

УДК 791.43.01

Ю. Д. Глушнёва

ФИЛОСОФИЯ КИНО: СОПРОТИВЛЕНИЯ ОНТОЛОГИИ

Рассматриваются теоретические проблемы онтологического исследования кинематографа, ключевые трудности построения классической онтологии кино, среди которых забота исследователя о хорошем объекте, трансформация онтологических категорий под влиянием кинематографического опыта, неполнота бытия кино. На основе концепции М. Хайдеггера выдвигается альтернативный взгляд на содержание и задачи онтологии кино.

Ключевые слова: *онтология кино, аффективность, скептицизм, неполное бытие.*

В 1948 г. М. Мерло-Понти писал: «Кино – это прежде всего техническое изобретение, к которому философия не имеет никакого отношения» [1]. Однако уже в 1960-х гг. с появлением структуралистской теории кино, аппаратной теории Ж.-Л. Бодри, с развитием марксистской критики кинематографа, а также в последующем с вовлечением профессиональных философов в киноисследования стало ясно, насколько М. Мерло-Понти заблуждался. Р. Барт, Т. Адорно, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ф. Гваттари и многие другие возвели кинематограф в ранг одного из самых значимых объектов для изучения в современной философии. В свою очередь, американский философ С. Кавелл продвинулся еще дальше, заявив, что «кино существует в состоянии философии», тем самым защищая идею о возможности кинофильма состояться в качестве подлинного философского текста [2. С. 13]. Философия между тем никогда не оставалась на периферии теории кино, чему подтверждением является хотя бы тот факт, что первая значительная работа о кинематографе «Фотопёса: психологическое исследование», вышедшая в 1916 г., принадлежала именно философу – неокантианцу Г. Мюнстербергу.

Сегодня философия кино представляет собой самостоятельный раздел философии, исследующий фундаментальные принципы кинематографа как такового и во взаимосвязи с культурными, социальными, эстетическими и духовными феноменами. Британская исследовательница Ф. Колман отмечает, что задача философии кино заключается в том, чтобы «разработать этически приемлемую, эмпирически обоснованную и теоретически эффективную концепцию, объясняющую многообразные и сложные смыслы кинематографических миров» [3. С. 7]. В конечном итоге философия кино объединяет огромное количество таких концепций, сформированных под влиянием самых разных философских традиций, среди которых феноменологическая, аналитическая, психоаналитическая, неомарксистская и другие. Полиморфный характер философии кино тем не менее не препятствует философам работать в одном проблемном поле. Здесь Т. Вартенберг в качестве центральных проблем выделяет следующие: природа кинофильма, кино и авторство, эмоциональное вовлечение зрителя, кинематографический нар-

ратив, кинематограф и общество, а также кино как альтернативный способ философствования [4].

Особое место в этом перечне занимает вопрос о природе кинофильма, т. е. вопрос об онтологическом статусе кино. Исходя из определения онтологии как учения о бытии, которое в независимости от бытийной разновидности стремится «выявить всеобщие структуры и закономерности развития вещей и процессов как таковых» [5. С. 15], онтология кино представляется в качестве исследования непосредственного бытия кинематографа, поиска всеобъемлющей идеи кино. Итальянский теоретик Ф. Казетти, отмечая, что онтологические теории являются одной из главных парадигм в западных исследованиях кино, описывает их специфику следующим образом: «В поисках ответа на вопрос, что такое кино, онтологические теории всегда направлены на то, чтобы раскрыть сущность с целью дать определение этому феномену, достичь глобального знания, ориентируясь в качестве критерия на истину» [6. С. 14]. В последние десятилетия отечественные исследователи в своем внимании к теоретико-методологическим основам киноведения также предприняли попытку определить значение онтологии кино. В частности, С. Штейн обозначил цель современных онтологических исследований в этой сфере как «поиск и предложение такой методологически простой и цельной теоретической конструкции, которая была бы максимально унифицирована и могла бы действительно функционировать в условиях самого широкого спектра взглядов на кинематограф» [7. С. 60].

Однако возможно ли создание данной теоретической конструкции? И еще более важный вопрос, действительно ли в ней есть необходимость? На протяжении всего существования кинематографа философы, искусствоведы, кинокритики стремились разработать его исчерпывающую онтологическую модель, между тем все эти проекты провалились, они принимаются лишь частично с оговорками или не принимаются вовсе; мы до сих пор не знаем, что такое кино. Кинематограф упорно сопротивляется процедурам онтологического исследования, и эта проблема представляет особый интерес. В данном отношении уместно вспомнить о Ж. Деррида, который заметил: «Сопротивление тоже нужно интерпретировать, оно содержит в себе столько же смысла, сколько и то, чему оно сопротивляется...» [8. С. 23].

Начать рассмотрение указанной проблемы стоит с анализа особой позиции субъекта исследования, т. е. с позиции философа/теоретика кино, в которой он вынужден находиться. Сегодня, когда мы говорим о философии кино и о ее онтологическом измерении, в частности, в первую очередь мы вспоминаем Ж. Делёза и его знаменитый двухтомный труд «Кино». В среде европейских и российских киноведов прочно закрепилось мнение, что именно Ж. Делёз стал первым, а нередко считается, что и последним, «настоящим» философом кино, сумевшим разработать наиболее полную и серьезную онтологическую концепцию кинематографа. Парадоксально, что блестящие философские работы по онтологии кино, опубликованные С. Кавеллом в 1971 и 1981 гг. (тогда как первый том «Кино» вышел в 1983 г., а второй – в 1985-м), на протяжении долгого времени оставались в тени исследования Ж. Делёза. В свою очередь в России до сих пор практически полностью обойдена вниманием традиция аналитической философии кино, заложенная

С. Кавеллом. Многие работы, посвященные теории Ж. Делёза, начинаются с указания на тот факт, что французский философ безгранично любил кино, и эта любовь представляется бесспорным преимуществом. В философии кино неосознанно проводится идея, согласно которой синефилия является обязательным предваряющим условием размышлений о кинематографе, кажется, что любовь к кинофильмам тождественна их пониманию.

Очарованность, одержимость кинематографом стала тем фундаментом, на котором выстроились многие онтологии кино. Здесь антитетическое отношение неприятия, презрения, особенно характерное для исследований первых десятилетий существования кино, становится лишь оборотной стороной этой одержимости. К. Метц подчеркивает, что аффективность, сила как положительной, так и отрицательной реакции в теории кино, нехарактерные для других областей, свидетельствуют о фундаментальном стремлении всех пишущих о кино «установить, удержать или восстановить кино (или фильмы) в положении хорошего объекта» [9. С. 33]. Теория, философия становятся для исследователя инструментом рационализации «заботы о хорошем объекте», то есть рационализации своего вкуса, его защиты. Так, Ж. Делёз, выдвинув идею об образе-движении и образе-времени как онтологической сущности кино, подчеркнул в своем предисловии к «Кино», что эти образы могут создаваться только «великими режиссёрами» [10. С. 13]. Его эстетические предпочтения определили ответ на вопрос, чем кино является и не является. К. Метц понимает подобный подход как «технику *депроблематизации*», замалчивания всего того, что может разрушить представления субъекта о его объекте настоящей или возможной любви. Установка на любовь к кино, пристрастность, негласно культивируемая в исследованиях кинематографа, противоречит возможности продуцирования знания с точки зрения классического онтологического анализа. Согласно К. Метцу, преодоление этой установки возможно через способность «быть и не быть синефилом», способность любить наряду со способностью отстраниться от объекта. Однако в силу давления дебатов о том, является ли кино искусством, в силу эмпатических переживаний, внушаемых кинофильмами, исследователь видит в этом принципе для себя не только недостижимую задачу, но он намеренно сопротивляется ему как противоречащему самому предмету рассуждений. Возможно, именно это стало одной из причин, почему онтология кино эстета и синефила Ж. Делёза отгеснила работы С. Кавелла, который был убежден, что «вам на самом деле не нравятся высокохудожественные фильмы, если вы в то же время не любите обычное кино» [11. С. 6].

Аффективная позиция, в которой оказывается каждый исследователь кинематографа под влиянием как самого кино, так и кулуарной этики киноисследований, отдаляет, в первую очередь, именно от онтологического анализа, поскольку поиск «чистой» идеи феноменов не терпит вмешательства субъективного. Стоит признать, что эта проблема остается достаточно универсальной как для философии, так и гуманитарных наук в целом, хотя ввиду специфики объекта изучения она встает гораздо острее, когда речь заходит о кино. Это не означает, что аффективность не может быть плодотворна для науки и что она ставит под сомнение эвристическую ценность существующих теорий кино. Речь идет лишь о том, что она является существенным пре-

пятствием для онтологических исследований, понятых в классическом смысле, поскольку сегодня онтология кино рассматривается именно в контексте традиционных представлений об онтологии как таковой.

Гораздо большее значение в контексте рассмотрения проблемы сопротивления кино онтологическому подходу имеет другой аспект, который, однако, также тесно связан с субъектом познания. Как правило, под онтологией мы понимаем размышление о том, что существует, является реальным, т.е. о вещах, которые обладают свойством бытия. В этой связи канадский философ И. Джарви подчеркивает ту неоднозначность, которая возникает при попытке определить предмет онтологии кино: должны ли мы говорить об онтологическом статусе кино среди всего содержимого мира или же речь идет об онтологическом статусе видимых вещей, которые находятся «в кино»? [12. С. 95]. Здесь философия давно оставила попытки провести границу между формой и содержанием, заняв диалектическую позицию, согласно которой техника кино как таковая и то, что она производит, взаимозависимые, неразделимые явления. Именно по этой причине, знакомясь с работами по онтологии кино, мы можем увидеть, как их авторы постоянно перенаправляют ход своих мыслей с рассуждений о кинокамере, монтаже, кадре на рассуждения об объектах, захваченных объективом, сюжете, персонажах и наоборот.

Существование кинотехники является очевидным, но при этом те самые «видимые вещи», которые находятся внутри кинофильма, также понимаются как обладающие модальностью бытия. Это значит, что кино таким образом трансформировало для нас саму онтологическую категорию «бытие», а вслед за ней и другие категории, среди которых «материя», «пространство», «время», «движение» и другие. Оно заставило действовать тот сюрреалистический императив, о котором говорила С. Сонтаг, – «императив бескомпромиссного уравнивания в правах всех предметов, когда “реально” все» [13. С. 108]. Кинематограф сделал для себя онтологию невозможной, потому что разрушил все принятые критерии и стандарты, опираясь на которые исследователь смог бы определить его сущность как феномена.

Когда С. Кавелл называет кино «движущимся образом скептицизма», он поднимает необыкновенно важную проблему: как мы можем быть уверены в реальности, в то время как наше сознание воспринимает воображаемый мир кино как существующий? «Строго говоря, этот вариант галлюцинации не является безумием, но он, как и скептицизм, предполагает то, что, возможно, я безумен», – пишет философ [14. С. 119]. Кино не просто приводит в действие механизм сомнения, оно актуализирует радикальную неуверенность юмовского типа в каких бы то ни было онтологических законах. И в этом смысле кинематограф действительно наряду с безумием, как заметил П. Фьюри, являются «парадигмами сопротивления анализу» [15. С. 49]. И кино, и безумие исключают любую определенность, они лишают нас шанса зафиксировать единый, фундаментальный смысл.

Ограничения онтологии, ее «насилие» над объектом познания являются в определенном роде защитными механизмами, позволяющими сохранять благоразумие перед лицом хаоса. И неудивительно, что те культурные и ментальные потрясения, которые сопровождают всю историю развития кино, начиная от первых киносеансов и заканчивая сегодняшним днем, требуют

немедленного укрощения, приходящего вместе с онтологическими исследованиями. Кинематограф стал феноменом, появление которого в нашей жизни фактически совпало с попытками его теоретического осмысления, поскольку тот травмирующий эффект, оказанный на наше привычное миропонимание, был беспрецедентным. Достаточно привести слова одного из свидетелей первых десятилетий развития кинематографа: «Когда эти аппараты окажутся в руках любого человека, каждый из них сможет сфотографировать дорогих ему людей не только в их неподвижности, но и в движении, в действии с их привычными жестами и с произносимыми ими словами. И тогда исчезнет абсолютная смерть» (Цит. по:[16. С. 9]). Кино, предложив символическое бессмертие каждому, уничтожило главную точку опоры в культуре – уверенность в конечности человека.

Однако даже тот факт, что кинематографический опыт изменил всю систему наших взглядов на мир и на самих себя в этом мире, поставив под сомнение саму осуществимость онтологии, не является решающим в объяснении проблемы, почему мы все же не можем дать однозначный ответ на вопрос, что такое кино? Практически ни одна из предложенных на сегодняшний день концепций онтологии кино не учитывает, что кинематограф является ускользающим объектом, эволюция которого радикальна и крайне непредсказуема.

Классическая онтология всегда остается в рамках предписаний эссенциализма, и онтологические теории кино также подчиняются этим предписаниям. Американский теоретик Н. Кэрролл говорит об особом типе эссенциалистской онтологии, к которому больше всего склонны философы кино, а именно о «медиа-эссенциализме». Под медиа-эссенциализмом понимается «теория, согласно которой каждая художественная форма имеет свое собственное особенное средство выражения, отличающее ее от всех остальных форм» [17. С. 49]. Таким образом, принимается решение, что средство выражения и составляет сущность кино. До сегодняшнего дня всеми исследователями безоговорочно принимался тот факт, что таким средством для кино является фотография в движении.

Между тем появились фильмы, в которых нет движения, например «Письмо Джейн» Ж.-Л. Годара и Ж.-П. Горена или «Взлетная полоса» К. Маркера, но мы не можем отрицать, что это кино. С созданием цифровых технологий был брошен вызов и идее о фотографии как субстанции кинематографа. Теперь, как считает Р. Макгрегор, кинофильм больше нельзя отделять от мультипликации, кино освободилось от фотографии, которая лишь сдерживала его развитие [18. С. 272–273]. Речь идет о том, что фотография и движение являлись лишь возможностями кино, но не его онтологической сущностью. Будущее кинематографа за объемным изображением, созданием альтернативной реальности и интерактивностью, однако точно предугадать, в каких формах кино реализует эти потенции, мы не способны. И в этом контексте теперь мы понимаем, что имел в виду А. Базен, когда писал: «Кино еще не изобретено!» [19. С. 52].

Кинематограф является возможностью своих будущих реализаций. Ж.-П. Сартр отметил, что «быть своей собственной возможностью, то есть определяться через нее, – значит определяться той частью самого себя, которой нет» [20. С. 132]. Кино сопротивляется онтологии, прежде всего, потому, что оно обладает свойством «ничто», находится в состоянии неполного бытия.

Означает ли всё вышесказанное, что онтология кино невозможна?

И да, и нет. Оставаясь в рамках традиционных взглядов на онтологию как унифицирующую, универсалистскую исследовательскую программу, независимую от субъекта познания и направленную на постижение сущего в его сущности, мы неизбежно потерпим неудачу в попытках создать онтологию кино. В свою очередь, отказ от этой классической модели позволит в некоторой степени преодолеть проблему сопротивления кино онтологическому анализу. Предположим вслед за М. Хайдеггером, что предмет онтологии составляет бытие, которое «нельзя понимать как сущее» [21. С. 4]. «Бытие лежит в том, что оно есть и есть так, в реальности, наличии, состоянии, значении, присутствии, в «имеется» [21. С. 7]. Таким образом, вопрос онтологии будет заключаться в понимании того, что значит «быть». Следовательно, вопрос онтологии кино должен быть переформулирован: мы не должны спрашивать «Что такое кино?», мы должны спросить «Что такое существование кино?», а вместе с тем «Как кино есть?» и «Почему кино есть?».

Бытийность кинематографа имеет значимость только для нас, только мы способны ее констатировать, из чего можно сделать вывод, что ответ на все эти вопросы предполагает обращение к нашему опыту и восприятию кинематографических феноменов. В поисках смысла бытия необходим феноменологический подход, на чем и настаивает М. Хайдеггер. Только приняв в качестве предпосылки онтологии кино тезис, что кинематограф является частью нашего сознания, мы способны не просто снять проблемы «заботы о хорошем объекте», трансформации онтологических категорий, а также «неполноты» бытия кино, но и сделать их позитивными. Бывшие препятствия на пути к онтологии станут ключевыми подсказками.

Обсуждение онтологии кинематографа и ее концептуальных оснований имеет важнейшее значение для еще только зарождающейся в отечественной гуманитарной науке философии кино. И дело не только в том, что сегодня, живя в кинематографической культуре, мы не имеем права откладывать этот разговор. Благодаря кино и физике с начала XX века мы существуем в совершенно новой вселенной, где понятия о мире и человеке, реальности и фантазии оказались перевернуты. Именно поэтому философия не может больше оставаться в стороне от анализа этих проблем, которые имеют большую ценность для нее самой как в переосмыслении своего прошлого, так и в определении своих новых стратегий на будущее.

Литература

1. Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 22.03.2014).
2. Cavell S. Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 283 p.
3. Colman F. Introduction: What is film-philosophy? // Film, theory and philosophy: the key thinkers. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2009. P. 1–19.
4. Wartenberg T. "Philosophy of Film" // The Stanford Encyclopedia of Philosophy [Электронный ресурс]. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/film/> (дата обращения: 22.03.2014).
5. Миронов В.В., Иванов А.В. Онтология и теория познания: учебник. М.: Гардарики, 2005. 447 с.
6. Casetti F. Theories of Cinema, 1945-1995. Austin: University of Texas Press, 1999. 368 p.

7. Штейн С. Онтология кино // Менеджер. Кино. 2009. № 8. С. 58–64.
8. Деррида Ж. Сопротивления психоанализа // Логос. 2010. № 3 (76). С. 12–32.
9. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. 336 с.
10. Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 560 с.
11. Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 280 p.
12. Jarvie I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. London: Taylor & Francis Routledge, 1987. 392 p.
13. Сонтаг С. Меланхолические объекты // О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 71–113.
14. Cavell S. What photography calls thinking // Cavell on film. Albany: State University of New York Press, 2005. P. 115–134.
15. Fuery P. *Madness and cinema: psychoanalysis, spectatorship, and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 224 p.
16. Иоскевич Я. 100 лет аудиовизуальной культуры Франции. Становление кинокультуры (1895–1939). СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. 216 с.
17. Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 426 p.
18. McGregor R.A *New/Old Ontology of Film // Film-Philosophy*. 2013. Vol. 17, № 1. P. 265–280.
19. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
20. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 639 с.
21. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 1997. 451 с.

Glushneva Yulia D. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation)

PHILOSOPHY OF FILM: RESISTANCES TO ONTOLOGY

Keywords: ontology of film, affective disposition, scepticism, incomplete being

The present article is devoted to theoretical issues of ontological researches of cinema within the framework of new, developing scientific field of philosophy of film. The general particularity of philosophy of film, its tasks and problems is considered in the paper. The ontology of cinema is presented as one of the most important paradigm of philosophical criticism of cinema. There is given a definition of ontology of cinema in terms of conventional conception as an investigation of essence, a search of all-encompassing idea of film. The crucial difficulties of the construction of ontology of cinema are stated and analyzed in the text. Firstly, there is emphasized a problem of concern for good object by which we mean desire of researcher for constituting cinema as real or possible love object. It is assumed, that this desire is caused by empathic feelings suggested by movies, as well as by directive of film studies to articulate taste preferences. Secondly, the problem of transformation of ontological categories influenced by cinematic experience is designated in the article. The transformation is due to dialectical interpretation of indivisibility of form and content in cinema. Ultimately it results in the viewed world of movie is endued with mode of being. This way not only category “being” and related to it “matter”, “space”, “time” and others are rethought, but radical doubt of Humean type about any ontological laws is actualized. Finally, it is noted that significant obstruction of ontological theories is a problem of incomplete being of cinema. Cinema as an elusive object, evolution of which is radical and extremely unpredictable, is a possibility of its own future realizations. In this regard it seems it is impossible to take an ontological approach motivated by directions of essentialism to film. Meanwhile, it is assumed that overcoming of specified problems is reached through revision of classical model of ontological analysis. By virtue of conception by M. Heidegger, it is suggested distinguishing of notions “essence” and “being”. It allows to reformulate the question of ontology of cinema: a question “What is cinema?” is changed by such questions as “What is existence of cinema?” and “How is cinema?”. In turn, in view of close correlation between designated problems and subject and his consciousness, it seems that phenomenological approach is a pre-requisite to ontology of cinema.

References

1. Merleau-Ponty M. *Kino i novaya psikhologiya* [Cinema and the new psychology]. Available at: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>. (Accessed: 22nd March 2014).

2. Cavell S. *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 283 p.
3. Colman F. *Film, theory and philosophy: the key thinkers*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2009, pp. 1–19.
4. Wartenberg T. "Philosophy of Film". In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/film/>. (Accessed: 22nd March 2014).
5. Mironov V.V., Ivanov A.V. *Ontologiya i teoriya poznaniya* [Ontology and the theory of cognition]. Moscow: Gardariki Publ., 2005. 447 p.
6. Casetti F. *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press, 1999. 368 p.
7. Stein S. Ontologiya kino [Ontology of cinematography]. *Menedzher. Kino*, 2009, no. 8, pp. 58–64.
8. Derrida J. Soprotivleniya psikhoanaliza [Resistance of psychoanalysis]. *Logos*, 2010, no. 3 (76), pp. 12–32.
9. Metz K. *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [Imaginary meaning. Psychoanalysis and cinema]. Translated from French. St. Petersburg: European University Publ., 2010. 336 p.
10. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Translated from French by Ya. Svisrskiy. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 560 p.
11. Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 280 p.
12. Jarvie I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. London: Taylor & Francis Routledge, 1987. 392 p.
13. Sontag S. *O fotografii* [On photography]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014, pp. 71–113.
14. Cavell S. *Cavell on film*. Albany: State University of New York Press, 2005, pp. 115–134.
15. Fuery P. *Madness and cinema: psychoanalysis, spectatorship, and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 224 p.
16. Ioskevich Ya. *100 let audiovizual'noy kul'tury Frantsii. Stanovlenie kinokul'tury (1895–1939)* [100 years of audiovisual culture of France. Formation of film culture (1895–1939)]. St. Petersburg: Institute of Art History Publ., 2009. 216 p.
17. Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 426 p.
18. McGregor R.A. New/Old Ontology of Film. *Film-Philosophy*, 2013, vol. 17, no. 1, pp. 265–280.
19. Bazen A. *Chto takoe kino?* [What is cinema?]. Moscow: Iskuststvo Publ., 1972. 382 p.
20. Sartre J.-P. *Bytie i nichto: opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothingness: the experience of the phenomenological ontology]. Translated from French by V.I. Kolyadko. Moscow: Respublika Publ., 2000. 639 p.
21. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time]. Translated from German by V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem Press, 1997. 451 p.