

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

**«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА»**

кафедра киноведения

На правах рукописи

Беззубиков Алексей Олегович

Направление подготовки: 50.06.01 Искусствоведение

Направленность: 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства

СПОСОБЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МИФА В СТРУКТУРЕ ФИЛЬМА

**Научный доклад
об основных результатах научно-квалификационной работы
(диссертации)**

Научный руководитель

Клюева Людмила Борисовна,
доктор искусствоведения,
доцент

Рецензент

Ванченко Татьяна Петровна,
доктор философских наук

Москва, 2019

Введение

Современное киноведение всё чаще обращается к теме мифа. Этот аспект культуры так или иначе рассматривается в связи с киноискусством в статьях и монографиях Л.А.Зайцевой, Н.А.Хренова, Е.А.Марголита, Н.А.Циркун, Д.Айзода, К.Воглера, А.Базена. Содержание их работ подтверждает, что мифологическое мышление сохраняет своё влияние и по сей день — на протяжении своей истории человек продолжает продуцировать мифологические модели окружающей действительности, которые ложатся в основу эстетической и этической традиции, определяют ценностное восприятие человеком окружающего мира.

Исследователи, посвятившие свои труды теме функционирования мифологии в кинематографе, анализируют понятие мифа с разной степенью глубины и с разных точек зрения. Так К.Воглер описывает, как базовые мифологические конструкции находят своё отражение в сценарной структуре кинофильма, опираясь на труды Д.Кэмпбелла и К.Г.Юнга. Н.А.Хренов и Д.Айзод исследуют данный вопрос в контексте культурологии и аналитической психологии, связывая природу тех или иных кинообразов с процессами, происходящими в культуре и массовой психологии. Также понятие мифа нередко упоминается в киноведческих текстах в довольно обобщённом виде, когда автор сосредотачивает своё внимание лишь на одном-двух аспектах мифа как явления культуры. Например, в своей статье о вестерне А.Базен точно подмечает мифологическую природу данного жанра, но в большей степени описывает сам вестерн как таковой, не вдаваясь в подробный анализ методов, которыми миф конструирует образ реальности.

Цель данного исследования состоит в разработке методологии, с помощью которой киновед сможет проанализировать структуру и функционирование мифа в тексте изучаемого кинофильма. К счастью, принципы анализа мифа как способа моделирования действительности и выражения этой модели с помощью широкого спектра выразительных

средств достаточно подробно изучены в работах К.Леви-Стросса, Р.Барта, А.Лосева, Э.Кассирера, К.Г.Юнга, Д.Кэмпбелла, Е.М.Мелетинского, А.Ж.Греймаса, Г.К.Пондопуло, В.Н.Топорова, М.Элиаде и ряда других учёных и философов. Автору данной работы остаётся рассмотреть теории предложенные этими исследователями, вывести из них основные тезисы и спроецировать их на модель киноязыка, подкрепив выявленные приёмы анализа мифа в тексте кинофильма рядом практических примеров разбора известных кинопроизведений.

Таким образом, объектом исследования является миф, выражаемый посредством кинематографического текста, а предметом — специфика кинематографических средств выразительности, позволяющая транслировать аудитории мифологические модели. Автор данного исследования ставит перед собой следующие задачи:

1. анализ наиболее значимых теорий, посвящённых особенностям мифологического мышления, строению и выразительным особенностям мифа;
2. выводение из данных теорий наиболее значимых характерных особенностей мифа, определяющих его функционирование в культуре и способы выражения;
3. рассмотрение кинематографических средств выразительности и выявление в них особенностей, позволяющих реализовать сформулированные на предыдущих шагах выразительные структуры мифа
4. анализ конкретных кинофильмов с целью апробации полученной системы представлений о функционировании мифа в кино и выявлении возможностей, которые открывают перед исследователем методики, основанные на данных представлениях.

Таким образом, автор намерен систематизировать имеющиеся данные о функционировании мифа в кино, разработав научный инструментарий для анализа данной проблемы.

Методология исследования в своей основе опирается на структурно-семиотический подход (К.Леви-Стросс, Р.Барт, А.Ж.Греймас), а также ряд положений, опирающихся на принципы аналитической психологии (К.Г.Юнг, Д.Кэмпбелл). Также используются теоретические положения о природе мифа из трудов А.Лосева, Э.Кассирера, М.Элиаде, В.Н.Топорова, Г.К.Пондопуло, Е.М.Мелетинского. Для анализа выразительных средств киноязыка автор прибегает к трудам Н.А.Хренова, С.М.Эйзенштейна, Ю.Н.Тынянова, Б.Балаша, М.Б.Ямпольского, К.Г.Курбатовой, О.А.Ковалова¹.

Исследование состоит из трёх глав. Первая целиком посвящена рассмотрению общих принципов мифологического мышления и специфике мифологической выразительности (задачи 1 и 2). Во второй главе речь идёт о специфике кинематографа как выразительного средства, позволяющего реализовать интенции мифа и мифологического мышления (задача 3). Здесь же теоретические рассуждения будут подкреплены рядом локальных примеров из кино. В третьей главе приведён анализ ряда кинокартин, на основе которого мы сможем сделать выводы о продуктивности вышеизложенных подходов к изучению кинотекстов.

В выборе фильмов, приводимых на страницах данной работы, автор не ограничил себя определёнными географическими, либо историографическими рамками, дабы продемонстрировать возможность приложения предлагаемых им методик к анализу разных кинокартин. В исследовании будут рассмотрены фильмы А.Балабанова, М.Хуциева, М.Антониони, В.Росса и других авторов.

Результаты данного исследования могут быть применены в следующих сферах:

¹ Так как данный документ является докладом об основных результатах проведённого исследования и ограничен по объёму, во введении приводятся только те авторы и фильмы, которые являются наиболее важными в представленной работе. Полный вариант исследования включает в себя ссылки на ряд других авторов, а также снабжён более обширной фильмографией.

—анализ отдельных кинофильмов

—анализ связи ряда кинофильмов в едином культурном контексте, определение интертекстуальных связей между картинами и трансформацию общих для них содержаний на протяжении времени

—выявление проблемных точек современного российского кино, анализ причин его успехов и неудач: российский кинематограф последних десятилетий до сих пор не оправился от крушения культурных установок, обуславливавших его «фундамент» в советское время, периодические неудачи российского кино в сфере становления самобытного языка и подходов к осмыслению действительности во многом связаны с тем, что на смену ушедшей мифологии до сих пор не пришла новая, основанная на осмыслении современной действительности и её истоков

Глава 1. Что есть миф

Миф есть одна из древнейших форм постижения человеком действительности и осмысления коллективного опыта. Следуя собственной своеобразной логике, мифологическое мышление организует данные человеку факты реальности в концептуальную модель мироздания, сохраняющую, накапливающую и транслирующую членам определённого социума оценки и ценностные установки, что делает возможным осознанное целеполагание индивидуума в среде его коллектива. Согласно Г.К.Пондопуло миф, как «первая, чисто интуитивная попытка целеполагания» превращает человека из объекта природы в объект культуры².

Мифологическое мышление способно представить концептуальную модель действительности в различных, но тем не менее неразрывно связанных друг с другом изводах: временном (космогония, история о происхождении и становлении мира), пространственном (пространственный образ мира, каждая структурная часть которого связана с тем или иным смысловым наполнением) и языковом (система символов, отсылающих к тем или иным концепциям, заключённым в мифе).

Время в мифе

Краеугольным камнем мифологического представления действительности является временной извод, в основе которого лежит космогонический миф. Для мифологического мышления первоначальное время, в которое происходило творение и становление мира, мыслится иначе, нежели время «светское», «бытовое». М.Элиаде называет такое время «сакральным»³. К.Леви-Стросс ёмко формулирует основную характеристику сакрального времени, отличающую его от времени «бытового»: «значение мифа состоит в том, что эти [мифологические]

²Пондопуло Г.К. Культура образца. Формирование культурных парадигм Востока и Запада. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2014. С. 9

³Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П.Большакова. — 5-е изд.— М.: Академический проект, 2014. С. 31

события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени»⁴. Приводя в пример французскую революцию, осмысленную с точки зрения мифологического сознания, учёный утверждает: «последовательность прошлых событий остается схемой, сохраняющей свою жизненность и позволяющей объяснить общественное устройство современной Франции, его противоречия и предугадать пути его развития»⁵. Миф выстраивает модель отношений между наличными здесь и сейчас элементами действительности, в форме предания об их возникновении и становлении.

Пространство в мифе

Для мифологического мышления «прошедшее уже не обладает никаким «почему»: оно само есть «почему» вещей»⁶. Уходя во временную даль, смещаясь в глубь прошлого, определённое содержание легитимируется как мифологическое⁷. Связь предмета с сакральным прошлым объясняет носителю мифологического сознания сущностные характеристики этого предмета, окрашивает его определённым отношением. Так становится возможно построение пространственной модели мира, которая выступает в мифе как «топографическая» проекция смысловых, ценностных и эмоциональных содержаний. Согласно Э.Кассиреру, «в пространстве мифологического созерцания каждое место и каждое направление снабжены неким особым акцентом»⁸, «позиция [...] не может быть отделена от содержания [...], она «существует» лишь постольку, поскольку она наполнена определенным, индивидуально чувственным или наглядным содержанием. [...] каждая точка, каждый

⁴Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. В.В.Иванова. - М.: "Наука", 1983. – С. 186

⁵Там же, С. 186

⁶Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 119

⁷Там же

⁸Там же

пространственный элемент обладает чем-то вроде собственного “оттенка”»⁹.

Пространственное представление мира в мифе в конечном счёте можно представить в качестве коммуникативной системы: мифологическое мышление располагает доступные человеческому опыту вещи и явления в соответствии с их смысловыми (а не физическими) отношениями, принятыми в данной культуре. В результате такой «перегруппировки» предметы в мифе вступают в иные связи, нежели в своём «объективном» существовании. Миф, пишет А.Лосев, придаёт вещам «новую форму объединения»: объединяет «вещи в каком-то новом плане, лишая их присущей им естественной раздельности...»¹⁰.

Миф как коммуникативная система. Логика бриколажа.

К.Леви-Стросс называет вышеописанную логику «интеллектуальный бриколаж»¹¹, сравнивая искусство создания сложных предметов и систем из подручных неспециализированных средств с мифологическим мышлением, создающим концептуальные модели из «обломков [...] психологических или исторических процессов»¹². Сопоставление предложенной концепции интеллектуального бриколажа с тезисами Кассирера о природе мифологического пространства приводит нас к ряду выводов.

I. Теории Леви-Стросса и Кассирера согласуются между собой. По Кассиреру отношение к тому или иному предмету проявляет себя через его положение. Следовательно, явления и предметы, расположенные по соответствующим им позициям, вкуче формируют наглядное выражение некой системы мировоззрения. Точно так же бриколёр, реализуя задуманную структуру, сопоставляет подручные предметы так, дабы те сложились в согласованную определённым образом систему.

⁹Там же, С. 100

¹⁰Лосев А.Ф. Диалектика мифа СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 108

¹¹Леви-Стросс К. Первобытное мышление. - М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. - С. 126

¹²Там же. С. 140

II. Выражение мифологической модели вариативно. Бриколёр может согласовать разные наборы предметов сообразно искомой функциональности задуманной системы. Мы получим несколько структур, состоящих из разных элементов, но сообщающих в конечном счёте одно и то же значение. Следовательно, одна и та же мифологическая модель может получать множество внешне различных форм.

III. Составляющие бриколаж предметы обретают новые функциональные значения, но тем не менее, сохраняют собственный вид. Следовательно, каждый элемент бриколажа можно воспринимать либо сам по себе, в отрыве от полученной структуры, либо в качестве функциональной части созданной системы. Таким образом, для мифологического сознания существует два модуса восприятия: профанное и сакральное (священное). «Любое», – пишет Кассирер, – «содержание наличного бытия может приобрести отличительный характер священности, как только оказывается в специфическом мифологически-религиозном поле зрения — как только оно, вместо того, чтобы продолжать быть включенным в привычный круг событий и действий, с какой-либо стороны овладевает мифологическим «интересом» и с особой силой возбуждает его <...> Не определенное объективное качество, а определенная *идеальная соотносительность* – вот что при этом отмечается»¹³.

IV. Подручный предмет, входя в новую структуру в качестве её элемента, может исполнять разные функции в зависимости от того, как распределена общая функциональность целого между его частями. Таким образом, помещая то или иное явление или предмет в определённую позицию, мифологическое мышление проецирует на него одно из возможных к нему отношений. Один и тот же предмет может оказаться в разных положениях в зависимости от того, как распределены остальные предметы в мифологическом пространстве.

¹³Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С.91

V. «Сакральное» восприятие предмета в его «идеальной соотнесённости» с прочими элементами системы возможно только при условии, если мы представляем образ всей системы в целом. Следовательно, любая часть мифологического пространства уже включает в себя образ целого: без образа целого с его системой внутренних соотношений невозможно идентифицировать предмет как часть данного целого. Данный вывод вновь согласуется с тезисами Кассирера о пространстве мифа: «Сколько бы мы ни продолжали процесс деления, в каждой из частей мы снова обнаружим форму, структуру целого. <...> эта форма не разбивается, как в математическом анализе пространства, на гомогенные и тем самым бесструктурные элементы, а продолжает свое существование, не затронутая и не поврежденная никаким делением. Весь мир <...> оказывается построенным по определённой модели, представляющей перед нами то в увеличенном, то в уменьшенном виде, но в любом масштабе остающейся той же самой...»¹⁴.

Предмет, попадающий в поле внимания мифологического мышления, становится, не лишаясь собственной реальности и вещественности¹⁵, составной единицей мифологического высказывания и может быть «считан» в двух разных контекстах — как обыденном, так и мифологическом.

Таким образом, миф в конечном счёте может рассматриваться в качестве своеобразного языка. К. Леви-Стросс и Р. Барта утверждают, что миф представляет собой коммуникативную систему, стоящую на более высоком уровне организации, нежели естественные языки¹⁶.

Леви-Стросс на примере мифа об Эдипе предлагает структурный метод анализа мифологического повествования¹⁷, который заключается в следующем:

1) повествование разбивается на ряд отдельных событий (мифем)

¹⁴ Там же. С. 104

¹⁵ Лосев А.Ф. Диалектика мифа СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 110–111

¹⁶ Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. С. 187.

¹⁷ Там же. С. 187-191.

2) для каждого события-мифемы выявляется соответствующий ему предикат – смысл, который это событие транслирует

3) получив ряд предикатов, учёный группирует повторяющиеся предикаты в одну смысловую единицу (т.н. «пучок отношений»)

4) получив набор смысловых единиц, учёный выявляет модель действительности, транслируемую данным мифом

Таким образом, повествование мифа может быть прочитано:

а) последовательно – так мы получим «профанное» прочтение, воспринимая элементы повествования вне их «идеальной соотнесённости» в мифологическом контексте.

б) «синхронно», когда мы воспринимаем каждый ряд разнородных событий, связанных общим предикатом как целостную смысловую единицу.

В категориях пространственного построения, мифологическое мышление прибегает к тем же приёмам, что и в своей повествовательной ипостаси. Миф может поместить ряд разнородных, но связанных схожими ассоциациями явлений в одну и ту же область пространства¹⁸. Иными словами, при построении пространственной модели миф также формирует «пучки отношений» — точно такие же, какие выявлял Леви-Стросс в ходе структурного анализа мифа об Эдипе.

Так мифологическое мышление:

1) выстраивает абстрагированную от конкретного выражения модель действительности, составленную из взаимосвязанных ценностей, взглядов и эмоциональных аффектов.

2) отбирает для выражения данной модели ряд элементов, вырывая их из контекста, и, комбинируя их путём «интеллектуального бриколажа», формирует высказывание.

3) элементы, входящие в состав мифологического высказывания, могут относиться к любым сферам выразительности¹⁹.

¹⁸Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 102

¹⁹ Барт Р. Мифологии – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2014. С. 265

Следовательно, как пространственное представление в мифе, так и повествование о мифологических событиях являются высказываниями на одном и том же языке, стоящем на более высоком уровне организации, нежели языки естественные, а значит анализ данных высказываний производится посредством одних и тех же операций.

Логика мифологического высказывания

Согласно Леви-Строссу, принципом концептуализации реальности в мифе является медиация оппозиций. Мифологическое сознание дробит окружающую действительность на противоположности: верх и низ, ночь и день, жизнь и смерть, природа и культура и т.п., а затем решает логическую задачу по синтезу этих противоположностей. «Миф», — утверждает Леви-Стросс, — «обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию — медиации».²⁰

Таким образом, герой мифа является инструментом, который используется для осуществления медиации оппозиций — в нём и посредством него происходит синтез противоречащих друг другу фактов бытия.

Ход мифологического сюжета можно условно обозначить как движение от хаоса, представляющего собой неприемлемое для человеческого сознания нагромождение фактов, существующих друг подле друга и в то же время друг другу противоречащих, к снятию противоречий, через которое происходит порождение **ценностей**. Таким образом, движение героя между теми или иными «полюсами», выражающими противоречивые начала нашего бытия, сводится к поиску некоего **блага**, являющегося результатом упорядочения хаоса и символизирующего для носителей мифологического сознания основополагающие ценности их культуры. Как мы увидим в дальнейшем, подобное благо может быть выражено определённым

²⁰ Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. В.В.Иванова. - М.: "Наука", 1983. - С. 190

физическим предметом, а может являться неким состоянием, к которому приходит мир внутри произведения, построенного на принципах мифологического осмысления реальности.

Поиск «блага», и это отмечают такие исследователи как А.Ж.Греймас и Д.Кэмпбелл, лежит в основе мифологического сюжета. Греймас, опираясь на труды В.Я.Проппа, разрабатывает универсальную схему сюжетного построения, касаясь, в том числе, и структуры мифа. Согласно этой схеме, основные сюжетные фигуры, так или иначе действующие в тексте, сводятся к ряду устойчивых актантных классов²¹. Несмотря на разнообразие повествований, взаимоотношения актантных классов остаются единообразны в каждом тексте. Некий **объект** посылается от **адресанта** к **адресату**. Задача героя-**субъекта** заключается в осуществлении данной «транспортировки», в чём ему сопутствует **помощник** и препятствует **противник**, которые, по словам Греймаса, являются «проекцией воли к действию самого субъекта и проекцией воображаемых им препятствий, оцениваемых как благоприятные или неблагоприятные»²².

²¹Греймас А-Ж. Размышления об актантных моделях //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 156-157

²² Там же. С.162-163

Глава 2. Предрасположенность киноязыка к выражению мифа

Язык кино как средство коммуникации, расположенное на пересечении культурных типов

Разговор о способности кино реализовать принципы мифологического мышления невозможен без основательного анализа кинематографа в контексте развития культуры. Бесценное значение в этом отношении играют труды Н.А.Хренова. Согласно названному автору, кинематограф существует на пересечении сразу двух пар категорий, описывающих возможные состояния культуры.

Первая пара относится к содержанию текстов, порождаемых культурой. Тип культуры может быть чувственный, то есть направленный на окружающий человека материальный мир и идеациональный — или направленный на сверхчувственную реальность, при котором «чувственные формы предметного мира предстают в своих взаимосвязях со сверхчувственной реальностью»²³.

Согласно Н.Хренову, два этих типа культуры циклично сменяют друг друга. Текущая эра чувственной культуры берёт своё начало с эпохи Ренессанса²⁴ и длится до XX века, в котором, по утверждению учёного происходит постепенная реабилитация идеациональной культуры, свойственной средневековью и архаическим культурам «с их чувством сакрального»²⁵. Таким образом, культура XX века, получает название «интегральной»²⁶, то есть совмещающей признаки обоих типов.

Кинематограф, появившийся на рассвете интегральной культуры обладает признаками как ориентации на материальный чувственный мир, так и, напротив, нацеленностью на выражение неподдающихся вербализации сверхчувственных концептов. Этому способствует слитость в данном виде

²³ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. С 5-6

²⁴ Там же, С 5-6

²⁵ Там же, С 5-6

²⁶ Там же, С. 23

искусства двух типов построения текста — и здесь мы должны обратиться ко второй паре категорий, с которой работает Н.Хренов.

Вторая пара категорий относится к способу построения текстов, превалирующему в разных типах культуры. Это 1) зрелищность — ориентация на визуальный способ сообщения, или культура показа; и 2) литературность, или культура рассказа, ориентированная на построение последовательных текстов.

Н.Хренов неоднократно указывает на то, что зрелищная культура показа более архаична, нежели литературная культура рассказа²⁷. Зрелищной и литературной культуре соответствуют два типа организации времени и пространства в художественном произведении — программность и сюжетность соответственно²⁸. Программность, как более архаический принцип построения текста соответствует пралогическому мышлению²⁹, в то время как сюжетность сформировалась в культуре по мере развития «зрелого понятийного мышления»³⁰.

Н.Хренов приводит принципы программной организации времени и пространства на примере цирка — по словам учёного, в этом виде искусства, в отличие, от, например, театра, принципы культуры показа дошли до нашего времени в наименее искажённом виде. В цирке элементы представления демонстрируются последовательно — причём каждый номер достаточно обособлен друг от друга. Между ними нет прямой причинно-следственной связи, свойственной более позднему принципу сюжетности. Следовательно, каждый номер происходит безотносительно прошлых или будущих номеров и воспринимается вне выстроенной в линейном времени цепочки причинно-следственных связей³¹. В свою очередь, принцип сюжетности, свойственный для культуры рассказа, предполагает строгое

²⁷ Там же, С. 56-75

²⁸ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. С. 61

²⁹ Там же, С. 83

³⁰ Там же, С. 119

³¹ Там же, С. 118–119

положение каждого элемента истории во взаимосвязанной структуре прочих подобных элементов, опирающейся на причинно-следственную связь, выстроенную в линейном времени, в котором у каждого процесса существует начало, развитие и конец³².

Кино находится на пересечении двух указанных типов культуры. С одной стороны, сюжетная фабула, свойственная большинству существующих игровых фильмов, предполагает следование цепи причинно-следственных связей, выстроенных в линейном времени. С другой, каждый кадр, помимо своего обусловленного фабулой положения предстаёт и как самостоятельный элемент восприятия. В отличие от глагола, утверждает Бела Балаш, кадр нельзя спрягать³³ — он сам по себе не указывает на своё положение относительно прошлого и настоящего, следовательно, всегда существует лишь в настоящем времени. Таким образом, последовательность кадров существует одновременно в двух системах повествования — литературно-сюжетной и зрелищно-программной — как отдельный элемент зрелища, обладающий самоценным значением. Так образом, в природе кино уже заложено совмещение двух типов времени — линейного хронологического, так называемого бытового, и внелинейного, что позволяет этому виду искусства работать с мифом, суть которого заключается в выведении человека за пределы текущей временной длительности.

Согласно Н.Хренову, история зрелищного вида коммуникации, уводит исследователя от кино к цирку, от цирка к балагану, а от балагана — к ритуалу³⁴. Балаган приводит все ассимилируемые им факты реальности к специфическому языку, сохраняющему связь с мифологическим мышлением. В балагане «консервируется форма доповествовательного [...] времени. Время балагана кажется воспроизведением исключительно настоящего времени. [...] Миф связан не столько с рассказом, сколько с показом. В нём

³² Там же, С. 119

³³ Балаш. Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935.

³⁴ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. С. 244-246

может отсутствовать развертываемое во времени и имеющее начало и конец связное повествование. Поэтому в первоначальных формах миф не рассказывается, а показывается, воспроизводясь в формах ритуала»³⁵.

Ритуал, основанный на мифе, воспроизводит «своей структурой и смыслом акт творения»³⁶, конструирует символическое пространство, в котором «формы и понятия, доступные разуму и чувствам, представлены и упорядочены [...] таким образом, чтобы намёками подготовить к восприятию истины»³⁷ — то есть соотносит данные человеку предметы и явления в соответствии с их мифологическим смыслом, выявляя их отношения в сакральном модусе восприятия и позволяя участникам испытать сопричастность к времени творения. Для осуществления подобной задачи наиболее предпочтительны принципы зрелищного показа — данные в ритуале образы, соотнесённые друг с другом в контексте, отражающем мифологическую модель действительности, воспринимаются безотносительно линейного времени с его представлением о прошлом и будущем, существуют только здесь и сейчас (что свойственно для культуры показа). Следовательно, сакральное время также существует непосредственно в момент показа, не отдалённое от зрителя хронологической дистанцией, которая неизбежно возникает при литературно-сюжетном способе построения текста.

Так язык кино совмещает признаки культуры показа и культуры рассказа, выступая средством выражения интегральной культуры, совмещающей в себе ориентацию на чувственное и сверхчувственное начала бытия. Следовательно — кинематограф располагает средствами, позволяющими актуализировать мифологическое мышление в современной культуре.

³⁵ Там же, С. 248

³⁶ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в практику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С 15.

³⁷ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2016. С. 209

Как упоминалось выше, средства коммуникации, которыми располагает кинематограф включают в себя чувственное звуко-зрительное восприятие и литературную фабулу, которые нам предстоит исследовать на предмет выявления возможности организации выразительных единиц в соответствии со смысловой структурой мифологической модели действительности. Иными словами, выявить в каждом из этих средств коммуникации возможность составления того, что по словам К.Леви-Стросса является «пучками отношений», синхронно включающими в себя ряд различных форм, отсылающих к одному и тому же мифологическому понятию.

Средства выражения мифа с помощью фабулы

Как правило, сам рассказ о событиях, случившихся с персонажами фильма, выстроен согласно принципам сюжетности и предполагает наличие повествовательных элементов, расположенных в строгой взаимозависимости друг от друга. Тем не менее, сам факт наличия линейной фабулы не отменяет возможности существования в повествовательном тексте измерения, находящегося вне плоскости линейного времени. В этом отношении довольно показателен пример анализа мифа об Эдипе, проведённого К.Леви-Строссом. Напомним — исследователь выявляет в фабуле ряды событий-мифем, которые могут значительно отличаться друг от друга на первый взгляд, но при этом отсылать к одному и тому же предикату. Каждый из таких рядов составляет т.н. «пучок отношений», которые и составляют смысл мифа. За счёт повторяемости составляющих их мифем, пучки отношений отрываются от уровня линейного повествования. Таким образом внутри повествовательной структуры рассказа выделяется новый уровень текста, который можно отнести к культуре показа с её программностью. Действительно — повторяясь в ряде упорядоченных в линейном времени событий, смыслы мифа предстают сами по себе, отрываясь от линейности и обратимости той речи, из которой мы вычленили «пучки отношений». Сам Леви-Стросс утверждал, что подобный структурный анализ текста можно

производить не с одним произведением, но с целых рядом текстов. Таким образом, исследователь может расшифровать и понять миф, воплощённый в ряде текстов.

Дабы привести пример подобного поведения мифа к кинематографической фабуле, рассмотрим несколько завязок сюжета в картинах А.Балабанова.

Главный герой картины «Счастливые дни» неприкаянно скитается по мрачным пространствам Петербурга, безуспешно пытаясь обрести уголок стабильности. Скитания безымянного маргинала начинаются после изгнания его из больницы в самом начале фильма. Формально героя выписали из лечебного заведения — фактически же его изгнали на произвол судьбы. В то же время выход за пределы больницы символизирует рождение персонажа: во-первых, автор не сообщает зрителю предыстории своего безымянного героя, отчего в начале картины тот предстаёт как совершенная *tabularasa*. Во-вторых, автор то и дело акцентирует внимание на необычном темени главного героя, не раскрывая при этом, в чём состоит его особенность. Таким образом проводится довольно явная ассоциация героя с новорождённым младенцем.

В конечном счёте мифема выписки из больницы воплощает в себе сразу два предиката: изгнания и рождения. Подобное появление на свет определяет судьбу героя: он рождён через изгнание, а значит, скитание (последствия изгнания) становится основным свойством его бытия (последствия рождения).

В фильме «Брат» Балабанов вновь сводит причину изгнания и рождения к единой инстанции, определяя таким образом бытие и скитание как синтетическое единство. Здесь такой инстанцией выступает мать главного героя. Она когда-то дала ему жизнь, она же изгоняет его к брату в «Ленинград», обрекая своего сына на скитание.

Мифемы выписки из больницы и разговора с матерью объединяются в один пучок отношений: в совершенно непохожих друг на друга формах они

обнаруживают один и тот же концепт бинарную оппозицию существования и скитания. Эти два понятия могут быть представлены как противоположности, так как существование предполагает некий контакт с миром, участие в его судьбах, в то время как изгнание и скитание задаёт определённую дистанцированность от мира — его враждебность и безразличность к человеку. В свою очередь Балбановский герой, в особенности — Данила Багров — выступает медиатором между этими оппозициями, нарушая логику вражды между миром и скитальцем: ради спасения невинного он убивает бандитов-подельников и проявляет любовь к предавшему его брату. Таким образом, этот персонаж становится субъектом актантной схемы Греймаса — нарушая логику отверженности, он гармонизирует погрязший в противоречиях мир, добывая таким образом благо в виде гармонии внутри универсума данного текста.

Описанная схема оказывается обусловлена историческим опытом той культурной общности, внутри которой создан приведённый текст. После распада великой державы люди, её населявшие, оказались в состоянии хаоса — в новом мире, порядки которого зачастую противоречили устоям, которые ранее считались основой мироздания. Противоположность старых, ещё недавно органичных, но теперь бессмысленных, и новых порядков погрузила человека в состояние, которое переживают персонажи балабановских картин. Таким образом, комплекс балабановских текстов представляет собой своеобразный космогонический миф, повествующий о преодолении хаоса путём разрешения противоречия между противопоставленными друг другу категориями рождения-существования и изгнания-скитания.

Средства выражения мифа с помощью аудиовизуального медиума в кино

Вышеописанный принцип ритуала обнаруживает сходство с принципами существования предметов на экране и практикой монтажа. Предметы, запечатлённые на камеру, так же, как и в мифе, обнаруживают «новые формы объединения» и, с помощью мизансцены и монтажа, могут

быть организованы в соответствии с принципами «интеллектуального бриколажа». «Видимый мир», — утверждает Ю.Тынянов, — «даётся в кино не как таковой, а в своей смысловой соотнесённости»³⁸. Предметы в кадре образуют особое единство, внутри которого соотношения между предметами или внутри предмета — между его элементами — перераспределяются. Предметы деформируются³⁹. Таким образом, предметы на экране, как и явления окружающей действительности в мифе получают «новую форму объединения».

В статье «Монтаж 1938» С.Эйзенштейн пишет: «изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их -- именно их, а не других элементов вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы»⁴⁰. Это определение сути монтажа позволяет сформировать важный вывод о природе данного явления: в результате сопоставления изображений-«кусков» третий смысл не порождается, но выявляется. Два изображения в своем соединении не рожают новый, несуществовавший ранее смысл, но выявляют уже заложенную в них тему, которая до этого могла оставаться неявной и пребывать в латентном состоянии.

Как и сопоставление двух монтажных «изображений», объединение «мифем» в единую смысловую конструкцию становится возможным за счет того, что каждая из них в разной форме выражает одно и то же понятие. Говоря словами Эйзенштейна, эти мифемы находятся внутри «всех возможных черт ... развиваемой темы».

Ролан Барт говорил, что тот или иной знак, ставший формой для мифологического понятия, может быть воспринят с двух точек зрения. С

³⁸ Тынянов. Ю.Н. О основах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х г.г. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. С.61

³⁹ Там же, С.69

⁴⁰ Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Собрание сочинений в 6 т., т.2. - М.: "Искусство", 1964. — с.159-160

одной стороны, знак рассматривается как конечный результат языковой системы первого порядка (абстрактно-изолированное значение по Лосеву), с другой стороны - как исходный пункт семиологической системы мифа. В результате, в мифологическом означаемом содержатся сразу два смысла: свой собственный, абстрактно-изолированный смысл вещи и мифологическое понятие. Мифологическое понятие затеняется собственным смыслом вещи. Когда в определенном высказывании сочетаются два знака, две вещи, разные по своему собственному смыслу, но при этом сообщающие одно и то же мифологическое понятие, то внимание реципиента акцентируется на мифологическом понятии.

Рассмотрим кульминационную сцену из фильма «Сибирь. Монамур» (реж. Вячеслав Росс, 2011). Фильм повествует о персонажах, затерявшихся как физически, так и духовно в непролазной тайге и воплощающих квинтэссенцию эпохи смутного времени, пришедшего после исторического надлома. Люди лишились связей друг с другом, со своей историей и со своей землей — конечная задача героев состоит в преодолении этого забвения и образовании новых связей.

В кульминационной сцене картины изможденный старик ползет ночью по дороге, чтобы позвать людей на помощь своему внуку. На экране предстает изображение старого советского памятника – серпа и молота. Из-за него выбегает стая бродячих собак и бросается на старика. В этой сцене отчетливо выделяются два информативных плана: первый дан наглядно - через непосредственно воспринимаемые зрением и слухом ощущения. Второй план возникает за счет ассоциаций, связанных у зрителя с кодами, представленными в первом плане.

На мифологическом уровне текста памятник выражает фантомкогда-то живого строя. С памятником сопоставлена несущаяся на старика стая собак. В контексте фильма, стая собак обретает не проговоренное напрямую значение — злая сила, забвение, разъедающее мертвое тело истории. На первом, бытовом плане образ одичалых собак выражает опасность для

человеческого тела. На втором, мифологическом плане опасность, воплощенная в образе остервенелой стаи, угрожает человеческой душе.

Очевидно, что собственные смыслы памятника и стаи собак совершенно разные — они не связаны и существуют каждый сам по себе. Но при сопоставлении этих знаков становится очевидным их общий мифологический смысл, заключенное в них мифологическое понятие — и тот, и другой знак выражают забвение, убивающее историю.

Данные по отдельности объекты не вызвали бы однозначного мифологического прочтения: мифологический и «абстрактно-изолированный» смысл этих объектов постоянно перекрывали бы друг друга в нашем восприятии. Но сведенные воедино стая и памятник выражают мифологическое понятие.

Дискурс как средство выражения мифа

Термин «дискурс» мы заимствуем из статьи М.Ямпольского «Дискурс и повествование»: «Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а следовательно, отсылает к авторской инстанции»⁴¹.

Авторский приём также может выражать мифологические смыслы. В эссе Р.Барта «Миф сегодня» и книге Белы Балаша «Дух фильма» есть два тезиса, коррелирующие друг с другом с интересующей нас точки зрения. Барт пишет, что, гуляя по стране басков он обнаружил традиционный баскский дом, элементы которого не только несли функциональную нагрузку, но и сообщали ему некоторый культурный контекст — «басксокость»⁴².

В свою очередь Балаш утверждает, что специфика съёмки может менять культурный контекст предмета. «Самое типичное здание в стиле барокко может приобрести в съёмке совершенно иной характер . [...] Предмет,

⁴¹ Ямпольский М.Б. Дискурс и повествование // Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 252

⁴² Барт Р. Мифологии – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2014. С. 272

отображенный в кадре , может даже приобрести совершенно иной стиль , нежели тот, которым обладает объект в действительности »⁴³. Балаш приводит в пример роспись по фарфору . Он говорит о китайских узорах , выполненных в немецкой мастерской: «Древние китайские узоры приобрели немецкий характер. Ибо дело не в модели, а в том, как водить кистью»⁴⁴.

Здесь мы видим, что Балаш получил сообщение, свидетельствующее о немецком культурном контексте. Сообщение такого же рода, только свидетельствующее о баскском контексте Барт получил, увидев здание. Но если Барт получил его от материального предмета, то Балаш — от стиля, манеры и особенностей рисунка, а не от изображённого на рисунке предмета, который сам по себе должен был транслировать иной смысл. Это подтверждает, что дискурс может самостоятельно транслировать мифологический смысл.

В первой сцене фильма "ЗабрискиПойнт" (реж. Микеланджело Атониони, 1970) использованный автором прием становится знаком, выражающим образ культурного поля, в котором разворачивается действие картины. Заседание студентов-бунтовщиков снято как бы ручной камерой - такая съемка, стилизованная под непрофессиональную хронику, придает фильмической речи маргинальный характер и отсылает к мифу молодежного протеста. Молодому бунтарю есть, что сказать, но он не имеет доступа к профессиональным и общепризнанным средствам коммуникации и потому должен искать кустарные способы выражения своей личности. Так метод съёмки может выражать мифологический смысл.

Также дискурсивный приём способен организовать показанные в кадре явления таким образом, что те обнаруживают смыслы, соотносящиеся с общей моделью действительности, заложенной в картине. Мы приводили в пример, как противоречие существования и изгнания выступает оппозицией, лежащей в основе мифа балабановского кино. Рассмотрим, как те же понятия

⁴³Балаш. Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935

⁴⁴ Там же

выражаются с помощью авторской организации времени и пространства в кадре. В картине «Трофим» каждый раз, когда герой проходит по улице и скрывается из виду, камера некоторое время остаётся на старом месте, фиксируя жизнь города. Люди идут по своим делам, мальчишки пристают к прохожим, кого-то гонят от входа в трактир. Трофим уже вышел из фокуса повествования, а оно, вместо того, чтобы следовать за героем, развивается само по себе в спонтанном направлении. Так автор порывает связь между персонажем и окружающим его миром, акцентируя онтологическую отчуждённость Трофима от потока бытия.

В данном исследовании выделяются три категории в которых фильм способен передавать информацию зрителю: это категории универсума (материальный мир вымышленной реальности фильма), действия (драматургия картины, события, перипетии, конфликты, и т.п.) и дискурса (все, что непосредственно относится к авторской речи - монтаж, закадровая музыка, поведение камеры, крупность планов). Поскольку каждая из этих категорий способна выражать определенные смыслы, все они являются своеобразными разновидностями языка (хотя и работающими на одну концепцию), а значит и могут быть основой для мифа.

Мифологическое понятие способно выражаться и через чувственно воспринимаемые объекты в мире фильма, и через события, о которых рассказывает картина, и через те или иные приемы, использованные автором. Таким образом, миф влияет на характер универсума, действия и дискурса картины и во многом определяет общий стиль кинофильма.

В следующей главе мы проведём подробный анализ отдельно взятого фильма, дабы продемонстрировать, как анализ функционирования мифа в тексте кинофильма способен расширить наши представления о том или ином кинематографическом тексте.

Глава 3. Опыт анализа мифа в тексте кинофильма. На примере разбора картины «Застава Ильича»

В фильме рассказана история трёх друзей — Сергея, Николая и Славы. Сергей, вернувшись из армии, пытается осознать свое место в жизни. Слава женился и с переменным успехом налаживает семейный быт. Разногласия супругов то и дело подвергают их союз проверке на прочность. Николай — подающий надежды молодой специалист. На работе его безуспешно пытаются завербовать в доносчики, и молодой человек переживает разочарование в идеалах. В попытке найти подход к окружающей действительности, друзья, каждый по своему, испытывают экзистенциальный кризис.

Постижение героями «Заставы Ильича» сакрального времени представляет собой ни что иное как инициацию посредством актуализации мифа, лежащего у истоков их культуры. Д.Кэмпбелл считает, что среди функций мифологии во всех культурах наиболее постоянна функция психологическая⁴⁵ и уделяет особое внимание роли мифа и ритуала в личностном развитии человека. «Миф», — пишет учёный, — «должен провести индивида последовательно через все стадии жизни — от рождения через зрелость, старость и смерть [...] в соответствии с социальным порядком его группы, картиной космоса, принятой в его группе...»⁴⁶. Согласно Кэмпбеллу, длительный период физического взросления формирует у человека установку на зависимость, в первую очередь — от авторитета родителей. Тем не менее, «в какой-то момент общество требует, чтобы это маленькое зависимое создание вдруг превратилось в активного и готового принять на себя ответственность деятеля, который уже на обращается за помощью к маме или папе, но *сам уже есть* мама или папа»⁴⁷. Согласно

⁴⁵Кэмпбелл. Д. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности. — М.: Открытый мир, 2006. С. 52

⁴⁶Там же, С. 50.

⁴⁷Там же, С. 54.

Кэмпбеллу, «назначение обрядов инициации [...] состоит в психологической трансформации»⁴⁸.

Немногочисленность фабульных перипетий компенсируется интенсивностью внутреннего действия героев, в первую очередь Сергея: за внешней обыденностью его действий кроется мучительный поиск истины. Пытаясь направить становление собственной личности сообразно идеалам и ценностям, лежащим в основе его культуры, молодой человек нуждается в «причастии» к исходной точке истории, «составляющей парадигму всем значительным актам человеческого поведения»⁴⁹. Фильм начинается с образной манифестации этой точки.

Организация первой сцены, где в образной форме повествуется о революции, обнаруживает соответствие с описанной В.Н.Топоровым схемой «космологического» текста, состоящей из двух частей: первая представляет собой общенегативные суждения о хаосе и пустоте, вторая состоит из «серии положительных суждений дискурсивного характера о последовательном сотворении элементов мироздания в направлении от общего и космического к более частному и человеческому (микрокосмическому)»⁵⁰.

В сцене, открывающей фильм, образ революции представлен фигурами троих солдат и матросов, идущих из глубины кадра в сторону зрителя. По мере их приближения к камере, меняется ракурс съёмки и тяжёлая булыжная мостовая постепенно уступает всё больше места небу, что сообщает о преодолении хаоса и установлении порядка. Когда трое мужчин в следующем кадре удаляются от камеры, под их ногами оказывается мокрый асфальт, отражающий небо: свершившаяся революция воплотила идею порядка и гармонии в реальность — небо словно стало частью земли. Таким образом, мокрый асфальт становится «меткой», свидетельствующей о

⁴⁸Там же

⁴⁹Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П.Большакова. — 5-е изд.— М.: Академический проект, 2014. С. 31

⁵⁰Топоров В.Н. О ритуале. Введение в практику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С 9—10.

сакральности мироздания, о его связи со священным «первоначальным» временем.

В сцене предрассветной прогулки Сергея по опустевшей Москве эта метка активизируется, истончая грань между профанным и сакральным. В свою очередь, встреча дня и ночи акцентирует мотив присутствия разных типов времени в едином мгновении, что также характерно для представления об отношении сакрального времени по отношению к бытовому. Светофоры на улицах мигают одним и тем же цветом: бессмысленное поведение предметов, призванных регулировать определённый распорядок, принятый в повседневной действительности, свидетельствует о «приостановке» этой самой действительности и активации иного типа реальности.

В одном из кадров на заднем плане виднеются строящиеся дома: стройка в данном контексте представляется продолжением космогонии, процессом локального созидания, воплощающего образец созидания глобального — сотворения мира. Строит отметить, что несмотря на трансформации, которые претерпевает смысл предметов в контексте данной сцены, они в то же время сохраняют свою физическую наглядность: оставаясь сами собой, они располагаются относительно друг друга таким образом, что на первый план выходят их значения в мифологическом контексте.

Активность мифологического измерения фильма обусловлена и самой организацией времени. На протяжении действия сменяют друг друга все времена года, внутри которых автор нередко акцентирует внимание на суточных циклах. Киновед К.Курбатова замечает в фильме малый круговорот времён года: в сценах от поездки Сергея в баню с соседним мальчишкой до прогулки трёх друзей по скверу последовательно сменяются времена суток, а параллельно им летнее настроение кадра сменяется темой осени, однозначно заявленной звучащим за кадром стихотворением. Таким образом, ««Суточный» и «годовой» циклы [...], будучи последовательны сами по себе, накладываясь друг на друга, каким-то образом увязываются

между собой и начинают течь параллельно во времени»⁵¹. Так, организуя ряд «вложенных» друг в друга хронологических «круговоротов», автор усиливает цикличность времени фильма, которая аннулирует необратимость становления мира, оставляя возможность возвращения к «истокам» бытия⁵².

Движение к сакральному как движущая сила сюжета

В то время как название «Застава Ильича» вызывает ассоциации с космогоническим началом, являясь ещё одной «меткой», характеризующей сакральность мироздания (напоминание о демиурге, создавшем в начале времён оплот светлого будущего), заглавие «Мне двадцать лет» (так называется цензурированная версия картины) относится к бытовой действительности и линейному необратимому времени, обозначая рубеж в жизни человека, отделяющий детство и юность от зрелости. Возраст героев требует от них глубинного понимания действительности, позволяющего осознанно взаимодействовать с ней, опираясь на внутренний авторитет. Этот авторитет Сергей ищет в сакральном времени, к постижению которого он тяготеет интуитивно. В одной из реплик юноша сообщает, что делит поколения не по «горизонтали», а по «вертикали»: «В каждом поколении есть сволочи и порядочные люди, так вот, к молодым сволочам я отношусь ещё хуже». Сергей имеет склонность «выносить за скобки» линейного и необратимого времени определённые идеалы — положение «порядочных людей» в подобной системе хронологических координат оказывается соотнесено не только с исторической эпохой, в которую им выпало жить, но и с особым измерением времени, характеризующимся устойчивостью и обратимостью.

Подобный тип мышления позволит Сергею в конечном счёте осуществить переход между заявленными границами. Тем не менее,

⁵¹Курбатова К. Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. — 2004. — №68. — С. 245

⁵²Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Пер. с фр. — М.: Ладомир, 2000. С.80

«дистанция» между профанным и сакральным постоянно изменяется на протяжении действия. Коды, активирующие то мифологический, то профанный контекст, то и дело уступают друг другу. Этими «колебаниями» обусловлен ход сюжета, который завершается именно тогда, когда герою удастся окончательно выйти из пределов профанного измерения и оказаться в «мире предков», встретив там убитого на войне отца.

По мере возрастания экзистенциального кризиса и жизненных неурядиц героев, с одной стороны возрастает и их потребность в актуализации мифа, с другой — усиливаются активность профанного измерения фильма. Если первая серия являлась в большей мере «установочной», заявляющей о бытовом и сакральном, то во второй серии между этими измерениями разворачивается противостояние. Во второй серии сконцентрированы основные события фабулы, усугубляющие кризис персонажей — и здесь же активизируются коды профанного, бытового измерения.

К.Курбатова точно подмечает соотношение улицы — «сгущённого образа времени» и магистрального течения повествования с рядом помещений — «временных заград», демонстрирующих иной тип организации времени. Именно в этих заградах, по её словам, происходит большинство событий сюжета⁵³ (в данном случае, по нашему мнению, уместнее употребить термин «фабула»). Если рассматривать улицу в качестве «метки» сакрального измерения, то отдаление от неё приводит к ослаблению мифологического и усилению профанного контекста. Связь между событиями, выступающими катализатором кризиса персонажей, и «ослаблением» роли улицы отмечает О.Ковалов. Так он обращает внимание на диссонанс между авангардистским экстерьером здания, в котором работает Николай и кабинетом начальства, где людей вербуют в доносчики. По мере движения от улицы к кабинету пространство «светлого будущего»

⁵³Курбатова К. Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. — 2004. — №68. — С. 246

«преображается, напротив, в замкнутое и угрожающее»⁵⁴. Также киновед замечает нетипичное для данного фильма изображение улицы за окном в сцене неприятного разговора Сергея с отцом своей девушки Ани: «Единственный раз в ленте, пропитанной поэзией натуральности, [улица] выглядит какой-то неживой, словно бутафорский задник».⁵⁵

Помимо пространственно-визуальных образов, коды профанного, активизированные неприятными для персонажей событиями фабулы, проявляются и в диалогах героев. Николай, потрясённый неприятным предложением начальника, говорит друзьям слова, усиливающие тему обыденности и линейности времени: «жизнь идёт своим ходом, каждое утро я встаю, иду на работу, покупаю сигареты, ем, дышу, хожу в кино, и каждый день я вижу вас обоих». Пожалуй, наиболее ярким вербальным маркером профанного бытия выступает реплика, сказанная в начале второй серии, когда один из персонажей произносит: «Кончились праздники, наступили суровые будни» (фраза звучит после ссоры Славы с женой) — учитывая, что праздник сопряжён со сферой сакрального и разрывом «профанической длительности»⁵⁶, данное высказывание сигнализирует о грядущем конфликте сакрального и профанного. Выразительность этого маркера усиливается тем, что следом за ним следует титр «вторая серия».

Течение профанного бытия второй серии периодически разрывается сценами, в которых сакральное измерение заявляет о себе, предоставляя героям и зрителю «отдушину» от контекста обыденности. Это и упомянутая сцена ночной прогулки, и следующий за ней выпускной, поэтический вечер в политехническом институте и чтение старых фронтовых писем отца. Таким образом, «фокус» внимания «раскачивается» между профанным и сакральным, в результате чего Сергей, будто от полученного подобной

⁵⁴Ковалов.О. Четвёртый смысл. «Застава Ильича»: Гипотеза прочтения кинотекста// Искусство кино. 2008. №9, №10 С.68

⁵⁵ Там же, С.66

⁵⁶Топоров В. Н. Праздник // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 329–330.

раскачкой импульса, совершает скачок за пределы линейного и необратимого времени, где встречается с погибшим на войне отцом.

Эта встреча может рассматриваться как инициация — подобный опыт включает в себя временную смерть и контакт с духами, посещение царства мёртвых, что влечёт за собой ликвидацию старого состояния и новое начало, причём парадигма «начала» часто синхронизируется с календарными изменениями⁵⁷ (вспомним вышеуказанные замечания о цикличности времени в фильме).

Наиболее значимая деталь этой сцены — отказ отца помочь сыну советом. «Сколько тебе лет?», — спрашивает отец. «23», — отвечает юноша. «А мне 21. Ну как я тебе могу советовать?». Так ребёнок осознаёт свою автономность от внешнего авторитета и принимает на себя персональную ответственность за собственные отношения с миром — иными словами, герой выходит из зависимости и становится зрелым. В свою очередь, фигура отца и образы прошлого остаются с героем в качестве внутреннего авторитета, позволяющего ему осуществлять ответственность по отношению к своим оценкам и поступкам. Отец и сакральное время из разряда внешних направляющих переходят в разряд внутреннего императива новоявленного зрелого члена общества.

Наутро после встречи с Сергея отцом, ликвидацию старого состояния и новое начало переживает не только главный герой, но и, кажется, вся действительность вокруг него. Друзья, рассорившиеся было ранее, примиряются, голос Сергея за кадром говорит об обретении смысла жизни и любви к близким. На улице выпадает снег — новое начало мира совпадает с календарным изменением. Последний кадр фильма объединяет сакральное и бытовое время в гармоничное единство: на фоне панорамы Москвы (сакральный образ) звучат бытовые слова: «был понедельник — первый рабочий день недели».

⁵⁷Мелетинский. Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд, репринтное. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С.226

«Застава Ильича» как саморефлексирующий текст

Сцена встречи Сергея с погибшем отцом, невозможная в профанной действительности, может быть оправдана при условии, если на экране демонстрируется не внешняя по отношению к героям реальность, но её отражение в их сознании. В таком случае, появление отца представляет собой визуализацию внутренних переживаний Сергея, ощутившего сопричастность к сакральному измерению. При внимательном изучении данного текста, предметом референции в нём оказывается не сама действительность, но её образ, деформированный субъективным восприятием персонажей.

Вот ходит из угла в угол жена Славы — укачивает ребёнка. За столом сидят парни — общаются, выпивают. Если прислушаться к разговору последних, можно заметить временные скачки — женщина и увлечённые беседой персонажи по-разному воспринимают одну и ту же длительность.

Сергей провожает Аню до подъезда. Спрашивает у неё номер телефона. Неподвижная камера одним кадром снизу фиксирует проход Ани по лестнице. Исчезая из виду и появляясь на очередной лестничной площадке та по частям называет свой номер. Между появлениями девушки в кадре еле заметны монтажные склейки — автор отрезает часть длительности, передавая восприятие влюблённого Сергея, для которого время идёт по-иному.

Подобные нарушения целостности времени и пространства встречаются и в других сценах — все они отражают не последовательность случившихся с героями событий, но их внутреннее восприятие происходящего.

Поскольку на экране отражён образ действительности, воспринятый и трансформированный «сознанием» обнаруженной нами инстанции, содержания сакрального измерения, присущего мифологии, которую данная инстанция «исповедует», получают право предстать перед зрителем в материализованной форме. В свою очередь, аудитория, которой была

адресована картина, является носителем тех же культурных кодов, что и персонажи. Характерные виды московских улиц, позывные советского радио, то и дело звучащие в картине, первомайская демонстрация, вечер в Политехническом институте вызывают чувство сопричастности к макрокосмосу советской культуры как у инстанции, трансформирующей образ реальности в фильме, так и у соответствующего зрителя. В сцене встречи с отцом это чувство достигает своего пика — количественное воздействие образов, имеющих отношение к сакральному измерению, вылилось в качественный скачок в иную модальность мировосприятия и выходу из области профанного времени и бытия. Таким образом, события внутренней жизни мифологического сознания, отражённые в сюжете, одновременно происходят и в сознании зрителя по другую сторону экрана.

Данный факт становится очевиден при сопоставлении сюжета картины с актантной схемой мифа, разработанной А.Ж.Греймасом. Объект в «Заставе Ильича» — актуализированный миф, в откровении которого даётся познание фундаментальных основ действительности. Адресант — история и культура показанного в фильме общества. Адресат — само это общество и, в частности, главные герои. Субъектом выступает обобщённое воспринимающее сознание, через призму которого мы воспринимаем события фильма, в наибольшей степени представленное в фигуре Сергея (здесь воплощения адресата и субъекта частично совпадают, что не противоречит модели Греймаса). Помощниками являются предметы и явления, интерпретированные субъектом в качестве символов, пробуждающих сакральный модус восприятия действительности. Противниками — ситуации, испытывающие на прочность совесть и самосознание героев (вербовка Николая в доносчики; спор с Сергеем с отцом Ани; цинизм молодого человека в исполнении Андрея Тарковского, высмеивающего детские воспоминания Сергея о картошке).

Итак, данный фильм сам по себе сообщает зрителю определённую модель действительности, а актантному классу искомого объекта в нём

соответствует эта самая модель, воплощённая в мифе. Так данная система воплощает себя в одной из своих частей. Таким образом, «Застава Ильича» раскрывается как саморефлексирующий текст, описывающий собственные принципы непосредственно в своём теле.

Заключение

Сформулируем решение основных задач нашего исследования.

1)

—Миф представляет собой специфический способ концептуализации реальности. Модель действительности, объясняющая связь между значимыми для группы явлениями и представлениями выражается с помощью метода т.н. «интеллектуального бриколажа». Мифологическое мышление заимствует факты, данные человеку в опыте и, отрывая их от свойственного им объективного контекста, присваивает им определённое смысловое наполнение, соотносимое с представлениями, составляющими актуальную для данной группы модель мироустройства. Таким образом, факты, отобранные мифологическим мышлением, вступают на уровне мифологического контекста в новые специфические отношения.

—Миф является «вторичной семиотической системой» — то есть для выражения мифологических смыслов, как правило, используются уже существующие знаковые системы, в которых, за счёт повторяемости одинаковых коннотаций в ряде несвязанных непосредственно друг с другом элементов, выявляются т.н. «пучки отношений», составляющие элементарные единицы мифологического высказывания.

—Миф способен задействовать знаковые системы любого типа — литературное повествование, визуальные образы, факты окружающей действительности...

2)

—Логика мифа нацелена на решение противоречий между фактами действительности, которые являются её неотъемлемой частью и в то же время взаимоисключают друг друга.

—Сюжет мифа организуется по актантной модели, центральная фигура которой выступает медиатором между противоречивыми фактами, добывая таким образом определённое благо и приводя хаос в состояние гармонии.

3)

—Кинематограф как способ выражения находится на пересечении двух типов культур: чувственной, направленной на постижение окружающего мира и идеациональной, обращённой к сверхчувственным понятиям. Также кино совмещает в себе два типа организации текстов: культуру показа, ориентированную на зрелищность и составляющую текст в виде программы самодостаточных элементов и культуру рассказа, выстраивающую текст как причинно-следственную связь взаимозависимых элементов, упорядоченных в линейном времени

—Для выражения мифа наиболее органично подходят принципы культуры показа, в рамках которых происходило зарождение таких явлений как ритуал, балаган и цирк. Независимость элементов показа от линейных причинно-следственных связей открывает простор для ассоциаций, с помощью которых миф сообщает свои понятия. Также отсутствие в системе показа чётко определённых хронологических разграничений позволяют воплощать образы мифа, как присутствующие «здесь и сейчас», что является основополагающим фактором актуализации мифа, его непосредственного проживания аудиторией.

—Кинофильм пользуется рядом выразительных средств разной природы, в которых можно выявить структурные уровни, относящиеся как к системе рассказа, так и системе показа. В первую очередь, это визуальный ряд, отображённый в кадрах, развитие литературной фабулы сценария и дискурс (средства авторской выразительности).

—Что касается визуального ряда, кадр может быть считан как одно из звеньев повествовательной цепи и, таким образом, являться частью линейно разворачивающегося визуального повествования. С другой стороны, каждый кадр выступает и как самостоятельное зрелище и с этой точки зрения может

восприниматься безотносительно повествования. В таком случае, изображённые в нём предметы оказываются вне линейной длительности, лишаются отношений с прошлым и будущим. В свою очередь, посредством мизансценирования и монтажа, предметы в кадре могут обретать новые, несвойственные им отношения — подобная особенность повторяет специфику мифологического мышления, также дающего фактам, заимствованным из реальности, новые формы организации.

—Фабула также может выявлять два уровня организации. Рассмотренная как линейная последовательность событий, она остаётся в рамках культуры рассказа. Тем не менее, в ней возможно выделить ряд не связанных на первый взгляд событий, сводимых к общим коннотативным значениям. Сгруппировав эти значения, мы выделим в фабуле новый уровень текста, представляющий собой набор «пучков отношений», связанных не столько причинно-следственной линейной, сколько ассоциативной связью.

—Дискурс как набор средств авторской выразительности также может способствовать выражению мифа. Здесь возможны два случая: а)сам авторский приём вызывает ассоциации с определёнными представлениями, свойственными картине мира, принятой в определённой культуре; б)авторский приём организует данные на экране предметы таким образом, что возникающие между ними взаимосвязи отражают тот или иной аспект представленной в мифе картины действительности

—Как правило, заключённые в мифе концепции, могут быть обнаружены в рядах«мифем», относящихся не только к разным средствам выразительности внутри одного фильма, но и повторяться в разных формах в различных кинокартинах, что даёт основание утверждать о наличии определённой традиции.

4)

—Применив изученные нами принципы функционирования мифа в тексте кинофильма мы провели анализ картины М.Хуциева «Застава Ильича». Рассмотрев данный текст на предмет наличия в нём механизмов

мифологической выразительности, мы обнаружили ранее незамеченную черту этой картины — а именно, строение этого текста по принципу саморефлексирующей структуры. Подобный вывод стал возможен благодаря полученным знаниям о принципах мифологического мышления и их проекции на сюжет и образность данного фильма. Также, применив полученные нами принципы функционирования мифа в тексте кинофильма, мы обосновали мифологическую структуру в ряде фильмов А.Балабанова, что позволяет нам: а) более точно описать строение и движение идеи этих картин; б) определить преемственность рассмотренных фильмов; 3) проанализировать связь этих фильмов с той действительностью, в контексте которой они были созданы; 4) в дальнейшем, пользуясь данными методами — выявить интертекстуальные связи между картинами А.Балабанова и работами других режиссёров, сделанных в тот же, либо другой период истории.

Данное исследование предполагает дальнейшие направления работы, а именно:

—структуризация и упорядочение полученных методов анализа кинофильма

—применение данных методов для решения практических задач по анализу фильмов, периодов в истории кино, трансформации кинематографических традиций

—изучение проблемных точек современного российского кино, выявление причин, препятствующих ему сформировать самобытные язык и культурное пространство

Литература

1. Балаш. Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935
2. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2014. – 351 с.
3. Греймас А-Ж. Размышления об актантных моделях //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — 536 с., ил.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М., СПб.: Университетская книга, 2001. – 280 с.
5. Ковалов.О. Четвёртый смысл. «Застава Ильича»: Гипотеза прочтения кинотекста// Искусство кино. 2008. №9, №10
6. Курбатова К. Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. — 2004. — №68.
7. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2016. 352 с.: ил.
8. Кэмпбелл. Д. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности; пер. с англ. А.Осипова. — М.: Открытый мир, 2006. — 320 с.
9. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. - М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. — 392 с.: ил.
10. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – 536 с.
11. Лосев А.Ф. Диалектика мифа – СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.
12. Марголит Е.А. Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920 - 1960-х годов. —СПб.: Мастерская СЕАНС, 2012. – 560 с. — ил.
13. Мелетинский. Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд, репринтное. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с.
14. Пондопуло Г.К. Культура образца. Формирование культурных парадигм Востока и Запада. Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2014. – 382 с.

15. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в практику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. — 331 с.
16. Топоров В. Н. Праздник // Мифы народов мира. Энциклопедия (В 2 томах). Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: «Советская энциклопедия», 1988. — т.2 К—Я.—719 с. с. илл.
17. Хренов Н.А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с., ил.
18. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах — М.:Искусство, 1964–1971
19. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П.Большакова. — 5-е изд.— М.: Академический проект, 2014. — 235 с.
20. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Пер. с фр. — М.: Ладомир, 2000 — 414 с.
21. Элиаде М. Мифы современного мира / Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии // Пер с англ. - М.:REFL-book, К.: Ваклер, 1996. — 288 с.
22. Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с., ил.

Фильмография

Счастливые дни(СССР, 1991)

Режиссер: Алексей Балабанов. Автор сценария: Алексей Балабанов (по мотивам произведений Сэмюэля Беккета). Оператор: Сергей Астахов.

Художник: Сергей Карнет.

В ролях: Виктор Сухоруков, Анжелика Неволлина, Евгений Меркурьев и др.

Брат (Россия, 1997)

Режиссер: Алексей Балабанов. Автор сценария: Алексей Балабанов.

Оператор: Сергей Астахов. Композитор: Вячеслав Бутусов. Художники:

Владимир Карташов, Надежда Васильева

В ролях: Сергей Бодров мл., Виктор Сухоруков, Светлана Письмиченко, Юрий Кузнецов и др.

Сибирь.Монамур (Россия, 2011)

Режиссер: Вячеслав Росс. Автор сценария: Вячеслав Росс. Операторы: Юрий Райский, Алексей Тодоров. Композитор: Айдар Гайнуллин. Художники:

Григорий Пушкин, Мария Ртищева

В ролях: Петр Зайченко, Михаил Процько, Николай Козак, Лидия Байрашевская, Сергей Пускепалис, Соня Росс и др.

Забрискипойнт(США, 1970)

Режиссер: Микеланджело Антониони. Авторы сценария: Микеланджело Антониони, Франко Россетти, Сэм Шепард, Тонино Гуэрра, Клер Пиплоу.

Оператор: АльфиоКонтини. Композиторы: Джерри Гарсия, PinkFloyd и др.

Художник: Дин Тавуларис, Рэй Саммерс, Джордж Р. Нельсон

В ролях: Марк Фрешетт, ДэрияХэлприн и др.

Застава Ильича (СССР, 1964/1988)

Режиссер: Марлен Хуциев. Авторы сценария: Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов. Оператор: Маргарита Пилихина. Композитор: Николай

Сидельников. Художник: И.Захарова

В ролях: Валентин Попов, Николай Губенко, Станислав Любшин, Марианна Вертинская, Зинаида Зиновьева и др.

Оглавление

Глава 1. Что есть миф	6
Время в мифе.....	6
Пространство в мифе.....	7
Миф как коммуникативная система. Логика бриколажа.	8
Логика мифологического высказывания.....	12
Глава 2. Предрасположенность киноязыка к выражению мифа	14
Язык кино как средство коммуникации, расположенное на пересечении культурных типов	14
Средства выражения мифа с помощью фабулы	18
Средства выражения мифа с помощью аудиовизуального медиума в кино.....	20
Дискурс как средство выражения мифа	23
Глава 3. Опыт анализа мифа в тексте кинофильма. На примере разбора картины «Застава Ильича»	26
Движение к сакральному как движущая сила сюжета	29
«Застава Ильича» как саморефлексирующий текст.....	33
Заключение	35
Литература	39
Фильмография	41