоде из собственной практики: во время монтажа он увлекся расфазировкой, изменяя ритм отснятых кадров, то замедляя, то ускоряя движение предкамерных фигур. Ему открылось нечто, прежде недоступное глазу, «миллиарды возможностей», которые таит в себе движение, трансформированное кинематографическим аппаратом¹. Этот эффект, основанный на перцептивной странности, сущностной энигматичности отдельного кадра, часто остается в зоне невидимого, угасая в тени значений. Конечно, каждый зритель может предпринять специальное усилие и приостановить господство понимания: подобно герою романа «Муравечество», Б. Розенбергу, вернуть в свой просмотр штифты, которые помешают содержанию, не позволят отвлечь внимание от чувственных потенций кадров и монтажных склеек². Впрочем, и без таких экспериментальных процедур мое намерение кажется вполне достижимым. Это может быть миг, когда пробегающие мимо кадры отрываются от своего контекста, вынуждая засмотреться на заливший экран цвет, заворожиться движением колес локомотива или мерным покачиванием лошадиной головы в такт постукивающим копытам — выпасть из заданного прагматикой фильма сюжетного действия.

Но что за чувственные данности вызывают во мне это состояние? Откуда они берутся, если не входят в замысел фильма, а просачиваются как бы *сквозь* содержательный слой, часто — удивляя впоследствии самих режиссеров, не замыслявших их присутствия?

* * *

Эта книга осуществляет настойчивое возвращение к вопросу, который, на первый взгляд, может показаться архаичным: *что такое кино?*

1 Годар о кино // Годар Ж.-Л. Страсть между черным и белым. М., 1999. С. 94–97.

2 Герой романа Чарли Кауфмана «Муравечество», кинокритик, каждый фильм смотрел не меньше семи раз, два из которых были как раз направлены на искусственное затруднение естественного восприятия: фильм перематывался от конца к началу, чтобы разрушить устойчивые и прозрачные причинно-следственные связи, и, в другой сеанс, кадры переворачивались вверх ногами, чтобы за фигуративностью проступила фигуральность. См.: Кауфман Ч. Муравечество. М., 2021.

В период становления кинотеории, на самом раннем этапе ее складывания в первой половине XX века, именно проблема определения кино, прояснения его ключевых компонентов и свойств, была для авторов ключевой. Со временем, когда словарь технических и формальных терминов сложился, а кино укрепило свой статус, на полных правах войдя в пантеон искусств, вопрошания о его сущности, удовлетворившись найденными ответами, стихли. Высвободилось место для более актуальных, острых и прагматичных разговоров о многочисленных практиках взаимодействия с ним. С 1960–1970-х годов прежняя теория кино стала уделом узкого институционального интереса, а наиболее востребованными оказались формы ее симбиоза с философией, гарантирующие расширение проблемного поля. Но как только теория пережила это превращение, она сразу утратила специфику своего объекта, рассеяв особенности кинематографа среди более общих, волнующих публику вопросов. Кино стало площадкой для многочисленных спекуляций, в большинстве случаев совершенно игнорирующих его своеобразие. Оно сводилось то к тексту, то к нарративу, то к идеологическому аппарату, то к бессознательному — бесконечно интерпретировалось и описывалось с позиций внешних ему концепций, пытающихся представить свой объект как нечто другое. Несмотря на ряд действительно тонких наблюдений, которые достались философии кино от авторов тех времен, не может не удручать, что само кино как будто выскользнуло из этих дискуссий, уступив место тем, кто его создает и смотрит.

Это исследование началось с интуиции о том, что про кино можно (нужно) говорить и писать иначе, что за многочисленными наслоениями человеческих практик продолжает настаивать на себе что-то, к ним не сводимое, — *кино само по себе*. Но что такое *само кино*? Что есть в нем его собственного, не сводимого к эффектам производства и потребления? Такая постановка вопроса — собственно, основного вопроса этого текста — требует ряда предварительных разъяснений, которые позволят затем перейти к разговору о кинематографической автономии, кинематографической чувственности и кинематографической субъектности.

Если согласиться, что «автономия» близка по значению слову «свобода», можно сказать, вслед за Исайей Берлином, что она

бывает позитивной и негативной. И оба смысла для этой книги важны. «Негативная свобода», как *свобода от чего-то*, нужна, чтобы освободить кино от диктата методологических привычек, в которых оно всегда рассматривается как нечто пассивное, как коррелят человеческих интенций. Но, вместе с тем, кинематографическую автономию можно понимать и как «позитивную свободу» — *свободу для чего-то*. Ведь кино не *становится* автономным лишь благодаря дискурсивно освобождающим его процедурам. Напротив: главное мое утверждение состоит в том, что, как бы о нем ни говорили исследователи и как бы с ним ни обращались режиссеры, кино в самом деле *обладает автономией* и на собственных основаниях вступает в *чувственные* отношения с миром, настойчиво проявляя свою агентность даже там, где ее следы пытаются истребить. Эта позитивная автономия, как я берусь доказать, основана на способности кино *ощущать* (видеть, слышать, даже осязать), фиксировать свои ощущения и трансформировать их.

Кино становится самим собой, практикует себя, когда испытывает специфически структурированный чувственный опыт, субъектом которого само же является. Этот тезис последовательно разворачивается в тексте в трех больших разделах, героями которых, помимо кино, становятся и режиссеры, теоретики, намного раньше меня интуитивно схватившие его чувственную автономность, — Дзига Вертов, Жан Эпштейн, Жиль Делёз, Жан-Франсуа Лиотар и многие другие.

Манифестация кино как субъекта может сразу вызвать серьезные нарекания, поэтому этот жест хотелось бы прояснить заранее. В философии понятие «субъекта» тесно сопряжено с понятием «объекта» и их взаимодействием. Эта традиция закрепляется с философии Декарта, где под субъектом стал пониматься «мыслящий субъект» — структура, вокруг которой мир конституируется как система объективированных представлений. С большими вариациями такое представление о субъекте закрепилось в эпистемологии Канта, а затем — в феноменологии Гуссерля и экзистенциализме. Общее для них всех — манифестация радикальной оторванности субъекта (единичного человека, трансцендентальной структуры или человеческого коллектива) от остального мира объектов, его особое положение как единственного источника преобразующей, упорядочивающей

активности в сфере теоретической (познании) и практической (этике). Вместе с тем очевидно, что в XX веке представление о субъекте претерпело радикальные изменения. С одной стороны, он перестал опознаваться как исключительно мыслящий — подобная позиция была раскритикована, в частности, Хайдеггером и продолжает подвергаться критике через тематизацию иных типов субъектной активности, не предполагающих столь обособленной позиции. Субъект все еще присутствует как особая модальность экзистирования, однако состоит в тесных отношениях с миром, признает Другого, оказывается открытым его воздействию, позволяя себе не только активность, но и пассивность. Такого не столько мыслящего, сколько переживающего, вовлеченного в мир субъекта можно найти у постфеноменологов (М. Мерло-Понти, Э. Левинас, Ж.-Л. Марион) и у Х.У. Гумбрехта. Есть и другая линия пересмотра категории субъекта, заключающаяся в констатации его «смерти». Наиболее яркие примеры такого подхода предложены в структурализме и постструктурализме. «Субъект <...> должен быть заменен, например, безличной системой лингвистических „знаков“ (Фердинанд де Соссюр), культурными кодами (Клод Леви-Стросс), „субъективирующими“ дискурсами и дисциплинарными практиками „власти-знания“ (Мишель Фуко), наконец, неустойчивым и бесконечным „рассеивающим“ полем difference, которое, по Жаку Деррида, неотделимо от любой попытки мыслить, говорить, действовать»¹. Здесь под вопрос ставятся не способности, определяющие субъекта в западной историко-философской традиции, а степень его активности и ответственности. Субъект не конструирует, он конструируется, оказавшись в сетях структурных отношений и сил, которые больше всякой индивидуальности. Наконец, в последние десятилетия в философии появился и третий способ дискредитации субъекта — через валоризацию «объекта», наиболее ярко проявившейся во внутренне противоречивом явлении объект-ориентированных онтологий (ООО) Г. Хармана, Д. Беннетт, М. Деланды, И. Богоста, Леви Л. Брайанта и т.д. Главный аргумент последней тенденции, приводящий всех указанных философов к неизбежному отказу от использования категории субъекта, — отождествление субъекта

¹ Уэст Д. Континентальная философия. Введение. М., 2015. С. 269.

с человеком, закрепившееся в истории философии со времен Декарта. Поскольку ООО нацелены на тематизацию различных типов «нечеловеческих агентностей», традиционно выступавших в философии лишь в роли объектов, этот проект заменяет категорию «субъекта» категорией «объекта», в разных вариантах вменяя последней активность, раньше исключительную для человеческих акторов (мышление, переживание, действие). Несмотря на все приведенные варианты изгнания субъекта из разговора, мне бы хотелось отстаивать именно это слово в аналитике кинематографической агентности. Отчасти это сделано для того, чтобы заострить предлагаемый тезис: вменяя кино «субъектность», я действительно хочу предложить увидеть в нем активную инстанцию. Стоит, впрочем, уточнить, что кино рассматривается в работе как эстетический субъект, то есть оперирующий лишь чувственностью — в отличие от традиционных типов активности человеческого субъекта, кино не мыслит, не переживает, не совершает поступков. В этом смысле кинематографическая субъектность — это не попытка уподобить кино человеку, а лишь уравнивать их в статусе, не отрицая своеобразия каждого. С другой стороны, кое-что мое понимание субъекта заимствует и у (пост)структуралистской традиции. В частности — положение о том, что субъект более не учреждает какой-либо процесс, а, скорее, возникает как его результат. В этом смысле синонимичными будут утверждения, что кино существует как чувственный опыт и что кино является субъектом чувственного опыта. Наконец, несмотря на отсутствие методологических совпадений с программой ООО, не могу отрицать, что возникновение этого, некогда увлекшего меня философского направления, оказало существенное влияние на постановку обсуждаемых здесь вопросов.

Придумывая структуру этой книги, я столкнулась с неразрешимой проблемой: ее главное утверждение невозможно обосновать, не вызвав у читателя недоумение, если не подготовить сперва почву, не расчистить территорию. Сделать это можно, только реконструировав тот процесс размышлений, который я действительно проходила, читая и перечитывая тексты других теоретиков кино. Поэтому первый раздел полностью посвящен их ревизии: и это не позитивная, а негативная программа. Ее цель — продемонстрировать, как многие тезисы, часто принимаемые за

аксиомы (например, что кино является совокупностью фильмов, искусством или языком, с помощью которого автор говорит со зрителем), на деле образуют лишь систему конвенций, намеренно закрепляющую исключительно антропоморфные представления об объекте своих исследований. В трех первых главах я действительно буду многое отрицать, ничего сперва не утверждая. Но, пользуясь точным образом Хито Штейерль, — чтобы нечто соорудить, сдвинуть с места, иногда требуется «активное творение отсутствия»¹. Чтобы двигаться дальше, к обсуждению позитивной автономии кино, необходимо сперва освободиться от препятствующих этому движению подходов, слишком влиятельных, чтобы их игнорировать. Впрочем, если к знакомству с этой книгой приступает читатель, превосходно знакомый с теорией кино, я могу предложить ему или ей просмотреть первый раздел по диагонали или ознакомиться только с выводами. Тем, кто все же чувствует потребность в понимании, какое место предложенный здесь проект занимает в контексте других исследований и почему вступает с ними в полемику, придется настроиться на то, что в первой трети текст некоторым образом принудит вас *выжидать*, будет только готовить к решительному броску, приглашая до поры лишь поучаствовать в разведке.

Во втором разделе я поясняю, по каким причинам основание кинематографической автономии стоит искать именно в способности кино чувствовать, ощущать. Для этого я сперва вступаю в диалог с режиссерами-теоретиками (Дзигой Вертовым, Жаном Эпштейном, представителями структурного кино), долгое время, несмотря на свою известность, остававшимися в положении аутсайдеров и уступавшими в востребованности более удобным для понимания авторам. Из фрагментов их текстов и интуиций я собираю то, что называю *линией киноглаза* — захватывающую траекторию мысли, демонстрирующую, что идея чувственной особости кино на самом деле зародилась совсем не сегодня. Следом я подготавливаю для нее более крепкое философское основание, доказывая, что в текстах Александра Готлиба Баумгартена, Иммануила Канта, Альфреда Норта Уайтхеда и Мориса Мерло-Понти «чистый» чувственный опыт последовательно репрессировался как не свойственный человеку — субъекту мыслящему, действующему

¹ Штейерль Х. The (W)hole of Babel: магические географии глобального // Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Н. Новгород, 2021. С. 99.

и переживающему. Но стоит нам предположить, что кино не похоже на человека, как в описаниях субъектов болезненных, экзотических, *агнозийных* — которым в тех же текстах находилось место в качестве маргинальных, — мы тут же отыщем родственную кинематографу чувственную структуру. Наконец, в завершение я разворачиваю свою основную идею: предлагаю рассматривать кино как субъекта (а не объекта) чувственного опыта.

В третьем разделе я стремлюсь продемонстрировать, как этот новый онтологический статус влияет на анализ кинематографических практик. Прежде всего — демонстрирую, как можно разглядеть следы кинематографической чувственности с позиции зрителя (ведь иная нам недоступна). Здесь речь пойдет о большом количестве экспериментальных работ, а также о теоретических текстах, в которых вольно или невольно разъясняется, например, отличие нашего восприятия движения от того движения, которое реально производится киноаппаратом-киноглазом. Но на этом раздел не заканчивается, к нему прикреплен своеобразный постскрипtum. Мысль будто делает круг: сначала старательно уходит от человека, но затем к нему возвращается. В последней главе анализируется, как в разных кинематографических практиках — фильмах-эссе и современных хоррорах — режиссеры сознательно препарируют или используют особенности специфического кинематографического восприятия, чтобы продемонстрировать, какое воздействие оно способно оказать на человека и общество. Здесь я обращаюсь, с одной стороны, к фильмам Харуна Фароки, Элеонор Вебер и Тео Энтони, с другой — к работам Джордана Пила, Михаэля Ханеке, Джоэла Андерсона.

Напоследок замечу: задача моего исследования — не в борьбе с антропоцентризмом. Не в том, чтобы попросить читателей в конечном счете согласиться, что кино не соприкасается с человеком и ни в чем от него не зависит. Скорее, моя цель состоит в том, чтобы найти и вернуть в теорию некогда утерянную ею *киноцентричную* перспективу. Помочь разглядеть, что в каждом фильме, с которым мы имеем дело, помимо очевидного, буквально бросающегося в глаза человеческого присутствия, есть следы неустранимой, не подчиненной людям кинематографической агентности. Мне хотелось бы пригласить к столкновению с ней и предложить язык для разговора об этом сложно схватываемом, но все же настойчивом опыте.



Признаюсь, очень хотелось запомнить момент, когда меня посетила главная интуиция, спровоцировавшая появление этого исследования. Видимо, как раз потому, что следом за ней возникла мечта когда-нибудь романтизировать его во введении к какой-нибудь большой книге. Это наверняка произошло в 2017 году, в разгар учебы в магистратуре тогда еще не руинированного, а полного сил и энергии факультета свободных искусств и наук. Вероятно, в этот момент я как раз листала впервые сочинения Вертова, педантично собранные в два толстых бело-серых тома. Больших подробностей не могу сообщить, хотя переживание интеллектуального вдохновения действительно было сокрушительным — когда чувствуешь, что набрела на *проблему*; в предметной области, которую изучала долгое время, обнаружилась брешь. На этом подъеме я пронесла верность своим интуициям сквозь несколько лет: закончила магистратуру, затем аспирантуру, защитила кандидатскую диссертацию в январе 2022 года. И тогда надолго оставила затею вернуться к уже сложившемуся тексту, чтобы переработать его в книгу. Потому что его тема — чрезвычайно кабинетная, оторванная от реальности человеческих отношений, — вдруг показалась мне совершенно чуждой и своему времени, и моему текущему состоянию. С тех пор, увы, мало что изменилось, разве что один раз, столь же внезапно, я увидела, как понимание кино, которое здесь отстаивается, все-таки опосредованно резонирует с болью сегодняшних дней. Поэтому к уже имевшемуся тексту я кое-что дописала и все-таки решила представить итог своих размышлений. Может быть, они пригодятся не сейчас, но в каком-нибудь более расположенном к отвлеченным теориям будущем.

Хотя, как вы вскоре убедитесь, в моем исследовании человеческая агентность то и дело ставится под сомнение, сама книга не смогла бы обойтись без нее: мне повезло жить, учиться и работать рядом с людьми, не только верящими в состоятельность моих идей, но и умеющими напомнить о ней в моменты крайнего упадка сил.

Прежде всего, этот текст никогда не сложился бы без друзей, в разное время соглашавшихся пристально в него вчитываться. Я особенно благодарю за это Алексея Царева, первого читателя и самого строгого критика всех моих научных работ, Марию

Грибову, не только оставившую на полях десятки необходимых комментариев, но и нашедшую чуткое и веское слово, вернувшее мне уверенность в том, что это дело стоит довести до конца, и Максима Селезнева — настоящего энтузиаста полуночных бесед и редактора, о котором автор может только мечтать.

Я также благодарна за безграничную поддержку людям, с которыми в разное время делилась переживаниями, сомнениями, жалобами и анекдотическими ситуациями, сопряженными с долгим процессом подготовки и публикации этого текста: Александру и Наталии Поликарповым, Диане Абу-Юсеф, Ольге Балакерской, Александре Веселовой, Анне Краснослободцевой, Виктору Непше, Роберту Соловьеву, Яне Теловой. Особенно нежное спасибо я говорю своему мужу Марату Шабаеву, который не только превращает тезисы моих исследований в смешные шутки, но и волшебным образом устраивает нашу совместную жизнь так, чтобы она благоволила любому творческому процессу.

Как уже было сказано, эта книга никогда не придумалась бы без Смольного — факультета свободных искусств и наук, места, создавшего уникальное сообщество исследователей кино, частью которого мне посчастливилось стать. Я говорю спасибо тем, благодаря кому это сообщество обрело и держало форму — Нине Савченковой и Ольге Давыдовой, а еще — моим чудесным одногруппникам, рядом с которыми два незабываемых магистерских года дышалось так хорошо. Я особенно благодарна Артему Радееву, в разговорах с которым большинство изложенных здесь идей оттачивалось задолго до того, как превратиться в текст, и Андрею Фоменко, показавшему, в том числе — собственным примером, как не потеряться в этом мире за пределами уютных сообществ.

Я также благодарю студентов Смольного и Школы дизайна НИУ ВШЭ — за поддержку, за интерес, за вдохновение, за готовность мириться с тем, что я придумываю, как вплести рассуждения о Дзиге Вертове в каждый свой курс. Но особенное спасибо я говорю Веронике Гафетулиной и Дарье Бовшиковой — только увидев, как в их прекрасных текстах некоторым изложенным здесь идеям находит применение, я по-настоящему поверила, что у этой книги появится свой читатель.

Спасибо всей команде издательства «Новое литературное обозрение» и особенно — редакторам серии «Кинотексты»: Яну

Левченко, первым давшему этой рукописи зеленый свет, и Алексею Гусеву, чутко над ней поработавшему.

Отдельные фрагменты текста, касающиеся дискуссий о кино как искусстве в ранней кинотеории, метода Дзиги Вертова, противостояния структурного и расширенного кино, ранее были опубликованы в статьях: *Поликарпова Д.* Кино не как искусство // *Terra Aestheticae*. 2019. № 4. С. 154–183; *Поликарпова Д.* Стратегия киноглаза: к вопросу об автономии кино // *Кинема*. 2021. № 1. С. 128–139; *Поликарпова Д.* Структурное кино vs Расширенное кино: в поисках кинематографического опыта // *Давыдова О., Никонова С., Поликарпова Д. и др.* Кинематографический опыт: история, теория, практика. СПб., 2020. С. 301–324. Для настоящего издания их текст существенно переработан — изменен и дополнен. Тем не менее я благодарю редакторов перечисленных изданий за разрешение использовать в настоящей монографии материал ранних публикаций.