

А.О. БЕЗЗУБИКОВ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КИНО И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МИФА: О РОДСТВЕ КИНОЯЗЫКА И МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Алексей Олегович Беззубиков,

Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова,
отдел разработки и апробации методик кинопросвещения,
научный сотрудник
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814

E-mail: axbezzub@gmail.com

Реферат. Статья посвящена выявлению схожих принципов и механизмов коммуникации в таких системах передачи информации, как миф и кинематограф. Автор рассматривает настоящий текст как пролегомены к модели анализа мифологического содержания в тексте кинофильма. Миф является способом построения модели действительности; он проецирует содержание этой модели на факты и явления, окружающие человека, придавая им новые смыслы и организуя между ними новые связи. Эти факты и явления могут восприниматься с двух точек зрения: профанной, т. е. бытовой, и сакральной, т. е. в качестве означающих мифологических представлений. Сакральный модус восприятия возможен в случае «синхронного считывания» этих фактов и явлений: определенный предмет, выражающий часть мифологической модели мира, воспринимается таковым лишь в случае представления этой модели в целом и остальных предметов, выражающих прочие ее сегменты.

Элементы кинотекста, как и мифа, одновременно могут восприниматься в двух измерениях: линейном, т. е. последовательно во времени, и зрелищно-программном, т. е. в качестве самостоятельных явлений, не привязанных к линейной фабуле фильма. Во

втором случае эти элементы могут транслировать предшествующие фильму коннотации, определяемые не его фабулой, но порядком и представлениями социальной группы авторов и зрителей картины. Смыслы, которые несут изображения на экране, зависят также от организации этих изображений в рамках каждой конкретной системы, т. е. для них тоже работает принцип «синхронного» восприятия.

Автор предлагает принципы выявления мифологического измерения в кино, а также описывает в общих чертах механизм их анализа. Основной вопрос, который следует задать себе при таком анализе: каким образом означающие мифологических идей и представлений, выявленные в фильме на его «синхронном», «нелинейном» уровне, взаимодействуют с линейной фабулой этого фильма?

Ключевые слова: миф, кино, интеллектуальный бриколаж, программность, сюжетность, литературность, зрелищность, синхрония, диахрония, экранные искусства.

Для цитирования: Беззубиков А.О. Выразительность кино и выразительность мифа: о родстве киноязыка и мифологического мышления // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 144–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-144-153.

Рассуждая о реликтах мифологического мышления, по сей день актуальных в сознании своих современников, философ и культуролог М. Элиаде упоминает кино как актуальное средство, способствующее «освобождению» от ритма хронологического, профанного времени и возвращению ко времени мифологическому.

«Это “сконцентрированное время” является также и специфическим измерением театра и кино, — пишет ученый, — ...эти два типа зрелища заставляют нас жить во времени, качественно отличном от “секуляризованного течения”, в темпоральном ритме, в одно и то же время сконцентрированном и четко сформулированном, который, кроме эстетической причастности, пробуждает в зрителе и глубокое эхо» [1, с. 35–36].

«Сокровенная реальность» мифа, спрятанная за формальными атрибутами вестерна, представляется А. Базену причиной устойчивости и бесконечной воспроизводимости этого жанра [2, с. 234–236]. Исследуя архетипическую природу кинематографа, Н.А. Хренов говорит об актуализации «мифологического сознания» в искусстве [3, 4].

Внушительный объем работ, так или иначе обращенных к проблеме родства кинематографа и мифологии, а также многочисленные упоминания термина «миф» в киноведческих трудах обязывают нас к поиску моделей, способных описать и проанализировать функционирование мифа в структуре кинофильма. Наше исследование мы начнем с осмысления специфических качеств, присущих как мифу, так и кино.

ЧТО ТАКОЕ МИФ?

Одно из наиболее емких и в то же время лаконичных определений «мифа» содержит Новейший философский словарь: «форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [5]. Предвосхищая обзор научных концепций, из которых возможно вывести приведенное истолкование, мы также самостоятельно определим миф как специфическую форму постижения, концептуализации и выражения составленного в итоге образа реальности.

Мифологическое мышление формирует модель действительности. Оно увязывает идеи и представления о фактах реальности, непосредственно касающихся наиболее критических аспектов жизни человека, в согласованную систему, описывающую отношения и взаимодействие этих фактов. Подобная модель позволяет индивиду идентифицировать свое положение относительно прочих элементов действительности, следовательно — выработать критерии их оценки, что делает возможным осмысленное целеполагание и осознанную деятельность в мире и обществе [6, с. 9]. Таким образом, миф «утверждает человека экзистенциально» [7, с. 25].

Поскольку миф является средством утверждения человека в мире, а также представляет собой один из древнейших — донаучных, дофилософ-

ских — методов познания и формирования мировоззрения, модель, создаваемая мифологическим мышлением, осознается посредством проецирования ее содержания на внешние явления, доступные человеческому опыту. Как правило, эта проекция является неосознанной — А.Ф. Лосев замечает, что «миф... есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами...» [8, с. 109]. К.Г. Юнг видит в природе мифа «непреодолимое стремление приспособлять весь внешний опыт к душевным событиям» [9, с. 108].

Итак, мифологическое мышление «до-рефлексивно, интуитивно» проецирует содержания мифа на «весь внешний опыт». Таким образом, любой предмет, доступный человеческому восприятию, способен стать означаемым тех или иных представлений, составляющих мифологический образ действительности. «У мифа, — утверждает Р. Барт, — имеются формальные границы, но нет субстанциональных... Любой предмет этого мира может из замкнуто-немого существования перейти в речевое состояние...» [10, с. 265].

Связь между предметом, выступающим в качестве означаемого той или иной мифологической идеи, и самим означаемым не осознается рационально. Мифологическая идея, связанная с предметом, представляется носителю мифологического сознания качеством этого предмета. А.Ф. Лосев, анализируя представление действительности с точки зрения подобного сознания, отмечает, что для такового все предметы обладают той или иной степенью «мифической отрешенности» — отрешенности «от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни. По факту, по своему реальному существованию действительность остается в мифе той же самой, что и в обычной жизни, и только меняется ее смысл и идея... Вещи в мифе, оставаясь теми же, обретают совершенно особый смысл, подчиняются совершенно особой идее, которая делает их отрешенной» [8, с. 101–107].

Как отмечалось выше, идеи и представления, составляющие мифологическую модель действительности, обладают определенными отношениями и взаимосвязями. В свою очередь, проекция этих идей и представлений на внешние предметы происходит неосознанно («до-рефлексивно, интуитивно»). Таким образом, для носителя мифологического сознания предметы, выступающие означаемыми того или иного содержания мифа, оказываются связаны друг с другом в соответствии с теми отношениями, которые характерны для спроецированных на них мифологических идей.

Зачастую эти связи являются совершенно новыми, не характерными для окружающих человека предметов с точки зрения бытового, «секуляризованного» представления об их сущности и отно-

нениях. А.Ф. Лосев отмечает, что миф «объединяет вещи в каком-то новом плане... погружает их, не лишая реальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется их интимная связь, делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба» [8, с. 108–111].

К. Леви-Стросс называет подобное объединение вещей в «новом плане» термином «интеллектуальный бриколаж» [11], проводя аналогию между логикой мифологического мышления и логикой бриколера — мастера, создающего системы и механизмы, «используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом» [11, с. 168]. «Несомненно, — утверждает Леви-Стросс, — есть нечто парадоксальное в идее некоей логики, термины которой состоят из обломков... остатков психологических или исторических процессов, которые в качестве таковых лишены необходимости... Знающие образы мифа, материалы бриколера — это элементы, определяемые по двойному критерию: они служили в качестве слов дискурса, который мифологическая рефлексия “демонтирует” способом бриколера, заботящегося о зубчатых колесиках от старого разобранного будильника; и они могут еще послужить для того или иного применения, стоит только освободить их от первоначальной функции» [11, с. 190].

Аналогия с бриколажем позволяет осознать двойственность значения предметов, на которые были спроецированы содержания мифов. С одной стороны, они «остаются теми же, что и в реальной жизни» и ассоциируются со своими бытовыми качествами и функциями, с другой — оказавшись «деталью» мифологической модели действительности и вступив в соответствующие ее внутренней структуре взаимосвязи, исполняют новые, не свойственные им изначально роли, обретают иные качества. Так же и каждый элемент бриколажа можно рассматривать либо сам по себе, в отрыве от полученной структуры, либо в качестве функциональной части созданной системы. Р. Барт, отмечая подобное свойство мифа, называет его вторичной семиологической системой, которая создается «на основе ранее существовавшей семиологической цепочки» [10, с. 271]. Согласно ученому, явления, которым мифологическое мышление присвоило собственные идеи и представления, одновременно манифестируют окончательный смысл, выраженный в рамках некоей языковой системы первого порядка, и в то же время — становятся формами для мифологических понятий [10, с. 272–274].

Таким образом, с точки зрения мифологического сознания существует два модуса восприятия предметов, которые, как правило, обозначаются категориями *профанное* (т. е. воспринимаемое в бытовом плане) и *сакральное* (понимаемое в контексте мифологической модели действительности). Один и тот

же предмет может представляться в обоих модусах в зависимости от контекста понимания. Э. Кассирер пишет: «Любое, пусть самое обыденное 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 соотношенность — вот что при этом отмечается» [12, с. 91].

В словах Э. Кассирера важно отметить, что условием восприятия предмета в сакральном ключе (в качестве означающего того или иного элемента мифологической модели мира) является понимание его идеальной соотношенности. То есть, чтобы воспринимать предмет как элемент мифологического текста, мы должны осознавать функции, присвоенные предмету мифологическим мышлением, актуальные именно в рамках мифологической модели действительности. В противном случае мы «считаем» данный предмет в его бытовом, «профанном» контексте. Проведем аналогию с бриколажем: деталь системы, созданной из подручных элементов, воспринимается как таковая только в рамках этой системы — отдельно взятая, она рассматривается как самостоятельный предмет. Из этого можно вывести, что любая часть мифологической модели действительности включает в себя образ целого: без образа целого с системой внутренних отношений его элементов невозможно идентифицировать привнесенный в него предмет как часть данного целого.

Так строение системы образов, выражающей мифологическую модель действительности, обнаруживает парадоксальное свойство: целое складывается из частей, но в то же время именно образ целого насыщает эти части смыслами, позволяющими им сложиться в единую структуру.

К. Леви-Стросс в статье «Структура мифов» отметил, что подлинного понимания мифа можно добиться лишь путем синхронного, т. е. одновременного считывания составляющих его элементов. Приводя в пример миф об Эдипе, ученый утверждает, что данный текст имеет два измерения: диахронное и синхронное [13, с. 220]. Первое связано с последовательным прочтением мифа и линейным восприятием рассказанных событий. В свою очередь, второе, синхронное измерение, которое включает в себе собственно мифологический смысл и модель действительности, выводится следующим образом:

1) повествование разбивается на ряд отдельных элементов — мифем. Важно отметить: в данном примере в качестве мифем выступают события рассказанной истории, тем не менее, исходя из выше-

изложенного, в качестве мифемы может выступать любой факт человеческого опыта: Р. Барт утверждает, что миф «может быть не обязательно устным высказыванием, но и оформляться в виде письма или изображения; носителем мифического слова способно служить все — не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спорт, спектакли, реклама» [10, с. 266];

2) для каждой мифемы определяется представление, которое эта мифема транслирует;

3) мифемы с идентичными представлениями объединяются в одну смысловую единицу (так называемый пучок отношений);

4) получив несколько «пучков отношений» и составив из них единую концептуальную картину, ученый выявляет модель действительности, транслируемую данным мифом.

Здесь важно отметить, что «диахронный» режим чтения соотносится с профанным модусом восприятия: мы разделяем для себя выразительные элементы, поскольку считываем их последовательно, упорядочиваем их в линейном времени — как в плане восприятия (считывая один элемент за другим), так и в плане осознания (расставляя события на хронологической прямой — от более раннего к более позднему). При этом мы не воспринимаем их одновременно, в качестве целостного, нераздельного образа.

В свою очередь, «синхронный» режим чтения мифологического текста связан с сакральным модусом восприятия: воспринимая мифемы в рамках единых «пучков отношений» и сопоставляя данные пучки друг с другом, мы открываем для себя «идеальную соотнесенность», связывающую элементы данного текста в мифологическом контексте. Также в «синхронном» режиме чтения мы воспринимаем все элементы текста одновременно, в рамках единой концептуальной модели, следовательно, здесь устраняется линейность времени. Это происходит как в плане восприятия (все элементы «одновременно» представляются нам в контексте целого, «легализующего» их сакральный статус), так и в плане осознания (мы более не расставляем выразительные элементы текста на хронологической прямой от раннего к позднему, но представляем и «переживаем» восстановленную из этих элементов цельную модель действительности).

Таким образом, переход от профанного восприятия того или иного текста к сакральному является по сути переключением между двумя «семиологическими системами», причем вторая (синхронная, сообщающая сакральное измерение мифа) создана на основе некоторой первой системы — диахронной и в то же время отделена от нее в самостоятельную сущность. На диахронном уровне мифологический текст воспринимается и считывается в линейном времени. В свою очередь, для синхронного уровня

характерно устранение хронологической линейности и переход к единовременному восприятию манифестируемой мифом нераздельной модели действительности.

Поскольку мифологическая модель действительности воспринимается единомоментно и целиком, ее содержания существуют, по словам К. Леви-Стросса, «вне времени» [13, с. 217]. То есть даже те мифологические тексты, что на диахронном уровне повествуют о событиях прошлого, на уровне синхронном конструируют из этих событий актуальную фундаментальную модель положения вещей в мире. Приводя в пример Французскую революцию, осмысленную с точки зрения мифологического сознания, К. Леви-Стросс пишет: «Последовательность прошлых событий остается схемой, сохраняющей свою жизненность и позволяющей объяснить общественное устройство современной Франции, его противоречия и предугадать пути его развития» [13, с. 186]. Таким образом, для носителя мифологического сознания определенный предмет существует одновременно в двух качествах: будучи причастен ко времени историческому, он воспринимается в диахронном измерении и является вещью преходящей, но в то же время представляет собой частную реализацию той или иной мифологической идеи, связывая текущую во времени действительность с вневременным образом.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КИНО И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МИФА

Цель, поставленная в начале данной работы, заключается в выявлении особенностей киноязыка, располагающего к выражению мифа. Рассматривая принципы выразительности кино, мы ссылаемся на работы Н.А. Хренова, Р. Барта, Б. Балаша, К. Метца и Ж. Митри, из которых следует, что кинематограф по своей природе предрасположен к построению текстов, сочетающих линейное, диахронное, и синхронное измерения, что является основной предпосылкой формирования мифологического высказывания.

Согласно Н.А. Хренову, в природе кино сведены воедино [4, с. 135] два фундаментальных и, как правило, противопоставленных друг другу принципа организации художественной картины мира во времени. Н.А. Хренов обозначает их такими терминами, как «программность» и «сюжетность» [4, с. 61], а также «зрелищность» и «литературность» [4, с. 135] соответственно.

Для сюжетно-литературного принципа построения текста характерны сложные временные структуры, в которых происходит взаимодействие настоящего, прошлого и будущего [4, с. 118–120]. Сюжетность соответствует стадиям в развитии куль-

туры, когда сформировалось зрелое понятийное мышление, следовательно, появилась концепция времени, «согласно которой все имеет свое начало, продолжение и конец» [4, с. 119]. Выразительный элемент в рамках сюжетно-литературной структуры текста является локализованным в линейном времени и занимающим фиксированное положение в определенном причинно-следственной связи.

Зрелищно-программный принцип построения текста связан с «ранними формами мышления, когда развитые формы понятийного мышления не успели сформироваться» [4, с. 119]. Цирк, согласно Н.А. Хренову, — форма коммуникации, сохранившая архаические принципы мышления и структуру в наименее искаженном виде. Для такого построения текста «характерно безразличие если не ко времени вообще, то к различию между разными его потоками — настоящим, прошлым и будущим» [4, с. 145–146]. «Принципом зрелищной организации, — пишет Н.А. Хренов, — остался принцип программности, не навязывавший демонстрируемым явлениям жесткой интерпретации, не понижавший самобытности и уникальности демонстрируемого явления. Наоборот, принцип программности способствовал открытию самоценности неповторимого явления. <...> Демонстрируя аттракционы, цирк делает это лишь в настоящем времени. <...> Для него неорганична сложная композиция взаимоперехода времен друг в друга. <...> Время демонстрации цирковой программы — это время восприятия зрителя. <...> Следовательно, показ в цирке — это... демонстрация исключительного явления <...> в настоящем, эмпирическом времени зрителя» [4, с. 118–120]. Таким образом, в зрелищно-программном принципе построения текста выразительный элемент достаточно обособлен от прочих элементов, а также пребывает вне заданной структуры линейного времени, существуя непосредственно в момент демонстрации и выступая «самоценным» явлением.

Кино обнаруживает признаки обеих указанных систем. С одной стороны, фабула, свойственная большинству кинокартин, предполагает следование цепи причинно-следственных связей, выстроенных в линейном времени, — с этой точки зрения кино реализует сюжетно-литературный принцип организации текста. В то же время отдельный выразительный элемент фильма, помимо своего положения, детерминированного его ролью в фабульной последовательности, может быть представлен, подобно цирковому номеру, как самостоятельный элемент восприятия. Здесь уместно вспомнить размышления Б. Балаша, согласно которому «кадр же, в отличие от глагола, нельзя спрягать» [14, с. 49]. Кадр сам по себе не указывает на свое положение относительно прошлого и настоящего, следовательно, всегда существует лишь в настоящем времени.

Приведем пример: персонаж вестерна достает револьвер. С одной стороны, револьвер выступает как элемент фабулы: появление этого предмета обусловлено взаимосвязанными событиями, которые ранее имели место в фабуле, и влияет на дальнейший ход истории. В то же время, удерживая в сознании причинно-следственную связь, на которой строится фабула фильма, зритель также воспринимает этот револьвер и как самостоятельный выразительный элемент, ценный сам по себе, безотносительно к его роли в действии. Револьвер может восхитить или заинтересовать своей формой и фактурой, вызывать те или иные ассоциации и эмоции.

К. Метц утверждает, что выразительные элементы фильма, помимо значений, детерминированных их положением в кинематографической речи, могут также сообщать и «дофильмические» коннотации, связанные с этими элементами в определенной культуре [15, с. 105–109]. Эти коннотации предшествуют фильму и складываются порядками и традицией, присущими «социокультурной группе создателей или потребителей фильма» [15, с. 104], являются «сложным и конечным продуктом других форм культурной деятельности» [15, с. 104]. Стоит отметить, что коннотативное значение того или иного выразительного элемента, обусловленное порядками и традицией определенной культуры, может представлять собой некую идею, относящуюся к мифологической модели действительности.

Достаточно наглядный пример — хрестоматийные образы Америки. Повторяясь из фильма в фильм, они насыщают многочисленные американские киноленты общими коннотациями, связывают их в единое поле идей и убеждений. «Америка, — пишет Ж. Бодрийяр, — представляет собой гигантскую голограмму в том смысле, что информация о целом содержится в каждом из ее элементов. Возьмите крошечную стоянку в пустыне, улицу любого городка Среднего Запада, парковку, тот или иной калифорнийский дом, “Бургеркин” или “студебекер” — и перед вами вся Америка юга, севера, востока и запада» [16, с. 96]. Отражение образа целой модели в каждой из ее частей, о котором пишет Ж. Бодрийяр касательно представления об Америке, являет собой признак мифологической структуры — выше мы говорили об этом. Мифологическая природа подобных образов подтверждается также их способностью транслировать принципы целеполагания. Вот что пишет Ж. Бодрийяр о нью-йоркском марафоне: «“Мы победили!” — шепчет, испуская дух, вестник из Марафона. “I did it!” — выдыхает измученный марафонец, падая на лужайку Центрального парка. I DID IT!» [16, с. 89].

Ж. Бодрийяр отмечает важную особенность коннотаций, связанных с описанными образами, — они обладают свойством возводить многочисленные формы деятельности человека к едино-

му образцу: «Я бежал в нью-йоркском марафоне: I did it! Я взошел на Эннапурну: I did it! Высадка на Луне — это то же самое: We did it» [16]. Три действия в подобном представлении оказываются частными вариантами реализации одной модели и могут рассматриваться в качестве мифем, сводимых в единый «пучок отношений», — все они воплощают тот же самый образец. М. Элиаде, описывая мифологическое представление мира, утверждает, что «все, что человек делает, повторяет в каком-то смысле “деяние” как таковое, архетипический жест Бога-Творца: Сотворение мира» [7, с. 42]. Касательно бодрийяровского примера таким «жестом» выступает восклицание «I did it!».

Так режим восприятия кинофильма оказывается созвучен с восприятием времени и бытия мифологическим сознанием. Напомним: для мифологического сознания то или иное явление, с одной стороны, причастно бытовому времени, являясь элементом изменчивым и преходящим; с другой стороны — представляет собой очередное воплощение определенного сакрального образца. В свою очередь, образ в кино существует как в рамках линейного сюжетно-литературного измерения, так и в рамках измерения зрелищно-программного и принадлежит, во-первых, линейному времени, обозначенному внутри фильма, во-вторых — сообщает представления, расположенные вне этого времени.

Рассмотрим в качестве примера классический образ протагониста вестерна. На сюжетно-литературном уровне отважный ковбой является фигурой, действующей в рамках конкретной картины, — зритель следит за перипетиями именно его отдельной судьбы. В то же время, при наличии у зрителя определенного культурного опыта, на зрелищно-программном уровне восприятия этот образ становится воплощением мифологического образца: «...белый христианин представляет собой истинного завоевателя, создающего Новый Свет, — пишет о герое вестерна А. Базен. — Там, где ступил его конь, прорастает трава; он пришел, чтобы установить свой нравственный и вместе с ним технический порядок...» [2, с. 238]. Так в структуре языка кино реализуется структура мифологического представления времени и бытия: частное и преходящее явление (образ в рамках сюжетно-литературного измерения) представляется проекцией в наш изменчивый мир неизменного мифологического образца (коннотации этого образа в сфере его зрелищно-программного измерения), расположенного вне времени.

Помимо наличия зрелищно-программного уровня и «дофильмических коннотаций», кинематограф характеризует еще одна черта, сближающая восприятие кинотекста с мифологическим мышлением, а именно — «синхронность» считывания как залог наполнения образов смыслами. Отметим, что тот же ковбой лишится своих мифологических

коннотаций, если поместить его в обстоятельства, не свойственные жанру вестерна. Значение образа в кино, в отличие от слова в литературном произведении, не детерминировано само по себе. Согласно Ж. Митри, смыслы, которые несут изображения на экране, не могут быть установлены априори и зависят от дистрибутивной организации этих изображений в рамках каждой конкретной системы. «Изображение-знак, — пишет Ж. Митри, — есть следствие объективации понятия, возникающего из отношения, членом которого является данное изображение» [17, с. 40–41]. Поэтому формирование смыслов в кинофильме характеризуется «подлинным соединением сопоставляемых элементов, которому сопутствует обмен значениями, когда каждый элемент передает свое значение другому» [17, с. 44].

Иными словами, конечное значение того или иного выразительного элемента фильма определяется лишь в контексте общего художественного построения ленты. Здесь, как и в случае «интеллектуального бриколажа», значение части определяется и легитимируется образом целого. При этом, как пишет Ж. Митри, поскольку «изображение имеет конкретный характер, означаемая идея сама приобретает чувственную осязаемость... ощущается как некое особое качество некоторого предмета» [17, с. 41]. Это замечание исследователя об особенностях восприятия предмета на экране как нельзя лучше характеризует родство киноязыка и мифологического мышления, для которого, напомним, мифологические идеи и представления также воспринимаются как свойства тех или иных вещей, а сами эти вещи обретают подобные коннотации, будучи включены в структуру «интеллектуального бриколажа».

ВЫЯВЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОЗНАЧАЮЩИХ В КИНО

Ранее мы в общих чертах охарактеризовали, какие свойства кинематографической речи способствуют формированию выразительных элементов, которые могут рассматриваться в качестве означающих мифологических понятий. Следуя за К. Леви-Строссом, назовем эти элементы мифемами. Однако выявление подобных мифем в кинематографическом тексте, как правило, может являться непростой задачей. Язык кино не подлежит разложению на дискретные, устойчивые и общие для всех фильмов единицы значения [18, с. 95], подобные тем, что обнаруживаются при анализе естественного языка. «В кино, — утверждает К. Метц, — нет ничего, что соответствовало бы фонеме, то есть дифференциальному фонетическому признаку в плане выражения, или семе в плане со-

держания» [15, с. 107]. Согласно К. Метцу, «грамматика» фильма представляет собой риторику, основным положением которой является учение о «диспозиции» — предписание определенного сочетания неопределенных элементов [15, с. 109].

Несмотря на то что кинематографическое высказывание, как правило, оперирует устоявшимися сочетаниями элементов (например, при перекрестном монтаже), длительность и внутренняя композиция этих элементов «остаются абсолютно произвольными» [15, с. 109]. Следовательно, мы не имеем возможности искать мифемы в рамках устойчивых, характерных для любого фильма единиц значения, но вынуждены выделять эти единицы для любой картины в отдельности, в каждом отдельном случае исходя из конкретной композиции.

Поэтому необходимо вывести ряд критериев, которые, по нашему мнению, позволят определить тот или иной элемент в качестве мифемы.

1. Выразительный элемент должен сообщать коннотации, «не детерминированные его положением в кинематографической речи». Элемент должен иметь самостоятельное, не определяемое внутри фабулы значение.

2. Коннотации выразительного элемента должны соотноситься с коннотациями прочих элементов фильма в их зрелищно-программном измерении таким образом, чтобы становилась очевидной их причастность к мифологической модели действительности.

3. Коннотации выразительного элемента в контексте коннотаций прочих элементов должны сообщать целостное, не разложенное на составляющие элементы; воспринимаемое одновременно, а не последовательно представление о структуре действительности. Это представление способно передавать образцы поведения и критерии оценки окружающих явлений. Тем не менее подобное содержание выразительного элемента зачастую может не поддаваться вербализации: «...в мифологическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций... оно представляет собой не абстрактную чистую сущность, но бесформенный, туманно-зыбкий сгусток, единый и связный лишь в силу своей функции», — пишет Р. Барт [10, с. 277].

В то время как мифологические коннотации выразительного элемента единомоментно сообщают целостное, неразложимое на отдельные части представление, сам этот элемент не ограничен в длительности: в кино «...для одного и того же означаемого одни означающие утверждаются стабильно-непрерывно (декорация), другие же вводятся почти мгновенно (жест)» [19, с. 362]. Например, прерия в вестерне. Являясь устойчивым атрибутом мифа о Диком Западе, она сообщает соответствующие коннотации, которые прямо не детерминирова-

ны фабулой фильма. Панорама прерии может оставаться на экране неограниченно долго, тем не менее являясь мифемой: она предстает в качестве зрелищно-программного элемента, ее «дофильмические» коннотации сообщают целостный мифологический образ действительности, не разложимый на отдельные сегменты.

АНАЛИЗ РОЛИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ФИЛЬМА В ПОСТРОЕНИИ СЮЖЕТА

Особый интерес для киноведа, с нашей точки зрения, представляет анализ отношения выявленного синхронного, мифологического уровня кинотекста с его диахронным, линейным уровнем. Для этого нам придется ввести в наше исследование такие термины, как «сюжет» и «фабула». Поскольку мы уже употребляли термин «сюжетно-литературное измерение фильма», нам следует говорить, что значение собственно сюжета мы трактуем в ином смысле. Если сюжетно-литературным измерением мы, опираясь на работы Н.А. Хренова, называли диахронный режим восприятия кинематографического текста, то под сюжетом мы подразумеваем то, что Ю.Н. Тынянов называл «общей динамикой вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стилевых масс... особыми условиями стиля, языка, спайки и движения материала» [20, с. 98].

Таким образом, под фабулой мы подразумеваем линейно-упорядоченную последовательность образов, связанную причинно-следственными отношениями и относящуюся к сюжетно-литературному измерению фильма, воспринимаемому в диахронном режиме.

В свою очередь, сюжет организуется в результате сплава фабулы с многообразными условиями ее восприятия.

Миф, воплощаемый в тексте кинофильма посредством синхронного видения выразительных элементов в их зрелищно-программном измерении, может становиться одним из таких условий восприятия.

По нашему мнению, основной вопрос, который следует задавать при анализе мифа в тексте кинофильма, состоит в следующем: каким образом синхронный мифологический уровень киноленты взаимодействует с диахронным фабульным уровнем в процессе организации сюжета фильма? Приведем несколько кратких примеров.

Наиболее простой случай подобного отношения: мифологический уровень выступает фоном

уровня линейного, определяя принадлежность содержания кинокартины к конкретному культурному контексту. Мифологические идеи и представления, транслируемые в тексте фильма, являются подобием музыки, иллюстрирующей действие и задающей общий интонационный настрой. Например, в вестерне «Дилижанс» Д. Форда мифологический уровень довольно пассивен: дофильмические коннотации выразительных элементов фильма определяют контекстуальную принадлежность рассказанной истории к общенациональному американскому мифу, однако на этом их функция в тексте ограничивается. Действие картины реализует идеи и представления данного мифа, не вступая с ним в противоречия. Таким образом, бытовой и мифологический уровни этой картины как бы иллюстрируют друг друга, не организуя сложных художественных структур.

Более интересный пример взаимодействия мифологического и синхронного уровней в фильме — вестерн «Случай в Окс-Боу» У. Уэллмана. Происходящее в фабуле на диахронном уровне фильма оказывается в отношении контрапункта с мифологическими коннотациями: картина рассказывает о самосуде жителей небольшого городка над тремя путниками, которых вешают, ошибочно приняв за разбойников. Поскольку классическая мифология вестерна предполагает установку на творение порядка и преодоление хаоса, несоответствие между подобными коннотациями и содержанием рассказанной истории порождает драматическое напряжение. То есть в этом случае мифологические коннотации, не детерминированные фабулой картины, порождают в отношениях с этой фабулой сюжет.

Еще более интересный случай отношения мифологического синхронного и фабульного диахронного уровней фильма с точки зрения построения сюжета — советская картина «Застава Ильича» М. Хуциева. Действующие лица произведения — молодые люди, вступающие во взрослую жизнь. Картина рассказывает об их поиске духовных «точек опоры», позволяющих оставаться верными тем идеалам, что лежат в основе окружающей их действительности. В то же время представления об этих идеалах активно транслируются на зрелищно-программном измерении фильма. Таким образом, в данном случае сюжетобразующий прием заключается во введении синхронного мифологического уровня текста в фабульный диахронный уровень.

Конечно, каждый из этих примеров заслуживает глубокого анализа, который уместно провести в отдельных статьях. В данном тексте мы лишь хотим наметить основную идею, двигающую наше исследование: вступая с фабулой в те или иные отношения, мифологический синхронный уровень может тем или иным образом принимать участие в построении сюжета фильма.

Поэтому основная задача анализа мифа в тексте кинофильма, на наш взгляд, трактуется следующим образом: выявление роли мифологического измерения фильма в построении сюжета путем анализа отношений синхронного мифологического измерения конкретного кинотекста с его диахронной фабулой.

Исходя из всего вышесказанного, уместен вывод, что кинематограф обладает серьезным потенциалом и арсеналом средств и способов вносить мифологическое измерение в ткань фильма. Более того, очень часто именно принципы взаимодействия этих уровней являются важными особенностями не только сюжета, но и характера мышления художника в целом. Следовательно, выявление мифологических конструктов, установление той или иной глубины их залегания в структуре фильма, а также их специфического влияния на формирование особого смыслового поля и его воздействия на зрителя есть важнейшая задача киноведения. Все это лишний раз доказывает необходимость дальнейшей проработки инвариантной модели, применимой для анализа конкретных текстов, которую мы наметили в данной статье.

Фильмография

1. Дилижанс / Stagecoach (1939, реж. Д. Форд, США), игр.
2. Случай в Окс-Боу / The Ox-Bow Incident (1942, реж. У. Уэллман, США), игр.
3. Застава Ильича (1965, реж. М. Хуциев, СССР), игр.

Список источников

1. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. Москва : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. 285 с.
2. *Базен А.* Вестерн, или Избранный жанр американского кино // Что такое кино? : сборник статей. Москва : Искусство, 1972. С. 231–240.
3. *Хренов Н.А.* Образы Великого разрыва: кино в контексте смены культурных циклов. Москва : Прогресс-Традиция, 2008. 535 с.
4. *Хренов Н.А.* Кино: реабилитация архетипической реальности. Москва : Аграф, 2006. 701 с.
5. Новейший философский словарь. 3-е изд. Минск : Книжный дом, 2003. 877 с.
6. *Пондопуло Г.К.* Культура образа. Формирование культурных парадигм Востока и Запада : учебное пособие. Москва : ВГИК, 2014. 380 с.
7. *Элиаде М.* Аспекты мифа. 5-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 234 с.
8. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 316 с.
9. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. Москва : Канон+, 2016. 335 с.
10. *Барп Р.* Мифологии. 3-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 351 с.
11. *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. Москва : Академический проект, 2008. 519 с.

12. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. 279 с.
13. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
14. Балаш Б. Дух фильма. Москва : Художественная литература, 1935. 197 с.
15. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Москва : Радуга, 1984. С. 102–132.
16. Бодрийяр Ж. Америка. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2000. 203 с.
17. Мутри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Москва : Радуга, 1984. С. 33–44.
18. Иванов Д.И. Когнитивная перекодировка сознания персонажей в политическом кинотексте «Холодное лето пятьдесят третьего» // Артикульт. 2019. № 33 (1). С. 95–102.
19. Барм Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.
20. Тынянов Ю.Н. О сюжете и фабуле в кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. Москва : Академический проект ; Альма Матер, 2016. С.97–99.

The Expressiveness of Cinema and the Expressiveness of Myth: On the Affinity of Cinema Language and Mythological Thought

Aleksey O. Bezzubikov

All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov, 3 Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814
E-mail: axbezzub@gmail.com

Abstract. *The article is focused on discovering similar principles and mechanisms of communication in such information transmission systems as myth and cinema. The author considers this text as a prolegomena to the model of analysis of the mythological content in a film. A myth is a way to construct a model of reality; it projects the contents of this model onto the facts and phenomena surrounding a person, giving them new meanings and organizing new connections between them. These facts and phenomena can be perceived from two points of view: profane and sacred. The sacred mode of perception is possible in the case of “synchronous reading” of these facts and phenomena — a certain object expressing a part of the mythological model of the world is perceived as such only in the case of presentation of this model in general and other objects representing its other segments. The elements of a film text, like those of a myth, also can be perceived in two dimensions: linear, that is consecutive in time, and “spectacular-programmable”, that is as self-contained phenomena, not tied to the film’s linear plot. In the second case, these elements can express the connotations preceding the film, determined not by its plot, but by the conditions and concepts of the social group of authors and spectators of the movie. The meanings that images represent on the screen also depend on the organiza-*

tion of these images within each particular system — that is, the principle of “synchronous” perception also works for them.

The author proposes principles of identification of mythological signifiers in cinema, and describes in general terms the mechanism of their analysis. The main question to ask in such an analysis is: how do the signifiers of mythological ideas and representations, revealed in a film at its “synchronous”, “nonlinear” level, interact with the linear plot of this film?

Key words: myth, cinema, intellectual bricolage, programme, plot, literature, spectacularity, synchronic, diachronic, screen arts.

Citation: Bezzubikov A.O. The Expressiveness of Cinema and the Expressiveness of Myth: On the Affinity of Cinema Language and Mythological Thought, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 144–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-144-153.

References

1. Eliade M. *Mify, snovideniya, misterii* [Myths, Dreams and Mysteries]. Moscow, REFL-Book Publ., Kiev, Vakler Publ., 1996, 285 p.
2. Bazin A. The Western, the American Film Par Excellence, *Chto takoe kino?: sbornik statei* [What Is Cinema?: collected articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 231–240 (in Russ.).
3. Khrenov N.A. *Obrazy Velikogo razryva: kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [Images of the Great Gap. Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008, 535 p.
4. Khrenov N.A. *Kino: rehabilitatsiya arkhetypicheskoi real'nosti* [Cinema: Rehabilitation of Archetypal Reality]. Moscow, Agraf Publ., 2006, 701 p.
5. *Noveishii filosofskii slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, Knizhnyi Dom Publ., 2003, 877 p.
6. Pondopulo G.K. *Kul'tura obraztsa. Formirovanie kul'turnykh paradig Vostoka i Zapada: uchebnoe poso-*

- bie [Sample Culture. Formation of Cultural Paradigms of the East and the West: textbook]. Moscow, VGIK Publ., 2014, 380 p.
7. Eliade M. *Aspekty mifa* [Myth and Reality]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 234 p.
 8. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectics of Myth]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014, 316 p.
 9. Yung C.G. *Arkhetip i simbol* [The Archetype and the Symbol]. Moscow, Kanon+ Publ., 2016, 335 p.
 10. Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 351 p.
 11. Levi-Strauss C. *Totemizm segodnya. Nepriruchennaya mysl'* [Totemism Today. Wild Thought]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008, 519 p.
 12. Cassirer E. *Filosofiya simbolicheskikh form: T. 2. Mifologicheskoe myshlenie* [The Philosophy of Symbolic Forms: in 3 volumes. Volume 2. Mythical Thought]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2001, 279 p.
 13. Levi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, EHKSМО-Press Publ., 2001, 512 p.
 14. Balázs B. *Dukh fil'my* [The Spirit of Film]. Moscow, Khudozhestvennaya Literature Publ., 1935, 197 p.
 15. Metz Ch. Problems of Denotation in the Fiction Film, *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana* [The Structure of the Film. Some Problems of the Analysis of the Screen Works]. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 102–132 (in Russ.).
 16. Baudrillard J. *Amerika* [America]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2000, 203 p.
 17. Mitry J. Visual Structures and Film Semiology, *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana* [The Structure of Film. Some Problems of Analyzing Screen Works]. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 33–44 (in Russ.).
 18. Ivanov D.I. Cognitive Characters' Consciousness Conversion within the Film Construct of "The Cold Summer of 1953", *Artikul't* [Art&Cult], 2019, no. 33 (1), pp. 95–102 (in Russ.).
 19. Barthes R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on Semiotics of Culture]. Moscow, Sabashnikovykh Publ., 2003, 511 p.
 20. Tynyanov Yu.N. About the Story and the Plot of a Movie, *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-kh gg.* [Poetics of Cinema. Theoretical Works of the 1920s]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Al'ma Mater Publ., 2016, pp. 97–99 (in Russ.).

НОВИНКА



Румянцевские чтения – 2023 = The Rummyantsev Readings – 2023 : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (18–20 апр. 2023 г.) : [в 3 частях] / Министерство культуры РФ, Российская гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии ; [сост. Е.А. Иванова ; ред.-кол.: В.В. Дуда (председатель), Ю.С. Белянкин, Е.Н. Гусева и др.]. Москва : Пашков дом, 2023. ISBN 978-5-7510-0859-8.

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения – 2023», ежегодно проводимой в Российской государственной библиотеке. На конференции традиционно рассматривается широкий круг вопросов теории и практики книговедения, библиотековедения и библиографоведения. В издании представлены работы, посвященные изучению рукописных и печатных книг, изоизданий, карт, их созданию и бытованию, раскрытию фондов книгохранилищ и архивов, истории библиотек, музеев, частных собраний, выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. Также в него вошли статьи, освещающие вопросы библиотечно-библиографической классификации, стандартизации библиотечного дела и библиографии, подготовки библиотечных кадров, иные аспекты деятельности российских и зарубежных библиотек на современном этапе.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
 Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
 Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
 E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
 Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom