

УДК 130.2

DOI: 10.34670/AR.2023.25.97.028

Феноменолого-эстетическая дескрипция жизненного мира**Назарова Марина Григорьевна**

Кандидат философских наук, доцент,
кафедра гуманитарных и социально-экономических дисциплин,
Владимирский юридический институт
Федеральной службы исполнения наказаний,
600020, Российская Федерация, Владимир, ул. Б. Нижегородская, 67-е;
e-mail: nmg1972@mail.ru

Тимощук Елена Андреевна

Кандидат философских наук,
доцент кафедры социально-гуманитарных наук,
Владимирский филиал РАНХиГС,
600017, Российская Федерация, Владимир, ул. Горького, 59а;
e-mail: timoshchuk-ea@ranepa.ru

Аннотация

Антропocen достиг высокого уровня комплексности, когда уже наука не всегда может открывать внешние горизонты, поэтому интерес к феноменологии внутреннего не уменьшается. Люди испытали мир природы и понимают, что достижения, принесенные технологиями, имеют много неопределенностей и характеристик обоюдоострого меча, поэтому возвращение к сознанию, морали и эстетике стало важной тенденцией. Возрождение и возвращение к феноменологии жизненного мира является точкой опоры для уравнивания ценностей естественных и гуманитарных наук; важным способом пережить кризис и сохранить человечеству будущее. Существует мнение, что футурологов трудно заменить искусственным интеллектом, т.к. нейросеть не может выйти за пределы себя, в то время как человек как ученый и художник не только предсказывает, но и проектирует будущее. Поэтому искусство будущего имеет характеристики и ценность суждения как самоисполняющегося пророчества. Статья направлена на размышление о возможном неконтролируемом утопическом будущем людей. Авторы подвергают критике нынешний кризис выживания человечества когда люди бросают вызов традиционной этике и вступают на неизвестный путь технократии. В статье исследуется феноменологический потенциал современного антиутопического кинематографа на примере испанского философского фильма «El hoyo» («Яма», «Дыра», «Платформа»). Метафора тотального контроля разворачивается как радикальный онтопозис, модернизирующий гуссерлианство темами креативности, импульса и процесса.

Для цитирования в научных исследованиях

Назарова М.Г., Тимощук Е.А. Феноменолого-эстетическая дескрипция жизненного мира // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. Том 12. № 2А. С. 252-260. DOI: 10.34670/AR.2023.25.97.028

Ключевые слова

Глобальная культура, феноменологическая машина, кинематографическая машина, кинофеноменология, виртуальная феноменология.

Введение

Феноменология, как философское учение о сознании, особенно востребована сегодня, в условиях интенсивной смыслогенерации, борьбы идеологий, идеалов, ценностей. Феноменология отстраненно фиксирует жизненные миры *homo sapiens* как подвижные ценностно-смысловые порядки, эмерджентные и конкурирующие между собой. Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти, Р. Ингарден, М. Хайдеггер, А. Шюц, П. Бергер, Т. Лукман содействуют также интенсивной рефлексии в области социального познания, генерируя и актуализируя категории смыслового конструирования: жизненный мир, естественная установка, интенциональность, интерсубъективность, трансцендирование, зоны релевантностей, биографическая ситуация. Взаимодействие акторов, символов, процессов, матриц разных культур формирует интермедиаальный дискурс, где «феноменологическая машина» / «кинематографическая машина» становятся метатекстуальными обозначаемыми.

Глобальная культура как феноменолого-процессуальная область предоставляет возможность воспринимать разные культурные объекты благодаря универсальности и рациональности, а также практической возможности коммуникации с агентами «чужой» культуры.

Основная часть

Феноменология и кино – это два объекта, родившиеся почти одновременно и оба глубоко повлиявшие на процесс человеческой мысли и цивилизации в 20-м веке. Существует не только естественная тесная историческая связь между «кино» и «феноменологией». Огромное влияние оказывает внутренняя смысловая связь между кино и феноменологией: они оба выступают наблюдателями и дескрипторами сенсомоторного опыта. Таким образом, «феноменология кино» представляет собой одну из самых увлекательных, а также самых сложных тем для исследований в области гуманитарных знаний. При этом феноменологическое описание опыта просмотра фильмов, исследование внутреннего опыта просмотра фильмов, исследование феноменологической эстетики кино на этапе замысла творческого продукта – это лишь приближение к чисто теоретическому исследованию широкой области феноменологии кино. На фоне всеобщего признания в «большой теории» кино на рубеже веков современные феноменологические тенденции в кино касаются важных понятий, таких как природа фильма, нарратив фильма, опыт просмотра и отношения между изображениями и аудиторией. не только дает нам новый распознающий и определяющий фильм, дает свежую и уникальную точку зрения, побуждая нас более полно и полно думать о кино, «старых медиа», родившихся в 19 веке, а также открывает и вдохновляет застойный теоретический путь после упадка «большой теории». Он помогает нам умозрительно понять и понять социальную и культурную трансформацию, в которой изображения и люди, экраны и повседневная жизнь становятся все более распространенными в условиях цифровых «новых медиа» [Тимощук, 2016].

Визуальная культура и гуссерлианство были уже проанализированы в терминах «механизм

аффективного пробуждения», «конструирование связи между присутствием в кадре и сознанием воспринимающего» в работе культуролога из Санкт-Петербурга О.С. Давыдовой, которая поставила проблему, как к механической репродукции фотографии добавляется эстетизирующий идеал [Давыдова, 2015]. Вслед за «Феноменология восприятия» Мерло-Понти ее киноэстетика указывает на преимущества гештальт-психологии, в отличие от теории сенсорного хаоса классической психологии, и метода физиологической психологии. Мерло-Понти считал кино темпоральным гештальтом. Интенциональность гештальт-психологии имеет структурную функцию, и аранжировка фильмов также нуждается в интенциональности для построения. [Merleau-Ponty, 1945] Поворот к интенциональности тела является важным достижением кинофеноменологии и киноэстетики, т.к. расширяет поле зрения до современного тактильного видения и дополнительно объясняя интерсубъективность киноискусства [Симонян, 2007].

Восприятие раскрывается Мерло-Понти как функция, благодаря которой воспринимающий субъект открывает доступ к жизненным мирам и вступает с ними в коммуникацию. Жизненные миры в непосредственном чувственном опыте открываются со всей их неясностью, неопределенностью, незавершенностью и открытостью. Они далеки от идеальных типов научного познания. Идеи Мерло-Понти интересны для кинофеноменологии и киноэстетики, т.к. он указывает на третий путь, минуя эмпирический и идеалистический подходы. Феноменология позволяет рассматривать перцептивный мир в его аутентичной и подлинной форме, т. е. в той форме, в которой он предстает перед воспринимающим субъектом в жизненном общении внутри умельтов. Отбрасывая предвззудки мира, Мерло-Понти ищет пределы достоверности в том числе и в позднем Гуссерле [Gurwitsch, 2002].

Революционное развитие кинотехнологии – от камеры обскура, кинетоскопа к цифровым технологиям, – поставили вопросы о трансмедиа или границе перехода перцептивности: «что такое кино?», «каково будущее кино?». Пока эти дискуссии продолжаются на кинофестивалях, мы хотим зафиксировать принципиальную открытость кинофеноменологии, которая изоморфно представляет машину тела и механику кино. Лента визуализаций, проекция массива визуально-трансцендентальных схем, участие в нарративной истории человечества – вот что сближает эти две системы, одна из которых является активным медиа потребителем.

Статья расширяет понимание, закрепившееся за феноменологией кино как разбора отношений между кинозрителем и интенциональной реальностью мира кино через условия и аспекты кинематографического опыта; что феноменологический подход к фильму как к явлению стремится описать, как мир кино воспринимается кинозрителем [Baracco, 2017].

Быть, с точки зрения феноменологии, означает различать. Репрезентизм не всматривается в сущее, а созидает картину мира, используя принятую символическую систему; помещает сущее как наличное, выводит бытие на сцену [Микешина, 2007]. Кино, самое репрезентативное искусство, становится в феноменологической интерпретации описанием жизненного мира с его смыслополаганиями.

В анализе текущей ситуации и перспектив кинофеноменологии имеют значение новые технологические прорывы и эстетические решения: реорганизация физического времени и пространства, смешение стилей и жанров, нарушение границы между реальностью и воображением, сочетание мультипликации и монтажа, преодоление традиционного использованная камеры, стимулирование интерактивного опыта аудитории, интертекстуальный диалог с массовой культурой. Новые тренды в кино открывают интересную перспективу, но принципиально не могут преодолеть феноменологическое восприятие кино как воплощенного

опыта.

Почему феноменология обладает такой силой? Одно из отличий феноменологии кино состоит в следовании за фильмом в его отношении к интерсубъективности, конституируемой фильмом. Она не только стремится установить философскую теорию, обладающую объяснительной силой для фильма, но также прилагает усилия к тому, чтобы люди больше чувствовали философский эффект феноменологии. Кино – это феноменологический мир, и феноменология кино изучает, как максимизировать эффект присутствия. Если киноискусство передает в целом чувство бытия и культуры, то феноменология кино – эстетический способ интеграции этих восприятий. Почему феноменология кино обладает такой способностью? Потому что основным методом феноменологии является «сущностная интуиция». А ведь это то, как работают фильмы, на уровне интуиции, когда останавливается разум. Кино – это форма медитации, разрыва рациональных шаблонов. Оно погружает нас в кинетическую иллюзию, транслирует визуальные трансцендентальные схемы перцепции.

Рассмотрим, как кинестетическая (идеомоторная) феноменология функционирует на примере современного кино, которое представляет в статье испанский научно-фантастический триллер «Эль-Ойо» (El hoyo, «Дыра»), снятый Гальдером Гастелу-Уррутиа. Художественный фильм 2019 г., запущенный в прокат компанией Netflix под названием «Платформа», добился огромного успеха у международной аудитории, ассоциировавшей проблемы вертикального контроля фильма с ситуацией пандемии.

Фильм шокирует своей хлесткой эстетикой, жестокими эпизодами, граничащими с жанром хоррор, – это антиутопия, которая погружает нас в размышления о нашей социальной реальности. «Платформа» одновременно великолепна и тревожна, у нее неожиданный финал, и она оставляет открытыми множество вопросов.

El hoyo – образец brutalной феноменологии, изощренного социального дарвинизма. Это зрелищное кино бьет по чувствам демонстрацией голода, каннибализма, насилия, жестокости, физиологических актов. Паноптикум человеческой драмы и принудительная механика созерцания помещают зрелище в парадигму кафкианского абсурда и кошмара [Шульц, 2016]. В фильме телесность функционирует в нелинейной генеалогии времени и интенсивной событийности. Подобная эмерджентность создает эффекты конститутивности и эфемерности происходящего.

Драматург фильма, Дэвид Десола – представитель барселонской кинематографической школы, которая считается технологически продвинутой. Именно там произошел эстетический выход к зрителю с фабрики нового авангардистского искусства [Рейзен, 2012]. Техника раскрытия потаенности человеческой души заключается в жанровых «подвижках», смешивающих ужасы, триллер, социальную драму и техноутопию. Визуализация достает потаенные страхи, желания, мечты и объект раскрывает себя во множестве субъективных образов, ускользающих от прямого соприкосновения со зрителем, что также добавляет фильму феноменологической эстетики.

В антиутопии обитатели некоего социального центра, который похож на тюрьму с сотнями этажей, ждут, пока ежедневная платформа с яствами спустится через центральную шахту на свой уровень и остановится на две минуты, за которые они должны успеть поесть. При этом администрация контролирует то, что они не могут запастись едой. Однако это не помогает, т.к. до нижних этажей еда все равно не доходит. По ходу сюжета выясняется, что вся система – это социальный эксперимент, который проводится как внутри платформы, так и за ее пределами. Это самое важное отличие El hoyo от других произведений «политической» научной

фантастики: платформа работает как террариум, куда помещаются отдельные персонажи за получение социальных бонусов или для досрочного погашения условной судимости. Ноэзноматическая специфика такого кино заключается в достраивании невидимого и проведении аналогии с современной ситуацией социального контроля. Символизм, репрезентизм, конструктивизм – все это феноменологические стратегии перцепции художественных объектов кино. El hoуa доводит до крайности репрезентизм или эффект творческого присутствия зрителя.

Сценарист Дэвид Десола разыгрывает непростые социальные драмы, воплощающие весь экзистенциальный заряд, который автор получил от своих кумиров – Виктора Гюго, Томаса Манна, Франца Кафки и Самюэля Беккета. В «Фельдшере» (El practicante, 2020), его герой мстит своей бывшей девушке и сам становится ее жертвой. В «Спутниках Марса» (Lunas de Marte, 2020) матери разыскивают своих детей, попавших в аварию на вершине горы. Постановка «На хранении» (Almacenados, 2015) – комедия абсурда о щепетильном складском работнике пустого помещения. «Последний глоток» (En el último trago, 2014) – повествование о пенсионерах, ищущих ответа на вопрос, если ли жизнь после восьмидесяти. «Напольная плитка» Baldosas, 2002 – пьеса с элементами фарса, остро критикующая дегуманизацию и социально-экономические конфликты. El hoуa (2019) написана в соавторстве с Педро Ривера и представляет собой кулинарную антиутопию, некоторую реакцию на цивилизационное несварение. Антиутопия предупреждает о неблагоприятных сценариях общественного развития и имеет схожие линии развития, как подобные произведения вроде «Скотный двор», «Южный парк», «Сквозь снег» и т.п. Интенсификация присутствия референта достигается через социальный драматизм, семиотическую обнаженность, аналогизирующее сравнение современного общества с утопической моделью [Лотман, 1973, 295-296].

Часто антиутопия имеет тенденцию изображать реальность субъективно-фантастически, создавая сценарии, настолько далекие от повседневности, что они становятся полотном для рисования альтернативных реальностей, в которых можно спроецировать ниспровержение идей из реального мира, либо на социальные аспекты современных или более архетипических философско-экономических теорий. Например, британская постановка Дж. Оруэлла «1984» напоминает историческое фашистское общество, усиленное футуристическим тоном. В то время как «Сквозь снег» (Snowpiercer, 2013) являет пример постмарксистской антиутопии южнокорейского режиссера Пон Джун Хо. Активист студенческого движения и член рабочей партии вскрывает социальные антиномии в этом и других фильмах (Вторжение динозавра, Окча, Паразиты), где метафора борьбы достигается столкновением жанров, – фантастика, триллер, комедия, драма. Парадоксальность происходящего снимает отчуждение между зрителем и утопией.

El hoуa не представляет пример переоценки капиталистической логики, это скорее апелляция к культуре бактерий, которые растут экспоненциально, пока их ресурсы не закончатся и они не погибнут. В «Платформе» нет динамики классовой борьбы как в «Snowpiercer» за занятие более высокого места в пищевой цепочке сегрегированного общества. Сознательный, чрезвычайно умный ход сценария, который можно назвать «феноменологическая самсара», состоит в том, что в «Дыре» Вы однажды находитесь на третьем этаже со столом, полным еды, а в другой день – на 230 и Вам нужно убить, чтобы поесть. Это не фильм «против» высшего класса и тех немногих, кто эксплуатирует подавляющее большинство. Невеселая карусель достает из лабиринтов души человека пещерные архетипы, раскрывает для героев феноменологию нуара.

В социальной антутопии Десоле продолжает традиции философского искусства: как

классической прозы, так и современных фильмов со смыслом. «Платформа» – это настоящий многослойный феноменологический объект, где находят отсылки к Библии, произведениям Данте Алигьери, Федора Достоевского, зашифрованное послание от Борхеса, Унамуно и Сальвадора Дали. Горенг, единственный из узников, кто выбрал книгу, человек с добрым сердцем, похожий внешне на Дон Кихота. Сценарист акцентирует внимание, что он читает главу Сервантеса «О чем обмолвился Дон Кихот со своей племянницей», – часть, в которой прописан образ благородного кавалера-романтика, бескомпромиссного в своей вере в рыцарство, «выпрямляющего всю кривду» света о добродетели странствующего идадьго. Горенг следует за рыцарем-нонконформистом, но не находит своего Санчо – Тимигасу становится предателем, следуя уже логике постмодерна. Феноменологическая очевидность сталкивает нас с реальностью через внешне утопический сюжет.

Феноменология ямы или экзистенциальная преисподняя ранее была развернута в «Матрице», «Облачном атласе», «Сквозь снег». Однако большинство критиков к источникам вдохновения Гастелу-Уррутии относят научно-фантастический триллер «Куб» (1997 г.) канадского режиссера Винченцо Натали и «Этажом выше», снятый соотечественником Натали по имени Дени Вильнев. El hoуа сравнивают с постановкой «Куб» по методу проведения эксперимента, где герои носят имена тюрем и приходят к максиме жизни «Не ищи причину. Ищи путь наружу». В «Дыре» более детализировано назначение тюрьмы и социальный тезаурус возможностей сидельцев. Учитывая большую системность платформы, можно понять, почему так мало героев выбрались оттуда.

El hoуа изображает пациентов реабилитационного центра, который оказывается изошренным концентрационным лагерем с рандомным распределением сокамерников. Пациент Имогири отработала на внешнем уровне управления центром 25 лет, и она уверена, что в системе 200 этажей. Однако их оказывается 333, что показательно для огромных систем, которые сами себя не могут осознать. Работники – это лишь винтики, которые не знают скрытые цели и способы функционирования системы. Имогири верит в гуманность системы, ее способность решать сложные социальные проблемы, но сама становится ее жертвой. Она также убеждена, что в системе нет несовершеннолетних и это еще одна ее ошибка.

Концептуальное кино El hoуа находится на базовом крипторелигиозном уровне, поднимая вопросы справедливости, устойчивости, сознания. Сюжет сосредоточен на ужасных условиях социальной обусловленности, превращающей людей в жадных, алчных, жестоких, безумных, бесчеловечных. Крипторелигиозность El hoуа присутствует в тантрических образах плотоядства, сексуальности, агрессии и дефекации. Два главных героя, Горенг и Бахарат становятся мучениками для того, чтобы передать послание, но не для администрации, которая, как они получают откровение от Гуру, не имеет сознания, а для простых работников на нулевом уровне.

Драматургия подводит нас к печальному выводу – XX век стал эпохой разочарования в политических движениях за борьбу прав, однако XXI опасен тем, что в нем почти не осталось утопий, кроме технократических. Ценности устойчивого развития планеты, которые становятся ориентирами фильма, – это эмпатия, солидарность, баланс. Два сценариста показываются в мизансцене играющими в детском бассейне в одной из камер, что напоминает образ зона (вечности) у Гераклита, которая сравнивается с играющим ребенком. Созидание и разрушение – подобное легкомыслие, ребячливость космоса драматургии и есть парадокс El hoуа. Феноменологически, эта работа есть фильм-луковица, фильм-улитка, – многослойное, многогранное произведение.

На протяжении фильма фигурируют знаки присутствия сложности – Платформу невозможно понять, она превосходит рациональные оценки, в ней много противоречий между ожиданиями и реальностью. Каждый этаж таит непредсказуемое, и самый низший этаж становится трамплином наверх. Образ улитки, который внедрен по ходу драмы несколько раз, – символ лабиринта, запутанности, сложности, а также смирения, спокойствия и спокойного принятия судьбы. Т.е. «улиточность» – это аллюзия к многослойным уровням кодирования: эзотерический символ цикличности жизни и смерти, средневековый христианский знак лени, протестантский образ скромности, самодостаточности, неторопливости и наслаждения моментом. Тот же процесс редукции проявляется в характере Горенга. Постепенное отделение поверхностных слоев человеческого опыта, смена приоритетов: от выживания к преобразованию мира вокруг него, от личного интереса к роли защитника чего-то большего, чем он сам, того; что, если бы оно было переделано с успехом, помогло бы изменить то, как мы живем и относимся друг к другу.

El hoia – массовый художественный агент феноменологии, осуществляющий дескрипцию слоев человеческого существования в технократической среде социального распределения. Кинофеноменология формирует мировоззрение масс, обладая всеми признаками тотализирующего иллюзиона – многослойное кодирование, множественная аудитория, обращение к творческому воображению.

Заключение

Феноменология улучшает наше понимание человека, живущего в открытом космосе Вселенной, достигшего вершины атропогенеза благодаря сложившимся условиям на планете. Сознание, жизненный мир, сущностная интуиция, интенциональность, интерессубъективность, жизненный мир – через систему категорий феноменология делает упор на возвращение в «живой мир», чтобы вернуться к ядру человеческой природы и расширить границы человеческой природы. Киноэстетика выторговывает процессуальные смыслы в сложном, переплетенном мире, где множество субъектов объединяются в жизненные миры, следуя за резонансом опыта

Библиография

1. Давыдова О.С. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. № 4. С. 106-110.
2. Микешина Л.А. Репрезентация: частный метод или фундаментальная операция познания? // Эпистемология & философия науки. 2007. Т. XI. № 1. С. 5-17.
3. Симонян С.В. Киносемантика или монтажная схема «впечатлений» // Успехи современного естествознания. 2007. № 10. С. 123-124
4. Тимошук Е.А. Инструментальный реализм и социокультурная феноменология в современном образовании // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени Коста Левановича Хетагурова. 2016. № 1. С. 114-118.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
6. Рейзен О.К. Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино // Вестник ВГИК. 2012. № 12-13. С. 204-219.
7. Шульц С.А. Феноменологии визуальности в кино // Человек. 2016. № 4. С. 86-99.
8. Baracco A. Phenomenology of Film // Hermeneutics of the Film World. London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 37-63.
9. Merleau-Ponty M. Phénoménologie De La Perception. Paris: Librairie Gallimard, 1945. 531 p.
10. Gurwitsch A. The Phenomenology of Perception: Perceptual Implications // The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901-1973). Volume I: Constitutive Phenomenology in Historical Perspective Phaenomenologica. PHAE (volume 192). Dordrecht: Springer. 2002. P. 399-410.

A Phenomenological and Aesthetic Descriptor of the Postmodern Life World

Marina G. Nazarova

PhD in Philosophy,
Associate Professor,
Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines,
Vladimir Law Institute of Federal Penitentiary Service,
600020, 67-e, B. Nizhegorodskaya str., Vladimir, Russian Federation;
e-mail: nmg1972@mail.ru

Elena A. Timoshchuk

PhD in Philosophy,
Associate Professor of the Social-Humanitarian Sciences Department,
Vladimir Branch of RANEPa,
600017, 59a, Gor'kogo str., Vladimir, Russian Federation;
e-mail: timoshchuk-ea@ranepa.ru

Abstract

The progress of scientific understanding of the social mind is hindered by unfounded assumptions, myth-making, and ideological constructs. There is a widespread view that social cognition depends on the abilities of the individual. Phenomenology shows that social cognition depends on more immediate processes of social interaction. Contingent and constitutive, the dynamics of sociocultural objects correlate with such phenomenological isomorphs as imagination, empathy, kinesthetic. Combining phenomenology, aesthetics and philosophy of cinema opens up the prospect of an integrated semiosis that considers the non-stationarity of sociocultural objects. Through this conceptual approach, more comprehensive, flexible, effective, manageable approaches to social cognition can be developed. Phenomenology removes the antinomy between convergent and divergent thinking. Phenomenology as a philosophy and research method is not limited to a descriptive approach to cognition, it is rather an intellectual participation in interpretations and comprehension, which is used to understand the living world of people at a conscious level. The results of phenomenological research broaden one's horizons, improve ways of thinking to see the phenomenon, and allow one to look ahead and determine the position of the researcher through the study of life experience. The article explores the phenomenological potential of modern anti-utopian cinematography on the example of the Spanish philosophical film "El hoyo" ("Pit", "Hole", "Platform"). The metaphor of total control unfolds as a radical ontoposis that modernizes Husserlianism with the themes of creativity, impulse, and process.

For citation

Nazarova M.G., Timoshchuk E.A. (2023) Fenomenologo-esteticheskaya deskriptsiya zhiznennogo mira [A Phenomenological and Aesthetic Descriptor of the Postmodern Life World]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 12 (2A), pp. 252-260. DOI: 10.34670/AR.2023.25.97.028

Keywords

Global culture, phenomenological machine, cinematographic machine, film phenomenology, virtual phenomenology

References

1. Baracco A. (2017) Phenomenology of Film. In: *Hermeneutics of the Film World*. London: Palgrave Macmillan.
2. Davydova O.P. (2015) «Fotogeniya» L. Delluka: opyt fenomenologicheskogo prochteniya ["Photogeny" by L. Delluk: an experience of phenomenological reading. *Terra Humana*, 4, pp. 106-110.
3. Gurwitsch A. (2002) The Phenomenology of Perception: Perceptual Implications. In: *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901-1973). Volume I: Constitutive Phenomenology in Historical Perspective Phaenomenologica. PHAE (volume 192)*. Dordrecht: Springer.
4. Lotman Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat.
5. Merleau-Ponty M. (1945) *Phénoménologie De La Perception*. Paris: Librairie Gallimard.
6. Mikeschina L.A. (2007) Reprezentatsiya: chastnyi metod ili fundamental'naya operatsiya poznaniya? [Representation: a particular method or a fundamental operation of cognition]. *Epistemologiya & filosofiya nauki* [Epistemology & Philosophy of Science], XI, 1, pp. 5-17.
7. Reizen O.K. (2012) Madrid, Provintsiya, Barselona. Geografiya kak ob'yekt fenomenologii kino [Madrid, Province, Barcelona. Geography as an object of cinema phenomenology]. *Vestnik VGIK* [Vestnik All-Russian State Institute of Cinematography], 12-13, pp. 204-219.
8. Shults S.A. (2016) Fenomenologii vizual'nosti v kino [Phenomenology of visuality in cinema]. *Chelovek* [Human], 4, pp. 86-99.
9. Simonyan P.V. (2007) Kinosemantika ili montazhnaya skhema «vpechatleniy» [Cinematic semantics or montage scheme of "impressions"]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya* [Successes of modern natural science], 10, pp. 123-124.
10. Timoshchuk E.A. (2016) Instrumental'nyi realizm i sotsiokul'turnaya fenomenologiya v sovremennom obrazovanii [Instrumental realism and socio-cultural phenomenology in modern education]. *Vestnik Severo-Osetinskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Kosta Levonovicha Khetagurova* [Bulletin of the North Ossetian State University], 1, pp. 114-118.