



14-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кино теориясындағы тәни қабылдау,  
сезіну мәселелері





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Кино теориясындағы фильмді сезіну, қабылдау мәселелерін, феноменология теориясындағы тәни қабылдау туралы тұжырымдарды, Вивиан Собчактың «Пианино» фильміндегі саусақтар туралы талдауларын, Стивен Шавироның «кинематографиялық тән» ұғымын, Авангард өнері өкілдерінің тәжірибелерін қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Кино тән ретінде: «Гравитация» фильмі

Бүгін «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының «Кино тері ретінде: тән және тәни сезіну» деп аталатын бесінші бөлімі бойынша дәрістерімізді бастағалы отырмыз. Бөлімнің аты айтып тұрғандай, авторлар бұл бөлімді тері метафорасына, яғни киноны кәдуілгі адам терісі, тән арқылы қабылдауға арнайды. Біздіңше, алдыңғы бөлімдерінде қарастырылған метафоралар секілді, бұл метафора да авторлар тарапынан өте қызықты талдауға ие болған.

«Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері» деп аталатын бүгінгі дәрісімізде кино теориясындағы фильмді сезіну, қабылдау мәселелерін, феноменология теориясындағы тәни қабылдау туралы тұжырымдарды, Вивиан Собчактың «Пианино» фильміндегі саусақтар туралы талдауларын, Стивен Шавироның «кинематографиялық тән» ұғымын, Авангард өнері өкілдерінің тәжірибелерін қарастыратын боламыз. Сонымен, киноны тәни қабылдау дегенді қалай түсінеміз? Ол үшін алдымен экранға назар аударайық.

Жаңа 2013 жылы белгілі мексикалық кинорежиссер, сценарист, продюсер Альфонсо Куарон түсірген «Гравитация» (Ұлыбритания, АҚШ) атты фильмінің алғашқы кадрларын көріп тамашаладыңыздар. Өздеріңіз куә болғандай, оқиғалары ашық космоста өтеді. Фильм көптеген халықаралық кинофестивальдердің басты жүлделерін, соның ішінде «Үздік режиссура», «Үздік монтаж» номинациялары бойынша екі Оскар жүлдесін иеленді. Джеймс Кэморон «Гравитацияны» кино тарихындағы космос туралы түсірілген ең үздік фильм деп атады. Квентин Тарантино және тағы да басқа әлемнің көптеген белгілі кинематографистері фильмді бірауыздан үздік кино шығармасы ретінде бағалады.

«Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары «Кино тері ретінде: тән және тәни сезіну» атты бесінші бөлімнің кіріспесін осы фильмге жасалған талдаулармен бастайды. Фильм, өздеріңіз көргендей, Жерден тым алыста жатқан түбі жоқ тұңғыш кеңістікте, ашық космоста қалқып жүрген ғарыш кемесімен және адам денесімен басталады. Басты кейіпкер Райан Стоун космостағы ұшуын басқарып тұратын әрі алыста қалған Жерді есіне салатын жалғыз естелік – кіндік-тетікті жоғалтып алады. Фильм драмасы түпсіз әлемде адасқан жалғыз қалқып жүрген тәннің шет-шегі жоқ кеңістікте өз орнын қайта табуға, «аяққа тік тұруға» деген талпынысына құрылады. Фильмді көріп отырған кез келген көрермен ашық космоста қалқып ұшу мен қалқып тұруды өз тәнімен сезінеді. Бейнебір адам баласының судан жерге оралатыны секілді, фильмнің кейіпкері де ақыр соңы Жерге қайтып келеді. Алдында шексіз кеңістікте қалқып жүрген тән енді өзінің сенімді, аяғы жерде нық тұратын кейпіне қайта келеді. Фильмде кейіпкердің де, көрерменнің де тәни сезінуі өте маңызды орынға шығады.

### 2. Кино теориясындағы фильмді сезіну, қабылдау мәселелері

Жалпы, кино теориясы алғашқы сәттен бастап-ақ кинематографты визуалдық өнер ретінде қарастырды. Кино теориясындағы бұл модель 1920 жылдардан бастау алды. Ол жазушы, кинотанушы және киносыншы, психолог, өнер туындысын қабылдау туралы көптеген еңбектердің авторы, заманауи өнер психологиясының негізін қалаушы Рудольф Арнхеймнің кино теориясына гештальт-теорияны алып келуімен байланысты болды. Ал Бела Балаш тұңғыш рет кинода ірі пландардың аса маңызды екеніне назар аударды. Сергей Эйзенштейннің конструктивті монтаж теориясы мен кино теориясындағы реализм бағытының ірі өкілдерінің бірі Андре Базеннің тұжырымдары көз және визуалдық қабылдау мәселелеріне арналды. Алайда, алғашқы дәрістерімізде айтып өткендей, Андре Базеннің мумияны талдау арқылы тән мәселесіне назар аударғаны белгілі.

1960-1970 жылдардағы кино теориясы көз және көзқарастың аса маңыздылығы туралы тұжырымдарды тіпті бекіте түсті. Алдымен айнадағы бейне теориясы, кейін аппараттық теория «көрінетін адамды» платондық «үңгірмен» байланыстырды. Ал феминистік кинотеория өзінің негізгі концепциясы ретінде



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

«вуайеризм», «фетишизм», «эксбигиционизм» секілді сөздерді қолдана отырып, ер адамның «қадала қараған көзқарасын» (пристальный взгляд) қарастырды. Жоғарыда аталған теориялардың барлығы көз және көзқараспен байланысты болды.

Әрине, кинематографтағы визуалдық тұрғыдан сезінуді мойындамау абсурд болар еді. Алайда, жоғарыда айтылған теорияларға жүгінсек, онда заманауи субъект «қадала қараған көзқарас», бақылау («жауабы жоқ көзқарас» немесе «қайта оралмайтын көзқарас») және нақты бір бақылау нысанына (орын немесе адамға) қатысы жоқ паноптикалық, яғни барлығын біруақытта «көре алатын» көзқарас арқылы қалыптасатынын көруге болады. Субъектің бұл сыртқа бағытталған өзін өзі қалыптастыру немесе анықтау сипаты көпшілікке арналған көріністердің басымдығымен сүйемелденеді. Мұнда да «жауабы жоқ көзқарас» басым келеді, бірақ бақылаушылардың көптігімен ерекшеленеді. Бұл ретте көрермен сансыз көзқарастың ықпалында болады.

Реалити-шоу, имидж-шоу, кастингтер немесе әлеуметтік желілердегі селфи бүгінгі жеке тұлғалардың өз «Менін» қалыптастыру үшін Өзгенің көзқарасын қолдануда ешқандай ыңғайсыздық сезінбеуді үйренгенін дәлелдейді. Мұндай контентті медианың өзі қалыптастырды ма әлде модерн дәуірінде өмір сүріп жатқан адамдар талабынан туындаған қажеттілік пе, қалай дегенде де, бұл сұрақтарға жауап беру өте күрделі. Қалай десек те, медиа бүгінгі көру (видение) мәдениетін тығырыққа тірегені белгілі. Заманауи көрермен біруақытта қойылымның әрі қатысушысы, әрі бақылаушысы екенін айтуымыз керек.

Мұндай жағдай міндетті түрде жаңа теориялардың пайда болуына ықпал ететіні және олардың көру (көз, көзқарас) аясынан шығып кететін сезіну, қабылдау формалары мен оның ішкі карама-қайшылықтарын зерттейтіні мәлім. Сондықтан, осы және келесі дәрістерімізде киноның визуалдық ерекшелігі мен тәни сезіну арқылы қабылдаудың өзара байланыстарын қарастыратын боламыз.

### 3. Кино теориясы және тән: Вивиан Собчак

Бүгінгі өнер және мәдениет теориясында адам тәни, әсіресе адам терісі туралы зерттеулер жиі көрініс беріп жүр. Алайда, бұл теориялармен салыстырғанда, кино теориясы көрермен және экран ара қатынасын қарастырғанда тән мәселесіне басым назар аударады. Калифорния университетінің профессоры, белгілі кино зерттеушісі, көптеген кітаптар мен мақалалардың авторы Вивиан Собчак былай дейді: «Кез келген фильмді біз тек көз арқылы ғана қабылдамаймыз. Фильмді сонымен бірге тәнімізбен «көреміз», түсінеміз, сеземіз, қабылдаймыз». Көрермен фильмді көру кезінде өз тәни туралы ұмытып кетуі немесе мән бермеуі мүмкін. Бірақ, фильмді қабылдау мен сезінуінде тән міндетті түрде маңызды рөл атқарады.

Вивиан Собчак белгілі француз философы, экзистенциалдық феноменологияның белгілі өкілдерінің бірі Морис Мерло-Понтидің зерттеулеріне жүгіне отырып, интеллектуалдық түсінік пен когнитивтік дағдылардың тәни компоненттермен толықтырылатыны туралы тұжырымын жасайды. Собчактың теориясы бойынша, фильмді қабылдау, түсіну, сезіну ұғымы цикльдік немесе өзін өзі күшейте түсу ретінде қызмет атқарады. Фильм автордың дүниетанымы, өмірлік тәжірибесі, жеке бақылаулары негізінде дүниеге келеді. Мұның нәтижесінде белгілі бір сезімдер пайда болады. Көрермен фильмді көріп отырып, оның негізіне қаланған жаңағы сезімдерді басынан қайта кешеді. Яғни көрермен фильмнің дүниеге келуіне себепкер болған бастапқы тәжірибелердің нысанына айналады. Вивиан Собчактың пікірінше, фильм, автор, көрермен ара қатынасындағы осы ерекшеліктер классикалық және заманауи кино теорияларында әлі күнге дейін толық қарастырылған жоқ.

### 4. Вивиан Собчак: «Экрандағы көріністерді менің өзімнен бұрын саусақтарым «сезді»...

Кинода көрермен, фильм және оның авторы арасындағы өзара байланыс ең басынан-ақ барлығына ортақ жүзеге асқан жеке тәжірибені қабылдауға құрылады. Біз фильмді бар тәнімізбен қабылдаймыз. Алайда, экрандағы бейнелер көрерменге белгілі бір ақпарат немесе белгілерді танып, оларды түйсігімен сезіп, қабылдауға дейін-ақ әсер етіп үлгереді. Вивиан Собчак осы ретте Жаңа Зеландиялық кинорежиссер, сценарист және жазушы Джейн Кэмпбелл түсірген «Пианино» (1992) атты фильмінің алғашқы кадрларындағы кейіпкер саусақтарын мысалға келтіреді.

Фильм бірден кейіпкердің көз алдына ұстаған саусақтары арасынан қарайтын көріністермен басталады. Вивиан Собчак осы көріністер туралы талдауларында өзінің саусақтары визуалдық және саналы түрде қабылдауға дейін-ақ, экраннан енді көп ұзамай саусақтары арасынан қараған кейіпкердің



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

көзін көретінін «сезді» дейді. Осы «сезім» туралы ол былай дейді: «Пианино» фильмінің алғашқы эпизодтарын көргенде, әдеттен тыс әлдене болып жатқандай сезіндім. Экрандағы қараңғылықтан соқыр адамдай ештеңе көре алмай отырғаным, анық байқалмайтын, тіпті «түтіндеп тұрғандай болған» әлдебір көріністерге қарамастан, саусақтарым менің қазір не көретінімді «білді». Және мұны келесі кадрдағы қыз саусақтарының анық көрінгеніне дейін-ақ «сезген» еді. Ең басынан-ақ экрандағы көріністердің барлығын анық байқау, олардың не нәрсе екенін ажырату мүмкін емес болатын. Ал менің саусақтарым алғашқы кадрдан бастап-ақ ол көріністерді «түсінді», «сезінді». Бұл менің алдымен сезініп, сонан соң ғана дәл қазір экраннан саусақтарды көріп отырғанымды ойлап үлгергенше болған дүние еді. Яғни экрандағы көріністерді менің өзімнен бұрын саусақтарым «сезді». Шынында да, мұның барлығын саналы түрде білгенге дейін, саусақтарымның экрандағы саусақтар секілді екенін түсінбедім. Дұрысы, экрандағы саусақтар алдымен сезіну тұрғысынан, сонан соң ақыл-ой көмегімен өзімнің саусақтарымдай қабылданған болуы керек. Осылайша экраннан тыс жердегі және экранның өзіндегі, яғни өзімнің саусақтарым мен экрандағы саусақтарды біруақытта сезінгендей болдым. Сондықтан, анық ештеңе байқалмайтын алғашқы кадрдан кейінгі екінші кадрда саусақтары арасынан қараған қыз анық көрінгенде, шынында да, ешқандай таңғалыс тудырмады. Керісінше, саусақтарым мен өзім оны алдын-ала «білдік» дегендей жағымды сезім пайда болды».

## 5. Кино теориясы: идентификация және тән

Вивиан Собчактың «Пианино» фильмінің алғашқы көріністері туралы жоғарыдағы пікірі шығарманы қабылдауға негізделген барлық теориялар идентификацияның басқа да түсінігі бар екенін қарастыруы керектігін меңзейді. Алдыңғы дәрістерде фильм мен көрермен ара қатынасын сипаттайтын бірқатар үлгілерді қарастырдық. Мәселен, Кристиан Метцтің бірінші және екінші идентификация арасындағы айырмашылықтар туралы талдағаны белгілі. Ол бірінші идентификацияның фильмнің дүниеге келуі ең алдымен қабылдау арқылы жүзеге асатын идентификация, ал екіншісі көрерменнің ойдан алынған кейіпкерлермен байланысты идентификация екенін айтқан болатын. Ал неформализм теориясының өкілдері фильм кейіпкері мен залдағы көрермен ара қатынасындағы нақты бір эмоциялық белгілерді қарастырды. Бұл екі теория да, мейлің ол психоаналитикалық немесе когнитивті бағытта болсын, фильм мен көрермен ара қатынасын тек абстрактылы менталдық тұрғысынан ғана қарастырумен шектелді. Ал Вивиан Собчак пен феноменологияның өзге өкілдері, керісінше, Өзгені сезіну немесе қабылдау процесі қосарлы түрде және біруақытта жүзеге асатынын айтады. Бұл ретте өз тәнін сезіну, ұғынуда Өзгеге деген эмпатияның болуы міндетті екеніне назар аудартады.

Бұл кино көру тәжірибесінің өзге тәжірибелерден аса айырмашылығы жоқ екенін меңзейді. Өйткені, адамның қабылдау, ұғыну, сезінуі оның өзінің тәнімен тығыз байланысты.

## 6. Стивен Шавиро: «Кинематографиялық тән»

Америкалық философ және мәдениеттанушы, кинозерттеуші Стивен Шавиро өзінің «Кинематографиялық тән» («Cinematic Body») атты кітабында кинематографиялық бейне мен көрермен тәнін таңбалаушы және таңбаланушы ретінде бір біріне қарама қарсы қоюға болмайтыны туралы айтады. Ол былай дейді: «Киноның ғаламат күші – мағыналық мазмұннан алшақтау, сәйкестіктен айыру мүмкіндіктерінің бар екенінде және ұқсастықтарды көбейтуінде. Киноның негізгі ерекшелігі – менің тәнімнің физиологиялық, эмоциялық тұрғыдан «жауап беруі» (реакциясы) және экрандағы тән мен көріністердің пайда болуы, жоғалуы, өзгеріске енуі, сақталуы арасындағы үздіксіз өзара байланысқа құрылады». Яғни Шавиро фильм мен экран ара қатынасында тәни қабылдаудың маңыздылығына мән береді. Психоаналитикалық теория үшін «құрылымдық тапшылық» мәселесі, ал неформалистік теория үшін нарративтің басымдылығы маңызды болғаны белгілі. Алайда, Стивен Шавиро кинода құрылым мен нарратив маңызды деген пікірмен келіспейді. Ол негізінен адам тәнінің физиологиялық, эмоциялық тұрғыдан «жауап беруі» мен экрандағы көріністер арасындағы өзара үздіксіз байланысқа басым назар аударды. Психоаналитикалық және неформалистік кино теориялары фильм мен көрермен арасында дистанция мен шекара бар деген пікірді ұстанса, ал феноменология теориясының өкілдері (соның ішінде Стивен Шавиро да), керісінше, фильм мен көрермен арасында ешқандай шекара жоқ, олар үздіксіз байланыста болады деген тұжырым жасады.

Алайда, тән мәселесін негізгі сұрақтардың бірі ретінде қарастыратын кез келген теория фильм мен көрермен арасында дистанцияның бар екенін жоққа шығармайды. Шынында да, тән мәселесіне үнемі





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

назар аударатын кейбір теориялық зерттеулерде репрезентация парадигмасы қолданылады. Алайда мұндай зерттеулер мен феноменология зерттеулеріне тән ортақ көзқарастарды табу оңайға соқпайды.

## **7. Өнердегі тән. Авангардтық өнер өкілдерінің тәжірибелері: Ласло Мохой-Надь, Вали Экспорт, Энтони МакКолла**

Феноменологиялық парадигма 1990 жылдардан бастап белсенді дами бастады және оның аясында өзінің ішкі жеке тармақтары пайда болды. Олардың арасында, әсіресе авангардтық өнер өкілдері фильмді қабылдауда адам тәнінің барлық мүшелері маңызды екеніне назар аударды. Осы ретте басты үш мысалды келтіруімізге болады. Олардың алғашқысы – венгрлік суретші, фото және кино өнерінің теоретигі, журналист, XX ғасырдың алғашқы жартысындағы әлемдік авангард бағытының ірі өкілдерінің бірі Ласло Мохой-Надь. Ол 1919 жылы Венгрия Республикасы жеңілгеннен кейін Венаға, сонан соң Берлинге, одан Амстердамға (1934) көшіп кетеді. Германияда жұмыс істеп жүрген жылдары фильмді қабылдауда сезім мүшелерінің барлығының бірдей маңызды екеніне назар аударған теориялық зерттеулерін жазды. Мохой-Надьтің пікірінше, бүгінгі қарқынды дамып бара жатқан өнердің негізгі қызметі жеке адамның технологиялық, мәдени және әлеуметтік өзгерістердің зардаптарын жеңуі үшін оларға жан-жақты көмек беру керек. Осылайша кино арқылы тән мен оның барлық сезім мүшелерін тәрбиелеу жеке адамның бүгінгі күннің күрделі мәселелерін қабылдауға бейімделуіне мүмкіндік береді. Мохой-Надь, сонымен бірге, адам өзінің сезімдері арқылы қабылдау ерекшеліктерін дамыта түссе, онда ол өз уақытының сын-тегеуріндеріне төтеп бере алады дейді. Дегенмен, адам тәні мен оның сезім мүшелері арқылы қабылдау мәселесі басымдыққа ие болған мұндай көзқарастарда киноматериалдың өзі аса назарға ілінбеді, яғни эстетикалық нысаннан гөрі эстетикалық қабылдау басты орын алды.

Көрерменнің сезінуі, сезімі маңызды деп санаған Авангардтық өнер өкілдерінің тағы бірі – австриялық суретші, Кельн медиаөнер Академиясының профессоры Вали Экспорт. Оның еңбектерінің қатарында бейнеинсталляциялар, адам тәні негізгі арқау болатын боди-арт, фильмдер, компьютерлік анимациялар, фотографиялар, мүсін және заманауи өнердің көптеген мәселелерін қамтыған мақалалары бар. Вали Экспорттың алғашқы перформанстары оған танымалдық алып келді. Кейінірек олар феминистік өнердің классикалық туындыларына айналды. Оның ең алғашқы перформансы «Тактильді кино» (1968) деп аталады. «Тактильді» сөзі адам тәніне қол тигізу арқылы пайда болатын сезімді білдіреді. Яғни «тактильді кино» перформансының мағынасы адам тәнімен тікелей байланысты. Кинофестиваль күндері Вали Экспорт тағы бір австриялық суретші, медиаөнер теоретигі Петер Вайбельмен бірге ығы-жығы адамдары көп көшеге шығады. Петер Вайбель қолындағы мегафоны арқылы әрі-бері өтіп жатқан адамдарды қорапшаның ішіне қолдарын салуға шақырады. Вали Экспорт денесінің жартысын алып тұрған пенопластан жасалған қорапшаның төбесі мен жан-жағындағы тесіктерден оның қолдары мен басы ғана көрініп тұрды. Суретшіге жақындап келген адамдар оның көзіне қарап тұрып, қолдарын қорапша алдына ілінген перденің ар жағындағы жалаңаш төсіне тигізуі керек болды. Бұл жерде қорапша кинотеатр ғимаратының рөлін атқарды, ал тұтас перформанстың өзі киноэкран мен теледидеидегі әйел бейнесін сынауға құрылған еді. 1968-1969 жылдары Еуропаның ондаған қалаларында көрсетілген бұл феминистік акцияны баспасөз қызметі өткір сын көзіне алып, қарсылықтарын білдірді.

Тән мәселесіне назар аударған Авангардтық өнер өкілдерінің үшіншісі – ағылшын суретшісі Энтони МакКолла. Оның да шығармашылығы мүсін және фотография өнерімен, кинотүсірілімдер, инсталляциялар, графика және перформанспен тығыз байланысты болды. МакКолла өзінің шығармашылығының басым бөлігін жарықпен байланысты инсталляцияларды жасауға арнады. Энтони МакКолла – «жарық қолданылған өнердің» алғашқы пионерлерінің бірі әрі жарықпен байланысты проекциялармен жұмыс істеген шын мәніндегі ірі суретші. Ол жасаған инсталляциялардың ішінде «Шеңбер қалыптастыратын сызық» (1973) деп аталатын қарапайым әрі аса нәзік талғаммен жасалған жұмысы бар. Онда қараңғы бөлменің қабырғасында шеңбердің қалыптасуы туралы отыз минуттық фильмнің көріністері беріледі (проекцияланады). Жасанды түтін проекция сәулесін анық көруге мүмкіндік береді. Бұл сәуле біртіндеп жұқа сызықтан конусқа айналады. Сонымен бірге, ол қабырғада баяу қозғалыс арқылы шеңбер болып қалыптасады.

Бұл инсталляцияда жарық кез келген проекцияның негізгі базалық элементі қызметін атқарды. Әдетте жарықтың көмегімен фильмнің көріністері берілетін. Бірақ, бұл жерде жарықтың өзі түтіндеген қараңғы бөлмеде көзге анық көрінетін бейнеге айналады әрі оны сезуге болады. Сонымен бірге, сәуле-шеңбер көрерменмен, айналасымен өзара байланысқа түсіп, өнер шығармасының бірауақытта оның әрі бір



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино теориясындағы тәни қабылдау, сезіну мәселелері  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

бөлшегіне, әрі қатысушысына айналады.

**Негізгі терминдер:** тән, кино теориясы, гештальт-теория, монтаж теориясы, экзистенциалдық феноменология, классикалық кинотеория, заманауи кино теориясы, идентификация, эмпатия, нарратив, психоаналитикалық теория, неформализм теориясы, репрезентация, авангард, перформанс, «тактильді кино»

### **Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:**

1. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
2. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
3. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
4. Шавиро С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / пер. с англ. Мышкина О.С. – Пермь: Гиле Пресс, 2018
5. Shaviro S. Cinematic Body (Theory Out Of Bounds). – Univ Of Minnesota Press, 1993
6. Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. – Princeton University Press, 1992
7. Бельх А. Феноменологический кинематограф. О прозе и поэзии Николая Кононова. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2015
8. Ласло Мохоли-Надь и русский авангард: Статьи // пер. с венг. и нем. / Сост С. Митурич; ред. Ю. Герчук. — М.: Три квадрата, 2006
9. Георгий Кулаков. Моголи-Надь и «Баухауз» // Фотография, 1992, № 3-4, С. 36-38
10. Алумов С. VALIE EXPORT и Петер Вайбель как художники настоящего // Журнал «Дилетант», 2017, 3 июля
11. Hans-Michael Bock. The Concise Cinegraph: Encyclopaedia of German Cinema. – Berghahn Books, 2009
12. Ellard G. Anthony McCall: notebooks and conversations / Graham Ellard and Stephen Johnstone. - Farnham: Lund Humphries, 2015