

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.018
УДК 791.43

Давыдова О. С.

Давыдова Ольга Сергеевна — преподаватель программы «Кино и видео», факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: ol.davydova@inbox.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ТЕОРИИ ЖАНА ЭПШТЕЙНА*

В статье приведен развернутый анализ теоретических взглядов на кино французского режиссера и теоретика Жана Эпштейна. Ключевое и опорное для Эпштейна понятие фотогении рассмотрено сквозь призму феноменологической методологии, в частности, в связи с аналитикой аффективности, проводимой Э. Гуссерлем. Однако фотогения — лишь отправная точка в размышлениях Эпштейна о кино; гораздо более важными для него оказываются понятия движения, пространства и времени. Движение понимается французским теоретиком как онтологическая основа кинематографической репрезентации (работа «Интеллект машины»), что приводит автора к мысли о том, что киноискусство является способом не столько репрезентации, сколько видения мира, а ключевым принципом размышлений о кино становится относительность. Это отсылает нас к другому феноменологическому проекту, а именно аффективной феноменологии видения М. Мерло-Понти. Концептуальная связь теории Эпштейна и взглядов Мерло-Понти также прослежена в данной статье.

Ключевые слова: фотогения, Эпштейн, Гуссерль, Мерло-Понти, кинематографическое движение, темпоральность, кинематографический опыт.

Davydova O. S.

CINEMATOGRAPHIC MOTION, SPACE AND TIME
IN THE THEORY OF JEAN EPSTEIN

The main focus of the article is a deep analysis of theoretical views on the cinema expressed by a French theorist and director Jean Epstein. One of the basic concepts for Epstein is photogénie; this key notion is conceptualized through the prism of phenomenological method, in particular, in connection with the analytics of affectivity offered by E. Husserl. However, photogénie is only a starting point in Epstein's film theory. The notions of motion, space and time are much more important for him. Movement is understood as the ontological basis of cinematic representation ("The Intelligence of the Machine"); it leads the French theorist to the idea that the cinema is not only a means to represent the world; rather, it is a means to see the world. Relativity becomes the main principle guiding the film theory. It takes us to another phenomenological project, namely, the affective phenomenology of seeing expressed by M. Merleau-Ponty. Thus, the article shows the conceptual links between Epstein's theory and philosophy of Merleau-Ponty.

Keywords: photogénie, Epstein, Husserl, Merleau-Ponty, cinematic motion, temporality, film experience.

Имя Жана Эпштейна чаще всего, пожалуй, ассоциируется с его ранними кинематографическими опытами в русле французского киноимпрессионизма, а его теоретические размышления связываются с феноменом фотогении, которому посвящена значительная доля ранних текстов Эпштейна (большинство из них вошли в сборники «Бонжур, синема» 1921 г. и «Кинематограф, увиденный с Этны» 1926 г.). Однако в поздних текстах фотогения отходит на второй план, уступая место размышлениям о природе фильмического пространства и времени, прерывности и непрерывности, специфике человеческого переживания континуальности и дискретности, кинематографического движения («Интеллект машины», 1946) как условий, задающих и формирую-

щих восприятие действительности. «Интеллект машины» во многом представляет собой довольно цельную теоретическую программу, описывающую как саму действительность, так и структуру ее репрезентации — прежде всего, кинематографической. Последовательно отказываясь от ряда оппозиций (в частности, прерывность / континуальность, пространство/время, материя/форма и проч.), в каком-то смысле сформировавших кинотеоретический дискурс середины прошлого века, Эпштейн создает уникальный теоретический проект — местами спорный, — во многом опережающий свое время и оказывающийся концептуальным «мостиком» к феноменологическим теориям кино, посвященным аналитике кинематографического опыта.

Прежде чем обратиться к рассмотрению теоретических взглядов Эпштейна, стоит, пожалуй, упомянуть ключевые исследования, посвященные творчеству французского режиссера и теоретика. Рус-

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

скоязычные читатели знакомы с Эпштейном в основном по переводу нескольких небольших статей в изданном М. Б. Ямпольским сборнике «Из истории французской киномысли»; ключевые концепты теории фотогении Эпштейна были рассмотрены опять же М. Б. Ямпольским в работе «Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии». В рамках англоязычного киноведения стоит отметить диссертационные исследования Д. Бордуэлла «Французский киноимпрессионизм: культура, теория, стиль кино» (Университет Айовы, 1974) и С. Либмана «Ранняя кинотеория Жана Эпштейна, 1920–1922» (Университет Нью-Йорка, 1980), а также два крупных труда Р. Абеля, опубликованных в 1987 и 1988 годах. Первый представляет собой историю французского кинематографа с 1915 по 1929 год, а второй — наиболее полная на сегодняшний день англоязычная антология переводов текстов ранних французских теоретиков. Завершает эту череду публикаций изданный в 2012 году сборник «Жан Эпштейн: критические эссе и новые переводы» под редакцией С. Келлер и Дж. Н. Пола, снабженный введением Т. Ганнинга и авторитетным послесловием Р. Абеля.

Ключевым понятием для теоретического проекта Ж. Эпштейна оказывается понятие движения. Оно возникает у французского теоретика практически сразу, еще в ранних текстах, посвященных аналитике феномена фотогении. Самая, пожалуй, знаменитая цитата Эпштейна о фотогении звучит следующим образом: «Я буду называть фотогеничным любой аспект вещей, существ и душ, который умножает свое моральное качество за счет кинематографического произведения» [6]. О каком «моральном качестве» идет речь? Первая трактовка, которая приходит на ум, связана с процедурой означивания, как если бы мы имели дело с неким вербальным «довеском» к визуальному образу. В рамках семиотической традиции то, что французский теоретик маркирует как «моральное качество», стало бы означаемым, которое связывается с запечатленным в структуре киноязыка визуальным означивающим. Действительно, Эпштейн маркирует уникальную способность кинообраза быть дополненным чем-то еще, помимо того, что он репрезентирует — способность превзойти объект репрезентации. Французское “*moral*”, в числе прочего, имеет коннотацию «внутреннего»; в понимании Эпштейна «моральное качество» связано с чувственностью, жизнью души, аффективностью — в отличие от действия пустого, лишённого чувства и необходимого только для развития сюжета (примеры таких «пустых действий» Эпштейн находит в сериалах «Фантомас» Луи Фейада и «Тайны Нью-Йорка» Луи Ганье). «Жизнь», которая нередко упоминается в работах Эпштейна как следствие удачных крупных планов, не относится ни к ожившей фотографии, ни к видимой способности движения, ни тем более к череде событий и поступков. Живым для Эпштейна является то, что наделено аффективностью, что

способно нести в себе аффект и провоцировать его. «Моральный эффект», который можно было бы назвать «эффектом внутреннего», выявляется, например, в популярном в раннем американском кино монтажном плане, где герой достает откуда бы то ни было револьвер. Крупный план оружия становится ударной точкой, которая словно разрывает плавное развертывание фабулы; этот план провоцирует интенсивное переживание настоящего, заключая в себе все потенции дальнейшей событийности одновременно (см. так же другое программное эссе Эпштейна «Чувство I»: «Нет историй. Историй никогда не было. Есть лишь ситуации без головы и хвоста; без начала, середины и конца; без лицевой и оборотной стороны; можно рассматривать их в любом направлении; правое становится левым; без ограничений в прошлом или в будущем, они — настоящее» [7]). Смысл, конструируемый зрителем, рождается исключительно визуальным опытом и не зависит от каких бы то ни было вербальных коннотаций; он конструируется в сфере аффекта. Поэтому револьвер и может быть описан как «мрачный, как страсть»; «грубый», «опасный».

Однако далее по тексту Эпштейн уточняет свой тезис, расширяя определение фотогении. В частности, важными условиями возникновения фотогении оказываются *личность* («только движущаяся и личностная сторона вещей, существ и душ может быть фотогеничной» [6]) и *движение* («лишь движущаяся сторона мира, вещей и душ может умножить свое моральное качество за счет кинематографического произведения» [6]). Представляется, что вводя «личность» как одно из условий фотогении, Эпштейн делает шаг в сторону придания этому феномену измерения субъективности — как зрительской, так и авторской. Это позволяет трансформировать понятие «реализма» в кинематографе, удерживая позиции авторской субъективности и опыта достоверности, понятого как переживание подлинности. Однако нас интересует второе условие — движение.

Итак, что представляет собой кинематографическое движение в ранней теории Эпштейна? Прежде всего, это движение, которое разворачивается сразу во всех четырех измерениях — в трехмерном пространстве и во времени. Это не просто перемещение персонажа в пространстве — например, путешествие или погоня. Эпштейна интересует сама идея движения, запечатленная кинематографическими средствами — подобно визуально ритмизованным монтажным планам крутящихся колес быстро едущего поезда в «Колесе» Абеля Ганса, где содержанием кадров становятся вовсе не колеса, не лицо кочегара, не стрелки приборов, а сама нарастающая, завораживающая и опасная скорость.

В эссе «Кинематограф, увиденный с Этны», Эпштейн сравнивает кинематографический опыт с вызывающим головокружение спуском по винтовой лестнице, закрученной вокруг облицованной зеркалами колонны; этот пространственный опыт

фрагментарен, кадрирован, он провоцирует дробление окружающей действительности на множество непредставимых до этого крупных планов: «Я наклонил голову и справа увидел лишь квадратный корень жеста, но слева этот жест был возведен в восьмую степень» [9, p. 291]. Именно таким образом Эпштейн снимает эпизод на каруселях в фильме «Верное сердце» (*Coeur fidele*, 1923). В динамичном монтаже, немилосердно фрагментирующем окружающее пространство, нарушающем законы перспективы, мир сливается в головокругительный калейдоскоп четких крупных и смазанных общих планов, смесь образов и движений. Подобно Абелью Гансу в «Колесе», Эпштейн создает образ хаотичного, в чем-то пугающего, повергающего в смятение (под стать эмоциональному состоянию главной героини) движения. В этом эпизоде взломано не только пространство, но и время: карусель движется по кругу, провоцируя повторы и противостоя линейности. Диегетическая составляющая фильма дополняется измерением аффективности, которое провоцирует собственные пространственно-временные конструкты, позволяя кинематографическому образу выйти за пределы сюжетной конструкции, задействовав аффективные механизмы зрителя. Фотогения, реализованная через кинематографическое движение, оказывается нацелена не просто на некий внутренний опыт, а на достоверное переживание, на опыт подлинности — подобно тому, что Базен позже назовет «истинным реализмом».

Здесь фотогения сплетается с механизмом аффективного пробуждения, описанным Э. Гуссерлем на страницах работы «Анализ пассивных синтезов». В статье «“Фотогения” Луи Деллюка: опыт феноменологического прочтения» [2] уже подчеркивалась концептуальная связь между теоретическим проектом фотогении и феноменологией аффекта, поэтому позволим себе здесь лишь кратко обрисовать основные линии этого сходства.

Понятие «аффективное пробуждение» у Гуссерля возникает скорее как метафора (издатели «Анализ пассивных синтезов» выделяют в тексте немецкого мыслителя главу, которой дают название «Осуществление аффективного пробуждения и репродуктивная ассоциация»), однако оно вполне может послужить устойчивым теоретическим концептом для осмысления способов работы фотогении в кино. В целом аффективное пробуждение во многом оказывается одним из вариантов ассоциативного синтеза. Ассоциация понимается как способ связи между прошлым и настоящим сознания: нечто в настоящем вызывает в памяти нечто в прошедшем. Ассоциативная связь, которую невозможно свести к простому подобию, оказывается механизмом воспроизведения ретенций в пробуждающемся сознании [10, p. 162–163]. Гарантируя потенциальное присутствие всех ретенций в опыте сознания, ассоциативное пробуждение противостоит седиментации смысла. Аффективное же пробуждение возникает в том случае, когда ретенция содержит в себе аффект. Речь

идет о процессе формирования именно аффективной (а не понятийной) связи между тем, что сейчас является актуальным, и тем, что было таким когда-то, затем позабылось, но вот-вот снова окажется живым. Ассоциативный синтез содержания ретенции и настоящего сознания осуществляется на основе подобия, но подобия аффективного:

«Ритм также может пробудить другой ритм; например, ритмичные удары могут пробудить похожий ритм сигнальных огней» [10, p. 229].

Таким образом, понятие «аффективное пробуждение» указывает на механизмы сочленения пережитого опыта и актуального переживания. Пожалуй, стоит отметить, что топосом этого процесса оказывается сфера «исходной сенсуальности» — до-когнитивное поле, описанное в тексте № 14 «Бернаусских манускриптов» [1, с. 98]. В рассматриваемом выше эпизоде из фильма «Верное сердце» аффективное пробуждение основывается исключительно на сходстве ощущений и телесности. Пережитый зрителем ранее опыт головокружения или дезориентации в пространстве — вот что мотивирует переживание смятения, которое уже потом ассоциируется с внутренним состоянием главной героини.

Итак, в рамках теории фотогении движение оказывается условием открытости, аффективной открытости образа — и условием вхождения зрителя в аффективность фильма. Однако движение не сводится только к этому; если мы вернемся к приведенной ранее метафоре о лестнице, которая винтом спускается вокруг зеркальной колонны, то вспомним, что речь идет не только об аффекте, но и преодолении законов перспективы. Оказывается, что движение способно продемонстрировать факультативность и иллюзорность заранее установленного порядка мира. И в этом смысле кинематограф становится средством не просто фиксации действительности, но, скорее, новой интеллектуальной машиной, способной не столько показать, сколько раскрыть мир, указав на несовершенство существующих описывающих его конструктов.

В «Интеллекте машины» кинематограф предстает как мыслящая машина, обладающая собственным взглядом и субъективностью. Фиксируемое и воспроизводимое киноаппаратом движение, с точки зрения Эпштейна, совершенно парадоксально по своей природе. Парадокс его состоит в том, что движение в кино задано одновременно прерывностью и непрерывностью. Прерывность, или дисконтинуальность, заложена в самой природе киноаппарата, который дробит мир на мельчайшие срезы времени и пространства. Проецируются тоже прерывные и недвижные — каждый сам в себе — кадры, но в опыте зрителя кино образует единообразное, континуальное и непрерывное пространственно-временное целое. Пытаясь удержать оппозицию «прерывное / непрерывное» в рамках аналитики действительности, пытаюсь ответить на вопрос

о том, какова же реальность, Эпштейн приходит к выводу о том, что сама оппозиция иллюзорна. Именно в опыте кинематографического просмотра, где прерывность кадров никогда не считается, а континуальность, недискретность мира никогда не может быть запечатлена, эта иллюзорность становится очевидной. И высвечивается она именно через существование кинематографического движения — на всех уровнях: и движения пленки, и запечатленного движения в кадре.

Это же понятие оказывается ключевым в рамках аналитики времени и пространства. Выбирая между четырьмя измерениями, Эпштейн предлагает считать первым и основным время. Специфика его в том, что оно необратимо. Даже если движение по трем осям пространственных измерений можно представить как обратимое, то при ближайшем рассмотрении становится ясно, что мы будем иметь дело с онтологически разными действиями. Никакое путешествие нельзя совершить дважды, потому что любое движение в пространстве осуществляется и во времени тоже. Соответственно, качество времени как четвертого измерения — в «его силе ориентировать геометрическое пространство так, что последовательности могут выстраиваться только в соответствии с направлением этой полярности» [8]. Пространство, таким образом, фактически лишается своего объективного существования, будучи сведено к набору взаимоотношений между различными положениями объектов на осях координат в разные моменты времени. Однако, несмотря на некоторую привилегированность по отношению к пространству, время тоже оказывается лишено объективного существования: оба они, по словам Эпштейна,

«составлены из вариативных отношений между явлениями, которые случаются последовательно или одновременно. Соответственно, время и пространство меняются в зависимости от бесконечного числа позиций объекта и наблюдателя» [8].

Вот так — довольно неожиданно — Эпштейн приходит к радикальной мысли об иллюзорности (нереальности) объективного существования пространства и времени. Время оказывается всего лишь «эффектом подвижности» элементов реальности, возникающим за счет их флуктуаций от прошлого к будущему. Пространство же описано как последовательность расширений или перемещений, фиксируемых относительно трех измерений. Эти перемещения возникают в нашем восприятии через структуры зрения, слуха, прикосновения, даже обоняния — но без самого факта перемещения, считает Эпштейн, мы бы ничего не заметили:

«Будь они недвижимы, объекты не могли бы обладать ни пространственной, ни темпоральной реальностью» [8].

Вероятно, столь радикальная позиция может вызвать скепсис или улыбку, спровоцировать весь-

ма логичные отсылки к картезианству и знаменитым «Диоптрикам», равно как и к неклассической физике, однако представляется, что вся эта — пусть и пафосная — развёртка нужна Эпштейну не как философу, а как, прежде всего, теоретику кино. Кинематограф интересует его не как способ фиксации чего бы то ни было (коль скоро с объективностью действительности, мыслимой в категориях хронотопа, возникли серьезные проблемы — хотя это вовсе не значит, что проблематизируется сама действительность; вовсе нет; под вопрос ставится только категориальный аппарат ее описания), а как система репрезентации, предопределяющая тот самый хронотоп, который мы — будучи с рождения кинозрителями — проецируем на неподвластный нашим мыслительным конструктам мир. В ситуации, когда сама материальность, субстанциальность вещи тоже оказывается набором отношений (этому посвящена третья глава книги), сам факт репрезентации оказывается необходимым условием возникновения эффекта реальности.

В качестве примера можно вспомнить венгерский фильм «Сын Саула» (реж. Ласло Немеш, 2015). Пространство действий главных героев довольно сильно ограничено рамками кадра; однако с первых же секунд фильма зритель понимает, что находится на территории концентрационного лагеря. Понимание это возникает исключительно за счет звукового ряда; все, что не видно на экране, становится подчеркнуто слышимым. Всегда нестабильная камера, имитируя документальную, смотрит из-за плеча героя, дышит ему то в затылок, то в шею, дополнительно маркируя уязвимость. Саул перемещается по горящему, кричащему, ревущему, потному, пронизанному животным страхом и невообразимой жестокостью пространству — принципиально фрагментарному, лишенному перспективы и даже намека на внятные отношения между тремя привычными измерениями. Как будто точно по теории Эпштейна, сам факт съемки — в документальной манере, с руки, дрожащей камерой — оказывается условием создания эффекта реальности, дополненным аудиальным рядом, расширяющим пространство не в рамках представления, но в рамках аффективного переживания.

В конечном итоге теоретический проект Эпштейна оказывается локализован как в поле теории медиа (размышления последней главы о машинном интеллекте и запрограммированном философствовании машин во многом содержательно перекликаются с работой Вилема Флюссера «За философию фотографии»), так и в поле феноменологии. В частности, манифестация движения как основного свойства кинематографа и одновременно своеобразной онтологической основы существования мира вообще подтверждает один из ключевых для феноменологии кино тезисов о не-существовании кинематографа вне опыта зрительского просмотра. Персистенция зрения, открытие которой в какой-то степени стало стимулом для возникновения сине-

матографа братьев Люмьер и экспериментов Эдисона, в рамках теории Эпштейна оказывается базовым онтологическим свойством кино. Без персистенции — то есть без зрителя — кинематографического движения нет; а значит, нет ни кинематографического времени, ни кинематографического пространства — ни, в общем-то, самого фильма.

Безусловно, в этой риторике есть некоторая спекулятивность; в частности, если отказаться от движения как от базовой предпосылки существования кино, заменив его чем угодно другим (те же фильмические пространство и время, монтаж, взгляд камеры — кинотеория предлагает нам массу вариантов), диспозиция изменится. Ценность же теории Эпштейна состоит как в открытости создаваемого им дискурса, так и в попытке радикального отказа от любых форм детерминизма, в манифестации относительности как ключевого принципа размышлений о кинематографе — и о действительности, с которой оно работает.

Эта относительность, заданная в тексте «Интеллекта машины» в том числе через риторическую игру с парами бинарных оппозиций (одна из них — «прерывность/непрерывность» — была рассмотрена выше), каждая из которых оказывается иллюзорной и потому нерабочей, отсылает к еще одному феноменологическому проекту, а именно аффективной феноменологии видения Мориса Мерло-Понти. В «Феноменологии восприятия» (написанной, кстати, в 1945 г., почти одновременно с «Интеллектом машины» Эпштейна) французский мыслитель говорит в том числе о попытке описать мир, находящийся

«по сю сторону от мира объективного, поскольку только в нем мы смогли бы понять законы и пределы объективного мира, <...> только в нем мы могли бы вернуть к жизни восприятие, не поддавшись на уловку, в силу которой восприятие забывает о себе и о собственной фактичности в пользу объекта, каковой оно нам представляет, и рациональной традиции, в основании которой оно находится» [5, с. 90].

Здесь возникают удивительные переключки с теоретическим проектом Эпштейна — через отказ от субъект-объектной оппозиции, от противопоставления активности и пассивности, через постоянно подчеркиваемую неразделенность видящего и видимого (вспомним знаменитый пассаж о деревьях, которые смотрят на нас, в эссе «Око и дух»).

Принципиальным моментом для попытки прочтения теории Эпштейна через призму философии Мерло-Понти станет представление французского феноменолога о пространстве. Если для Эпштейна самым авторитетным измерением в разговоре о пространстве оказывалось время, то Мерло-Понти в качестве точки опоры выбирает понятие глубины. Глубина здесь едва ли отсылает к именованию одного из трех пространственных измерений; скорее,

речь идет о метафорическом конструкте, о способе представления пространства вообще.

«То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность к Бытию без ограничений, и прежде всего — пространству, вне какой бы то ни было точки зрения» [4, с. 29].

Глубина выступает общей характеристикой пространства, которое существует вне субъекта, но вместе с тем и для него. Глубина может быть понята как потенциальная явленность, представленность всех объектов, вещей, предметов, если угодно — интенций, световых и цветовых переплетений. Именно эта потенция позволяет восприятию обрести целостность, иметь дело не с сингулярными объектами мира, а с общей данностью всего мира как целого.

Интересно, что кинематограф для Мерло-Понти как раз оказывается способом запечатления (и трансляции) этого опыта глубины. Французский мыслитель мыслит фильм как целое, которое не распадается на отдельные кадры, звуки, монтажные склейки, превосходит потенциально разрозненные восприятия и обеспечивает аффективную целостность (подобную той, которая описана в эссе «Око и дух» и в трактате «Видимое и невидимое» в связи с опытом бытия воспринимаемым и воспринимающим одновременно). Разграничивая чувственный опыт и понятийное содержание фильма, Мерло-Понти делает акцент на первом:

«Фильм не мыслится, он воспринимается, — говорит Мерло-Понти. <...> Кино не передает нам, как это долго делал роман, мысли человека, оно дает нам его поведение, оно непосредственно являет нам этот специфический способ бытия в мире общения с вещами и другими, который мы видим в жестах, взгляде, мимике» [3, с. 22].

Именно поэтому фильм и обладает возможностью представления глубины как модуса бытия предметов в пространстве, лишенном привязки к чьей бы то ни было точке зрения; так глубина становится зримой, осязаемой, подлежащей восприятию. Глубина оказывается метафорой кинематографического пространства, обеспечивая ему возможность сделать представимым и видимым то, что представить невозможно.

Прочитывая Эпштейна через Мерло-Понти, мы видим, что кинематограф осуществляет два действия одновременно: он фиксирует иллюзорность картезианского миропорядка, и в то же время делает уникальную попытку прорваться сквозь этот порядок к другим формам репрезентации — вне перспективы и трехмерности. Говоря словами Мерло-Понти, кинематограф пытается добиться опыта аффективной размещенности предметов в пространстве фильма, которое — если пытаться его локализовать — реализуется в опыте зрительского просмотра, между экраном и зрителем, образуя чувственно-временное единство, задаваемое фигурой кинематографического движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуссерль Э. Эгологическая и гилетическая временность в генетической перспективе. № 14–15 / пер. и коммент. Г. И. Чернавина // *Horizon (ФИ)*. 2012. Т. 1. № 1. С. 96–114.
2. Давыдова О. С. «Фотогения» Луи Деллюка: опыт феноменологического прочтения // *Общество. Среда. Развитие*. 2015. № 4. С. 106–110.
3. Мерло-Понти М. Кино и новая психология / пер. с фр. М. Ямпольского // *КЗ*. 1992. № 16. С. 13–23.
4. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл., коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. — 63 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. — 605 с.
6. Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольского; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 79–82.
7. Эпштейн Ж. Чувство I // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольского; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 71–74.
8. Epstein J. *The Intelligence of a Machine* / tr. and introduction by Chr. Wall-Romana. Minneapolis, MN: Univocal Publishing, 2014. — 111 p.
9. Epstein J. *The Cinema Seen from Etna* / tr. by S. Liebman // *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* / ed. by S. Keller and J. N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 287–292.
10. Husserl E. *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* / tr. by A. J. Steinbock [Husserl E. *Collected Works* / ed. by R. Bernet. Vol. LX]. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 2001. — 659 p.