

*Осыка Я. М., аспирант
Белгородский государственный национальный исследовательский университет
Борисов С. Н., канд. филос. наук, доц.
Белгородский государственный институт искусств и культуры*

САКРАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: О ПРИСУТСТВИИ САКРАЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОСТИ ПОСРЕДСТВОМ КИНОЭКРАНА

Osyka@bsu.edu.ru

В статье рассматривается проблема трансформации сакрального в современной культуре. Тезис об исчезновении сакрального опровергается исходя из положений теории сакрального Р. Отто. Обращение к понятию возвышенного позволяет выявить сакральное в кинематографе как небожественное сакральное. В координатах пространства и времени сакральное кинематографа определяется как «призрак сакрального» и «сакральное призрак», как образ сакрального и симулятивное сакральное.

Ключевые слова: сакральное, религия, культура, кинематограф, возвышенное, Р. Отто, М. Элиаде.

Бытие сакрального в современности является проблематичным. Это исходный тезис многих авторов прошлого века и нынешнего об утрате сакральности. В связи с чем встает вопрос, куда сакральное исчезло или во что оно трансформировалось. Поскольку бесследное исчезновение вызывает подозрение, да и целый ряд фундаментальных понятий, от религии до политики и самой социальности некоторым образом страдают без основания в виде представления о сакральном. Но обстоит ли также дело с другими сферами, поскольку вполне возможно, что «дефицит» сакральности испытывают лишь «фрагменты», наподобие политики. Придерживаясь традиционной модели функционирования сакрального, которое стремится поглотить профанное, что также ведет к десакрализации, можно сделать еще одно предположение, что после трансформаций традиционных форм сакральности, девальвации традиционных религиозных форм, проявившихся в деинституционализации, сакральное может «наполнить» иные структуры и формы.

Чтобы их выявить мы обратимся к характеристикам сакрального (нуминозного), данным Р. Отто. Среди них есть такая характеристика как возвышенное. Отто начинает говорить о ней как о позитивном чувстве производном от божественного трепета: «... *mysterium tremendum* является в то же время просто *fascinans*. А в нем, одновременно бесконечно ужасном и бесконечно чудесном, *Mysterium* имеет свое собственное позитивное двойное содержание, которое обнаруживается чувству. Эту контраст-гармонию в содержательном плане таинства можно отдаленно представить по аналогии с областью, которая принадлежит не религии, а эстетике, даже если последняя кажется бледным отблеском нашего предмета, да еще сама содержит трудно-разрешимую проблему - проблему возвышенно-

го» [1, с. 79]. Соединение религиозного чувства и эстетического не должно вводить в заблуждение, относительно природы такого переживания. От сугубо эстетического чувства нуминозное возвышенное отличается таинственным характером, непостижимостью объекта, с которым столкнулся субъект. Также на нуминозный характер указывает двойственность, проявляющаяся в одновременности ужаса и счастья. Но эти чувства лишь указывают на возможность присутствия нуминозного и его переживания. Эстетическое же чувство возвышенного может вызывать чувство нуминозного по закону соответствия, когда одно чувство может приводить к другому чувству. Возвышенное может являться стимулом для возникновения нуминозного чувства.

Именно такой характер, поскольку само нуминозное вызывается эстетическим переживанием, позволяет соотнести возвышенное с непрямыми средствами «выражения и пробуждения нуминозного чувства» [1, с. 109]. Они начинаются для Р. Отто с перечисления чувств, вызываемых изображением сакральных объектов. Иными словами, от эстетического переживания ужаса от вида изображений сакрального один шаг до самого сакрального с теми же чувствами. Человек испытывает ужас от созерцания сверхъестественного, что вызывает в нем схожие переживания уже самого сакрального. И здесь необходимо сделать еще один шаг, чтобы учесть возможность не только сакрального, которое можно назвать «божественным», как раз то, о котором писал Р. Отто, но также «небожественного» сакрального. Отметим, что такое понимание сакрального уже есть в отечественной религиозно-философской литературе. С.Н. Зенкин вынес этот концепт в название своей книги, в которой и дает ему определение, отграничивая его от иных пониманий сакрального, говоря о том, что:

«... речь... идет только о небожественном сакральном, то есть о тех концепциях и художественных выражениях сакрального, которые возникают вне церковно-теологической мысли и вне представлений о лично определенном божестве и об отношениях человека с ним... любая церковь, с одной стороны, широко использует имманентно заложенное в человеке чувство сакрального и даже стремится монополизировать его, стать единственным «администратором сакрального», подавляя внеинституциональных конкурентов вроде ведьм и колдунов, - а с другой стороны, систематически деформирует его, сводит к личностным формам и моральным отношениям, существующим между мыслящими субъектами» [2, с. 13, 14]. С.Н. Зенкин отмечает, что сакральное начинает осмысливаться только тогда, когда оно выходит за институциональные рамки религии, когда начинает отделяться и осмысливаться как самостоятельный феномен, отличающийся от религии. И поскольку религия для ученого есть культурный феномен, то сакральное также стоит рассматривать как результат «культурной деятельности» людей [2, с. 14].

Возвращаясь к пониманию сакрального можно сказать, что если Р. Отто обосновывает свое понимание нуминозного как острое и во многих смыслах экстраординарное вторжение божественного, то уже в 1930-х годах ряд французских мыслителей пытается сконструировать сакральное, опираясь на теоретические положения структурализма. Это был Коллеж социологии. Именно в рамках этого сообщества ученых сакральное не только теоретически осмысливается, но также культивируется изначально как небожественное. В предисловии к книге Дени Олье «Коллеж социологии», указывается на три дополняющие друг друга «версии» деятельности колледжа, первой из которых была аналитика сакрального. Само название Коллеж социологии в своей «социологической» части опирается на работы Э. Дюркгейма, М. Мосса, Л. Леви-Брюля и тематически ограничивается исследованием сакрального.

Первой из этих проблем является проблема сакрального. Прежде всего следует заметить, что в связи с интересом к сакральному Батай и его коллеги обращаются к анализу всевозможных закрытых, инициативных обществ (тайных организаций, религиозных орденов, армии, политических партий тоталитарного характера и т. д.). Социальный эзотеризм, безусловно, заслуживает самого серьезного внимания со стороны социальных наук, и Коллежу Социологии следует отдать должное (а может быть, и приоритет) в этом вопросе. Однако в текстах, со-

бранных в книге Олье, можно обнаружить не только интерес к деятельности организаций, функционирующих на основе сакральных принципов, но и определенным образом артикулированные концепции самого сакрального. Здесь между основателями кружка не было единодушия. Достаточно обратиться к двум текстам - к «Сакральному в повседневной жизни» Лейриса и к состоящему из двух частей тексту доклада Батая «Влечение и отвращение», чтобы понять, насколько разными были представления основателей Коллежа о природе сакрального» [3, с. 6]. Различие подходов и методов участников Коллежа сходятся в наиболее общих положениях и интересе к сакральному. Они признают отличие традиционных обществ от современных, которые характеризуются утратой сакрального, которое «уходит» в частную сферу и область бессознательного.

Но не только исследование сакрального объединяло Коллеж социологии, но также практика его возрождения, что отразилось в названии той дисциплины – сакральной социологии, которую они культивировали [3, с. 8]. Конечно, задачу возрождения сакрального принимали не все «социологи» и далее слова Лейриса ясно свидетельствуют о понимании ими противоречия между социологией и практиками сакрального, которые предполагалось культивировать. В таком контексте Коллеж социологии был только теоретической и внешней частью тайного эзотерического общества, основанного Ж. Батаем (хотя это одна из версий соотношения этих «предприятий» сообщества «социологов» [3, с. 10]. «Ацефал» – безусловно не журнал, а божество, придуманное Ж. Батаем есть конструкт, причем в нескольких смыслах одновременно. Прежде всего, это выдумка самого Ж. Батая, который стремился создать миф, а также конструкт в непосредственном смысле, поскольку «безголовый» (Ацефал) создан путем смешения органов, их перестановки.

Отметим, что Ж. Батай и другие члены Коллежа социологии создавали мифы посредством слова и образа, обращаясь к литературе (эссеистика) и живописи (сюрреализм). Сегодня формы и способы передачи возвышенного более разнообразны. Прежде всего образы жуткого и притягательного, вызывающего страх, возмущение, влечение, даже любовь и обожание сосредоточены в реальности кинематографа. Миф, который пытались возродить и создать Ж. Батай, Р. Кайуа и другие как никогда близок к реальности именно в кинематографе. Возможно, что сакральное, небожественное сакральное как возвышенное занимает именно эту сферу человеческой жизни. Причем она является в значи-

тельной мере новой и даже противостоящей другим, более традиционным сферам жизни человека, культурным явлениям его жизненного мира. Кинематограф, понимаемый как искусство иллюзии, техника воспроизводства реальности принципиальным образом противопоставлен традиции. В. Беньямин пишет об этом как об утрате «ауры», присущей аутентичным объектам традиционного мира: «Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет уникальное появление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимавшему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей – потрясение самой традиции, представляющую обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления» [4, с. 196]. И далее В. Беньямин отмечает, что эти процессы находятся в тесной связи с социальными изменениями, а именно массофикацией общества. Масса является потребителем тиражируемых обезличенных объектов. Наиболее полным выразителем этих процессов является кино.

По В. Беньямину кризис и обновление как деструкция культурных оснований европейской цивилизации выражаются в кинематографе. Произведения культуры разрушаются при их тиражировании, как и культура в целом при ее воспроизведении в кинематографе. По крайней мере, разрушается в ее традиционных формах. И далее Беньямин пишет о том, что вещи изначально создавались для их культового употребления, то есть в рамках религиозной сферы. Именно соотносительность с сакральным придавала объекту уникальность, ту «ауру» о которой говорит Беньямин. Можно сказать, что в традиционной культуре любой объект изначально сакрален, а уже потом приспособлен для профанного применения. В современной культуре скорее наоборот, объект потенциально сакрален, поскольку может быть сакрализован, но сугубо секулярным образом, то есть при посредничестве небожественного сакрального. Путь, который проделывает такой объект, лежит через возвышенное. Беньямин не использует это понятие, но говорит об эстетическом, которое заменяет религиозное, а также о политическом, которое приходит на смену ритуалу.

Параллели между религиозным и фильмическим выстраиваются и далее через обращение к категории созерцания. Созерцание присутствует в них обеих, но различным образом. Со-

зерцание мистическое направлено внутрь себя, созерцание в кинематографе внешнее. Сосредоточенности первого противостоит рассеянность второго. Беньямин говорит о нем как о навыке в контексте изменения перцептивной способности человека. Человек созерцает киноизображение расслабленно, не внимательно, его взгляд рассеян. Это опыт, который созвучен опыту жизни современного человека и который культивируется кинематографом. Говоря в общем, В. Беньямин проводит идею о принципиальном отличии кинематографа, практик видения, которые он несет, от предшествующей культуры. Опыт кино для него разрушителен и чужд культуре традиционной. И мы можем продолжить, что вместе с основаниями этой культуры он разрушает и сложившиеся религиозные представления.

С помощью кинематографа, когда он выступает в роли инструмента, и в нем как в практике видения дающей существенно новый опыт мировосприятия, происходит «расколдовывание» мира. Такая идея созвучна идеям З. Кракауэра, одного из ведущих теоретиков кинематографа прошлого века. В работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» он обосновывает тезис о том, что фильм это продолжение фотографии. Точно также как в фотографии киноаппарат фиксирует мгновения жизни во всех мельчайших деталях и с чрезвычайной точностью [5, с. 69]. Физическая реальность предстает перед человеческим сознанием в совершенно ином свете, причем в прямом и переносном смысле. То, что ранее было мгновением, теперь зафиксировано на пленке и не только может быть подробно рассмотрено, но также воспроизведено, повторено бесчисленное количество раз. Как раз это В. Беньямин называет открытием визуального бессознательного, того, чего мы не видим, но что составляет подлинную реальность нашего существования. Хотя здесь как раз и возникает главный вопрос относительно природы кинематографа, насколько открытая им реальность является «физической». Отечественный исследователь творчества З. Кракауэра Н.А. Хренов пишет об этом следующее: «Открытая немецким ученым реальность осознавалась им как некая метафизическая, раз и навсегда данная реальность. Между тем это не совсем так: она приоткрылась З. Кракауэру лишь на том этапе истории культуры, когда один ее тип разрушался, а другой не успел сформироваться или, во всяком случае, не успел определиться, чтобы на его основе можно было понять, что эта физическая реальность из себя представляет. Собственно в природе и обществе просто физической реальности не существует... Любая физическая реальность в то же самое время является

и реальностью культурь» [6, с. 21]. И в этом утверждении Н.А. Хренов продолжает довольно давнюю интеллектуальную традицию, которой придерживаемся также и мы. Как показал еще М. Фуко в целом ряде своих работ по археологии знания, любая реальность, как и любой объект реальности, возникает в рамках определенного дискурса, то есть совокупности высказываний, объединенных по определенным признакам. И физическая реальность, открытая кинематографом, не является некоторой «беспристрастной» реальностью. Она возникает в рамках определенного дискурса, в случае кинематографа на пересечении дискурса техники и дискурса секуляризации, то есть «расколдовывания» мира. Следовательно, как мы уже показали ранее, эта процедура «расколдовывания» является на деле обратным, то есть «заколдовыванием», если пользоваться теми же концептами.

И даже если отвлечься от вновь возникшей парадигмы секуляризации, кинематограф «заколдовывает» реальность непосредственным образом в силу своей миметической природы. Здесь снова мы оппонируем В. Беньямину в той части, что кинематограф нечто совершенно новое. Он продолжает «историю» сугубо человеческого освоения мира с помощью подражания. Возможно, является на сегодняшний день вершиной этого длительного процесса, начавшегося от момента возникновения человека, и продолжающегося по сей день. Мимесис по В. Беньямину составляет отличительную особенность человека, чрезвычайно у него развитую. Только человек способен к такого рода подражанию, которое распространяется не только на себе подобных, но также на всю живую и даже неживую природу. Причем миметические аспекты жизни человека не ограничиваются, только игрой и не локализируются, только лишь в детстве, как пишет В. Беньямин, они гораздо обширнее [4, с. 164,165]. Миметические способности все более угасают и почти неощутимы в современности, находя продолжение в языке и письме. Беньямин резюмирует свой текст о подобии следующими словами: «Таким образом, язык можно было бы считать наивысшим применением миметической способности: медиумом, куда без остатка влились прежние способности запоминания подобного, так что в результате язык представляет собой медиум, где предметы уже не соприкасаются друг с другом напрямую, как было прежде в сознании провидца или жреца, но где встречаются и взаимодействуют их сущности, их мимолетнейшие и тончайшие субстанции...» [4, с. 169, 170]. Кино в таком ракурсе, хотя В. Беньямин и обошел его стороной, является шагом назад в миметической эволюции,

поскольку воскрешает соприкосновение образов в сознании зрителя, но также и шагом вперед, поскольку синтезирует живое слово и письмо, букву. Все трое, образ, слово и буква находят свое воплощение в кинематографе, поднимая миметическую способность на невиданную высоту. И если мы вспомним, что подобное уже у Р. Отто есть прямой переход от эстетического возвышенного к нуминозному, то развитие миметической техники и практики (в кинематографе они действуют как одно целое) приводит нас к сакральному.

Конечно, речь идет о небожественном сакральном, но к нему применимы и те различные следствия социального и культурного порядка, которые свойственны божественному сакральному. Достаточно схематичного напоминания о таких «признаках» сакрального, чтобы понять, что они соотносятся с пониманием кинематографа в современности. Так идущее от Дюркгейма представление о связи сакрального и праздника, времени противоположному обыденности, имеет непосредственную параллель с кино. Поход в кино почти всегда праздник, если это не является работой (что довольно редко). Сама атмосфера кинотеатра, его обстановка указывает на это. Просмотр фильма, погружение в темноту кинозала вырывает человека из обыденности и погружает в специфическую реальность. Сам же просмотр связан с переживанием радости и печали, также как и интенсивность переживания сакрального.

Здесь с кинематографом можно соотнести чрезмерность ощущений и эмоций, но также момент времени. И З. Кракауэр и В. Беньямин указывают на специфическое время кинематографа. Главная его черта одновременность, которая связана с возможностью фиксации мгновения. Такое время можно назвать временем события. Но также, в отличие от фотографии, которая также фиксирует мгновение, кино обладает возможностью повторения. И если это не мифическое время цикла, то, по крайней мере, его возможность. Время-пространство, в котором возможно все, если убрать упоминание в первой строке о сакральном, без исключений относится к времени кинематографа. Реальность, с которой мы сталкиваемся в кинематографе, и есть реальность безграничных возможностей. Ограничения начинают действовать за пределами кинозала, после возврата в обычную жизнь.

Обратимся к еще одной черте сакрального, на которую указывает Р. Кайуа – присутствие призраков: «Сколько бы ни длился этот период, это время совмещено с тем, что есть здесь и что есть по ту сторону; предки или боги, которых воплощают танцоры в масках, смешиваются с

людьми и насильно прерывают естественное течение истории. Они присутствуют в австралийских тотемических праздниках, в новокаледонской *riou*, в церемониях инициации папуасов и северо-американцев. Даже мертвые покидают свои могилы и заполняют мир живых, так как в течение этой приостановки хода универсального порядка, которая образует перемену года, все барьеры рушатся и ничто более не мешает умершим навещать своих потомков» [3, с. 435]. Разве реальность кино не населена такими призраками, о которых пишет Кайуа, только вне связи с божественным. И даже на уровне этимологии «медиа» и медиа-техника, которой кино является, родственны «медиуму», проводнику и посреднику с миром сверхъестественного [7, с. 13].

Более того, сама природа таких «продуктов» медиа-технологий имеет не только вторичный характер и находится в отношениях зависимости от константной реальности, но также самостоятельный. В данной связи уместно упомянуть о концепте видеодигмы, ментально-образного культурно-исторического порядка, который вводит ростовский ученый В.А. Шкуратов. И если возвышенное эстетическое на этапе возникновения и развития кинематографа обращается к образам призрачного (киноинформационная фаза у В.А. Шкуратова), отсылающим к сакральному, то сегодня можно говорить о призрачном сакральном, о визуальных симулякрах как самостоятельных сущностях (фантоматическая фаза) [7, с. 51,52].

С этих позиций сакральное и может быть только небожественным сакральным или симулируемым сакральным, о чем пишет Ж. Бодрийяр: «Ничто (даже Бог) не исчезает более, достигнув своего конца или смерти; исчезновение происходит из-за размножения, заражения, насыщения и прозрачности, изнурения и истребления, из-за эпидемии притворства, перехода во вторичное, притворное существование. Нет больше фатальной формы исчезновения, есть лишь частичный распад как форма рассеяния» [8, с. 9]. Возвышенное создает сакральное как симулякр и предметно-буквально как призрак и через изображение призраков.

Призрак сакрального есть не что иное как «неживое» сакральное. Оно является результатом симуляции. Симуляция как воспроизведение некоего исходного образца, подражание ему, копирование также представляет собой не что иное, как мимесис. И если тезис об утрате сакрального верен, или мы с ним согласны, то возвышенное уже не приводит к сакральному по принципу подобия, а создает симулякр, призрак сакрального. Ему уподобляется и содержание

кинематографа, которое практически с момента возникновения обращается к образам призраков и различных «живых мертвецов». Их перечень чрезвычайно разнообразен, от непосредственно призраков до более «материальных» вампиров и оборотней. Причем последние наиболее популярные персонажи современного кино. И если их изображение, присутствие в кинематографической призрачной реальности не случайно, то они подобно симптому указывают на призрак сакрального. Олег Аронсон довольно точно пишет об этом, сосредотачивая внимание на фигуре вампира в кинематографе: «... «Дракула Брэма Стокера» - феномен кинематографа до кинематографа. Это роман, в котором кинематограф не просто предчувствуется, но который уже целиком и полностью подчинен иной логике образа; даже самим кинематографом она будет освоена не сразу... кинематографические образы – не те, что мы видим как изображение на пленке или на экране, но те, которые создают новую перцептивную ситуацию...» [9, с. 30]. Вампиризм оказался созвучен новому виду искусства. Кинематограф и призрак сакрального в «лице» «вампира» не только комплиментарны друг другу, но связаны сущностно, исходя из своей «природы». И, прежде всего, сам текст Брэма Стокера глубоко кинематографичен. То есть, сама техника письма о вампирах совпадает с техникой создания фильма. Повествование о вымышленном, фантастическом, как пишет О. Аронсон, осуществляется как о реальном. Свидетельства многих складываются в историю о графе Дракуле. Свидетельства, несущие признак подлинности об объекте, которого не может быть.

Граф Дракула также нуждается в расшировке как центральная фигура романа и кинематографа (современного кинематографа вообще). В ней снимается оппозиция жизни и смерти. Вампир, не-мертвое существо, которое продолжает жить и живет за счет жизни, питаясь кровью. Стремление человека избежать смерти в этом контексте приобретает новые смыслы. Особенно в том соотношении, которое уже есть в кинематографе в «лице» фигур Дракулы и Франкенштейна. Пугающая перспектива смерти, которое человек стремится избежать, продлив жизни, сталкивается с еще более пугающей жизнью не-живого. Аспект техники здесь присутствует более в фигуре Франкенштейна, его можно считать своеобразным итогом стремлений продления жизни техническими средствами. И этот итог ужасен, персонифицирован монстром. В случае Дракулы техника есть техника записи, фиксирующая его «следы». Она помогает преодолеть оппозицию жизни и смерти, за

которой открывается сфера не-мертвого и не-живого [9, с. 34]. Вопрос в том, что представляет собой эта открывающаяся сфера, представление о которой можно составить только на основе образа.

Эта сфера уже не связана с техникой, поскольку техника порождение и продолжение жизни, она служит ее продолжению. Новое, открывающееся за оппозицией жизни и смерти уже нечто совершенно иное. И образ Дракулы, который находится вне рамок привычной оппозиции действительно очень кинематографичен, поскольку в его основе, как и основе кино, лежит «материя» того, чего нет, нет жизни и смерти. И даже более, его образ открывает тот факт, что помимо переживания страха смерти, возможен страх перед уже умершим, но оставшимся жить, перед не-живым, как обозначает такое существование О. Аронсон [9, с. 35]. Такая инаковость есть почти нуминозное Р. Отто, то, что переживается как превосходящее реальность человека. Это призрак-сакрального изображенный на экране, который в силу утрированности ощущений более реален, чем сама реальность. Сталкиваясь с тем, что существует, но не живет, само живое испытывает ужас и в мировоззрении «человека религиозного» такое вторжение «совершенно иного» есть столкновение с сакральным. В случае же экранного образа, кино-реальности, реальности симулятивной это скорее то, что мы назвали призраком-сакрального.

Призрак, как и вампир, относится к сфере сверхъестественного в традиционной картине мира и к сфере медиа, кино-реальности в современной культуре. Именно этот перенос, смена пространств является сменой определения и существования сакрального. От привычного, многократно проанализированного сакрального (божественного и небожественного) через категорию возвышенного, интенсивное эстетическое переживание мы приходим к сакральному кинематографа, призрачным сакральным образам и призрачности самого сакрального. Кинематограф оказывается средством, которое внутренне родственно такой призрачности, но также средством, которое может «создавать» эту новую сакральность [10, с. 12]. В.И. Михалкович проводит параллели между кинофильмом и сном и пространство последнего также призрачно. Причем фильм превосходит сон по интенсивности переживаний.

Одним словом, нашему предположению о трансформации сакрального и переходе его в новые формы и сферы нашло целый ряд подтверждений. Если и стоит соглашаться с тезисом об угасании сакрального в современности, проводимому в целом ряде работ М. Элиаде, Р.

Кайуа, М. Мосса и других, то только с той оговоркой, что сакральное «переселяется» из сферы «непосредственной» реальности «человека религиозного» в воображаемую реальность современного человека [11]. Сакральное даже становится ближе в некотором смысле, поскольку занимает сферу кино-реальности. Радость и страх в их интенсивном переживании зрителем могут не соотноситься с определенным религиозным чувством, но часто с экранным образом сверхъестественного. Возможно, произошел парадоксальный переход от веры в то, что невидимо, в неверие в то, что видимо.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: АНО «Изд-во С.-Петербург. ун-та», 2008. 272 с.
2. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
3. Олье Д. Коллеж социологии. СПб.: Наука, 2004. 588 с.
4. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 290 с.
5. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 235 с.
6. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.
7. Шкуратов В.А. Искусство экономной смерти. Сотворение видеомира. Ростов н/Д.: Наррадигма, 2006. 400 с.
8. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 356 с.
9. Аронсон О. Трансцендентальный вампиризм // Синий диван. №15. 2010. С.24-46.
10. Михалкович В.И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
11. Борисов С.Н., Мишенин В.Ю. Насилие и техника. От органопроекции к насилию взгляда // Научные ведомости БелГУ. Серия «Филология. Социология. Право». №23 (166). Вып. 26. 2013. С. 198-204.