

O. Bryukhovetska

TWO WOMEN: SEXUALITY IN THE FILM “SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” BY SERGEY PARAJANOV

Film “Shadows of Forgotten Ancestors” is not only the story of two lovers Ivan and Marichka, not only the story of the Poet who has lost his beloved Muse. This is also the story of two women, Marichka and Palahna, or one doubled de-centered Woman. This doubling can be recognized in tune with “Sacred Love and Profane Love”, captured by Titian, which Freud addressed almost simultaneously with Kotsiubynsky and Ukrainka. Parajanov develops this “not-identical-with-itself” even further in the field of sexuality. This aligns with more general trend of de-centering of a subject which is developed in the film in all possible fields, from narrative, visual, haptic and so on to that of love, which is accomplished in “Shadows”.

Keywords: “Shadows of Forgotten Ancestors”, Sergey Parajanov, Mykhailo Kotsiubynsky, Sigmund Freud, sexuality, de-centering, not-identical-with-itself.

Матеріал надійшов 03.11.2014

УДК 7.01:791.32

Кирилова О. О.

ВСТУП ДО ТАНАТОЛОГІЇ КІНО

Статтю присвячено проблемі обґрунтування «танатології кіно» як окремої філософсько-культурологічної субдисципліни у сфері філософської та історичної танатології як сукупного поля культурологічних досліджень. У ній розглядаються проблеми а) «роботи зі смертю» як «роботи з часом» у кінематографі; б) різного порядку діахронних структур, танатологічно впорядкованих; в) сліду й пам'яті.

Ключові слова: танатологія кіно, персоніфікація смерті, танатологічне структурування кінореальності, потойбічний кінематографічний погляд, діахронний пам'ятник, дифузна смерть, простори живих, ефект «бобок».

Танатологія кіно як філософсько-культурологічна субдисципліна виникає на стику філософської та історичної танатології, і наразі вона перебуває в інтенсивному пошуку належного теоретико-методологічного обґрунтування, передусім в окремих розвідках дослідників пострадянського простору. Авторка статті значною мірою долучилася до стимулювання перших її проблемних обговорень у різних наукових осередках, які сприяли появі перших

основоположних наукових робіт на цю тему. Тому варто зазначити тут «час та місце» цих проблемних обговорень – влаштовані авторкою наукові заходи: конференції «Філософська танатологія: традиції і сучасність» на «Днях Петербурзької філософії» (Санкт-Петербурзький державний університет, листопад 2012 р.) і «Танатологія, імортологія, віталістика в полі культурології» (IV Російський культурологічний конгрес, Санкт-Петербурзьке відділення

Російського інституту культурології, жовтень 2013 р.), де «танатологія кіно» було присвячено окремі секції. Не випадково в цей же час з'явилися перші роботи, присвячені обґрунтуванню танатології кіно як дисципліни: стаття московського культуролога М. А. Хренова «Кінематографічна танатологія», опублікована в журналі «Вітчизняні записки» в 2013 р., а також наша стаття «Танатологія кіно: підступи до теми», підготовлена для петербурзького альманаху «Парадигма» в 2011 р. (неопублікована через смерть головного редактора – проф. М. С. Уварова, одного з чільних представників філософського дискурсу «Петербурзького Танатоса»). Крім того, за підсумками наукової конференції «Мортальний код у знакових системах культури», проведеної філологами Тверського державного університету в 2012 р., готується великий танатологічний блок у журналі «Новое литературное обозрение» (Москва, вид-во «НЛО») з нашою статтею «Мортальний кінокод та можливості танатології кіно» (число 130 за 2014 р.). Отже, пропонується текст є продовженням цього послідовного дисциплінарного обґрунтування.

У точці перетину філософії кіно з «Петербурзьким Танатосом» ми можемо простежити своєрідне «народження танатології кіно з духу Сокурова» в працях дослідників філософії кіно, що рефлексували на цю тему: О. К. Секацького, С. М. Добротворського, О. В. Гусева та низки інших. Рівною мірою навколо Сокурова вибудовує свій танатологічний дискурс теорії кіно М. Б. Ямпольський, котрий найбільш послідовно працює в цьому полі, починаючи з першої невеликої роботи «Смерть у кіно» (1989), присвяченої аналізу фільму Сокурова «Коло друге». У дискурсі Ямпольського «робота зі смертю» в кіно уявляється значною мірою як робота з пам'яттю та часом.

Що може досліджувати танатологія кіно? Передовсім і на перший погляд, смерть, що являється в образі та в акті. Тобто, з одного боку, форми *персоніфікації смерті, візуалізації тіл смерті* (від кінематографічного дослідження стану вмирання до різних форм потойбічного існування цих тіл). З іншого боку, власне кінематографічні «смерті», насильницькі і природні, більш-менш відчужені чи, навпаки, суб'єктивовані. Ще з іншого боку – *простори смерті* (тут є цікава закономірність: екранна реконструкція потойбічного світу, чи то сюрреальна, чи то культурологічна, тобто створена на основі стародавніх міфологічних моделей, має на меті жорстко розмежувати простори

живого й мертвого у фільмі, віталізувати хоча б частину кінореальності. Подібним жестом розмежування може слугувати кінематографічний акт убивства чи насильства, що ніби вигороджує «простір для життя» в кінореальності. Для кінематографіста смерть – це невидимий та невідтворюваний, але загалом ключовий атрибут кінореальності. Тут найбільш доречно буде процитувати режисерське визначення смерті некрореалістом Євгеном Юфітом: «Смерть – це водночас і нуль, і нескінченність, вона одна з тих категорій, що її людина не може матеріалізувати у своїй уяві» [1, с. 5].

Тут слід наголосити на виняткових можливостях кінематографа в плані естетичного дослідження смерті, на що звертав увагу ще Андре Базен як один з перших теоретиків кіно: «Фотографія не володіє можливостями фільму; вона може показати агонію або труп, але не перехід від життя до смерті» [2, с. 63]; те ж саме можна сказати про живопис у його статті чи про літературу, яка описує смерть, тоді як кінематограф *показує її в дії*, фіксує сам момент переходу від життя до смерті. За словами того ж Базена, «за допомогою кіно з'явилася можливість викрити і виставити на загальний огляд наше єдине непідвладне часу і невідчужуване надбання» [2, с. 118]. Однак при цьому кінематограф не обмежується документальною фіксацією процесу вмирання природною смертю або насильницького акту припинення життя, задіюючи поряд з дослідженням і відображенням соматичних ознак смерті метафоричну логіку, ефект дифузності або міграції смерті – міграції з фігури людини, яка вмирає (і теж іноді може ототожнюватися в кульмінаційний момент з фігурою самої смерті), на фігури інших персонажів, реальних або фантазматичних; *дифузії смерті в кінореальності* (наприклад, це може бути буквально візуалізована в кольоровому вирішенні фільму, монохромна гама якого, з блідо-зеленою фоною домінантою, з дедалі збільшуваним розмиванням, вказує на поступове відмирання й розкладання самої кінореальності, якщо уявити, що її (кінореальність) конституює в собі вмираючий герой і вона припиняє своє існування з його смертю – таким є рішення фільму Олександра Сокурова «Тілець», що за задумом є таким свідомим, якщо не сказати програмним, кінематографічним дослідженням психосоматології вмирання). Смерть як імпліцитний компонент кінореальності може бути визначена в самій її структурі. На нашу думку, в кінематографічній танатології пріоритетна не суто «смерть як проблема сюжету», за Юрієм

Лотманом [7, с. 67], але й смерть як те, що зміщується з нарративу та символічного коду на специфіку цього виду мистецтва. Третя інстанція, яка виникає між видом мистецтва і незалежним від нього нарративом або ж за межами того й іншого, – це кінореальність як щось онтологічно цілком самостійне, те, що можна локалізувати в реєстрі лаканівського Уявного (як це роблять послідовники апаратної кінотеорії).

Підставою для кінематографічної танатології М. А. Хренова слугує екзистенціалістський погляд на проблему смерті, що походить з кінематографа Великого Канону від І. Бергмана («Сьомої печаті» насамперед) і А. Тарковського (згадується передусім «Андрій Рубльов»). Разом з тим глибинний зв'язок з історичною психологією в згаданих кінотекстах дає можливість вийти на продовжувачів традиції історичної школи анналів і застосувати схему Ф. Ар'єса, хрестоматійну в історичній танатології, до аналітики кінематографа. Особливе місце в трансформації модусів ставлення до смерті в цій схемі посідає модус «прирученої смерті», яку М. А. Хренов співвідносить насамперед із тоталітарним дискурсом радянського кінематографа. «Під “прирученою” смертю ми маємо на увазі той варіант ставлення до смерті, що був викликаний до життя в тоталітарній державі. Смерть органічно увійшла в міф, змістом якого стало створення нового соціального космосу, в жертву якому приносилось життя людини. Зворотним боком згасання такого ставлення до смерті як “прирученої” стало сформульоване в екзистенціалізмі розуміння смерті як всепроникного начала. Мабуть, це нове ставлення до смерті в новий час починається в тому числі з екранізації повісті Толстого “Смерть Івана Ілліча” режисером Олександром Кайдановським. Фільм називався “Проста смерть” (1985). Розпад радянської імперії з її міфом безсмертя знову повертає людину до приватного життя. Образ смерті позбавляється колективного сенсу» [11, с. 76]. Дихотомія цих модусів ставлення до смерті в кінематографі визначає методологічну основу кінематографічної танатології у варіанті М. А. Хренова: «Якщо ... дослідники типу Філіпа Ар'єса або Жака Ле Гоффа прикували увагу в ХХ столітті до проблематики смерті (що не дивно, оскільки ХХ століття ввело в епоху світових війн та мільйонних жертвоприношень навіть не на полях битв, а в концтаборах), ставлячи акцент лише на моментах відходу людини з її земного життя, то екзистенціалісти доводили, що життя в його самостійності по відношенню до смерті та його ізольованості від смерті пізнати неможливо» [11, с. 76].

Тут слід відзначити специфіку роботи з часом у кіно, адже темпоральна тяглість кінематографічного твору нетотожна «реальному часові» в його лінійній незворотності. Андре Базен одним з перших звернув увагу на довільність (небувалу досі свободу) роботи зі смертю, яку дозволяє собі кіно завдяки використанню *монтажу, повторення, інверсії*: «Уявляю собі як вище вираження кінематографічної збоченості зворотну проекцію сцени страти – подібно до того, як у старих бурлескних стрічках можна побачити плавця, що вистрибує з води ногами вперед і підноситься на вишку для пірнання» [2, с. 63]. Тут ідеться про зворотність кінематографічної смерті, яка є механічною пародією на профанне воскресіння. Висловлювання Базена «тореро вмирає щодня пополудні» (про документальне кіно) вводить до хронотопа кінематографічної смерті неможливий режим *повторюваності*, теж неможливий у реальному часі, до того ж, за словами Базена, «кіно формує свій естетичний час, виходячи з пережитого часу, з бергсоніанської “тривалості”, незворотної за самою своєю суттю» [2, с. 60]. Кінематограф дає змогу наново актуалізувати концепцію бергсоніанського часу і класикові кінотеорії Базену, і постструктуралістському теоретикові кіно Дельозу. Смерть у «Кіно» Дельоза – це фіксована точка, довкола якої по-різному структурується час у кіностилистиках різних режисерів: так, у Офюльса «минуле виявляється в кристалі і залишається в ньому: це сукупність <...> ролей смерті, смертельний танець (данс-макабр) спогадів, який описував Бергсон» [4, с. 389], а у Фелліні та Пегі «горизонтальна послідовність напливів *теперішніх часів* прокреслює шлях до смерті» [4, с. 393].

Робота з часом та з пам'яттю в кінематографі набуває найрізноманітніших форм, які можливо класифікувати. М. Б. Ямпольський, розвиваючи тему смерті в кіно в інтерв'ю, опублікованому на шпальтах гуманітарного часопису «НЛО», говорить про кінотвір як про пам'ятник та про руїну: «...Розглядати кінематографічний твір як діахронний пам'ятник можна також з точки зору відкладення на ньому слідів часу, які або поглинаються, або відторгаються. <...> Коли відбувається “поворот від майбутнього до минулого” в радянському кіно, виникає “одержимість пам'яттю” – в авторському кінематографі Олексія Германа, Андрія Тарковського, Олександра Сокурова. <...> Руїна перетворюється на цьому етапі в привілейований об'єкт кінематографа. <...> Фільм як пам'ятник або вибирає в себе час, або відкидає. І руїна в кінематографі – це і є такий ідеальний хронотопічний об'єкт,

що поєднує в собі просторову метафору та слід тимчасовості» [5, с. 56]. Пам'ять підлягає візуалізації і в самій кінематографічній фактурі, що стає поверхнею для слідів часу (як у стилізаціях Андрія Тарковського, Олега Ковалова).

Свій танатологічний вимір має репрезентація тіла в кінематографі, що пов'язано, зокрема, з такими характеристиками кінематографічного тіла, як симулятивність, двовимірність і безтілесність (іноді – монохромність). «Обезтілеснювання» в кінематографі апелює до символістських алюзій «тіньової реальності» «потойбічного кінематографа» (як аналога Аїда – Шеола).

Виходячи з твердження М. Б. Ямпольського про кінематограф Сокурова, що «його фільми теж можна описати як певні метафоричні тіла... Сокуров любить робити із зображенням у своїх фільмах суто фізичні маніпуляції» [12, с. 56], можна відзначити, як фізіологічні ефекти вмирання й розпаду, позбавляючись «прив'язки до тіла», транспонуються режисером на кінореальність у цілому, наділяючи її цими ознаками як на візуальному рівні, так і на рівні поступового деструктування кінореальності; в російському кінематографі можна навести не тільки фільми Сокурова («Тілець», «Спаси й порятуй»), а й кінематограф Олексія Балабанова («Про потвор та людей», «Вантаж-200», «Морфій»), де поступове деструктування кінореальності й нагнітання ознак її фізичного розпаду прогресує з наближенням до фіналу; кінореальність подана як метафоричне тіло у стані розпаду.

Позиція глядача, що легітимізує онтологічний статус кіномистецтва (зокрема, в апаратній теорії Крістіана Метца), пов'язана і з тим, що фільм своєю процесуальністю перетворює суб'єкта на глядача; глядач актуалізує фільм як твір мистецтва. Глядач – це і єдино можлива іпостась суб'єкта рефлексії стосовно смерті, як стверджує Михайло Ямпольський у статті «Смерть у кіно»: «...Людина не може безпосередньо пережити смерть; вона може досягнути її тільки як *глядач* смерті іншого. Але це функціонування в якості глядача і дозволяє пережити смерть» [13, с. 59]. Суб'єкт культури не здатний бути водночас і суб'єктом смерті; в просторі смерті він приречений до вічного звернення в кінематографічну іпостась глядача, але саме в іпостасі глядача він найбільш схильний до *суб'єктивізації смертю* (як ключового типу суб'єктивізації).

Ще один аспект кінематографічної танатології можемо вивести зі статті Олексія Гусева «Невблаганний свідок» про кінематограф

Олександра Сокурова: «в <...> танатографічній кіноестетиці екранний прямокутник є формою труни <...> Погляд вбиває, бо він обмежений; бачити – значить вбивати; сам час кінопроекції, мов іржа, роз'їдає обличчя (читай – душі) героїв <...> час фільму, час глядацької уваги вбиває персонажів – але він сам незворотно втрачений і для глядачів. Глядачі є вбивцями настільки, наскільки вони ж є жертвами» [3, с. 78]. Морфологічна подібність утилітарних форм із формами, які виразно символізують смерть (у розглянутому фільмі Сокурова «Спаси і порятуй» це «римування» прямокутників 1) величезної труни мадам Боварі, 2) диліжанса, який відвозив її «ще живу на побачення із коханцем», та неспівмірно меншої, але загрозливо втуленої в екранний простір колодки кульгавого Іполита (хірургічного апарата, що стає причиною змертвіння і розкладання його живого тіла, за сюжетом Флобера), – це також прийом культурологічної танатології, що був застосований М. С. Уваровим в аналізі деяких елементів міського тексту Петербурга: «...вугластий Обводний канал, доповнений сьогодні смертоносною Дамбою, яка пародійно повторює його контури» [10, с. 123]. «Істинним убивцею» героя/героїні А. Гусев називає камеру/глядача, які об'єднуються в єдиний кінематографічний Погляд в акті сприйняття: «Сокуровська Емма вмирає не через псевдофлюберівські сюжетні перипетії, вона вмирає тому, що надто довго була головною героїнею фільму, надто довго перебувала під прицілом кінокамери» [3, с. 78]. Отже, кінематографічний час слугує і фактором убивства (і кіногероя, і глядача), завдяки своїй незворотній процесуальності.

Унаслідок багаторазово описаної в кінотеорії ідентифікації глядача з поглядом кінокамери як одного з варіантів кінематографічної ідентифікації, глядач часто примусово опиняється в точці, звідки погляд смерті «схоплює» реальність, відбиту фільмом. Суб'єктивуючий погляд кінокамери часто здається чи власне поглядом смерті, чи поглядом з потойбіччя на «життя живих». Найчастіше в жанровому кінематографі фінальні кадри «обрамлені» поглядом смерті як поглядом зі склепу або ж із цвинтарної огорожі, який гіпотетично належить якомусь Головному Злочинцю, що вже не має «очей, щоб бачити», у звичному земному розумінні (так завершуються, наприклад, «Відок» Ж.-Б. Комара або «Сьома жертва» Юрія Мороза). Таким чином «погляд смерті» *розставляє пунктуацію* в кінематографічному дискурсі, ставлячи виразну крапку в сюжеті, який

для персонажів, здавалося б, завершується дражливою багатокрапкою...

Ця властивість кінопогляду так чи інакше пов'язана з чітким визначенням межі між світом живих і світом мертвих. Але ідентифікація з кінематографічним поглядом може також мати функцію стирання межі, повної дифузії суб'єкта в потойбічному екранному просторі. Цю функцію, наприклад, виконує кінематографічний погляд у «Дзеркалі» Андрія Тарковського, коли видимий суб'єкт екранної дії неприсутній в кадрі, а закадровий суб'єкт сприйняття ототожнюється з поглядом кінокамери, вписаним у прямокутник екрана (його танатологічну функцію ми розглянули вище). При цьому присутність смерті позначено як майже фізичне щосекундне відчуття «anxiety», спроектоване на екран, що конституює якусь відсутність, або ж щосекундне передчуття нестерпного для погляду (погляд конституює в собі смерть та капітулює перед нею). При цьому закадрові голоси *живого* (героя-автора) й *мертвого* (батька, Арсенія Тарковського) фіксуються в аудіальному просторі фільму, також «знімаючи межу» світів; кінореальність виглядає потойбічною *par excellence*. Смерть як відчуття неможливої присутності наявна в багатьох фільмах, наприклад, у «Сибіриаді» Андрія Михалкова-Кончаловського, де простір, означений від початку як чітко виокремлений топос смерті – нафтове болото в сибірській тайзі, – спочатку репрезентується як тотальний простір жахливого, потім – як простір потойбічної комунікації сина з мертвим батьком, і зрештою, грань між світом живих і світом мертвих зміщується остаточно: після загибелі героя в нафтовій пожежі повстають з мертвих його предки, утворюючи з живими єдину юрбу. Отже, тут ідеться про різновиди відтворення екранними засобами неперсоніфікованої смерті, онтологічно притаманної кінореальності.

Доречно в цьому контексті навести визначення, запропоноване петербурзьким філософом Олександром Секацьким в аналітиці кінематографа Сокурова, а саме фільму «Самотній голос людини»: «Митець досліджує, як смерть веде свою роботу, послідовно, шар за шаром руйнуючи підстави людського буття – екзистенційні, соціальні, психологічні. Ми бачимо вже сліди руйнування, бачимо, яких глибин досягла робота смертоносного начала» [9, с. 15]. Це смерть, не пов'язана з насильницьким чи трагічним, або ж не втілена у просторі реконструйованого потойбічного світу чи наочному акті вбивства, а дифузна, що визначає структуру кінореальності та межу світів, де, за словами Бориса Маркова,

«розмежовуються простори живого й мертвого, упорядковуються місця живих і місця мертвих» [8, с. 140]. У невиправданих спробах розмежувати простори живого й мертвого (афірмативно посуваючи межу між ними на користь просторів живого) танатологія кіно покликана, навпаки, проблематизувати ці простори, ставлячи під сумнів їхній онтологічний статус. Власне, тут як ніде доречно питання, винесене О. Секацьким у заголовок: «Ким вважати живих?» [9, с. 14]. «Річ у тім, – стверджує філософ, – що конвульсії розтерзаного світу значною мірою зумовлені зустрічним опором смертних, що прагнуть ще трохи пожити. І саме занепад цього опору знаменує перехід до наступної стадії руйнівного впливу – початку небуття. Жало смерті, по мірі його занурення в соціальну плоть, з якогось моменту перестає викликати жах упередження. На цих глибинах тиражування смерті вже не супроводжується страхом смерті. Саме з цією межовою ситуацією і має справу Олександр Сокуров» [9, с. 17]. Кінематографічна фіксація потойбічних модусів життя («між двома смертями», у термінології Ж. Лакана) дозволяє розрізнення між фактурами живою й неживою у Сокурова; «ефект бобок» у кінематографі, як його називає Секацький, «режим останньої рухливості, коли повернення в тіло вже неможливе (у тому числі в соціальне тіло), але сигнали ще передаються – правда, не для тих, кого у світі зараз більше, чи то мертвих, чи то живих, а для тих, хто прийде в майбутньому, зможе запеленгувати і розчути самотні голоси» [9, с. 21], знімає водночас і дихотомію «живе – мертво», і демонструє при цьому, як саундтрек фільму виявляється подібний до аудіального розпаду – розкладання, виявляючи проникливість для «ефекту бобок» у різних кінематографічних варіантах.

У хронотопі кінотвору смертогенність ландшафту, пропущена крізь кінематографічну оптику, може формувати специфіку *кінотексту міста*, що довів філософ М. С. Уваров стосовно Петербурга: «Поетика міської культури нерозривно пов'язана з петербурзьким кінематографом. <...> З одного боку, існують алюзії “Паперових очей Пришвіна”, звернені до фізіогноміки Петербурга безпосередньо (невипадкові тут останні кадри, в яких Петербург постає млявою крижаною пустелею – пустелею смерті). Ці алюзії приводять нас до теми початкової, в якій смертогенні ландшафти міста стають його Текстом, сенсом, міфом. З другого боку, естетика трагедії, що проривається крізь кінематографічну мову О. Сокурова, народжується як альтер его Петербурга, його “друга смерть”. Режисер,

виходячи з того, що Петербург – місто, де “немає ні життя, ні смерті, немає нічого”, пропонує нам прислухатися до клінічного діагнозу, астеничного синдрому “скорботної нечутливості” [10, с. 123]. Так у міському сукупному кінотексті формується специфічний танатохронотоп (слід зазначити тут як пріоритетні кінотексти Петербурга, Венеції і деякі інші) – це поняття, обгрунтоване нами в деяких інших роботах [6, с. 55].

Зазначені у статті «пролегомени до танатології кіно», зібрані на основі праць різних

теоретиків, дають підстави для започаткування кінематографічної танатології як окремої філософсько-культурологічної дисципліни, і питання про її методологію нерозривно пов’язане з питанням про окремішність методу філософської танатології (не торкаючись питання про танатологію історичну й медичну). Подальші розвідки в методологічній сфері тягнуть за собою питання про трансформацію методології самої кіноаналітики, що впливає з танатології кіно як новосформованої дисципліни.

Список літератури

1. Артюх А. Некроромантики: назад к неандертальцам / Анжелика Александровна Артюх // ОМ. – СПб., 1998. – С. 4–7.
2. Базен А. Что такое кино? : сборник статей / Андре Базен ; [пер. с франц. В. Божовича]. – М. : Искусство, 1972. – 384 с.
3. Гусев А. Неумолимый свидетель / Гусев Алексей Викторович // Сокуров : [сборник]. Кн. 3. – СПб. : Сеанс, 2011. – С. 119–125.
4. Делез Ж. Кино. Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время / Жиль Делез ; [пер. с франц. Б. Скурагова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – 624 с.
5. Кириллова О. А. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект. Беседа с Михаилом Ямпольским / Ольга Алексеевна Кириллова // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 124. – С. 48–51.
6. Кириллова О. А. Танатохронотоп: к обоснованию понятия в кинотеории / Ольга Алексеевна Кириллова // VII Кагановские чтения. Художественный хронотоп: новые подходы : 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 / Юрий Михайлович Лотман // Ю. М. Лотман и тартусско-семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–430.
8. Марков Б. В. Мертвое и живое / Борис Владимирович Марков // Фигуры Танатоса : Искусство умирания. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 136–152.
9. Секацкий А. К. Кем считать живущих? / Александр Куприянович Секацкий // Сокуров. Части речи. – СПб. : Сеанс, 2006. – С. 14–23.
10. Уваров М. С. Поэтика Петербурга / Михаил Семенович Уваров. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2011. – 256 с.
11. Хренов Н. А. Кинематографическая танатология / Николай Андреевич Хренов // Отечественные записки. – 2013. – № 5 (56). – С. 70–95.
12. Ямпольский М. Истина тела / Михаил Бениаминович Ямпольский // Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла. – М. : НЛЮ, 2011. – С. 173–178.
13. Ямпольский М. Б. Смерть в кино / Михаил Бениаминович Ямпольский // Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла. – М. : НЛЮ, 2011. – С. 178–197.

O. Kyrylova

INTRODUCTION TO THANATOLOGY OF MOTION PICTURE ART

Thanatology of motion picture art as a separate discipline of humanities is discussed in the article. This discipline is shaped on the borders of philosophical and historical thanatology as a complex field of cultural study. There is a number of issues discussed in the article: a) “work with death” as “work with time” in cinema; b) various ways of structuring film chronotope; c) trace and memory.

Keywords: thanatology of motion picture art, personifications of death, thanatological structuring of the reality of the film, otherworldly cinematic gaze, diachronical monument, death in diffusion, vital spaces, “boboc effect”.

Матеріал надійшов 02.12.2014