

Е. В. Забелина

Симультанеизм как прорыв визуальных образов во временное измерение

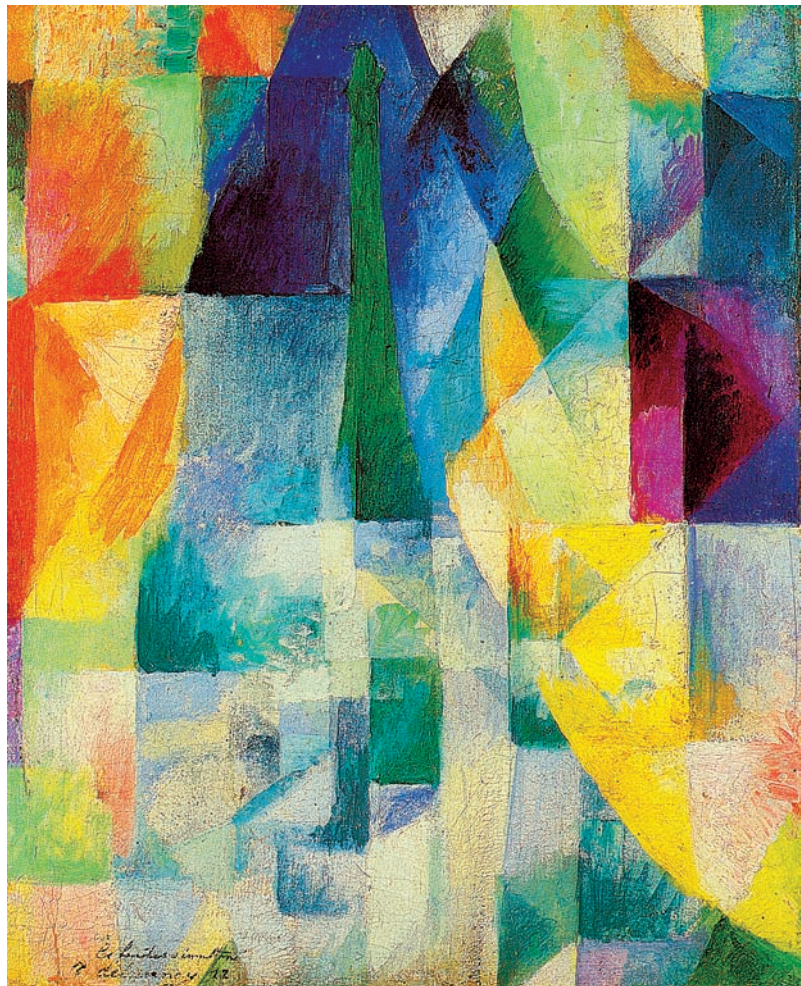
Аннотация: в 2012 г. исполняется 100 лет симультанеизму — одному из авангардных направлений в искусстве XX в., у истоков которого стоял Р. Делоне. Родившийся на стыке искусства и науки, основанный на теории света и цвета французского химика М. Э. Шеврёля, симультанеизм вооружил людей искусства принципиально новыми выразительными средствами художественного языка и способами воздействия на зрителя. Эксперименты с симультанными контрастами и формами позволили передать иллюзию движения на живописной плоскости. Искусство фигуративное меняется на искусство трансформативное. Фильмом «Механический балет» Ф. Леже доказал, что принципы симультанеизма возможно использовать и в черно-белом кино. Он использовал такой тип монтажа, строящийся на быстром соединении неподвижных фрагментов, который в кинематографе получил название «симультанный монтаж». Данная статья имеет целью конкретизировать понятие симультанеизма и показать некоторые области его применения в искусстве.

Ключевые слова: искусствоведение, симультанеизм, движение, монтаж, живопись, кино, контраст, иллюзия, цвет, Р. Делоне, Ф. Леже.

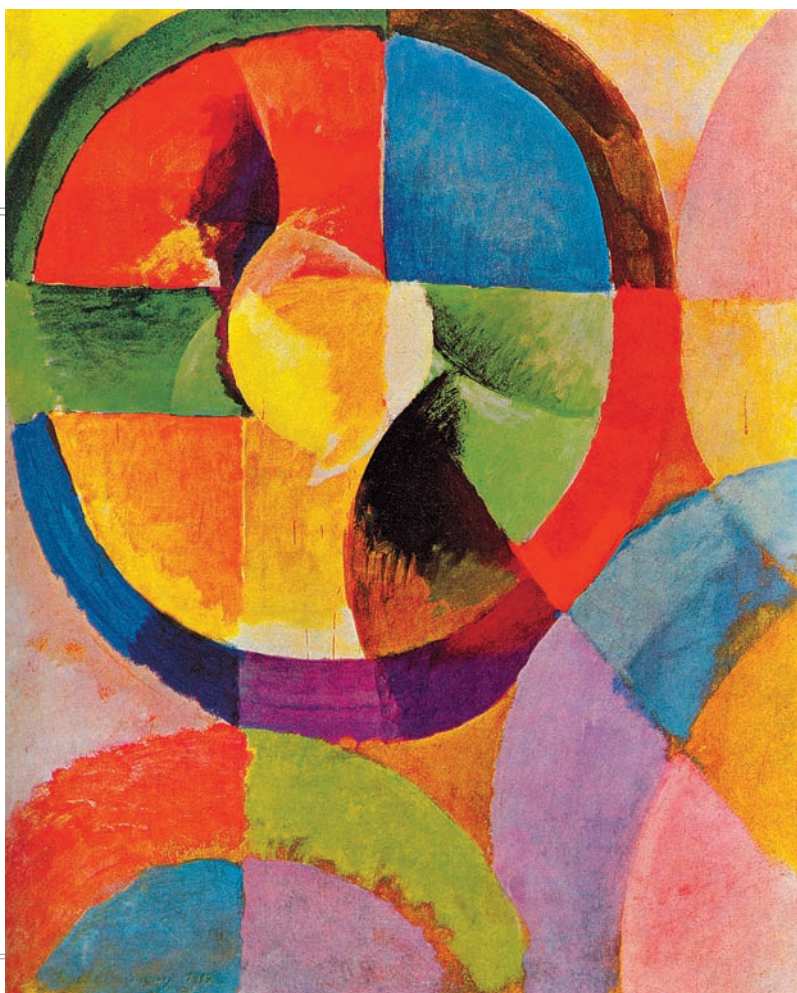
Научные открытия начала XX в. совершили переворот в мировоззрении общества, и перед искусством встали новые задачи. Именно в это время появилось множество направлений в искусстве, получивших общее название «авангард». Творческая деятельность предполагает не простое отражение реальности, а ее активное преобразование, трансформацию. Под влиянием открытий начала XX в. изменилось само мышление художников — у них появилось стремление творчески осмыслить законы материального мира, и подчас они становились экспериментаторами.

В 2012 г. исполняется 100 лет со времени появления нового направления в искусстве, получившего название «симультанеизм». У истоков этого направления в искусстве первой трети XX в. стоял французский живописец и график Р. Делоне (R. Delaunay, 1885–1941). Именно он начал использовать термин «симультанеизм» применительно к живописным полотнам, написанным им с 1912 г.

В 1911 г. Делоне выставил свои картины на выставке «Синий всадник», а через год совсем отошел от кубистического стиля, в котором работал ранее. В поисках своего творческого пути в 1912 г. художник обратился к бес-



Р. Делоне. Симультанеистские окна (Les Fenêtres simultanées, 2e motif – 1re partie). 1912 г. Музей Соломона Гугенхайма, Нью-Йорк



Р. Делоне.
Круглые формы. Солнце № 1
(Formes circulaires. Soleil No.1).
1912/1913 г.
Музей Вильгельма Хака, Людвигсхафен

предметной живописи. Для создания новых картин он начал изучать теорию света и цвета и прежде всего обратился к трудам М. Э. Шеврёля (M. E. Chevreul, 1786–1889) — известного теоретика в этой области¹. Теория симультанеизма, разработанная этим французским химиком-органиком, опубликована им в работе «О законе симультанного контраста» (1839)².

Позднее этот труд был переведен на европейские языки и послужил научной основой импрессионистической и неимпрессионистической живописи³.

Изучая теорию Шеврёля, Р. Делоне особенно заинтересовался тем ее разделом, в котором говорилось о законе «одновременного, то есть симультанного контраста цветов». Согласно этому закону, «цвета оказывают взаимное влияние друг на друга. Наложённые рядом, они отбрасывают друг на друга

свой собственный дополнительный цвет. Синий, например, дополняет или противостоит оранжевому, и если оба они находятся рядом, каждый «отражается» от другого, в результате чего оба цвета кажутся более насыщенными и интенсивными». Симультанные цвета возникают как субъективные ощущения, объективно не существуют, являясь иллюзиями, основанными на физиологических особенностях человеческого зрительного восприятия, и «объясняются трехкомпонентной теорией зрения. Эта теория была впервые высказана великим ученым Ломоносовым в его «Слове о происхождении света, новую теорию о цветах представляющем, июля 1 дня 1756 г. говоренном» и затем развита Юнгом, Гельмгольцем, Лазаревым»⁴.

Вооружившись теорией Шеврёля, Делоне стал экспериментировать с цветом, исследовать и применять в своей живописи законы симультанного контраста цветов, стремясь найти принципиально новые выразительные средства художественного языка и способы воздействия на зрителя.

Начиная в 1912 г. серию картин «Окна», художник пришел к мысли о создании такой живописи, в которой цвет рассматривался бы в качестве основного элемента. Примечательно, что в картинах этой серии даже глубину пространства он передает не при помощи перспективы, линейной или воздушной, а с помощью цветовых контрастов, без использования светотени. На плоскости картины выстраиваются призматические формы, в гранях которых мерцают отражения света и невидимых предметов. Картины как бы излучают свет. Это были первые опыты с симультанными сочетаниями цветов. Делоне ищет новые композиционные приемы, позволившие бы ему передать калейдоскопичность ощущений человека, смотрящего на город сквозь оконное стекло. Э. Р. фон Буссе в статье «Компо-

¹ Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par P. Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 113.

² Chevreul M. E. De la loi du contraste simultané. Paris: Pitois-Levrault, 1839.

³ См.: Chevreul M. E. The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts. London: Henry G. Bohn, York street, Covent garden, 1860.

⁴ Кузин В. С. Психология: Учебник / Под ред. Б. Ф. Ломова. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Высш. школа, 1982. С. 92.

зиционные средства Робера Делоне», опубликованной в альманахе «Синий всадник», сравнивает живопись Делоне 1912 г. с предшествующим периодом. По мнению фон Буссе, в новых картинах тот «разрушает оптическую картину природы, разлагает ее на малые составные части, чьи размеры, цвет и порядок он вновь подчиняет уже опробованной им ранее пространственной динамике»⁵.

Дж. Голдинг, автор фундаментальной монографии «Кубизм», писал о Р. Делоне и его исследовании: «Делоне задумал живопись, где бы цвета, задаваясь целью выразить свет, не смешивались бы и сохраняли свою самостоятельность. Более того, способ их комбинирования мог бы дать ощущение глубины и движения. Поскольку движение предполагает длительность, время также становилось элементом этого нового искусства. Используя терминологию Шеврёля, Делоне называет контрасты цветов «симультанными», чтобы отличать их от цветовых контрастов импрессионистов и их последователей, т. е. от «бинарных» контрастов, которые должны быть оптически смешаны и рассматриваться издали»⁶. Художественные произведения, созданные после 1912 г., Делоне стал именовать «чистой, симультанной живописью».

Продолжая экспериментировать с симультанными контрастами, художник открывает новые эффекты. Своими открытиями он делится с немецким художником-экспрессионистом А. Маке (A. Maske, 1887–1914) в письме 1912 г.: «Я нашел законы дополнительных и одновременных, симультанных контрастов цветов, которые выдерживают самый ритм моего видения. В этом движении цветов я нахожу сущность, которая не является результатом системы или априор-

ной теории»⁷. Ощущение вибрации, вызванное повторением контрастных сочетаний, а следовательно, возникновение иллюзии движения, стало все больше занимать воображение художника: ведь это был прорыв в еще одно, временное, измерение. В письме В. Кандинскому Р. Делоне тогда же отмечает: «Я все еще жду, пока я не могу найти большую гибкость в законах, которые я обнаружил. Они основаны на исследованиях в прозрачности цвета, подобие которого музыкальным нотам заставило меня обнаружить «движение цвета»»⁸.

В «симультанеистской» эпопее Р. Делоне активное участие принимали его жена — художница С. Делоне, литератор Б. Сандрар и художник Ф. Леже.

Творческую манеру Р. и С. Делоне поэт Г. Аполлинер (G. Apollinaire, 1880–1918) назвал «орфизмом», считая, что их произведения, подобно музыке древнегреческого героя Орфея, завораживают и очаровывают людей, наполняя их сердца радо-



Р. Делоне. Симультанеистское платье (*Robe simultannée*). 1914 г. Кунстхалле, Билефельд

⁵ Der Blaue Reiter. Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Мюнхен, 1912. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.

⁶ Golding J. Le cubisme. Paris: Julliard, 1965. P. 337.

⁷ Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. P. 185.

⁸ Ibid. P. 178–179.



*Р. Делоне.
Винт (L'Helice).
1923 г.
Собрание Ш. Делоне,
Париж*

стью. Самому Делоне это определение не очень нравилось (вероятно потому, что оно не объясняло и не раскрывало его теорию).

В эссе «Свет» (1912) Делоне изложил свое понимание декоративно-динамических возможностей колорита: «В природе цвет-движение создается светом. Движение определяется неравными соотношениями, контрастами цвета — так творится Действительность. И эта Действительность... носит характер ритмической симультанности. Симультанность в цвете — есть гармония, иначе говоря, цветовые ритмы, в которых рождается видение

Человека. ...Будем учиться видеть... синхроматическое движение (симультанность) света, эту единственную реальность».

В дальнейшем, добиваясь усиления иллюзии движения в своих картинах, Делоне начинает экспериментировать не только с цветом, но и с геометрической формой цветных плоскостей, наносимых на холст. Прямолинейные и угловатые формы сменяются округлыми и дискообразными: художник обнаружил, что иллюзорное движение лучше всего создают круги и концентрические окружности, а также фрагменты округлых форм. Его увлечение

концентрическими окружностями отчасти можно объяснить повышенным интересом к естественным наукам, охватившим широкие слои образованной публики в это время. В физике хорошо известен феномен, называемый «кольцами Ньютона» — они возникают, если на плоскую стеклянную пластину поместить слабую собирающую линзу: вокруг точки контакта образуются светлые и темные кольца, окрашенные в разные цвета. И из воспоминаний современников известно, что, подыскивая цветовые сочетания и ритмы для своих картин, Делоне экспериментировал с «кольцами Ньютона».

Вероятно, в своих работах Р. Делоне решил использовать волновые движения, наблюдавшиеся при рассмотрении «колец Ньютона»: кажется, что кольца начинают двигаться по окружности, либо происходит движение из центра наружу или наоборот — вглубь плоскости. Эти волнообразные ритмы Делоне вводит в свои картины. Для усиления эффекта движения он использует симультанные сочетания цветов. В результате этих увлечений в 1913 г. художник пишет картину «Первый диск». В ней он впервые добивается иллюзии динамического эффекта, возникающего на плоскости картины. Историк искусства В. Шмаленбах подчеркивал: «Делоне еще до войны начал серию “Круглых форм”, своих солнц и лун. Круг был для Делоне “абсолютной формой”, он рассматривал “цветовой диск” как окончательный символ цвета»⁹.

Работая в 1912–1913 гг. над серией картин «Круглые формы», Делоне подбирает цвета, формы и ритмы, управляет их компоновкой на плоскости картины, располагает определенные цвета рядом и добивается ощущения своеобразной вибрации, кружения, пульсирующего или скачкообразного движения. Эти движения получают большее или меньшее выражение в зависимости от соседствующих цветов, их интенсивности, площади поверхности и даже от места расположения зрителя перед картиной. При длительном рассмотрении этих картин действительно возникает ощущение появления разнообразного по характеру движения. На одних картинах концентрические окружности, разделенные вклинившимися сегментами, фрагментами дисков и небольших кругов, будто приходят во вращательное или спиралевидное движение, на других окружности превращаются в эллипсы и будто улетают в глубину пространства, на третьих фрагменты кругов как бы перетекают один в другой, создавая волнообразное движение. Есть картины, где отчетливо заметно маятникообразное или пульсирующее движение.

В картинах Р. Делоне искусство фигуративное меняется на искусство трансформативное. Зритель

⁹ Schmalenbach W. Fernand Léger. P.: Cercle d'art, 1977. P. 98.

становится активным участником действия, задуманного и срежиссированного художником. Используя особенность восприятия сочетаний цвета, ритма, формы, художник заставляет нас увидеть то, чего на самом деле нет, — и это уже не только симультанные контрасты цветов, но и симультанное движение, т. е. иллюзия одновременного существования статики и движения. И заслуга Делоне заключается в том, что он обнаружил и развил эту новую, временную грань симультаннизма.

Взгляды Р. Делоне в значительной мере повлияли на его друга художника Ф. Леже. Картина Леже «Париж через окно» (1912), вероятно, является репликой «Окон» Делоне. Леже также заимствует у Делоне круговые ритмы и переносит их в свою живопись. Но если у Делоне его цветные диски наполнены движением, заданным композицией расположения цветовых сочетаний, то Леже отбрасывает, даже отрицает главенствующее значение цвета и особое внимание обращает на механику движения. Между Делоне и Леже по этому поводу возникают творческие споры. Как замечает М. Ямпольский в книге «Память Тиресия», «этот спор Делоне и Леже, выразившийся в противопоставлении космических светил механическому колесу, со свойственным ему лаконическим остроумием спародировал Марсель Дюшан, изготовивший в 1913 году свой первый на шумевший “ready-made” — “Велосипедное колесо”. Дюшан приделал к табуретке переднее колесо велосипеда, внося этим нелепым предметом свой иронический вклад в спор Леже — Делоне. Дело в том, что это колесо при вращении создавало тот же эффект, что и Ньютоновы диски, которыми увлекался Делоне, зарисовывая их в поисках своих круговых ритмов. “Велосипедное колесо” Дюшана — образное, в стиле Леже, “механическое” выражение цветовых поисков Делоне — пародийно “сняло” противоречия между двумя художниками»¹⁰.

В 1914–1920 гг. супруги Делоне жили то в Испании, то в Португалии. В Испании Делоне познакомилась с И. Стравинским, С. Дягилевым, В. Нижинским. Это знакомство привело к сотрудничеству с балетной труппой Дягилева: в 1918 г. они оформляли декорации для поставленного Дягилевым балета «Клеопатра» на музыку А. С. Аренского, а С. Делоне создавала эскизы костюмов¹¹. В 1920 г., после окончания Первой мировой войны Р. и С. Делоне вернулись в Париж.

¹⁰ Ямпольский Б. М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. С. 234. О связи «Велосипедного колеса» Дюшана с Ньютоновыми кольцами см.: Alexandrian S. Marcel Duchamp. Paris: Flammarion, 1976. P. 33.

¹¹ См.: Damase J. Sonia Delaunay: Fashion and Fabrics. New York: H. N. Abrams, 1991; Baron S., Damase J. Sonia Delaunay: the Life of an Artist. New York: H. N. Abrams, 1995.

С началом Первой мировой войны Ф. Леже был мобилизован и направлен в саперные войска. Два года он находился на фронте под Аргонами и Верденом, но продолжал рисовать в траншеях и в местах расквартирования. В сентябре 1916 г. под Верденом, где он занимался транспортировкой раненых, Леже был отравлен газом. В 1917 г. он находился на излечении в Виллепинте, а в конце года был уволен с военной службы и вновь начал заниматься живописью. С 1918 г. Леже создает серию «Дисков»: «Диски» (1918), «Два диска в городе» (1919), «Диски в городе» (1924) и др.

В 1924 г. Леже снял фильм «Механический балет», в котором использовал принципы симультанности Р. Делоне, интерпретировав их по-своему. Сам Леже вспоминал об этом так: «Кино вскружило мне голову. В 1923 году некоторые из моих друзей работали в кино, и я был так захвачен кинематографом, что чуть было не бросил живопись. Все это началось, когда я увидел крупные планы “Колеса” Абея Ганса. Тогда я решил во что бы то ни стало сделать фильм, и я сделал “Механический балет”»¹².

В этой работе он особое внимание уделяет психологии восприятия кадров фильма. В быстром ритмическом монтаже Леже соединяет неподвижные объекты, порождая ощущение движения за счет их контраста, причем цвет в этом не участвует. Такой монтаж, строящийся на быстром соединении неподвижных фрагментов, в кинематографе получил название симультанного. «Принцип симультанного монтажа, используемый в “Механическом балете”, подчеркивал контраст геометрических контуров, благодаря чему возникал особый динамический эффект, сопровождающийся переходом одной формы предмета в другую»¹³.

У Леже появилось стремление создать так называемый «чистый фильм», в котором кино освобождалось бы от влияния других видов искусства, в частности литературы. В 1924 г., в момент создания фильма, он писал: «Роман на экране — это принципиальная ошибка, связанная с тем, что большинство режиссеров литературны по своему происхождению и получили литературное образование. <...> Они приносят в жертву такую великолепную вещь, как “движущееся изображение”, чтобы навязать нам историю, для которой книга — куда лучшее место. И снова эта злосчастная “экранизация”, столь удобная, но останавливающая любое новшество»¹⁴.

¹² См.: *Lawder S. The Cubist Cinema*. N. Y.: New York University Press, 1975. P. 89.

¹³ *Виноградов В. В. Французский киноавангард 1920-х годов и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа: Дисс. ... докт. искусствоведения*. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2011.

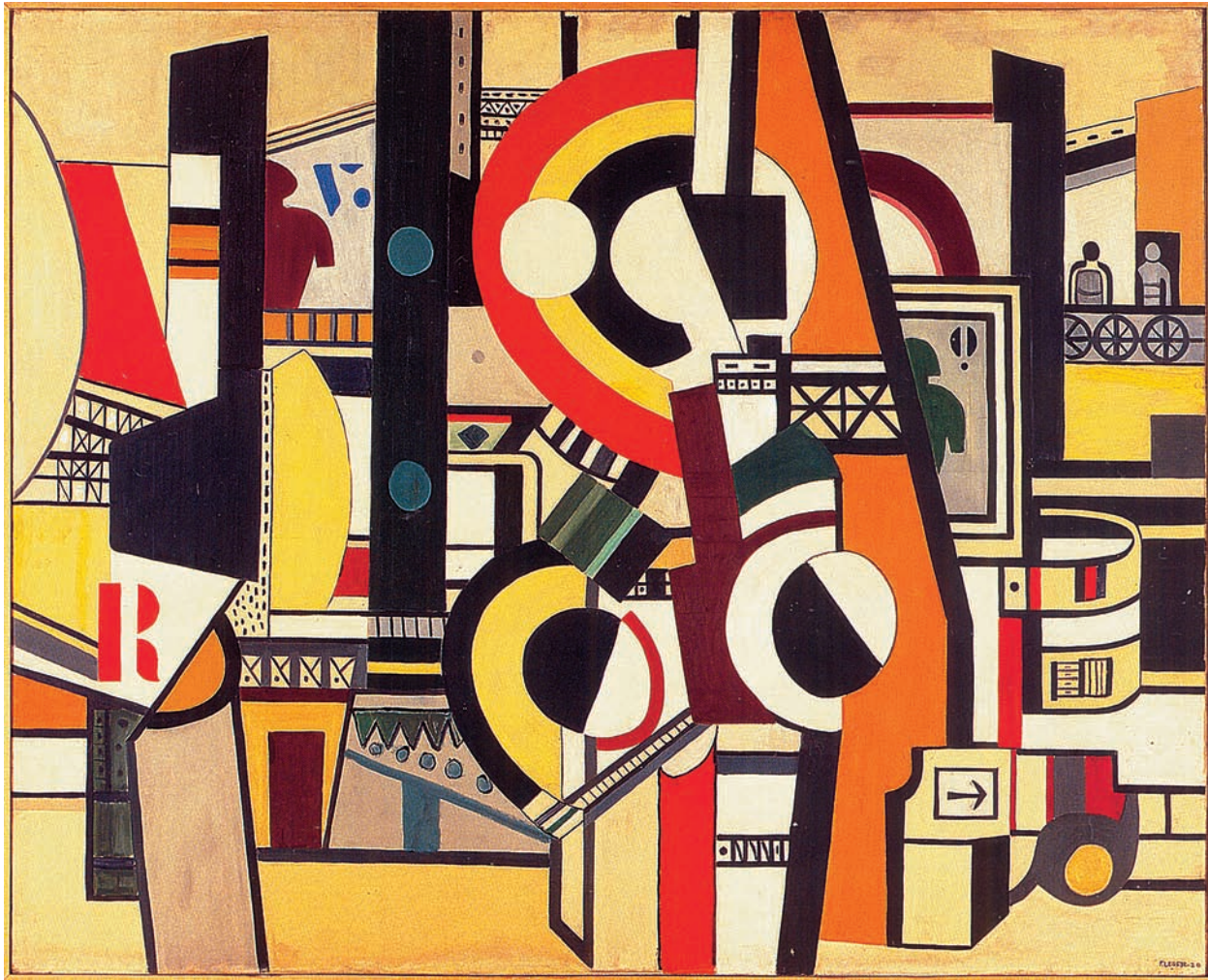
¹⁴ *Léger F. Fonctions de la peinture*. P.: Gonthier, 1965. P. 138–139.

«Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино — сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не виданных, никогда не ощущаемых», — писал Леже.

В фильме «Механический балет» показаны обычные предметы, но сняты они так, что утрачивают нормальные, знакомые зрителю очертания. Все эти каждодневные, обыденные вещи, ярмарочные стрелковые тир, манекены, рыночные товары, колесо лотереи и стеклянные сосуды, человеческие фигуры и даже газетные заголовки, возникая в экстремальных крупных планах или в непривычной подсветке, утрачивают бытовое значение и приобретают новый смысл. Если в своих картинах Р. Делоне «разрушает оптическую картину природы, разлагает ее на малые составные части», отходит от линейной перспективы и создает глубину и многоплановость картинной плоскости за счет использования симультанного контраста цветов и продуманного подбора и расположения форм, то в фильме «Механический балет» Ф. Леже уходит от фигуративности как подражания действительности. Он создает собственные модели тел и движений. Тела в фильме собраны как бы из конструктивных элементов, они теряют свои очертания и естественную пластику движения. В то же время механические движения, накладываемые на объекты, Леже подчиняет собственной «пространственной динамике» и создает на экране особый мир, не похожий на реальный.

Запоминающийся эпизод фильма — съемка раскачивающегося зеркального шара, то летящего прямо на зрителя, то отдаляющегося назад. Кажется, этот шар вот-вот попадет в зрителя. При этом мы видим оператора, отражающегося в зеркальном шаре — он то приближается к нам, то стремительно отдаляется, в то время как в действительности стоит неподвижно на месте и всего лишь снимает движущийся зеркальный шар. В фильме Леже, как и в картинах Делоне, особое символическое значение получали вращательное движение предметов и их круговая форма. Леже на протяжении всего творческого пути возвращался к форме круга. Он писал: «Существует зрительное, тактильное удовлетворение от круглой формы. Настолько очевидно, что круг приятен... <...> Вода, подвижность воды, человеческое тело в воде, игра чувственных и обволакивающих кривых — круглая галька на пляже, подбираешь ее и трогаешь»¹⁵. Господство округлых форм в фильме, как уже указывалось, связано и с длительной дискуссией с Делоне. В 1924 г. Леже объясняет притягательность круга его «первородностью»: «Всякий предмет, имеющий в своей

¹⁵ *Ibid.* P. 153.



Ф. Леже. Диски в городе (*Les disques dans la ville*). 1920 г.
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж

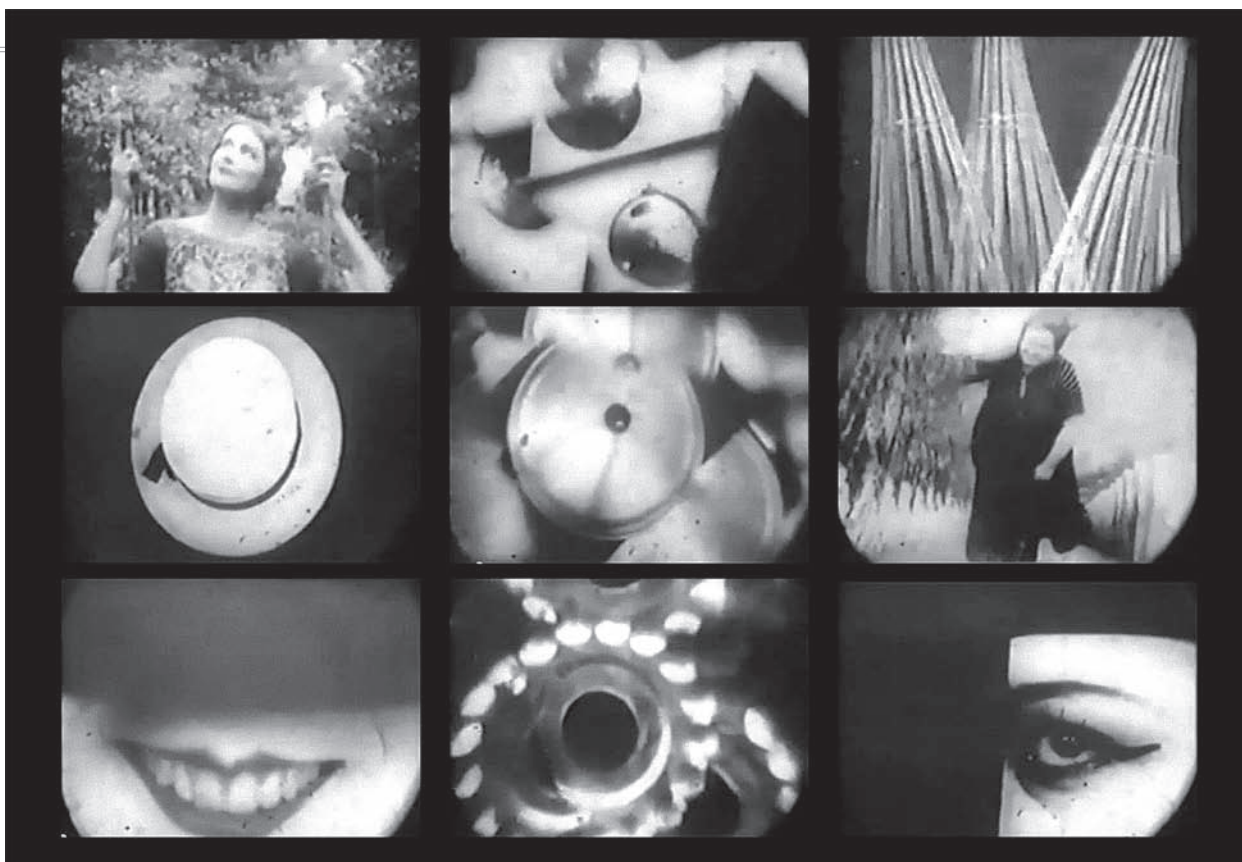
основе круг в качестве изначальной формы, всегда желанен как притягательная ценность»¹⁶. «В творчестве художника этот образ превратился в символ зарождающегося языка современной цивилизации. Старый мир должен быть “закручен”, т. е. разрушен и дефрагментирован колесом, а затем заведен по-иному. Колесо было призвано разрушить прежние связи между предметами (подчас и сами предметы) и из хаотического набора элементов современной цивилизации создать новый мир»¹⁷.

Снимая «Механический балет», Леже экспериментирует также с сочетанием различных предметов, объединенных по двум признакам — форме и движению. Сам Леже разъяснял концепцию своего фильма следующим образом: «Настоящий фильм — это изображение предметов, абсолютно

¹⁶ Léger F. *Fonctions de la peinture*. P. 141.

¹⁷ Цит. по.: Виноградов В. В. Французский киноавангард 1920-х годов и неоавангард «новой волны»...

новых для наших глаз. Предметы эти производят большое впечатление, если мы сумеем показать их соответствующим образом. Необходимо найти такое положение камеры, чтобы часть какого-то предмета, не имеющего на первый взгляд никаких изобразительных достоинств, получила внезапно поразительную пластическую ценность и к тому же совершенно новую художественную трактовку. Это новое качество предметы могут получить только тогда, когда они будут изолированы от окружающей их среды и всяких логических связей. Предметы эти следует перенести на экран в движении и придать им заранее продуманную ритмическую организацию. Только тогда художник выполнит свою задачу — наполнится тем, что его окружает и будет как губка впитывать жизненную силу мира». Осознанно или нет, Леже получил эффект, который впоследствии будет описан Л. В. Кулешовым: содержание последующего кадра способно полно-



Ф. Леже. Кадры из фильма «Механический балет» (*Ballet Mécanique*). 1924 г. Франция.

стью изменить смысл кадра предыдущего. Снятые в «Механическом балете» разрозненные предметы, люди и геометрические объекты, монтажно соединенные, образуют новую реальность.

В фильме можно увидеть девушку, качающуюся на качелях, причем головой то вверх, то вниз, ее улыбку, появляющуюся время от времени на весь экран. Фрагменты ее лица (глаза, половина лица, улыбка) на экране то переворачиваются, то отражаются и множатся, как в калейдоскопе. Леже трактует человеческое тело как предмет, равный всем остальным предметам. Части человеческого тела в фильме рассматриваются как конструктивные элементы, и монтаж их на экране вызывает ощущение движения и вибрации — подобно симультанным эффектам в картинах Р. Делоне. Между фрагментами фильма и картинами Делоне можно провести четкие параллели. Характер и ритм движений предметов в фильме аналогичен иллюзорному движению, возникающему у зрителя при разглядывании симультанных картин Р. Делоне: предметы то кружатся, то пульсируют, то раскачиваются, как маятники, из стороны в сторону, навстречу зрителю и обратно. Эпизод с женщиной, поднимающейся по лестнице с мешком на

плече, от многократного повторения утрачивает и без того невнятный смысл, становясь символом вечного движения.

В записях Р. Делоне есть упоминание о кино, механическое движение которого ему кажется «мертвым» по сравнению с ощущением движения, создаваемым контрастом цветов на полотне: «До сих пор синематическое искусство было игрой последовательно расположенных фотографий, дающих иллюзию реальной жизни — по своей материи, исключительно грустной»¹⁸. Совершенно иную позицию занял Леже: контрастное противопоставление предметов (как и любых фрагментов мира, в том числе и фрагментов текста) может породить подлинное движение. И своим фильмом он доказал, что эффект симультанного движения можно получить не только сталкивая на плоскости картины цветочные сочетания, но и используя возможности черно-белого кинематографа.

Таким образом, поиск новых путей в начале XX в. побудил художников обратиться к исследованиям в различных областях науки и проводить собственные эксперименты. Одним из таких направлений,

¹⁸ Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. P. 209.

родившимся на стыке искусства и науки, был симультанеизм. Его основная особенность — передача иллюзорного движения, вибрации, пульсации. Симультанеизм стал своеобразным прорывом в четвертое, временное измерение. Как определенный художественный принцип, он получил распространение не только в живописи, но и в других областях

искусства — в кино, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре. В наше время многие художники применяют на практике принципы симультанеизма, не углубляясь в теоретическое осознание его основ. Представляется, что в год 100-летия симультанеизма следует отдать должное создателям этого направления в искусстве.

Список литературы:

1. Виноградов В. В. Французский киноавангард 1920-х годов и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа: Дисс. ... докт. искусствоведения. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2011.
2. Кузин В. С. Психология: Учебник / Под ред. Б. Ф. Ломова. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Высш. школа, 1982.
3. Ямпольский Б. М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993.
4. Alexandrian S. Marcel Duchamp. Paris: Flammarion, 1976.
5. Baron S., Damase J. Sonia Delaunay: the Life of an Artist. New York: H. N. Abrams, 1995.
6. Chevreul M. E. The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts. London: Henry G. Bohn, York street, Covent garden, 1860.
7. Chevreul M. E. De la loi du contraste simultané. Paris: Pitois-Levrault, 1839.
8. Damase J. Sonia Delaunay: Fashion and Fabrics. New York: H. N. Abrams, 1991.
9. Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait / Documents inédits publiés par P. Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.
10. Der Blaue Reiter. Синий всадник / Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Мюнхен, 1912. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.
11. Golding J. Le cubisme. Paris: Julliard, 1965.
12. Lawder S. The Cubist Cinama. N. Y.: New York University Press, 1975.
13. Léger F. Fonctions de la peinture. P.: Gonthier, 1965.
14. Schmalenbach W. Fernand Léger. P.: Cercle d'art, 1977.

References (transliteration):

1. Vinogradov V. V. Francuzskij kinoavangard 1920-h godov i neoavangard «novoj volny» kak faktory razvitiya vyrazitel'nyh sredstv kinematografa: Diss. ... dokt. iskusstvovedeniya. M.: Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii imeni S. A. Gerasimova, 2011.
2. Kuzin V. S. Psihologija: Uchebnik / Pod red. B. F. Lomova. Izd. 2-e, pererab. i dop. M.: Vyssh. shkola, 1982.
3. Jampol'skij B. M. Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf. M.: RIK Kul'tura, 1993.
4. Alexandrian S. Marcel Duchamp. Paris: Flammarion, 1976.
5. Baron S., Damase J. Sonia Delaunay: the Life of an Artist. New York: H. N. Abrams, 1995.
6. Chevreul M. E. The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts. London: Henry G. Bohn, York street, Covent garden, 1860.
7. Chevreul M. E. De la loi du contraste simultané. Paris: Pitois-Levrault, 1839.
8. Damase J. Sonia Delaunay: Fashion and Fabrics. New York: H. N. Abrams, 1991.
9. Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait / Documents inédits publiés par P. Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.
10. Der Blaue Reiter. Siniy vsadnik / Pod redaktsiej V. Kandinskogo i F. Marka. Myunkhen, 1912. Perevod, komentarii i stat'i Z. S. Pyshnovskoy. M.: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1996.
11. Golding J. Le cubisme. Paris: Julliard, 1965.
12. Lawder S. The Cubist Cinama. N. Y.: New York University Press, 1975.
13. Léger F. Fonctions de la peinture. P.: Gonthier, 1965.
14. Schmalenbach W. Fernand Léger. P.: Cercle d'art, 1977.