



ПРОЛЕГОМЕНЫ К ТАНАТОЛОГИИ КИНО: СМЕРТЬ И ЭКРАННЫЙ ХРОНОТОП, ЛИНЕЙНОСТЬ И МОНТАЖ

© О. А. Кириллова

Кириллова Ольга Алексеевна
кандидат философских наук,
доцент
доцент
кафедры культурологии
Национальный педагогический
университет
имени М. П. Драгоманова
(Киев, Украина)
e-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Статья посвящена проблеме обоснования «танатологии кино» как отдельной философско-культурологической субдисциплины в сфере философской и исторической танатологии как совокупного поля культурологических исследований. В ней рассматриваются проблемы а) «работы со смертью» как «работы со временем» в кинематографе; б) различных диахронных структур, танатологически структурированных; в) следа и памяти.

Ключевые слова: танатология кино, персонификация смерти, танатологическое структурирование кинореальности, потусторонний кинематографический взгляд, диахронный памятник, диффузная смерть, пространства живых, эффект «бобок».

Танатология кино как отдельная сфера исследовательского интереса, заслуживающая своего философско-культурологического обоснования, в последние годы (после 2010) пребывает в интенсивном поиске надлежащего методологического оформления, в движении от проблемных обсуждений к появлению первых основополагающих научных работ на эту тему. Достаточно лишь назвать научные конференции «Мортальный код в знаковых системах культуры», проведенную филологами Тверского государственного университета в 2012 году; конференции «Философская танатология: традиции и современность» (СПбГУ, 2012 г.) и «Танатология, иммортология, виталистика в поле культурологии» (СПб, Российский культурологический конгресс, 2013 г.), подготовленные автором этих строк, где «танатологии кино» были посвящены отдельные секции. Неслучайно в эти же

годы появились первые работы, посвящённые обоснованию танатологии кино как дисциплины: статья культуролога Н. А. Хренова «Кинематографическая танатология», опубликованная в журнале «Отечественные записки» в 2013 году, а также наша статья «Танатология кино: подступы к теме», подготовленная для петербургского альманаха «Парадигма» в 2011 году (неопубликована по причине смерти главного редактора — М. С. Уварова, одного из главных представителей философского дискурса «Петербургского Танатоса»). Таким образом, данный текст является продолжением этого дисциплинарного обоснования.

В точке пересечения философии кино с «Петербургским Танатосом» мы можем проследить некое «рождение танатологии кино из духа Сокурова» в работах наиболее интересных исследователей философии кино, рефлексирующих на эту тему — А. К. Секацкого, С. Н. Добротворского, А. В. Гусева и некоторых других. Также вокруг Сокурова выстраивает свой танатологический дискурс теории кино М. Б. Ямпольский, наиболее давно и последовательно работающий в этом поле — начиная с первой небольшой работы «Смерть в кино» (1989), посвященной анализу фильма «Круг второй». *В контексте формирования этого дискурса работа со смертью в кино во многом представлена как работа с памятью и со временем.* Необходимо сделать акцент на том, что танатология кино как отдельная философско-культурологическая субдисциплина проходит свое становление исключительно в российской традиции.

Что может исследовать *танатология кино*? В первую очередь и на первый взгляд, смерть, явленную в образе и в акте, то есть, с одной стороны, формы персонификации смерти, визуализации тел смерти (от кинематографического исследования состояния умирания до различных форм потустороннего существования этих тел). С другой стороны — собственно кинематографические «смерти», насильственные и естественные, более или менее отчужденные или субъективированные. С третьей же стороны — пространства смерти, причем здесь интересна закономерность: экранная реконструкция загробного мира, либо сюрреальная, либо культурологическая, то есть, созданная на основе древних мифологических моделей, призвана как бы жестко разграничить пространства живого и мертвого в фильме, витализировать хотя бы часть кинореальности; точно таким же жестом разграничения служит кинематографический акт убийства или насилия, как будто выгораживая «пространство для жизни» в кинореальности. Для кинематографиста **смерть** — это *незримый и невоспроизводимый, но ключевой атрибут воображаемой реальности, или же кинореальности, им воссозданной.* Здесь наиболее уместно будет процитировать режиссерское определение смерти некрореалистом Евгением Юфитом: «Смерть — это одновременно и ноль и бесконечность, она одна из тех категорий, которую человек не может материализовать в своем воображении»¹.

В первую очередь, следует сказать об *исключительных возможностях кинематографа* в плане набора художественных средств, используемых для *эстетического исследования смерти*, на что обращал внимание ещё Андре Базен: «Фотография не обладает возможностями фильма; она может показать агони-

¹ Цит. по: Артох А. Некроромантики: назад к неандертальцам // ОМ. 1998. № 24. С. 5.

зирующего человека либо труп, но не переход от жизни к смерти»², то же самое можно сказать о живописи в ее статике или же о литературе, которая описывает смерть, в то время, как кинематограф *показывает ее в действии*, фиксирует сам момент перехода от жизни к смерти. По словам того же Базена: «С помощью кино появилась возможность разоблачить и выставить на всеобщее обозрение наше единственное неподвластное времени и неотчуждаемое достояние»³. Однако при этом кинематограф не ограничивается документальной фиксацией процесса умирания естественной смертью или в результате насильственного акта прекращения жизни, задействуя наряду с исследованием и отображением соматических признаков смерти *метафорическую логику*, эффект *диффузности* или *миграции* смерти: миграции с фигуры умирающего (которая также иногда может отождествляться в кульминационный момент с фигурой самой смерти) на фигуры других персонажей, реальных либо фантазматических; диффузии смерти в кинореальности (например, это может быть буквально визуализировано в цветовом решении фильма, монохромная гамма которого, с усиливающейся бледно-зеленоватой фоновой доминантой, с прогрессирующим размытием, указывает на постепенное отмирание и разложение самой кинореальности, если представить, что ее (кинореальность) конституирует в себе умирающий герой и она прекращает свое существование с его смертью — таково решение фильма Александра Сокурова «Телец», который по замыслу является таким сознательным, если не сказать программным, кинематографическим исследованием умирания). Смерть как имплицитный компонент кинореальности может быть определима, или же уловима, в самой ее структуре. С нашей точки зрения, в кинематографической танатологии приоритетна не только «смерть как проблема сюжета», выражаясь словами Юрия Лотмана⁴, но смерть как то, что смещается с нарратива и символического кода на специфику данного вида искусства. Третья инстанция, возникающая между видом искусства и независимым от него нарративом, или же за пределами того и другого — это кинореальность, как нечто онтологически вполне самостоятельное, то, что можно локализовать в регистре лакановского Воображаемого (как это делают последователи аппаратной кинотеории).

Основанием для кинематографической танатологии Н. А. Хренова служит экзистенциалистский взгляд на проблему смерти, в кинематографе Большого Канона отгалицивавшийся от И. Бергмана (в первую очередь — его «Седьмой печати») и, в отечественном варианте, А. Тарковского. Вместе с тем глубинная связь с исторической психологией в упомянутых кинотекстах (среди наиболее примечательных танатологических работ Тарковского выделен «Андрей Рублёв») позволяет исследователю выйти на продолжателей традиции исторической школы анналов и применить схему Ф. Арьеса, хрестоматийную в исторической танатологии, к аналитике кинематографа. Особое внимание в трансформации модусов отношения к смерти в этой схеме занимает модус

² Базен А. Что такое кино? сб. ст. М. : Искусство, 1972. С. 63.

³ Там же. С. 118.

⁴ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартусско-семиотическая школа. М. : Гнозис, 1994. С. 417.

«прирученной смерти», которую Н. А. Хренов соотносит в первую очередь с тоталитарным дискурсом советского кинематографа. «Под «прирученной» смертью мы имеем в виду тот вариант отношения к смерти, что был вызван к жизни в тоталитарном государстве. Смерть органично вошла в миф, содержанием которого явилось сотворение нового социального космоса, в жертву которому приносилась жизнь человека. Обратной стороной угасания такого отношения к смерти как «прирученной» явилось сформулированное в экзистенциализме понимание смерти как всепроникающего начала. Пожалуй, это новое отношение к смерти в новое время начинается в том числе с экранизации повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» режиссером Александром Кайдановским. Фильм назывался «Простая смерть» (1985). Распад советской империи с ее мифом бессмертия вновь возвращает человека к частной жизни. Образ смерти освобождается от коллективного смысла»⁵. Дихотомия этих модусов отношения к смерти в кинематографе, сформулированная по принципу «лицо — изнанка» определяет методологическую основу кинематографической танатологии в представленном варианте. «Если... исследователи типа Филиппа Арьеса или Жака Ле Гоффа приковали внимание в XX веке к проблематике смерти (что не удивительно, поскольку XX век вводил в эпоху мировых войн и миллионных жертвоприношений даже не на полях сражений, а в концлагерях), ставя акцент лишь на мгновениях ухода человека из жизни, то экзистенциалисты доказывали, что жизнь в ее самостоятельности по отношению к смерти и ее изолированности от смерти познать невозможно»⁶.

Далее следует сказать о специфике *работы со временем* в кино: ведь темпоральная протяженность кинематографического произведения нетождественна «реальному времени» в его линейной необратимости, о чем пишет Андре Базен, одним из первых обративший внимание на произвольность (небывалую доселе свободу) *работы со смертью*, которую позволяет себе кино благодаря использованию монтажа, повторения, инверсии: «Представляю себе как высшее выражение кинематографической извращенности обратную проекцию сцены смертной казни — подобно тому, как в старых бурлескных лентах можно увидеть пловца, выпрыгивающего из воды ногами вперед и возносящегося на вышку для ныряния»⁷. Здесь речь идет об *обратимости* кинематографической смерти, являющейся механической пародией на профанное воскрешение. Высказывание Базена «тореро умирает каждый день после полудня» (о документальном кино) вводит в хронотоп кинематографической смерти невозможный режим *повторяемости*, также невозможный в реальном времени, при том, что, опять же по словам Базена, «кино формирует свое эстетическое время исходя из пережитого времени, из бергсониянской «длительности», необратимой и качественной по самому своему существу». Кинематограф позволяет заново актуализировать концепцию бергсониянского времени и классику кинотеории Базену, и постструктуралистскому теоретику кино Делёзу. Смерть в «Кино»

⁵ Хренов Н. А. Кинематографическая танатология // Отечественные записки. 2013. № 5(56). С. 76.

⁶ Там же.

⁷ Базен А. Указ. соч. С. 63.

Делёза — это фиксированная точка, вокруг которой различными образами структурируется время у разных режиссеров, в разных кинореальностях — так, у Офюльса «прошедшее оказывается в кристалле и остается в нем: это совокупность (...) ролей смерти, смертельная пляска (данс-макабр) воспоминаний, о которой писал Бергсон»⁸, а у Феллини и у Пеги «горизонтальная последовательность пробегающих настоящих времен вычерчивает путь к смерти»⁹.

Работа со временем и с памятью в кинематографе принимает наиболее разнообразные формы, подлежащие классификации. М. Б. Ямпольский, развивая тему смерти в кино в недавнем интервью, опубликованном на страницах «Нового литературного обозрения», говорит о кинопроизведении как о памятнике и о руине: «...рассматривать кинематографическое произведение как диакронный памятник можно также с точки зрения отложения на нем следов времени, которые либо впитываются, либо отторгаются (...) Когда происходит «поворот от будущего к прошлому» в советском кино, возникает «одержимость памятью» — в авторском кинематографе Алексея Германа, Андрея Тарковского, Александра Сокурова. (...) Руина превращается на этом этапе в привилегированный объект кинематографа. (...) Фильм, как памятник, либо вбирает в себя время, либо отторгает. И руина в кинематографе — это и есть такой идеальный хронотопический объект, сочетающий в себе пространственную метафору и временной след»¹⁰. Память можно визуализировать и в самой кинематографической фактуре, которая становится поверхностью для следов времени (как в стилизациях Андрея Тарковского, Олега Ковалова).

Свое танатологическое измерение имеет и *репрезентация тела* в кинематографе, что связано, в частности, с такими характеристиками кинематографического тела, как симулятивность, двухмерность и бесплотность (иногда — монохромность). В экранной проекции тело актера на экране выглядит в буквальном смысле потусторонним, и его возможная гипертрофированная чувственность не более чем парадокс. «Обесплочивание» тела в кинематографе снова апеллирует к символистским аллюзиям «теневого реальности» «загробного кинематографа», обратимого в некий аналог Аида-Шеола.

Если Ямпольский в одной из статей о кинематографе Сокурова пишет о том, что «его фильмы также можно описать как некие метафорические тела... Сокуров любит производить над изображением своих фильмов чисто физические манипуляции»¹¹, то, продолжая эту мысль, можно отметить как зачастую физиологический эффект умирания и разложения лишаясь «привязки к телу» транспонируется кинорежиссером на кинореальность в целом, наделяя ее этими признаками как на визуальном уровне, так и на уровне постепенного деструктурирования кинореальности — здесь хотелось бы в качестве примера

⁸ Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 389.

⁹ Там же. С. 393.

¹⁰ Кириллова О. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект. Беседа с Михаилом Ямпольским // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 50.

¹¹ Ямпольский М. Истина тела // Сокуров: [сборник]. Кн. 3. СПб.: Сеанс, 2011. С. 56.

отметить не только кинематограф Сокурова, в частности, упомянутые фильмы «Спаси и сохрани», «Телец», но в гораздо большей степени — кинематограф Алексея Балабанова (особенно — фильмы «Про уродов и людей», «Груз-200», «Морфий») где постепенное деструктурирование кинореальности и нагнетание признаков ее физического разложения прогрессирует по мере продвижения к финалу, попросту — кинореальность явлена как разлагающееся метафорическое тело.

Следующим нашим положением будет рассуждение о *позиции зрителя*, которая легитимирует онтологический статус киноискусства с точки зрения целого ряда кинотеорий, в частности, в аппаратной теории Кристиана Метца. С точки зрения этой теории, *фильм своей процессуальностью превращает субъекта в зрителя*, так как зритель ему необходим, чтобы существовать в качестве произведения искусства. **Зритель** — это и единственно возможная ипостась рефлексирующего субъекта по отношению к смерти, как утверждает Михаил Ямпольский в работе «Смерть в кино» «человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь ее только в качестве зрителя смерти другого. Но это функционирование в качестве зрителя и позволяет пережить смерть»¹². Субъект культуры не способен быть в то же время и субъектом смерти; в пространстве смерти он обречён вечной обращённости в кинематографическую ипостась зрителя, но именно в ипостаси зрителя он наиболее подвержен субъективации смертью, ибо никакая другая субъективация невозможна ни в экзистенциализме, ни в психоанализе.

Еще один аспект подобной кинематографической танатологии легко выводится из статьи Алексея Гусева «Неумолимый свидетель» о кинематографе Александра Сокурова: «в [...] танатографической киноэстетике экранный прямоугольник есть форма гроба [...] Взгляд умерщвляет, ибо он ограничен, видеть — значит убивать, само время кинопроекции, как ржа, разъедает лица (читай — души) героев [...] время фильма, время зрительского внимания убивает персонажей — но оно же безвозвратно потеряно и для самих зрителей. Зрители — убийцы постольку, поскольку они же жертвы»¹³. Морфологическое подобие утилитарных форм с формами, явственно символизирующими смерть (у Сокурова в фильме «Спаси и сохрани», который рассматривает А. Гусев, это «рифмующиеся» прямоугольники огромного гроба г-жи Бовари, дилижанса, увозящего ее «еще живую на свидание с любовником» и несоизмеримо меньшей, но угрожающе заполняющей экранное пространство колодки хромого Ипполита — хирургического аппарата, становящегося причиной омертвления и разложения его живого тела, по сюжету Г. Флопера) — это также прием культурологической танатологии, к примеру, использованный М. С. Уваровым в анализе некоторых элементов городского текста Петербурга: «...угловатый Обводный канал, дополненный сегодня пародийно повторяющей его контуры смертоносной Дамбой»¹⁴. «Истинный убийцей» героя/героини А. Гусев назы-

¹² Ямпольский М. Смерть в кино // Искусство кино. 1991. № 9. С. 59.

¹³ Гусев А. Неумолимый свидетель // Сокуров: [сборник]. Кн. 3. СПб. : Сеанс, 2011. С. 123.

¹⁴ Уваров М. С. Эклибрик Смерти // Поэтика Петербурга. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. С. 123.

вает камеру/зрителя (которые сливаются в единый кинематографический Взгляд в акте восприятия: «Взгляд умерщвляет, ибо он ограничен, видеть — значит убивать, само время кинопроекции, как ржа, разъедает лица (читай — души) героев; и сокуровская Эмма умирает не из-за псевдофлоберовских сюжетных перипетий, она умирает потому, что слишком долго была главной героиней фильма, слишком долго находилась под прицелом кинокамеры (курсив мой. — О. К.)»¹⁵. Итак, кинематографическое время также служит фактором убийства — и киногероя, так и зрителя, благодаря своей необратимой процессуальности.

Вследствие многократно описанной в кинотеории идентификации зрителя со взглядом кинокамеры как одного из вариантов кинематографической идентификации, зритель зачастую принудительно оказывается в точке, откуда взгляд смерти «схватывает» отражаемую в фильме реальность. Субъективирующий взгляд кинокамеры зачастую выглядит или собственно взглядом смерти, или взглядом из потустороннего мира на реальность живых сквозь некую преграду. Зачастую в жанровом кинематографе финальные кадры «обрамлены» взглядом смерти как взглядом из склепа или же из кладбищенской ограды, который гипотетически принадлежит, скажем покоящемуся там Главному Злодею, которому уже не дано (в земном понимании) «глаз, чтобы видеть» (так завершаются, к примеру, «Видок» Ж.-Б. Комара или «Седьмая жертва» Юрия Мороза). Таким образом «взгляд смерти» *расставляет пунктуацию* в кинематографическом дискурсе, ставя отчетливую точку в сюжете, который для персонажей, казалось бы, заканчивается многообещающим многоточием...

Это свойство кино взгляда так или иначе сопряжено с четким обозначением границы между миром живых и миром мертвых. Но идентификация с кинематографическим взглядом может нести и другую функцию — стирание границ и полное растворение субъекта в потустороннем экранном пространстве. Эту функцию, например, выполняет кинематографический взгляд в «Зеркале» Андрея Тарковского, когда видимый субъект экранного действия отсутствует в кадре, а закадровый субъект восприятия отождествляется с взглядом кинокамеры, вписанный в прямоугольник экрана (его танатологическую функцию мы рассмотрели выше). При этом присутствие смерти обозначено как почти физическое ежесекундное ощущение тревоги, спроецированное на экран, конституирующий некое отсутствие, или же ежесекундное предчувствие ужасного, того, на что невыносимо глядеть (взгляд, конституирующий в себе смерть и капитулирующий перед ней). При этом закадровые голоса живого (автобиографического героя) и мертвого (отца, Арсения Тарковского) смешиваются в аудиальном пространстве фильма, также отменяя границу миров; кинореальность выглядит потусторонней *par excellence*. *Смерть как ощущение невозможного непереносимого незримого присутствия* можно различить во многих фильмах, например, в «Сибириаде» Андрея Михалкова-Кончаловского, где пространство, обозначенное изначально как четко отграниченный топос смерти — нефтяное болото в сибирской тайге — вначале представлено как тотальное пространство ужасного, потом — как пространство загробной коммуникации сына с мертвым отцом и наконец грань между миром живых и миром мертвых

¹⁵ Гусев А. Там же.

смещается окончательно: после гибели героя в нефтяном пожаре встают из мертвых его предки, радостно сливаясь в единую толпу с живыми. Итак, здесь идет речь о разновидностях воссоздания экранными средствами неперсонифицированной смерти, онтологически присущей кинореальности.

Здесь уместно определение, предложенное А. К. Секацким в аналитике кинематографа Сокурова, его фильма «Одинокий голос человека»: «Художник исследует, как смерть ведет свою работу, последовательно, слой за слоем разрушая оплоты человеческого бытия — экзистенциальные, социальные, психологические. Мы видим уже следы разрушения, видим, каких глубин достигла работа смертоносного начала»¹⁶. Смерть, не сопряженная с насильственным или же трагическим, не явленная в пространстве (реконструированном пространстве загробного мира) или в акте, но диффузная либо определенным образом структурирующая кинореальность, ставит вопрос о границе упомянутых пространств, о том, как, по словам Бориса Маркова, «разграничиваются пространства живого и мертвого, как упорядочиваются места живых и места мертвых, каковы правила мирного сосуществования между жителями этих миров»¹⁷, в ее мерцании и в самом ее наличии. В неоправданных попытках разграничить пространства живого и мертвого (аффирмативным образом утвердить кинематографические пространства живого) танатология кино призвана, напротив, проблематизировать эти пространства, ставя под сомнения их онтологический статус. Собственно здесь как нигде уместен вопрос, вынесенный А. К. Секацким в заглавие вопрос «Кем считать живущих»¹⁸. «Дело в том, — утверждает философ, — что конвульсии терзаемого мира в значительной мере обусловлены встречным сопротивлением смертных, желающих еще немного пожить. И как раз упадок этого сопротивления знаменует переход в следующую стадию разрушительного воздействия начал небытия. Жало смерти, по мере его погружения в социальную плоть, с какого-то момента перестает вызывать опережающий ужас. На этих глубинах тиражирование смерти уже не сопровождается страхом смерти. Именно с этой запредельной ситуацией и имеет дело Александр Сокуров, опирающийся на опыт Платонова»¹⁹. Кинематографическая фиксация потусторонних модусов жизни («между двумя смертями», в терминологии Лакана) не делает различий между живой и неживой фактурой у Сокурова; «эффект *бобок*» в кинематографе, как его называет Секацкий, «режим последнего шевеления, когда возврат в телесность уже невозможен (в том числе если речь идет о социальном теле), но позывные еще передаются — правда, не для тех, кого в мире сейчас больше, будь то мертвые или живые, а для ждущих в будущем, для тех, кто сможет запеленговать и расслышать одинокие голоса»²⁰ одновременно и снимает дихотомию «живое —

¹⁶ Секацкий А. К. Кем считать живущих? // Сокуров. Части речи. СПб. : Сеанс, 2006. С. 15.

¹⁷ Марков Б. В. Мёртвое и живое // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. С. 140.

¹⁸ Секацкий А. К. Кем считать живущих? С. 14.

¹⁹ Там же. С. 17.

²⁰ Там же. С. 21.

мертвое», и демонстрирует в то же время, как саундтрек фильма оказывается подвержен аудиальному разложению, оказываясь проницаемым для описанного Достоевским эффекта в различных кинематографических вариантах.

В хронотопе кинопроизведения *смертогенность ландшафта*, пропущенная сквозь кинематографическую оптику, может формировать специфику городского кинотекста, что доказал М. С. Уваров по отношению к кинотексту петербургскому: «Поэтика городской культуры неразрывно связана с петербургским кинематографом. (...) С одной стороны, существуют аллюзии «Бумажных глаз Пришвина», обращенные к физиогномике Петербурга непосредственно (не случайны здесь последние кадры, в которых Петербург предстает безжизненной ледяной пустыней — пустыней смерти). Эти аллюзии приводят нас к теме изначальной, в которой смертогенные ландшафты города становятся его Текстом, смыслом, мифом. С другой стороны, эстетика трагедии, прорывающаяся сквозь кинематографический язык А. Сокурова, рождается как альтер-эго Петербурга, его «вторая смерть». Режиссер, исходя из посылки, что Петербург — город, где «нет ни жизни, ни смерти, нет ничего», предлагает нам прислушаться к клиническому диагнозу, астеническому синдрому «скорбного бесчувствия»²¹. Таким образом, в городском совокупном кинотексте формируется специфический *танатохронотоп* (и следует отметить здесь в качестве приоритетных кинотексты Петербурга, Венеции и некоторые другие) — понятие, обоснованное нами в некоторых других работах²².

Исследование умирания (постепенного отмирания тела и всего комплекса его чувственных ощущений, нарушение связей с реальностью), как правило, осуществляется в кинематографе визуальными средствами «извне». Парадоксальным образом кинематограф часто предлагает зрителю идентификацию со Взглядом смерти в зрительном поле отсутствия мертвого или умирающего (превентивным Взглядом смерти, можно сказать), но попытки последовательной антропологической (не фантазматической) реконструкции экранными средствами экзистенциального переживания опыта смерти «изнутри» в кинематографе практически отсутствуют.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Артюх, А.* Некроромантики: назад к неандертальцам // ОМ. — 1998. — № 24. — С. 4–7.
2. *Базен, А.* Что такое кино? сб. ст. — М. : Искусство, 1972. — 384 с.
3. *Гусев, А.* Неумолимый свидетель // Сокуров: [сборник]. Кн. 3. — СПб. : Сеанс, 2011. — С. 119–125.
4. *Делез, Ж.* Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. — М. : Ad Marginem, 2004. — 624 с.

²¹ *Уваров М. С.* Экслибрис смерти // Поэтика Петербурга. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2011. С. 123.

²² *Кириллова О. А.* Танатохронотоп: к обоснованию понятия в кинотеории. // Художественный хронотоп: новые подходы. VII Кагановские Чтения. Тезисы Всероссийской научной конференции 18 мая 2013 года. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2013. С. 55.

5. *Кириллова, О. А.* Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект. Беседа с Михаилом Ямпольским // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 124. — С. 48–51.
6. *Кириллова, О. А.* Танатохронотоп: к обоснованию понятия в кинотеории. // Художественный хронотоп: новые подходы. VII Кагановские Чтения. Тезисы Всероссийской научной конференции 18 мая 2013 года. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. — С. 55–56.
7. *Лотман, Ю. М.* Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартусско-семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994. — С. 417–430.
8. *Марков, Б. В.* Мёртвое и живое // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. — С. 136–152.
9. *Секацкий, А. К.* Кем считать живущих? // Сокуров. Части речи. — СПб.: Сеанс, 2006. — С. 14–23.
10. *Уваров, М. С.* Поэтика Петербурга. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. — 256 с.
11. *Хренов, Н. А.* Кинематографическая танатология // Отечественные записки. — 2013. — № 5(56). — С. 70–95.
12. *Ямпольский, М.* Истина тела // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2011. — С. 173–178.
13. *Ямпольский, М.* Смерть в кино // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2011. — С. 178–197.