

УДК 130.2:791.3

Максим Карповець

## ПАРАДОКСИ СІНЕФІЛІЇ: КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА

*У статті аналізується феномен синефілії крізь призму семиотики та феноменології. Розкривається парадоксальний зміст феномену, який полягає у спробі побудувати ідеального глядача, залишаючись у межах власного наївного сприйняття кінотексту.*

**Ключові слова:** філософія кіно, семиотика, феноменологія, синефілія, інтертекст.

**М. Карповець. Парадоксы синефилии: конструирование идеального зрителя**

*В статье анализируется феномен синефилии сквозь призму семиотики и феноменологии. Раскрывается парадоксальный смысл феномена, который заключается в попытке построить идеального зрителя, оставаясь в пределах собственного наивного восприятия кинотекста.*

**Ключевые слова:** философия кино, семиотика, феноменология, синефилия, интертекст.

**M. Karpovets. The Paradoxes of Cinephilia: Constructing an Ideal Viewer**

*The phenomenon of cinephilia is analyzed with helping of semiotics and phenomenology in this article. It is disclosed the paradoxical meaning of this phenomenon which means the attempt of building the ideal viewer, who is standing at the same time on the position of naïve perception.*

**Key words:** philosophy of cinema, semiotics, phenomenology, cinephilia, intertextuality.

Вихідна теза нашої статті полягає у дивному, хоча й для когось вже звичному симбіозі кіно й літератури, а точніше, теорії літератури. В Умберто Еко є поняття ідеального читача, яке може бути застосоване і до синефіла, тільки вже як ідеального глядача. Відштовхуючись від цього припущення, ми спробуємо розгорну-

ти невеликий спектр часто суперечливих між собою інтерпретацій щодо самого феномену сінєфілії, що й зумовлює основну тезу цього тексту. Відтак, припускаємо, що сінєфілія як *виняткова естетика сприйняття, переживання і розуміння кінотексту*<sup>1</sup> окремим суб’єктом завжди є внутрішньо суперечливою, парадоксальною практикою конструювання як ідеального відчитування смислів кіно, так й ідеального глядача.

Феномен сінєфілії виникає у другій половині ХХ ст, а саме із французької нової хвилі. Мас Джнеріс, наприклад, об’єднує феномен сінєфілії із культурною течією французької “зграї аутсайдерів” (мається на увазі передусім Жан-Люк Годар, Франуса Трюффо, Жак Ріветт), називаючи її “снобістським способом сприйняття кіно” [8]. Ми також дотримуємось такого міркування і пов’язуємо появу сінєфілії як розгорнутого дискурсу соціального й культурного буття саме із французькою *Nouvelle Vague*. Проте до цього списку можна додати й інших великих французьких режисерів – Жана Кокто і Робера Брессона, яких об’єднувала не лише любов до кіно, але й до інших форм мистецтва, особливо літератури<sup>2</sup>. У той же час можна назвати ще одного великого сінєфіла – Орсона Уеллса, без якого складно уявити не тільки історію кіно, але й у цілому міфологізацію кінематографа і культури.

Однак існує складність визначення історичної траєкторії сінєфілії, бо про саме явище написано зовсім мало праць, а у вітчизняному гуманітарному середовищі єдиною ластівкою хоча б оглядового огляду є поява тематичного номера інтернет-видання *Cineticle*. Що ми можемо методологічно чи хоча б якось сказати про сінєфілію, міркує Крістіан Кітлі, на превеликий жаль, нічого [9, р. 2]. Справді, складається враження дивовижної змови академічної спільноти в межах *Film Studies*, критиків та оглядачів, що

<sup>1</sup> Наше визначення частково збігається із розумінням сінєфілії кіно-критиків та істориків кіно Антуана де Беко та Тьєррі Фремо, які визначали феномен перш за все як “спосіб перегляду фільмів”, а тоді вже “спосіб обговорення і потім оформлення їх у дискурс” [6, р. 134].

<sup>2</sup> Безумовно, значення літератури для сінєфілського культу складно переоцінити. Тут можна згадати хоча б Алана Роба-Гріє (блискуча екранізація Алена Рене “Минулим літом у Марієнбаді”), Хуліо Кортасара (ключовий фільм Мікеланджело Антоніоні “Фотозбільшення”, вільна варіація оповідання “Слина диявола” Кортасара), без яких не було б багатьох інтертекстуальних шедеврів світової культури.

послідовно ігнорували цю тему. Попри це, фрагментарно можна зафіксувати низку колоквіумів, конференцій та збірників, де б розглядалась сінєфілія із різних аналітичних кутів та методологічних перспектив. Перш за все, варто вказати на діяльність *Cahiers du Cinéma*, автори якого не тільки були невинними фанатами кіно, але й водночас намагались відрефлексувати цей фанатизм у писемній формі (не рідко й у візуальній теж). Що стосується обговорень, то найбільш знаковою подією була конференція “Винайдення культури: історія сінєфілії”, організована Антуаном де Беко і Тьєррі Фремо 5 березня 1995 року у Парижі. Вже через десять років помітною була поява збірника “Сінєфілія: фільми, любов і пам’ять” [7], упорядниками якого були Марейке де Фолк та Мальте Хагенера. Зрозуміло, що між цими подіями є безліч невідомих і невидимих розмов, дискусій, чернеток і есе, оформлюючись у цілісний корпус досліджень сінєфілії, яка на сьогодні поступово перебирається в епіцентр гуманітарного інтересу.

Прикріплення сінєфілії до діяльності французької “Нової хвилі” є певною історичною умовністю, проте вона має свою чітку логіку, адже сінєфілія без традиції або напрацьованого контексту практично неможлива. Важко уявити, що Жан Ренуар міг би бути сінєфілом, оскільки він навіть фізично не мав з чим полемізувати, що неминуче присутнє у будь-якому “ідеальному” знанні чи “інтертекстуальній компетенції” глядача. Саме представники “нової хвилі” сприяли як теоретично, так і емпірично зародженню сінєфілії (йдеться не тільки про наївну любов до кіно, але й про його ідеальне розуміння, тобто той унікальний *досвід візуального*, який доступний небагатьом). І тут знову ж таки має рацію Мас Джеріс, пишучи, що “якщо сінєфілія є пошуком насолоди в кіно... тоді ті, хто її віднайшов, повинні нею поділитися” [8]. Такі істинні любителі кіно, як П’єр Паоло Пазоліні, Жак Даніель-Валькрос, Франсуа Трюффо або Пітера Богданович, рано чи пізно візьмуть ручку або камеру (часто те й інше), щоб поділитися своїм досвідом з іншими, наївними глядачами.

З іншого боку, працює й інше узагальнення: як тільки глядач опиняється віч-на-віч із екраном, то він вже є сінєфілом, бо перебуває в конкретних межах функціонування семіотичного простору. Саме введення топологічного виміру взаємодії глядача й образу наближує нас до розуміння дивного, містичного зв’язку сінєфіла

із позаекранним світом. У цій взаємодії, динамічному середовищі продукування нових значень і емоцій, поступово породжується і виховується сінєфіл як ідеальний глядач.

Однак повернемося до Умберто Еко і його ідеального читача – практичного вихідного поняття для постмодерного дискурсу. Найбільш цілісно і послідовно дослідник висвітлив це поняття у працях “Відкритий твір” і “Роль читача”. Нагадаємо, що основна презумпція теорії Умберто Еко в тому, що текст відкритий до інтерпретаційних зусиль читача, хоча й ці зусилля чітко задані структурними лабіринтами тексту. Провокація семіотика в тому, що такі зусилля можуть тривати безкінечно, але провідна роль у цьому належить читачеві. Цікаво, що семіотик наводить зовсім не літературний приклад, а тогочасні авангардні тенденції у музиці, зокрема у творчості Карлхайнца Штокхаузена і Лучано Беріо [3, с. 24-25]. Саме в останній тезі Умберто Еко пориває зі структуралістським поглядом, де все ж таки домінуючим лишається об’єкт, смислове поле якого чітко закріплене в історичному й культурному контексті. Підтримуючи цю думку, Клод Леві-Строс в одному із інтерв’ю наголосив, що він не може прийняти таку перспективу (йдеться про теорію відкритого твору), бо для нього твір мистецтва – об’єкт із певними властивостями, що повинні бути аналітично виведені.

Для Умберто Еко ж нема жодних меж між контекстами – ідеальний читач легко маневрує між ними, конструює які завгодно світи й системи. Цікаво, що буквально через рік після “Відкритого твору” вийшла інша, не менш провокаційна робота Сьюзен Зонтаг – “Проти інтерпретації”, де та у зовсім протилежному настрої закликала припинити свавілля інтерпретацій, яке спостерігала щодо тогочасного концептуального мистецтва. Зокрема вона зазначала, що “під інтерпретацією я маю на увазі розсудливу діяльність розуму/свідомості, що ілюструє певний код, певні “правила” інтерпретації” [10, р. 5]. Інша річ, що концептуальне мистецтво провокувало таке свавілля, проголошувало у своїх маніфестах, але це вже була другорядна справа, адже Сьюзен Зонтаг пішла далі у своєму доволі радикальному і великою мірою позитивістському маніфесті, забуваючи, що її позиція теж є не що інше, як *чергова інтерпретація* культурного поля, де об’єктивна “розсудливість” часто є суб’єктивним баченням реальності.

Тоді на якому березі опиняється сінєфіл? Будучи обізнаним у багатьох контекстах, інтертекстах і традиціях, переглянувши тисячі стрічок, переосмисливши не менш теорій, для сінєфіла відкриваються два шляхи: шлях автора і шлях кінознавця. У своєму есе кінокритик Ніко Баумбах вказує на внутрішнє розривання сінєфілії в різні напрями, які також у культурологічному зрізі можна позначити традицією та інновацією: “Сінєфілія, так само як кінознавство і кінокритика, розривається між двома протилежними цілями: руйнування бар’єрів між дисциплінами і традиційними концепціями мистецтва, та підтримка власної легітимності через звернення до тих самих категорій, які вона намагалась зруйнувати” [5]. Перед цим зробимо ремарку. Перш ніж ступити на якусь стежку, сінєфіл неминуче стає *диктатором* власної ситуації. У якийсь момент він усвідомлює, що не заслуговує відокремленого ставлення, а тому обирає зверхній, загрозливий погляд над Іншим. Доказом настання такого етапу слугує хоча б переконлива арабеска Мішеля Фуко про знання і владу, які так чи інакше супроводжують один одного. Чим більше контролюєш знання, тим більше пануєш – чим більше пануєш, тим більше контролюєш знання. Знання немов саме притягує владу, яка поглинає наївного глядача, лишаючи лише ідеального *споглядача* у своєму царстві знаків і кодів. На якомусь відрізьку часу сінєфіл зі своїм знанням втомлюється від нарцисизму, але не позбавляється його остаточно. Яку б програму не обрав сінєфіл, відчуття винятковості та унікальності розуміння не покидає його. Втім у цьому нічого поганого нема – здорова самооцінка ніколи не була зайвою для жодної людини.

Одним із видів ідеального глядача є така ситуація, коли сінєфіл *вирішує сам знімати* кіно. Це змушує нас дати певне уточнення, яке полягає у спробі сінєфіла порозумітись зі світом, поділитись своїми знаннями, але, так чи інакше, не відректись від своєї позиції. Так, сінєфіл стає автором (у французькій мові є поширений відповідник *grand auteur*, що мимоволі перегукується із відомим *grand dictator*). Алюзія цілком виправдана: автор конструює ідеальний світ зі своїми межами і законами, для якого, своєю чергою, конструюється ідеальний глядач. Тут доречно згадати Жана Есташа, якому належить такий антивізуальний шедевр, як “Матуся й повія” (1973). Цей фільм помилково на перший погляд видається реалістичним. У ньому “Есташ відмовляється продукувати “знаки

реальності” як проєкції життя в сирому вигляді” [1]. Тобто це той світ, у якому режисер міг би жити і творити; світ, який для нього був недосяжний у дійсності. Подібний конфлікт реального й вигаданого присутній і в іншому сінєфільському шедевірі – “Брудна історія” (1977). Так чи інакше, Жан Есташ ускладнював свої фільми ремінісценціями, алюзіями і прихованими підтекстами – всім тим, що максимально актуалізує інтелектуальний і естетичний досвід автора та, відповідно, сінєфіла. Не випадково творчість Жана Есташа спонукала Джима Джармуша зняти “Зламани квіти” (2005) – можливо, не найкращу його стрічку, але однозначно оригінальний за формою сінєфільський проєкт.

У свій час існував жарт щодо ідеального читача Умберто Еко, якого насправді не існувало, крім однієї людини – самого Умберто Еко. Доля правди є у жарті, адже автор нав’язує систему знаків глядачеві, скріплює і закріплює траєкторію інтерпретації. Справді, авторський задум свого твору ставить суперечливе питання: чи потрібно ідеальному читачу/глядачу прочитувати текст лише в заданих межах? чи може він *щось* додавати, розширювати контекст?

Це не що інше, як перетворення закритого, герметичного авторського тексту у відкритий полісемантичний текст, адже “є тексти, що можуть не тільки вільно, по-різному інтерпретуватись, але й навіть створюватись (сотворюяться, породжаються) у співавторстві із їх адресатом” [3, С. 12]. Така ситуація простежується більшою мірою в авангардному кіно, але й також присутня у таких відомих роботах, як “Кріт” (1970) Алехандро Ходоровські, “Небезпечні ігри” (1993) Абеля Феррари, “Приховане” (2005) Міхаеля Ханеке. Автор, здається, лишає підказки для поверхневого, першого прочитання тексту, але підтекстом йдуть безліч прихованих способів розуміння, що вказує на відкритість твору для інтерпретацій адресата, який і актуалізує “істинний” зміст посилання.

Попри абстрактну передумову наявності ідеального читача, насправді як закритий, так і відкритий фільм інтерпретується із “використанням кодів, відмінних від тих, що мав на увазі автор” [3, с. 20]. Для Умберто Еко закритий текст – це той, що відкритий до хибних інтерпретацій, а для нас у розумінні кіно важлива швидше послідовність, *процесуальність* інтерпретації, що для закритих фільмів відіграє першочергове значення. Натомість відкриті фільми не настільки переймаються лінійністю, а швидше свободою

інтерпретації (для італійського філософа знову ж таки навпаки – “відкритий текст, наскільки б він не був “відкритим”, не дозволяє довільної інтерпретації” [3, с. 22]). Напевно, для останньої категорії ідеальний глядач це той, що вільний від жодних програм (марксистизм, психоаналіз, рецептивна естетика, православна філософія, неокантіанство, екофілософія тощо), а тому продукує *свій унікальний словник*, не подібний на жоден відомий чи сконструйований. Інша річ, що такий словник часто зрозумілий тільки сінефілу, а тому жодна комунікація із іншими суб’єктами неможлива.

На противагу або швидше на додачу цього існує інший шлях сінефіла – кінознавство. Ми зумисне уникли поняття кінокритики, оскільки даємо собі чітке розрізнення, що у першому випадку йдеться про певне гносеологічне завдання, яке не має ні початку, ні завершення, що ідеально вписується у концепцію відкритого твору. Натомість випадок кінокритика неминуче пов’язаний із вердиктом, остаточним приписом оцінки – тут нема сірого поля, а лише чорно-біла шахівниця. Кожен по-своєму виконує свою соціокультурну місію, але для сінефіла важливіше розібратись зі всіма “кротовими норами” (відома метафора Джона Фаулза), пройти всіма борхесівськими стежками у саду і, знову ж таки, виховувати ідеального глядача. Як писав Михайло Ямпольський, “чим відрізняється точка зору сінефіла від погляду традиційного критика чи звичайного глядача? Критик перебуває на дистанції у своєму ставленні до кіно. Його точка зору – це точка зору суб’єкта, про який стільки писали “Кайє” структуралістського періоду. Реакція “звичайного глядача”, навпаки, повністю програмується фільмом і не спонукає до критичного дистанціювання” [4].

Сінефіл, який умовно трансформувався із ідеального глядача у кінознавця, принципово тримає у полі зору свою аудиторію. Він не може виробляти власний словник понять, хизуватись придуманими неологізмами і концептами, оскільки налаштований на *діалог* (хоча й у більшості випадків транслює знання монологічно, не чекаючи відповідної реакції в аудиторії); він переконаний, що існує об’єктивне пояснення як внутрішньому семіотичному ладу в конкретному кінотексті, так і зовнішній тканині кінопроцесу (не важливо, чи він розуміється як ризома, дерево або потік). Справді, тіло сінефіла у цьому разі не зливається із екраном, воно максимально дистанціюється від випадкових емоцій чи рефлексій. На

відміну від критика, кінознавець не розламує текст, а потім збирає. Навпаки, для нього важливіша *цілісність* фільму – як речі-в-собі, так і феномену культурної реальності. Така настанова допомагає налаштуватись на відповідну інтелектуальну “медитацію” глядача, показати йому семантичні координати, в яких функціонує вже не відкритий/закритий твір, а просто безцінний артефакт культури.

Стає зрозумілим, що сінєфіл перебуває далекого від тієї практики, що зветься наївним глядачем і, відтак, наївним переглядом. Так само як для ідеального читача існує роман Джеймса Джойса “Улісс” чи Джона Барта “Плавуча опера”, так само для ідеального глядача існують такі прекрасні фільми, як “Сидіння Альказара” (1990) Люка Мулле, “Обличчя, яке ти заслуговуєш” (2004) Мігеля Гомеша чи тонке мереживо кінематографічних ремінісценцій “Франція” (2007) Сержа Бозона. Хіба можна уявити наївне задоволення від сюжету, пейзажів у Джеймса Джойса? Таке враження, що читач отримує справжню насолоду на маргіналіях тексту, тобто читаючи коментарі і приховані алюзії, захоплюючись геніальністю інтертекстуальних зв’язків. Текст сам пручається сприйняттю його лише як пейзажної чи наративної структури – можливість катарсису перебуває у зовсім іншому полі. Аналогічно і названі фільми (до яких можна додати безліч інших) немов чекають свого глядача, який впізнає відсилання то до одного, то до іншого контексту. Крім того, часто такі контексти виходять поза межі історії кіно, як це буває у Мігеля Гомеша, а тому вимагають особливого *досвіду* від прочитання кіно. Відповідно, наївний глядач не знає, що робити із такими фільмами – як їх вписати у *стереотипну* схему розуміння. Такі фільми вимагають особливої напруги, “ідеального читача, який страждає ідеальним безсонням” [11], здатного не тільки сприймати текст як складний світ, але й самому конструювати закони функціонування цього світу. Практично, ідеальний читач мимоволі *переймає* функції деміурга у автора чи об’єкта, перетворюючись у процесі інтерпретації на творця нового тексту.

Справді, “сінєфільський досвід, без сумніву, тяжіє до феноменології як способу описання” [4], – міркує сучасний філософ Михайло Ямпольський. Феноменологія перегляду нагадує систему коментарів, що мимоволі становлять окремий інтертекст, який, в цьому є певна небезпека, часто відмежовується від оригінального тексту. Хоча для сінєфіла нема оригінального тексту – для нього



всі тексти рівні, самотутні й улюблені. Можливо, у цьому ліберальному прийнятті всього горизонту кіно реальності, сінєфіл і зберіг у собі наївного глядача, який вірить у реальність потяга, що летить на нас із глибини екрана. Однак інтертекстуальне добудовування відкритого твору, яким і є кіно (і не тільки авангардне), недоступне ні для критика, ні для кінознавця. Коли перший змушений поставити крапку в інтерпретації, зробити вердикт, а тому обмежений або темпоральністю (виділеним часом для оцінки), або простором (існуючою дистанцією між власним етичним блоком і професійним обов'язком, що й зумовлює в цілому дистанцію до картини), то другий обмежений іншими чинниками – законами онтології аналізованого тексту, тобто історичними потоками подій, конкретними втіленими смислами відповідної течії чи школи тощо. Натомість автор у більшості випадків немає такого жорсткого контролю, якщо не брати до уваги різноманітні маніфести, з якими, що симптоматично, після певного часу поривали самі ж зачинателі<sup>1</sup>. Лише автор може домислити, добудувати і взагалі перекреслити онтологічний каркас фільму, збудувавши на його руїнах зовсім інше полотно.

Не повинна складатись омана, що відкритим твором є лише задалегідь продумані фільми чи окремі сінєфільські проекти, які звернені до обраних глядачів. Насправді для сінєфіла відкритим текстом є будь-який фільм, що розглядається ним як “пучок різновекторних смислів”. Умберто Еко фіксує цю “різновекторність” навіть у формі твору, а тому сміливо зазначає, що “форма є естетично важливою тому, що її можна розглядати й осмислювати у різних векторах, коли вона, не перестаючи бути собою, є все багатство аспектів і відлунь” [3, с. 28]. Відповідно, для сінєфіла навіть найбільш бездарне кіно є далеким відголоском шедеврів, а що вже говорити про “вдалі” тексти, які розбиваються на численні взаємопов'язані семіотичні світи.

Небезпека сприйняття фільмів як відкритого твору у тому, що сінєфіл сприймає їх *незавершеними* текстами, а тому має повне право домислювати і додавати значення, що, за його логікою,

<sup>1</sup> Тут можна згадати хоча б Ларса фон Трієра і маніфест “Догми 95”, який з часом став не актуальним не тільки для Трієра, але й для Томаса Вінтерберга, співавтора маніфесту і загалом автора першого фільму у цьому русі “Урочистість” (1998).

не руйнує онтологічні основи оригіналу. Не йдеться про зухвалу деконструкцію тексту, а швидше про ідеалістичне прагнення реанімувати істину у банальному питанні: що ж мається на увазі? Невинне питання нестримно дратує не тільки таких культових і міфологізованих режисерів, як Бела Тарр, але й інших авторів, хоча б того ж таки Гаса ван Сента. Напевно, важко придумати більш ідеальний фільм для герменевтичних процедур аніж “Джеррі” (2002) або “Малхолланд Драйв” (2001) Девіда Лінча. Такі стрічки безкінечно дратують Сьюзен Зонтаг та її послідовниць/послідовників, але й водночас додають запалу для сінефіла.

Річ у тому, що коли Бела Тарр запевняє про “нульове письмо” своїх фільмів і марну справу пошуку додаткових значень, то Девід Лінч дратується не тому, що його дістає нестерпний сінефіл, а дратує неспроможність самому дати раду своїм кінотекстам. Простіше кажучи, автори не знають, що вони мали на увазі. Як писав Кріс Родлі, “Лінч не хоче і не може (і в якій саме пропорції поєднуються ці “не хоче” і “не може”, залишається лише здогадуватись) аналізувати фільм, бо переконаний: якщо таємниця буде розкрита, ми прокинемося від сну із назвою “Малхолланд-драйв” [2, с. 385]. Відкритий твір мимоволі дає гарантію безкінечного не-пробудження, блаженного стану ейфорії і захоплення магією кіно. Однак основне, що дає відкритий твір, так це можливість ідеального глядача, який знає всі потаємні стежки ідеального світу кінематографу.

Таким чином, сінефілія як специфічна практика сприйняття і розуміння кінематографу поєднує у собі низку антиномічних особливостей. По-перше, герменевтичне сприйняття візуальних текстів завжди прагне порушити свої межі, а тому потребує колективного обговорення, дискусії чи розгляду. Тобто елітна форма культивування обраних фільмів і режисерів завжди опирається на так звану “ширшу аудиторію”, без якої сінефілія вироджується як замкнений клуб обраних цінителів кіно. По-друге, сінефілія як принципово індивідуально-особистісна стратегія формування власного естетичного смаку та світогляду водночас містить інтенцію до формування об’єктивного розуміння кінотекстів, носієм якого є ідеальний глядач. Водночас інший висновок: сінефілія хоч і є інтертекстом, однак також претендує на унікальний погляд на відомі чи, як часто буває, невідомі зразки кінематографу. Саме такі видимі й невидимі

суперечності становлять парадоксальну сутність феномену сінєфілії, яка із простої любові до кіно перетворюється на складне явище культури, що потребує уважного й послідовного осмислення.

### Література:

1. Кушнарєва И. У Деда Мороза глаза Доктора Мабузе [Електронний ресурс] / И. Кушнарєва. – Режим доступу до статті: <http://kinoart.ru/2010/n5-article11.html>. – Назва з екрана.
2. Линч Д. Интервью: Беседы с К. Родли / Д. Линч. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 480 с. – (Арт-хаус).
3. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.
4. Ямпольский М. Синефилия как эстетика. Заметки читателя книги Сержа Данея “Упражнение пошло на пользу, сударь” [Електронний ресурс] / М. Ямпольский. – Режим доступу до статті: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/740/>. – Назва з екрана.
5. Vaumbach N. All That Heaven Allows: What Is, or Was, Cinephilia? (Part One) [Електронний ресурс] / N. Vaumbach. – Режим доступу до статті: <http://www.filmcomment.com/entry/all-that-heaven-allows-what-is-or-was-cinephilia-part-one/site-specifics-gravity-hill-newsreels>. – Назва з екрана.
6. De Baecque A., Frémaux T. La Cinéphilie ou L’Invention d’Une Culture / A. De Baecque, T. Frémaux // Vingtième Siècle. Revue d’histoire. – Année 1995. – Volume 46, Numéro 46. – P. 133-142.
7. De Valck M., Hagener M. Cinephilia: Movies, Love and Memory / M. De Valck, M. Hagener. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 240 p. – (Film Culture in Transition)
8. Generis M. Cinephilia: movies, love and memory [Електронний ресурс] / M. Genesis. – Режим доступу до статті: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/cinephilia-movies-love-memory>. – Назва з екрана.
9. Keathley C. Cinephilia and History, or the Wind in the Trees / C. Keathley. – Bloomington: Indiana University Press, 2005. – 232 p.
10. Sontag S. Against Interpretation: And Other Essays / S. Sontag. – N.Y.: Picador, 2001. – 336 p.
11. Joyce J. Finnegans Wake / J. Joyce. – N.Y.: Viking, 1945. – 628 p.