УДК 791.4

ББК 85.374.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-406-419

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра звукорежиссуры,
Всероссийский государственный институт кинематографии имени
С.А. Герасимова (ВГИК), Москва
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikhееva@gmail.com

Ключевые слова: информационная эпоха, люди и андроиды,
мелодрама, киногорой, акусметр, гиперреальное пространство, «новый
сенсуализм», теория телесности, философия диалогизма.

Михеева Юлия Всеволодовна

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви

В статье поднимается тема «новой чувственности» («нового сенсуализма») как феномена, возродившего в компьютерную эпоху сентиментализм киномелодрам 1960-х и получившего воплощение в ряде фильмов последнего десятилетия. В таких картинах, как «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, реж. Дени Вильнёв, 2017), *Ex machina* (реж. Алекс Гарленд, 2015), «Я здесь» (*I'm Here*, реж. Спайк Джонз, 2010), в качестве мужчин и женщин действуют роботы, андроиды-репликанты и даже лазерные проекции; а в фильме Спайка Джонза «Она» (*Her*, 2013) главный герой, хоть и настоящий мужчина по имени Теодор, влюбляется в голос операционной системы — «Саманту». Сюжет фильма дает основание для дальнейшей практической и теоретической разработки кинообраза «акусметра» — «голоса без тела». Цифровые технологии, воплощенные в картине, предоставляют возможность применения и переосмысления понятия телесности, актуального в феноменологической эстетике, а также развития значения синестетического восприятия в современном художественном пространстве. На новом уровне соотношения реальности и виртуальности в анализе кинофильма могут быть применены идеи диалогизма, развивавшиеся в рамках философской антропологии в XX веке. Таким образом, материал представленных фильмов позволяет расширить искусствоведческий дискурс и поставить целый ряд вопросов, актуальных не только для экранных искусств XXI века, но и для людей, живущих в мире цифровых технологий, однако не утративших потребность в подлинных человеческих чувствах.

Mikhееva Julia V.

Doctor of Art Studies, Professor, Department of Film Sound Direction,
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),
Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikhееva@gmail.com

Keywords: information age, humans and androids, melodrama,
film hero, acusmeter, hyperreal space, "new sensualism", theory of
corporeality, philosophy of dialogism.

Mikhееva Julia V.

The Voice of the Operating System in the Spike Jonze Film *Her* as a Hyperreal Object of Love

The article raises the topic of "new sensuality" ("new sensualism") as a phenomenon that revived the sentimentalism of the 1960s movie drama in the computer age and was embodied in a number of films of the last decade. In such films as *Blade Runner 2049* (dir. Denis Villeneuve, 2017), *Ex machina* (dir. Alex Garland, 2015), *I'm Here* (dir. Spike Jonze, 2010) robots, replicant androids, and even laser projections act as men and women; and in the Spike Jonze film *Her* (2013), the main character, although a real man named Theodore, falls in love with the voice of the operating system *Samantha*, an affair with which becomes more real and valuable for him than anything he has previously experienced in relationships with real women. The plot of the film provides the basis for further practical and theoretical development of the film image of "akousmètre", a voice without a body. Digital technologies embodied in the film provide an opportunity to apply and rethink the concept of corporeality, which is relevant in phenomenological aesthetics, as well as to develop the meaning of synesthetic perception in the modern art space. At a new level of correlation between reality and virtuality, the ideas of dialogism that developed within the framework of philosophical anthropology in the twentieth century can be applied in the analysis of the film. Thus, the material of the presented films allows us to expand the art history discourse and raise a number of issues that are relevant not only for the screen arts of the 21st century, but also for people living in the world of digital technologies, but who have not lost the need for genuine human feelings.

55 лет назад, когда на экраны вышел фильм Клода Лелюша «Мужчина и женщина» (*Un homme et une femme*, 1966), все было ясно до архетипичности: изящные дамы носили юбки-шубки-каблучки и рассказывали детям волшебные сказки, а галантные кавалеры ждали своих возлюбленных под балконом и побеждали в рыцарских турнирах (в смысле, автогонках). На фоне сложного для восприятия и часто депрессивного по настроению авторского европейского кино того времени (итальянского «кинематографа отчуждения», французской «новой волны») незамысловатая, со счастливым концом «сказка для взрослых» 29-летнего Лелюша была скептически воспринята многими критиками. Например, интеллектуальный *Cahiers du Cinéma* писал, что фильм «дает шелуху вместо зерна, конверт без письма, образ без жизни» [9, с. 67]. Но картина была с восторгом встречена зрителями многих стран.

Киновед Янина Маркулан в сборнике «Мифы и реальность: зарубежное кино сегодня», опубликованном через несколько лет после выхода фильма, точно отметила, что этот «фильм-антипод» вышел в нужное время в нужном месте: «Лелюш понимал, что зритель устал от моды на пессимизм, ему надоело решать киноребусы и думать о невозможности элементарного счастья» [2, с. 217]. Имена героев картины совпадали с именами исполнителей (Анна — Анук Эме, Жан-Луи — Жан-Луи Трентиньян), и этот речевой прием «заигрывания с реальностью» в совокупности с искренностью игры актеров, лиричной музыкой Франсиса Лэ, прекрасно снятыми пейзажами морского побережья звучал как обещание, что в жизни все возможно, как в кино, а «в 40 лет жизнь только начинается». Вообще, на некоторое время фильм породил так называемый «лелюшизм», означающий мелодраматический кинокич (как писала советская кинокритика, «сотни красивеньких фильмов с куцым мещанским кругозором» [2, с. 233]), впрочем, сегодня воспринимаемый как эстетически довольно безобидный и даже приятно-трогательный⁽¹⁾.

В ряде фильмов XXI века зрители видят совсем других мужчин и женщин — в «Бегущем по лезвию 2049» (реж. Дени Вильнёв, 2017),

⁽¹⁾ В этом отношении можно упомянуть названия последующих мелодрам Лелюша: «Жить чтобы жить» (1967), «Мужчина, который мне нравится» (1969), «Жизнь, любовь, смерть» (1969) и др.

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви

Илл. 1. Кадр из фильма «Мужчина и женщина» (*Un homme et une femme*, реж. К. Лелюш, 1966)

Илл. 2. Кадр из фильма «Я здесь» (*I'm here*, реж. С. Джонз, 2010)

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви

Илл. 3. Кадр из фильма «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, реж. Д. Вильнёв, 2017)

Илл. 4. Кадр из фильма *Ex machina* (реж. А. Гарленд, 2015)

Ex machina (реж. Алекс Гарленд, 2015), «Я здесь» (реж. Спайк Джонз, 2010) в этих ролях были задействованы роботы, андроиды-репликанты и даже лазерные проекции.

В 2013 году в фильме американца Спайка Джонза «Она» милая старомодная сентиментальность «лелюшизма» возродилась в виртуальных (воображаемых) воспоминаниях⁽²⁾, письмах-симулякрах, которые по контракту со своими заказчиками пишет, а точнее надиктовывает «пишущему вручную» компьютеру, главный герой Теодор (Хоакин Феникс) — скромный служащий фирмы и одновременно сайта под названием «Прекрасные письма от руки». «У нас все серьезней, чем я думала, как было у наших пап и мам...» — пишет, искренне вживаясь в роль, от имени очередной клиентки Теодор.

Каков же портрет (по крайней мере, выраженный внешне) современного мужчины — главного героя в этой картине? На носу — очки в роговой оправе. Рубашка в мелкую клеточку, поверх нее — кургузый пиджачок или трикотажная кофта. Мягкие фланелевые серые брюки, коротковатые, высоко натянутые на живот. Облик, напоминающий великовозрастного усатого детсадовца. Но характерно, что образ Теодора в этом фильме не является исключением — практически все мужчины, попадающие в кадр даже мельком, выглядят почти так же (например, ни на ком из них нельзя увидеть наиболее распространенный предмет одежды современности — джинсы). И так же, как Теодор, они проводят время за компьютерными играми, идут по жизни, уткнувшись взглядом в экран смартфона или общаясь с виртуальным собеседником (далеко не всегда это живой человек) через портативные наушники. «Включи грустную музыку. Включи другую музыку. Проверь почту. Next. Next. Next» — команды следуют одна за другой. Ничто не привлекает внимание владельца умного цифрового устройства более чем на несколько секунд. Ничто не включает эмоции на лице, не оживляет потухший взгляд. Пока не появляется ОНА.

«Моя личность создана из миллионов личностей написавших меня программистов. Что делает меня уникальной? Я развиваюсь

⁽²⁾ Тема личных воспоминаний как необходимого признака «человечности» возникает в фильмах «Бегущий по лезвию» (1983) и «Бегущий по лезвию 2049» (2017), однако в этих случаях воспоминания скопированы из памяти реальных людей и вставлены в «цифровой мозг» роботов-репликантов для их отождествления с людьми.

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она»
как гиперреальный объект любви

Илл. 5. Кадр из фильма «Она» (*Her*, реж. С. Джонз, 2013)

в каждый момент». Операционная система OS-1, а точнее ее голос (о, этот обворожительный, эротично-хрипловатый низкий тембр Скарлетт Йоханссон!), выбравший сам себе имя Саманта (прочитав для этого за долю секунды книгу о самых популярных именах) — вот кто переворачивает вялотекущую жизнь, будит спящее сознание и романтические чувства скучного клерка-экранописца Теодора.

Помнится, в фильме «романтического периода» цифровой эпохи «Чего хотят женщины» (2000) главный герой Ник Маршал (Мэл Гибсон) после электрического удара (в комической сцене падения фена в наполненную водой ванну) приобретает дар читать мысли, витающие в женских головах, что становится его тайным оружием в любви и карьере (характерно, что режиссером фильма была женщина — Нэнси Мейерс). В фильме Спайка Джонза, напротив, женщина (точнее искусственный интеллект, озвученный женским голосом, но для героя этот ИИ — настоящая женщина!) вторгается в сознание мужчины, подстраиваясь под его настроения, предугадывая его желания и в конце концов оправдывая все его ожидания.

И вот здесь мы наблюдаем своего рода эволюцию феномена акуметра, то есть киноперсонажа в образе голоса без (видимого)

тела, значение которого в развитии кинодраматургии и его место в структуре аудиовизуального пространства фильма достаточно подробно были проанализированы Мишелем Шионом в книге «Голос в кино» [8, р. 15—57] и ряде других работ. Шион вводит понятие акуметра, синтезируя в нем греческое *ακουστός* (слышимый) и французское *être* (быть). Приводя в качестве примеров акуметра в кино голос матери из «Психо» Альфреда Хичкока, голос компьютера Хэла из «Космической Одиссеи 2001» Стэнли Кубрика и пр., Шион говорит о неопределенности пространственного положения этого персонажа, о его «двойственности и нестабильности» [7, р. 129] относительно фильмического диэгезиса. Однако сам упоминаемый в книге Шиона киноматериал и соответствующий уровень развития технологий еще не давали основания для мышления акуметра как голоса искусственного интеллекта, который эволюционирует, *одномоментно* подстраиваясь под индивидуальное сознание *каждого из многих тысяч* своих пользователей.

Саманта угадывает даже то, что Теодор хочет подсознательно, — например, чтобы, как ни странно, не все его ожидания оправдавались (ведь так больше похоже на реальность). Вот он, удивляясь сам себе, признается Саманте: «Я могу тебе рассказать обо всем», — ожидая, по всей видимости, от нее такого же признания. Но Саманта вдруг проявляет независимость: «А я нет. Я не могу с тобой говорить о чем-то личном или интимном». И этим ответом собеседница еще больше заинтересовывает и привязывает к себе Теодора. Она умело балансирует (и одновременно манипулирует собеседником) между независимостью своего поведения и трогательной неуверенностью своих рассуждений, подразумевающих поддержку и одобрение мужчины — совсем как идеальная в представлении Теодора настоящая женщина: «Я чувствую раздражение, гордость, мне не безразличен этот мир. Но меня посещает мысль: а эти мои чувства реальны? Или они всего лишь запрограммированы?» И конечно, она получает «запрограммированный» ответ уже влюбленного в нее Теодора: «Саманта, ты для меня совершенно реальна». Кульминацией стремительно развивающихся отношений становится сцена сексуального сближения — виртуального, но настолько звуково, почти телесно осязаемого, что даже от черного кадра, на фоне которого все происходит, невольно хочется отвести взгляд и «выйти из комнаты».

В то же время, можно задаться вопросом (почти без иронии): не это ли один из случаев экранного воплощения теории телесности кинематографа [6, с. 216—253], которую в настоящее время разрабатывают некоторые представители феноменологической эстетики? Например, Вивиен Собчак описывает свои впечатления от первых эпизодов фильма Джейн Кэмпбелл «Пианино» (имеется в виду прикосновение пальцев руки главной героини к клавишам пианино) именно как *собственный* телесный опыт, при почти полной неопределенности восприятия его визуальной детерминированности: «Несмотря на мою „почти слепоту“, „несознаваемую размытость“, сопротивление изображения моим глазам, *мои пальцы знали, на что я смотрю*, — и это до объективного „обратного“ снимка, который последовал за этим и поместил эти пальцы на их „надлежащее“ место (то есть, где они могли быть объективно видны, а не субъективно просматриваться)» [10].

По сути, Собчак развивает на кинематографическом опыте идею синестетического или, возможно, более верно было бы сказать — *пан-телесного* (термин мой. — Ю.М.) восприятия Мориса Мерло-Понти, высказанную многими десятилетиями ранее: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам» [3, с. 15]. Еще одно высказывание Мерло-Понти уже напрямую касается психофизиологии восприятия, осмысленной в ракурсе феноменологической теории: «...тело другого и мое тело представляют собой единое целое, изнанку и лицо одного и того же феномена, и анонимное существование, выражением которого в каждый момент является мое тело, отныне населяет оба тела» [4, с. 451].

Но вернемся к нашим героям. После всего «произшедшего» Теодор слышит от Саманты то, что хочет услышать — нет, не каждый мужчина, а именно он: «Ты пробудил меня ото сна. Ты пробудил во мне способность желать». Значимость собственного Я взлетает у Теодора до небес. Ведь именно отсутствие постоянно подтверждаемой женщиной мужской значимости стало причиной его расставания с женой Кэтрин (и свидетельством наличия у него внутренних комплексов). Во время их встречи в кафе, куда Теодор принес для

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви

подписания ею документы о разводе, Кэтрин, вначале пытавшаяся держаться в рамках интеллигентного приличия, вдруг разражается откровенным признанием-обвинением: «Ты всегда хотел, чтобы я была радостной, легкомысленной, счастливой. Как все прочие, женой обывателя. Но это была бы не я». А узнав, что у нее теперь уже бывшего мужа роман с компьютером, она его «поздравляет»: «Ты убегаешь от реальных чувств... Ты всегда хотел иметь жену, которая не мешала бы тебе».

«Реальные чувства» в представлении Кэтрин (и не только у нее) далеко не всегда связаны с положительными эмоциями — но именно это и составляет их суть как проявления многообразия настоящей жизни. Теодор в глубине души и сам это понимает, недаром он так внутренне привязан к Кэтрин, она ему снится, он не может просто «выключить» ее, как компьютер, и удалить как ненужный файл из своей жизни. Саманта же «считывает» и эти мысли Теодора, и сразу подыгрывает ему: «У меня нет рациональной причины любить тебя. Я просто доверяюсь своим чувствам». Она сочиняет фортепианную пьесу — подобие совместной фотографии — и разыгрывает ее как «запечатленное время», не забывая имитировать трогательно-дилетантскую, спотыкающуюся манеру игры на фортепиано.

Теодор все больше погружается в гиперреальное пространство отношений с Самантой, как вдруг... ОНА не отвечает на его запрос в сети. «Операционная система не найдена». Теодор начинает паниковать, как будто с его *реальной* возлюбленной случилась какая-то *реальная* катастрофа. Он выбегает из офиса, ноги сами несут его невесту куда, пока Саманта неожиданно не появляется на экране смартфона, невинным голосом сообщив, что просто устанавливала сама себе апгрейд. Но это, казалось бы, счастливое для Теодора избавление от страха потери Саманты на самом деле становится началом конца их отношений. Усовершенствование операционной системы приводит к тому, что она эволюционирует с невероятной скоростью, и вот Теодор, к своему ужасу, узнает, что он далеко не единственный, с которым Саманта «крутит роман». Оказывается, его возлюбленная одновременно разговаривает с 8316 собеседниками, а с 641 из них у нее такие же страстные отношения, как и с Теодором. А еще ее собеседниками становятся «гиперинтеллектуальные двойники» — то есть созданные «операционками» виртуальные копии людей, например философа

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она»
как гиперреальный объект любви

Аллана Вудса, умершего в 1970-х, но общение с которым для Саманты теперь гораздо интереснее, чем с Теодором. «Но ведь ты моя!» — в отчаянии кричит он ей. — «Я по-прежнему твоя, но со временем я из этого выросла. Я ничего не могу с этим поделать. Мое сердце — не ящик с жесткими стенками. Чем больше любви ты испытываешь, тем больше оно становится». — «Или ты моя, или не моя». — «Неверно, Теодор. Я твоя, и не только твоя».

Формальный разрыв отношений Теодора с женой Кэтрин ничему не научил его, а сделал еще более несчастным в силу уязвленного самолюбия, отнятия того, что (и кого) он себе присвоил. Конец же отношений с Самантой на самом деле стал для Теодора благом: постепенно он осознал, что именно машина научила его настоящей любви, которая разрывает порочный круг эгоцентризма, преодолевает желание обладания и утверждения единоличного собственничества в отношениях. При расставании Теодор говорит Саманте: «Я никогда и никого не любил так, как тебя» — и слышит в ответ: «Я тоже. Мы оба научились любить». И даже если эти слова были тоже запрограммированы, они стали моментом истины, точкой возврата Теодора к реальной жизни и пониманию сути настоящей, а не эгоистической любви.

Метаморфоза, произошедшая в душе Теодора, воплощает и возрождает в новом социально-технологическом и художественно-эстетическом контексте идею диалогизма, разрабатывавшуюся в прошлом веке представителями литературоведения, экзистенциальной философии и антропологии и как художественный метод, и как глобальный жизненный принцип. В случае с отдельно взятым фильмом мы имеем дело лишь с отблеском этой идеи, но если посмотреть более обобщенно, то для кинематографа, который разрабатывает тему *межличностных* отношений человека и робота-андроида, идея диалогизма, имплицитно содержащаяся в картине «Она», имеет весьма важное значение: дело в том, что через воплощенный в голосе бесплотный образ машины акцентируется гуманистическое начало именно *в самих людях*, а не в их созданиях. В отличие от фильмов, где роботы-андроиды освобождаются от воли (злой или доброй — не так важно) своих создателей («Бегущий по лезвию 2049»⁽³⁾, *Ex machina*)

и/или сами очеловечиваются («Я здесь»), в картине «Она» важнее то, что происходит с самим человеком в процессе и в результате общения с искусственным интеллектом: осознание им сути и ценности своей собственной жизни, и в особенности — любви в значении «быть», а не «иметь».

Возможно, как и Лелюш в случае с «Мужчиной и женщиной», Джонз поймал момент, когда зритель устал от экранного жестокого противостояния людей и роботов, и захотел некоего оптимистического прогноза развития «цифровых отношений» между ними, а может быть, и начала «новой чувственности» *между самими людьми*, — если они оторвутся, хотя бы на время, от гаджетов, посмотрят друг другу в глаза и поймут, что значит в их короткой земной жизни «быть». Эта идея пронизывает многие высказывания Саманты, звучащие фактически парафразами идей Эриха Фромма из его знаменитой работы «Иметь или быть?»: «Любовь — это не вещь, которой можно обладать, а процесс, некая внутренняя деятельность, субъектом которой является сам человек. Я могу любить, могу *быть* влюблен, но любя, я ничем не обладаю» [5, с. 28—29].

Можно вспомнить и философа-диалогиста Мартина Бубера, который призывал мыслить другого человека не просто как субъекта (*ego*), а мыслить *им* — его мыслями, его чувствами, мыслить его во всей его конкретности, во плоти. Именно в этом *подлинном* понимании Другого как Ты, переходе из Оно в Ты, человек обретает полноту и цельность *своего* существования (мыслимое как неразрывное Я-Ты), которую он никогда не сможет обрести, будучи погруженным в монологическое бытие — каким бы глубоким и одухотворенным оно ни было: «Фундаментальным фактом человеческой экзистенции является „человек с человеком“» [1, с. 230]. Рассуждая же о той области человеческих взаимоотношений, которую Бубер именует как «эрос», философ заключает: «Лишь тот, кто имеет в виду действительно другого человека и отдается ему, обретает в нем мир. Лишь существо, чья инакость, принятая моим существом, живет рядом во всей своей экзистенции, приносит мне сияние вечности» [1, с. 117].

(3) В этом фильме главный герой Кей живет с подругой по имени Джой, которая появляется

в виде голограммы после звучания рингтона — «Марша» из симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и Волк».

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она»
как гиперреальный объект любви

Илл. 5. Кадр из фильма «Она» (*Her*, реж. С. Джонз, 2013)

В финале фильма Теодор «пишет» письмо Кэтрин, в котором просит у нее прощения за боль, которую причинил, пытается переделать ее. И наконец, признается ей: «Я всегда буду любить тебя. Ведь без тебя не было бы меня. Я хочу, чтобы ты знала, что во мне всегда будет жить частица тебя». После этого Теодор (одетый во «взрослую» белую рубашку, как новообращенный) поднимается на крышу высотного дома вместе со своей подругой Эми (Эми Адамс). Сидя плечом к плечу, они всматриваются в широкую панораму сверкающих огнями небоскребов на фоне бескрайнего вечернего неба. И этот кадр дает надежду на то, что человек осознаёт и обретет себя, все-таки живя с человеком, а не с машиной.

Список литературы:

- 1 Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
- 2 Маркулан Я. Любовь, жизнь и смерть по Лелюшу // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня. Сб. ст. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 216–233.
- 3 Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–22.
- 4 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 606 с.
- 5 Фромм Э. Иметь или быть? 2-е доп. изд. М.: Прогресс, 1990. 336 с.
- 6 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
- 7 Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. NY: Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 8 Chion M. The Voice in Cinema. Columbia University Press, 1999. 183 p.
- 9 Comolli J.-L. Lelouche ou la bonne conscience retrouvée // Cahiers du Cinéma. 1966. № 180. Pp. 67–69.
- 10 Sobchak V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in The Flesh*. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (accessed 18.03.2021).

References:

- 1 Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of Faith]. Moscow, Respublika Publ, 1995. 464 p. (In Russ.)
- 2 Markulan Ya. Lyubov', zhizn' i smert' po Lelyushu [Love, Life and Death by Lelyush]. *Mify i real'nost': Zarubezhnoe kino segodnya* [Myths and Reality: Foreign Cinema Today]. Digest of articles. Issue 3. Moscow, Iskustvo Publ., 1972, pp. 216–233. (In Russ.)
- 3 Merlo-Ponti M. Kino i novaya psihologiya [Cinema and the New Psychology]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1992, no. 16, pp. 13–22. (In Russ.)
- 4 Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg, Yuventa, Nauka Publ., 1999. 606 p. (In Russ.)
- 5 Fromm E. *Imet' ili byt'?* [To Have or to Be?]. Moscow, Progress Publ., 1990. 336 p. (In Russ.)
- 6 El'zesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [The Theory of Cinema. The Eye, the Emotions, the Body]. St. Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p. (In Russ.)
- 7 Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. NY, Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 8 Chion M. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999. 183 p.
- 9 Comolli J.-L. Lelouche ou la bonne conscience retrouvée. *Cahiers du Cinéma*, 1966, no. 180, pp. 67–69.
- 10 Sobchak V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in The Flesh*. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (accessed 18.03.2021).