

На правах рукописи



Починкина Наталья Евгеньевна

Починкина Наталья Евгеньевна

**МИФОПОЭТИКА В СОВРЕМЕННОМ КИНО  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМИРА КУСТУРИЦЫ)**

**24.00.01 – теория и история культуры**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук**

**- 2 ДЕК 2010**

**Томск 2010**

Диссертация выполнена на кафедре истории философии и логики  
ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

**Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор  
Суровцев Валерий Александрович

**Официальные оппоненты:** доктор философских наук, профессор  
Сыров Василий Николаевич  
кандидат философских наук  
Семенюк Ксения Анатольевна

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Кемеровский государственный  
университет культуры и искусств»

Защита диссертации состоится 24 декабря 2010 г. в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 212.267.17 при ГОУ ВПО «Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Главный корпус, ауд. 318.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО «Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 34 а.

Автореферат разослан 12 ноября 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат философских наук, доцент

В.Е. Буденкова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Актуальность темы диссертационного исследования обусловлена активизацией мифологического сознания в современную эпоху. Кризис смыслов и утрата онтологических оснований человеческой экзистенции, о которых говорят философы и культурологи, способствуют тому, что существующая реальность на уровне массового сознания иррационализируется и мифологизируется. Миф и мифология становятся фундаментальной формой построения реальности. Миф становится той парадигмой, которая диктует отношение к миру и поведение в нем. Миф детерминирует движущие силы культурной жизни и художественное сознание эпохи постмодерна. По мнению ряда мыслителей, виртуальность мифа дает человеку исключительную возможность ощутить возвышенность происходящего, сопричастность к событиям космического масштаба. Самые невероятные события начинают восприниматься как объективная реальность.

Причем, мифы заявляют о себе не только в сфере обыденного сознания и массовой культуры, но и в философии, науке, политике, искусстве. Таким образом, «ремифологизация», характерная для современной культуры в целом, и для кино, как одного из видов искусства, в частности, делает проблему мифа и мифотворчества чрезвычайно актуальной. Тем более, что с диахронизмом мифа перекликаются характерные принципы искусства XX – нач. XXI вв.

Медиакультура на современном этапе является доминирующей формой культуры. О ее значимости для человечества говорит тот факт, что уже никто не может даже помыслить отсутствие в обществе того или иного медиа. Человечество привыкло к обилию информации, ее навязчивой доступности, к простоте и легкости овладения информационными потоками. Минусом (а для мифотворцов, конечно, плюсом) такого положения вещей является, безусловно, некритическое усвоение информации, а, следовательно, и возможность манипулирования субъектами-реципиентами. Кино, как один из главных видов медиа, практически с самого своего рождения является идеальным инструментом манипулирования и мифологизации. Однако исследования мифологических оснований в области массовых коммуникаций, в частности, в киноискусстве, стали появляться только в последние десятилетия. И вызваны они тем фактом, что именно в последнее время все чаще наблюдается обращение творцов современного кинематографа к сюжетам – фэнтези, к классическим мифологическим сюжетам, «рассказанным» как социальные притчи. В связи с этим и возникают следующие вопросы: почему сегодня все большее число режиссеров обращается к мифу, мифопоэтике, коллективному бессознательному и архетипам? Почему наряду с секуляризацией и рационализацией современной культуры идет процесс явной ремифологизации обыденного сознания?

В творчестве многих современных режиссеров присутствует обращение к классической и современной социальной мифологии, работа с мифологемами, и мифологизация, как прием, который включает в себя апелляцию к бессознательному. При знакомстве с их текстами (фильмами), ощущается мифическая сопричастность зрителя к происходящему на экране. Авторы выступают в роли мифотворцов и, одновременно, живущих в мифе, так органично они рассказывает свои простые истории, воспринимаемые аудиторией как Миф.

Главная тенденция, которая проявляется не только в кино, а и вообще в искусстве – наступление цивилизации на культуру. Цивилизация, делая жизнь человека

все более комфортабельной, коммуникативной, требует усреднения способа жизни каждого из нас: унификации вкусов, форм общения, общей мифологии и общей идеологии.

Экранная культура на сегодняшний момент является весьма важным социальным фактором потому, что именно благодаря телевидению, кино и компьютерным технологиям ускоряются процессы, формирующие массовое сознание. Идет постоянное производство новых мифов и, соответственно, новых парадигмальных моделей. А главной задачей новых мифов, в лучшем случае, является преодоление ограниченности человеческих возможностей, освобождение от экзистенциальных страхов и гармонизация бытия. В худшем – происходит манипулирование ценностями, формируются воображаемые миры, навязываются поведенческие модели.

Кроме того, современные компьютерные технологии помогают миру фантазии приобрести реальность артефакта. Таким образом, современная экранная культура превращается в мир симулякром, в котором человек не переживает подлинной реальности, будучи защищен от нее мифом.

Информацию можно закодировать, облечь в форму мифа и, таким образом, сделать ее максимально доступной для зрителя в силу непротиворечивости мифического слова. Именно так поступают сегодня многие деятели искусства, и, в частности, кинорежиссеры, которые истории как таковой предпочитают синтез мифа, истории и сказки. Так рождается новая мифология, авторская, в основе своей опирающаяся на константы классической мифологии, но современная по форме.

Исходя из вышеизложенного, хочется отметить, что не до конца изучены и поняты социокультурные последствия такого положения вещей, что современное мифологизаторство демонстрирует множество проявлений этого процесса в сфере медиапространства, частью которого является и кино.

В связи с этим представляется актуальным осуществить междисциплинарное исследование современной экранной культуры как порождающей определенную систему мифологических представлений, лежащих в основе обыденного мышления.

**Степень разработанности темы исследования.** Философская рефлексия связанный с анализом мифа, опирается на работы Б. Малиновского, Л. Леви-Брюля, Э. Кассирера, Э. Дюркгейма, Р. Кайуа, К. Леви-Страсса, Р. Барта, К. Юнга, О. Ранка, Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде, К. Хюбнера, А.Ф. Лосева, Я. Голосовкера, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Е. Я. Режабека, В.М. Найдыши Ю.М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, О.М. Фрейденберг, В.Н. Топорова, А.М. Пятигорского, Б. А. Успенского, А.В. Ульяновского, Д.П. Козолупенко, А. Косарева, А.В. Матецкой, Ю.С. Осаченко, А. Цуладзе. Исследования мифологии в целом и в таком виде массовой коммуникации как кино не нашли должного отражения в современной научной литературе. В настоящее время не выработано единой точки зрения на сущность мифа, что оставляет значительный простор для дальнейшей научной работы.

В числе основных научных подходов к мифу в своем исследовании мы, так или иначе, рассматривали: этнографический, психологический, структурно-семиотический, социологический, филологический, культурологический, но предпочтение отдаляем идеям Р. Барта, К.Г. Юнга, Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде, А.В. Ульяновского.

Опираясь на работы этих исследователей, мы рассматриваем сущность классического и социального мифа и определяем особенности современного мифотворчества.

Обращаясь в нашей работе к анализу понятий «символ» и «символическое», мы опираемся на идеи Э. Кассирера, Л. Бенуаса, Ж. Бодрийара, Д.Ф. Верена, В. Тернера, С. Лангер, К.Г. Юнга, М. Мамардашили, А. Пятигорского.

Анализом специфики медиакультуры и ее воздействия на социум и окружающий мир активно занимались такие зарубежные и отечественные исследователи, как Р. Арнхейм, А. Базен, В. Беньямин, М. Кастельс, М. Маклюэн, Г. Маркузе, Т. Адорно, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Тоффлер, Ж. Бодрийар, Ю. Кристева, Ж. Делез, Н. Постман, Ю.М. Лотман, А.В. Ульяновский, Н. Кириллова, Г. Почепцов и др.

Экранная культура и кино, как часть медиакультуры изучались в фундаментальных работах Р. Арнхейма, И.В. Вайсфельда, Д.А. Вертова, Т. Адорно, А. Базена, С. Жижека, М. Минегетти, Р. Барта, Кеннета С.Кэлхуна, Ж. Садуля, Ю.М. Лотмана, В.Ю. Борева, П.К. Огурчикова.

Говоря об особенностях развития кинокультуры XX в., необходимо отметить, что большинство исследователей практически не уделяют внимание мифотворческой практике современных режиссеров.

Биографические факты и отдельные аспекты, связанные с особенностями творчества Э. Кустурицы, мы почерпнули из многочисленных интервью самого сербского режиссера, а также из статей, отзывов историков кино и кинокритиков: Г. Гогича, Д. Иордановой, С. Жижека, Кристофа Д'Ивуара, Ш. Гомера, М. Визеля, В. Распопина, К. Рождественской, А. Крюковой, А. Плахова, А. Долина, М. Черненко, С. Лаврентьева и др. Следует заметить, что в данном контексте многие исследователи акцентируют свое внимание сугубо на биографических моментах и поведенческих мотивах, упуская из вида философско-мировоззренческий мотив мифопоэтического творчества Э.Кустурицы.

В тоже время нельзя не отметить, что, несмотря на разнообразие аспектов анализа киноискусства и его особого места в медиапространстве, экранная культура практически не исследовалась как феномен порождающий определенную мифологию (неомифологию), способную воздействовать на окружающий мир и человека, и создающую виртуализированную мифом реальность.

**Объект исследования:** мифологическое сознание современной кинокультуры.

**Предмет исследования:** характер мифологического сознания, проявляющийся в мифопоэтике известного кинорежиссера Э. Кустурицы.

**Цель и задачи исследования** – выявить основные черты мифологического восприятия в современном киноискусстве на примере творчества Э. Кустурицы.

Поставленная цель может быть достигнута путем решения следующих задач:

1) рассмотреть существенные характеристики мифа, в качестве культурологической и философской проблемы, показать дифференциацию мифологии на «классическую» и «социальную»;

2) исследовать медиакультуру как систему массовой коммуникации и феномен экранной культуры как явление, приближенное к мифу;

3) определить способы презентации и функционирования мифов в кино и показать положительные и отрицательные черты мифотворчества в современной экранной культуре.

4) проанализировать основные мифологические мотивы, бинарные оппозиции и хронотоп, характерные современному кино на примере произведений Э. Кустурицы;

5) раскрыть мифологию образов, основные архетипы и символы, свойственные современному киноискусству, на примере творчества Э. Кустурицы;

6) показать становление Э. Кустурицы как мифотворца современной кинокультуры.

**Методологическая основа исследования и методы исследования.** Методы исследования обусловлены содержанием и целью работы. В работе использованы методы системного анализа, компаративного анализа, биографического, функционального, психоаналитического и структурно-семиотического подходов.

В зависимости от анализируемых в работе проблем и вопросов мы использовали различные научные принципы и методы исследования.

В своем диссертационном исследовании мы постарались изучить миф с разных сторон. Представляется, что миф является базисным феноменом человеческой культуры, первоосновой бытия культуры, поэтому мифическая матрица и архетипы коллективного бессознательного действуют сильнее, чем все то, что человек познает с помощью сознания. Миф – это способ структурирования мира при помощи архетипических образов. Миф есть форма сознания, ментальная реальность, имеющая собственную историю. В потоке времени при любых трансформациях миф сохраняет свои инвариантные характеристики. Исходя из этого, рассмотрение мифа как феномена проводилось в рамках методологии психоанализа и структурализма. Это позволило, с одной стороны, анализировать миф как базовый феномен человеческой психики, проследить его связь со сферой коллективного бессознательного (архетипами), а с другой – рассматривать миф как сложноорганизованную знаковую систему, как особый язык, надстраивающийся над обычной речью.

Проблемы медиакультуры и экранной культуры исследовались в рамках теоретических разработок функционализма, акцентирующего внимание на интересах и потребностях человека и средствах их удовлетворения; культурологии, характеризующей кино как важнейший элемент и актор медиакультурного поля; а также семиотики и герменевтики дающим представление о культуре как совокупности знаковых систем и текстов и о культурном творчестве как о символотворчестве.

Психоаналитический и структурно-семиотический подходы способствуют исследованию символических и архетипических составляющих киноискусства в рамках современной медиакультуры.

Биографический метод позволяет постигнуть смыслополагание и становление мифотворчества Э. Кустурицы, осознать мысли и внутренние переживания в качестве самых волнующих личностных событий. Биографический метод уделяет серьезное внимание собственным суждениям индивида о проблемных истоках его деятельности. Он привлекает свидетельства слушателей, собеседников и последователей творца, а также рассматривает событийный фон, в котором жил и творил последний.

В структуре анализа большую значимость представляет и системный подход, который позволяет рассмотреть мифологизированную экранную культуру в максимальной полноте и всесторонности со свойственными ей особенностями и спецификой развития в постмодернистской культуре. В процессе анализа он позволяет рассмотреть и проанализировать присутствие мифологических структур в различных сферах человеческой деятельности.

Эмпирической базой исследования явились работы (фильмы) всемирно известного сербского режиссера Эмира Кустурицы.

**Научная новизна исследования и положения, выносимые на защиту.** В представленной к защите диссертационной работе впервые в отечественной философской и культурологической науке предпринята попытка с авторских позиций исследовать мифологическое сознание постсовременного киноискусства, на примере мифопоэтического творчества сербского режиссера Э. Кустурицы.

Автор работы полагает, что миф является феноменом человеческого сознания и детерминирует социокультурную деятельность современного человека. Множество дефиниций мифа показывают, что он не будет определен до тех пор, пока мы не научимся видеть его в вещах, предметах и явлениях, на первый взгляд, далеких от мифа. В постсовременной культуре миф составляет одну из основополагающих основ обыденного мышления, определяя развитие медиа- и кинокультуры как таковой. Благодаря кинематографу возникает возможность сделать виртуальный мир реальным.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Современная медиа- и кинокультура демонстрирует устойчивость мифосознания в человеческой психике, детерминируя его в повседневной практике;

2. »Бытийственность» (онтологичность) мифа в современной информационной культуре отличается от архаической (классического мифа) практики экзистенцией индивидуума, погруженного в современную среду потребительского общества. Человек становится мифологическим субъектом, включающимся в систему стихийного мифологизирования. Мифотворцы/мифопотребители (осознано или не осознано) в постмодернистской культуре производят/воспринимают Мир как миф.

3. Мифологическое сознание (мифопоэтика) кинокультуры постсовременности репрезентируется в многочисленных кинопрактиках, ярким примером которых является творчество Э. Кустурицы.

Новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

1. Рассмотрены сущностные характеристики мифа, в качестве культурологической и философской проблемы. Показано, что в современной культуре миф является своеобразным механизмом управления, проникая в сферу сознания и подсознания человека, он программирует его.

2. Исследованы медиакультура как система массовой коммуникации и феномен экранной культуры как явление, приближенное к мифу. Современная мифология позволяет зрителю создавать собственную виртуальную кинематографическую вселенную.

3. Определены и обоснованы способы репрезентации и функционирования мифов в кино, показаны позитивные и негативные тенденции мифотворчества в современной экранной культуре. Миф с помощью медиа создает особую мифологическую реальность, которая воспринимается как объективная реальность. Кроме того, мифы являются собой своеобразные психотерапевтические системы, т.е. по своему утешают человека и преобразуют его отрицательные эмоции в положительные.

4. Впервые в отечественной и зарубежной гуманитарной науке проанализировано мифологическое сознание свойственное современной кинокультуре, проявленное с помощью раскрытия и описания мифологических мотивов, бинарных оппозиций и хронотопа в произведениях Э. Кустурицы.

5. Впервые, раскрыты мифология образов, основные архетипы и символы в творчестве Э. Кустурицы, посредством которых автор (и другие режиссеры) структурирует социальную и психологическую реальность зрителя: воздействие на архетипы сознания, встраивание в мифологию стереотипов и потребностей; создание виртуальной реальности, поглощающей внутреннюю реальность зрителя.

6. Впервые, показано становление Э. Кустурицы как мифотворца современного культурного пространства (киноискусства).

**Теоретическая и практическая значимость исследования.** Диссертационная работа предоставляет теоретический материал для осмыслиения современной кинокультуры в системе медиапространства, которая продолжает развиваться в очерченном социальным мифом горизонте.

Материалы, выводы и рекомендации исследования могут быть использованы при разработке курсов лекций по культурологии, философии мифа, а также специальных курсов для студентов культурологических и философских факультетов.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты исследования обсуждались на внутривузовском семинаре кафедры общегуманитарных дисциплин филиала ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет» в Братске, использованы при чтении лекций по мифологии, культурологии, истории мировой культуры и искусства, имиджелогии для студентов БФ ИГУ. Материалы исследования докладывались на Межвузовской конференции «Актуальные проблемы гуманитарных, общественных и естественных наук» (Братск, 2006); Всероссийских научно-практических конференциях «Научный поиск: парадигмы, проекции, практики» (Братск, Иркутск 2007), «Экономика, политика, право, образование в современном информационном обществе: новые парадигмы» (Братск, 2009; 2010); Международной научно-практической конференции «Научный поиск: парадигмы, проекции, практики» (Братск, 2008), V и VI Международных симпозиумах по имиджелогии (Москва, 2007; 2008); III Международной научно-практической конференции «Феномен развития в науках о человеке» (Пенза, 2006) и отражены в 9 публикациях.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите кафедрой истории философии и логики философского факультета Томского государственного университета.

**Структура работы.** Диссертация изложена на 145 стр. и состоит из введения, двух глав разбитых на параграфы, заключения и списка литературы, включающего 201 источник.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Во Введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, характеризуется степень ее изученности, определяются цели и задачи, теоретическая и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту, новизна исследования.

В главе 1 «Миф в системе массовой коммуникации» рассматривается миф как коммуникативная система: приводятся некоторые, актуальные и значимые для исследования определения; прослеживаются понимание и интерпретация феномена от Античности до современности: от Эвгемера до Ролана Барта; исследуется медиакультура как массовая коммуникация, а также анализируется экранная культура как подсистема медиакультуры.

В первом параграфе «Миф как коммуникативная система» констатируется, что миф является базисным феноменом человеческой культуры, первоосновой бытия культуры, поэтому мифическая матрица и архетипы коллективного бессознательного действуют сильнее, чем все то, что человек познает с помощью сознания. По мнению специалистов, корни мифа в глубокой древности, уходят в процессы становления социального на основе биологического. На заре человеческой истории, когда язык был примитивен, а возможности речевой коммуникации ограничены, основным информационным каналом была трудовая деятельность, которая сочетала в себе как прагматический, так и информационный аспекты. Смысл трудовых операций и само освоение операций людьми той эпохи происходили в невербальной форме. Основными средствами обучения и общения являлись демонстрация нужного действия (показ) и подражание действию. Эффективные действия со временем становились образцами, копировались, транслировались и превращались в ритуал. Подражательность ритуального поведения требовала от индивида следования образцам, однако исключала творческую самостоятельность. С развитием языка и речи, постепенно, важное значение приобретает новый информационный канал – устное вербальное общение. Этот процесс сопровождался развитием мышления и индивидуального самосознания. В этот период духовным основанием первобытной культуры становится мифологическое сознание, а мифы пронизывают все формы жизнедеятельности людей, выступая основными «текстами» первобытной культуры. Мирча Элиаде считает свойством человека постоянный возврат к вечным, мифологическим ценностям. Человек хочет вырваться за пределы обыденного, а именно миф дает ему такую возможность. Миф соединяет в себе рациональное и иррациональное. Рациональное, поскольку без него не может мыслить себя современный человек, который в управляемости и понятности мира находит успокоение. Но иррациональное в мифе намного важней, поскольку затрагивает в душе человека те болевые точки, которые находятся на подсознательном уровне.

«Проживание себя» в рамках мифа, по мнению Мирчи Элиаде, спасительно действует на человечество и его психологию, придавая истории объективный вид. Феномен уже реализованного прецедента естественным образом стабилизирует мифологическую ситуацию, ибо изменить прошлое никто не в силах. Мифологическое преходящее. Один миф может сменять другой, но человечество никогда не остается без мифов. Разрушение мифа приводит не к господству рациональности, а к утверждению другого мифа. По сути, человечество постоянно занято заменой мифов мифами. Власть, социум и политические движения продуцируют целую серию мифов, призванных оправдать их существование. Миф и мифологическое всегда императивно. Миф носит побудительный характер, отталкиваясь от конкретного понятия, возникавая в совершенно определенных обстоятельствах. Ролан Барт пишет, что в своей интенциональной агрессии миф стремится дойти до каждого. Он считал, что цель мифа состоит в придании историческим интенциям статус природных, в возведении исторических фактов в ранг вечных. Массовое сознание не ощущает миф в качестве мифа. Он просто используется им для интерпретации реальных событий. Отметим еще одну важную деталь характеристики мифологического. Мифы, архетипы описывают мир идеального. Юнг отмечал, что все наиболее действенные идеалы суть более или менее откровенные варианты архетипа, а идеал – та область, к которой мы стремимся, и в правильности которой у человечества нет сомнений.

Миф предлагает людям примеры для подражания и сообщает значимость человеческой жизни. Миф обосновывает и определяет всю деятельность и все поведение человека. Миф обращается к прошлому, но нормирует настояще. Миф отражает ценностную систему координат культуры и постулирует универсальные для определенной общности истины. Миф М.Элиаде называет «сложным вопросом». И сложность, по мнению автора, в выборе анализируемого исследователем материала. Как отмечает Л.Н. Воеводина, современное состояние осмысливания мифа и мифотворчества свидетельствует о существовании многочисленных методологических и теоретических подходов в изучении данного феномена культуры.

Как известно, универсального определения категории «миф» не существует, не выработано и единой точки зрения на сущность мифа. В параграфе приводятся определения феномена «миф» Дж. Кэмпбелла, Р. Барта, М. Мамардашили, А. Лосева, Й. Хейзинги, Н. Плотникова, К. Яме, Л. Бенуаса, Е. Мелетинского, Ж. Бодрийара, Э. Кассирера, и др., наиболее важные в контексте данного исследования.

Во втором параграфе «Перцепция мифа: от Эвгемера до Барта», обращаясь к эволюции понятия «миф» мы прослеживаем изменения в понимании, определении и интерпретации данного феномена от Античности до наших дней.

Эвгемер (III в. до н.э.) считал, что за мифическими образами скрываются реальные исторические деятели. Ему принадлежит гипотеза, что божества суть лучшие люди прежних времен, позднее обожествленные. Софисты и стоики толковали мифы аллегорически. Боги рассматривались не только как персонификация природных стихий, но и как персонификация этических представлений. Эпикур (IV-III в.в. до н.э.) и эпикурейцы считали, что мифы призваны поддерживать власть жрецов и правителей и актуализировали идеологическую функцию мифа.

Платон (V-IV в. до н.э.) противопоставил народной мифологии философско-символическую интерпретацию мифа, для него миф – священное поэтическое слово. Аристотель (IV в. до н.э.) рассматривает миф как фабулу и советует поэтам не держаться старых мифов, а творить фабулы.

В средневековой культуре мифология занимает особое место. Отметим две стороны мифологии в этот период. Первая это дискредитация античного мифологического наследия христианскими теологами, вторая – выход на первый план библейской мифологии.

В эпоху Возрождения мифы трактовались как моральные и поэтические аллегории. Дж. Вико считал миф пережитком прошлого и отказывал мифу в существовании в современную ему эпоху.

Просвещение в лице Вольтера, Дидро, Монтескье заняло относительно мифологии негативистскую позицию. Мифы трактовались как плод невежества, обмана, как выдумка и бесполезное суеверие. Считалось, что с мифами нужно бороться как с предрассудком. Однако как наука мифология все же развивалась. С выходом в 1724 году в свет книги иезуита-миссионера Ж.Ф. Лиффто «Нравы американских дикарей сравнительно с нравами первобытных времен» было положено начало сравнительной мифологии. В Германии мыслители придерживались иных взглядов на мифологию.

Иоганн Иоахим Винкельман (1717-1768) был знатоком античной культуры и тонким ценителем искусства эпохи. В творчестве Готтхольда Эфраима Лессинга прозвучала критика взглядов Винкельмана. Но именно он первым провозгласил эс-

тический принцип современного искусства, основанный на мифологии. Пиетет перед мифом возвращался. Иоганн Готфрид Гердер (1744-1803) обратил внимание на фольклор и народное творчество. Его мечтой было создание новой мифологии. Немецкие романтики провозгласили миф основой современного художественного творчества: миф – одна из тем романтической эстетики. Теоретическим изучением мифа занимались братья Гримм, Ф.Крейцер, братья Шлегели, Ф.В. Шеллинг. Во второй половине XIX века оформилось несколько школ в изучении мифа. В этот период друг другу противостояли в основном две магистральные школы мифа. Первая – «натурмифологическая» (А. Кун, В. Шварц, М. Мицлер, Ф. Буслаев, А. Афанасьев), вторая – «антропологическая» (Э. Тайлор, Г. Спенсер, Э. Лэинг). Обрядовая (ритуалистическая) школа связана с именем религиоведа и этнографа Джеймса Джорджа Фрэзера (1854-1941) и его последователя – Ван Геннепа, а также с кембриджской школой классической филологии (А.Б. Кук, Д. Харрисон, Г. Марри, Ф. Корнфорд), дальнейшее развитие получила в деятельности основоположника научного религиоведения В. Робертсона Смита, частично – А. Веселовского. Функциональная школа мифологии связана с именем английского этнографа Бронислава Каспера Малиновского (1884-1942). Основателем французской социологической школы по праву считается Эмиль Дюркгейм (1858-1917). Основатель символической школы в мифологии – Эрнест Кассирер (1874-1945). Во втором томе «Философии символических форм», названном «Мифологическое мышление» ученый исследует интеллектуальное своеобразие мифологического мышления. Основная мысль всего труда состоит в том, что анализ лингвистического и мифологического мышления имеет главное значение для теории познания. Психоаналитическая, или аффективно-эмоциональная школа представлена именами Зигмунда Фрейда (1859-1939) и Карла Густава Юнга (1875-1961). Именно учение Фрейда о вытесненных в подсознание сексуальных комплексах и бессознательном стало началом психоаналитического изучения мифа. Выдающуюся роль в развитии теории мифа сыграли труды К.Г. Юнга. Его концепция «коллективного бессознательного» и «архетипов» дала мощный толчок развитию культурологии в целом. Джозеф Кэмбелл (1904-1987) в работе «The hero with a thousand faces» («Тысячеликий герой»), по выражению М. Мелетинского «...подчиняет методику ритуализма психоанализу» и сводит все существующие мифы к «мономифу». Главный миф Кэмбелла – миф о Герое, его странствиях и испытаниях, и, в конечном итоге, обретение им целостности. Основное произведение Эмира Кустурицы «Время цыган» с точки зрения исследования его как манифестации автором мифа о Герое, прекрасно иллюстрирует положения Кэмбелла. «Апологетом мифотворчества» называет Элиаде Е.М. Мелетинский. По мнению исследователя, Элиаде углубил представления Малиновского о первобытной мифологической онтологии, показав, что в мифологии и реальность и ценность человеческого существования определяется его соотнесенностью с сакральным мифическим временем и «архетипическими» действиями сверхъестественных предков. Творчество Ролана Барта отмечено особым интересом исследователей современного социального мифа. Академический ученый в своих исследованиях обращался к предметам и вещам, весьма далеким от мира науки. «Материал размышлений» автора – это статьи из газет, спектакли, фотографии, выставки, современные материалы, товары и т.п. По мнению Барта, мифом может стать все, что покрывается дискурсом.

В третьем и четвертом параграфах исследования «Медиакультура как массовая коммуникация» и «Экранная культура (кино) как инструмент мифотворчества» рассматриваются важнейшие для современности явления: массовая коммуникация и экранная культура в их диалектической взаимосвязанности.

В отечественной философии и социологии термины «средства массовой коммуникации» (СМК) и «средства массовой информации» (СМИ) являются наиболее распространенными, хотя в последние годы активно применяется и достаточно новый термин «медиакультура», означающий особый тип культуры информационного общества, являющейся посредником между обществом и государством, социумом и властью.

Медиакультура – это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийар, П. Вирильо констатировали гипертрофированность аудиовизуальной информации в жизни современного человека. Медиакультура – это область культуры, связанная с трансляцией динамических образов, получивших широкое распространение современными техническими способами записи и передачи изображения и звука. Специфика медиакультуры определяется ее семиотической природой и техническими возможностями средств ее реализации: высокая информационная емкость, легкость и убедительность образного восприятия, доминирование продуктивных возможностей над репродуктивными, скорость и широта трансляции и тиражирования, массовость и доступность.

Среди тенденций в области массовых коммуникаций, которые наиболее ярко проявляются в наше время под воздействием новых технологий, чаще всего выделяют глобализацию, демассовизацию, конгломерацию и конвергенцию. Их взаимозависимость, взаимопреплетение имеют нелинейный, диалектический характер. Ускоряющийся и расширяющийся научно-технический прогресс размывает границы между разными медиа. Гигантские корпорации с диверсифицированными интересами скапывают книжные издательства, газеты, журналы, радио- и телестанции, спутниковые и кабельные службы, провайдеров Интернета, и эта тенденция к конгломерации наблюдается в глобальном масштабе. Две другие тенденции – демассовизация и конвергенция, противоположные в некоторых отношениях, – это поиск все более расширяющихся и сужающихся аудиторий. Средства массовой коммуникации приводят к унификации и всемерному распространению одной и той же культурной продукции, одних и тех же моделей поведения и одних и тех же мифов. Концепция «массовой культуры» («индустрии культуры») впервые была разработана философами Франкфуртской школы. Во второй половине 20 века в науке начинают активно разрабатываться идеи целостности мира и отражающего его научного знания; общности закономерностей развития всех уровней материальной и духовной культуры; признание средств массовой коммуникации основным мировым ресурсом. Таким образом, информация как основная нематериальная ценность общества стала предметом научного анализа. Перечисленные проблемы исследовали такие ученые, как Герберт Маршалл Маклюэн, Элвин Тоффлер, Ульф Ганнерс, Джон Несбит, Вальтер Беньямин. Ульф Ганнерс отмечал, что наша планета благодаря современным информационным технологиям и транспортным коммуникациям превращена в «глобальную ойкумену», в которой идет активное межкультурное взаимодействие. Канадский социолог, один из первых медиатеоретиков, Герберт Маршалл Маклюэн

занимался анализом коммуникативных каналов в культуре и изучением воздействия телевидения на массовое сознание. Именно ему принадлежит высказывание, что кино это мир, намотанный на катушку. Одним из первых Маклюэн употребил термин «media» для обозначения средств коммуникации. Вывод, к которому пришел исследователь, следующий: телевидение мифологизирует человеческое общение. Постоянная смена картинок приводит к тому, что единственным способом объединения разрозненных частей информационной мозаики является миф. Итоговый тезис Маклюэна гласит: с телевидением наступает эпоха «нового племенного человека». В целом Маклюэн оценивает кино как агрессивную и имперскую культурную форму. Элвин Тоффлер описал явление, названное им демассовизация или демассификация, суть которого в следующем: средства массовой информации уже не стремятся охватить максимально большое число людей. Напротив, им интересны узкие, целевые сегменты аудитории. Как отмечает исследователь, радио демассовизировалось в 50-е годы, в 60-е и 70-е – журналы, а в конце столетия этот процесс затронул и телевидение, разделившееся на множество каналов различных форматов – кабельных, спутниковых, метровых, дециметровых и т.п. Вальтер Беньямин сформулировал положение о том, что с развитием техники и технического репродуцирования исчезают онтологические и социальные границы между копией и оригиналом, происходит разрушение «ауры» произведений искусства. Именно техника выводит предмет из сферы традиции и заменяет его уникальное существование массовым. Индивидуальное наслаждение и потребление вытесняется массовым. Современная культура, писал ученый, предлагает все более изощренные и разнообразные формы массового потребления: кино, видео, кабельное телевидение, телевидение, интернетвидео.

Перечислим основные функции массовой коммуникации, впервые сформулированные Г. Лассуэллом: информационная, воздействия на общество, и функция трансляции культурного наследия – познавательно-культурологическая. Чуть позже к данным трем функциям К. Райт добавил еще одну функцию – развлекательную, а Мак-Квейл – мобилизующую. Н.Кириллова, выделяет следующие функции, характеризующие медиакульттуру: информативную, коммуникативную, нормативную, релаксационную, креативную, интеграционную, посредническую.

Функции медиакульттуры присущи и кино, явлению медиакульттуры, определившему лицо современной цивилизации и как одной из форм существования мифологического мышления в современную эпоху. Кино еще молодо, но как явление массовой культуры видится одной из наиболее важных ее форм. По значимости воздействия кино стоит на одном из первых мест в массовой коммуникации, обладая собственным языком и являясь целостной системой. Кино это драматургически сформулированная последовательность аудиовизуальных образов. В основе кино лежат достижения традиционных искусств. Это литература, живопись, графика, театр, музыка и хореография. Используя методы различных искусств, кино по природе своей является искусством синтетическим. Так, литература привносит в кино текст; живопись и графика – разные планы в изображении действительности, колористическое и композиционное решение; театр – игру актеров; музыка стала средством создания единого зрительно-звукового образа, а хореография подчеркивает выразительность момента и передает эмоциональное состояние героев. Кроме того, кино существует в различных своих жанрах, объединяющих виды искусств, например, музыкальная комедия и мюзикл. Появление и развитие кино невозможно без достижений технического прогресса. Кино сегодня во многом зависит от развития новых

технических и художественных средств. Сегодня многие теоретики кино настаивают на том, что в скором времени кино как продукт новейших компьютерных технологий «избавится» от такого «груза» как актеры, спец. техника и пр. Кино – феномен всемирный. Монтаж, система планов (крупный, средний, общий), угол зрения основа семиотической системы кино. Бодрийар утверждал, что сегодня мы воспринимаем реальность не правилам нашего знания, а по правилам, сформированным кинематографом, по законам кадрирования, панорамирования, монтажа, оклика, опроса, требования. Первоеэлемент кинообраза – кадр, так как именно кадр фиксирует предмет внимания художника. Кадр показывает зрителю что видит художник, а затем, с помощью монтажа передается смысловая связь кадров и внутреннее состояние героя. Монтаж, медленный и быстрый, с самых первых лет существования кино является одним из наиболее активно использующихся способов выражения авторской мысли. Еще один важнейший знаковый элемент кино – звук. Звук в кино используется как шумы, диалоги, музыка для усиления картинки-кадра, насыщены его эмоциями. Современный кинематограф усвоил все достижения и открытия других видов искусств. Система Станиславского и поток сознания, интеллектуализм и метод психоанализа. С развитием кино и появлением впоследствии телевидения стал складываться новый тип культуры – экранной, которая сочетает в себе звуковые и визуальные способы передачи и восприятия сообщений. И. Гожанская пишет что киноязык в своем развитии прошел путь от трюковых приемов и монтажа до постмодернизма с его идеей фрагментированности мира и превосходства текста над реальностью, «цитатностью», деконструкцией нарратива. Вершина современной экранной культуры – виртуальное пространство Интернета, где создается полная или ложия проживания жизни и рождается новый язык электронной аудиовизуальной информации. Благодаря тотальному проникновению экранной культуры в жизнь людей, происходит рождение и распространение новой экранной мифологии, искусственно вписывающей массы в реальность – истинную и мнимую. Несмотря на то что кино и телевидение суть составляющие экранной культуры, технологии конструирования мифологической реальности в кино и на телевидении существенно различаются. Кино имеет дело с художественной реальностью, вымыслом, в то время как телевидение говорит вроде бы о фактах реальной действительности в оперативной действительности. Главное в кино это сюжет и образы, на телевидении – контекст событий, факты и их интерпретация. «Кино как бы останавливает течение времени, фиксируя его в конкретном сюжете и художественных образах. Телевидение следует за «текущим временем», порой даже обгоняя ее течение». Сегодня именно телевизионная коммуникация наиболее активный канал взаимодействия с массовыми аудиториями.

Во второй главе исследования «Мифопоэтическая картина мира в творчестве Эмира Кустурицы» рассматривается жизненный путь и творческая биография режиссера, основные мифологические мотивы и бинарные оппозиции, пространства и времена, мифология образов, а также основные архетипы и символы в творчестве режиссера.

В параграфе первом – «Эмир Кустурица как мифотворец современной кинокультуры», описывается жизненный путь и формирование творческого почерка знаменитого впоследствии режиссера. Критики отмечают, что режиссер в своем творчестве прошел путь от реализма до так называемого «магического реализма» «волшебного реализма», а его творчество сформировалось под влиянием итальян

ского неореализма и чешской «Новой волны». И, конечно же, он вырос из югославского кино, в частности, сербского, бывшего самым значимым в социалистической Югославии (549 фильмов из 890 социалистических югославских были сербскими). G. Gocic отмечал, что «...сербское кино, как и сербскую культуру в целом, вероятно, возможно понять с помощью дилеммы «аполлоническое – дионаисийское». По его мнению, дионаисийское в сербской культуре проявляется в неразвитости и дикости содержания, в простом языке и его «грязной» форме. Одновременно, «...именно в его грязи и необработанности и лежит его живучесть и безудержная мощь». Еще один концепт, необходимый для понимания сербского кино – G. Gocic назвал его «социальный ужас». Он писал, что термин «социальный ужас» был рожден на пересечении дионаисийского с социальной, политической сатирой и театром жестокости. Квинтэссенция «социального ужаса» – сербская «Черная волна» (1960-е годы). Этому же автору принадлежит и право авторства еще одного принципиального термина, описывающего исключительное творчество Кустурицы – «sevdah», что означает эстетическую меланхолию, связанную с определенным музыкальным жанром.

Сам же Кустурица о своем творческом пути говорит так: прошел долгий путь от гротеска к балладе. Особенностью творческого метода и эстетики режиссера является обращение его к непрофессиональным актерам, использование в фильмах местного диалекта (а не официального языка югославского кино – сербскохорватского), а так же увлеченность веселыми массовыми сценами: свадеб, празднеств: «...фонтанирование удовольствия в общественной сфере». С самых первых своих работ Эмир Кустурица известен как автор, оппозиционный официальной культуре, его идеологию часто определяли как подрывную и радикальную.

Кустурица родился в Сараево 24 ноября 1955 года. В 1973-1977 учился на режиссерском факультете Пражской киноакадемии ФАМУ. Дипломная работа «Герника» (1976) удостоилась первой премии на фестивале студенческих фильмов в Карлови-Вары. В 1978 он снял телевизионную ленту «Невесты приходят». Следующая картина Кустурицы для ТВ – «Буфет «Титаник» (1979). Первая работа Эмира Кустурицы в кино – «Помнишь ли, Долли Белл?» (*Do You Remember Dolly Bell?*) приносит ему в 1980 году премию за дебют и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции-81. Кустурица преподает в киношколе в Сараево, одновременно работая над фильмом «Отец в командировке» (*Otac na sluzbenom putu*). Фильм был удостоен главной премии на МКФ в Канне-85, и номинирован на «Оскар». В 1988 году Кустурица снял в Македонии фильм «Дом для повешения»/*Время цыган* (*Dom za vesanje*), получив премию на МКФ в Канне-89. Милош Форман приглашает Кустурицу преподавать в Америке, и в 1990 году режиссер приступил к работе в Колумбийском университете. В 1992 году он снял картину «Аризонская мечта» (*Arizona Dream*), премия на МКФ в Берлине-93). Во время «балканской войны» 1992-1995 Кустурица эмигрирует из Боснии в Париж и Белград, где создает фильм «Подполье» (*Underground*), главная премия на МКФ в Канне-95. «Подполье» стало поворотным пунктом в судьбе режиссера. Еще до премьеры «Подполья» в Канне фанаты предрекли ему победу. А когда победа стала реальностью (картина принесла режиссеру вторую «Золотую пальмовую ветвь»), ее представили как триумф десятилетия. О «Подполье» в России писали как о величественной, эпохальной фреске сродни фелиниевской «Сладкой жизни».

Следующим стал фильм «Черная кошка, белый кот». «Котов» на Венецианском фестивале приветствовали стоя. Однако фильм получил всего лишь специальный приз жюри

за режиссуру. В 2002 году Эмир Кустурица вновь берется за камеру, сконцентрировавшись на съемках фильма «Жизнь как чудо». 51-летний сербский режиссер Эмир Кустурица стал почетным гостем 29-го Московского международного кинофестиваля. Зрителям фестиваля показали новую ленту Эмира Кустурицы «Завещание». В 2005 году Эмир Кустурица принял православие, вернувшись к вере далеких предков. Его христианское имя – Неманья. В жизни и творчестве режиссера наступил новый этап. Сегодня он глава небольшого поселения возле Сараево: Эмир Кустурица строит свой «Город Солнца», проводит кинофестивали, открывает памятник своему любимому актеру Джонни Деппу. Эмир Кустурица планирует съемки нового фильма с экзотическим названием: «Семь друзей Панча Вильи и женщина с шестью пальцами».

В втором параграфе исследования «Основные мифологические мотивы и бинарные оппозиции в творчестве Эмира Кустурицы» рассматриваются основные мифологические мотивы фильмов Кустурицы.

Проанализировав основные произведения режиссера («Невесты приходят», «Помнишь ли ты Долли Белл?», «Папа в командировке», «Время цыган», «Черная кошка, белый кот», «Андерграунд», «Жизнь, как чудо», «Завет»), мы выделяем следующие мифологические мотивы: мотив «отделяющейся силы», мотив двойничества, мотив «волшебного зеркала», мотив «свадьба-похороны», мотив похищения злыми силами, мотив «божественной зависти», мотив «непризнанного дитя», мотив «волшебной нити», мотив «вещего сна», мотив перебранки трикстера и героя, а также следующие дуальные оппозиции: сон-явь, добро- зло, верх-низ, черное-белое, огонь-вода. Первый фильм режиссера назывался «Невесты приходят», во всех остальных фильмах мотив свадьбы неизменен вплоть до самого последнего фильма «Завет». Свадьба – один из важнейших инициационных ритуалов. В фильме «Время цыган» действие начинается со сцены прохода свадебной процессии на фоне процессии похоронной, и заканчивается свадьбой Ахмеда и похоронами главного героя.

В третьем параграфе «Хронотоп: пространство и время в произведениях автора» исследуется индивидуальное мифотворящее художественное пространство Эмира Кустурицы,

Кустурица строит свой мир, обусловленный его личностными «психоментальными особенностями», легко узнаваемый. Проанализировав основные произведения автора, можно выделить следующие слои рассматриваемого художественного пространства (пространства воображения художника):

- 1) пространство реального мира или яви,
- 2) смешение пространства яви и сна (сон-транс),
- 3) пространство сна,
- 4) пространство параллельных миров.

Первый слой – это обыденные реалии окружающего мира и точная географическая привязка. Второй слой – смешение яви и сна. Во «Времени цыган» именно в пространстве сна-транса, смешения сна и яви (герой закрывает глаза и словно бы наблюдает за самим собой и происходящими событиями со стороны: из глубины собственного сна) происходят важнейшие для повествования и героя события. Третий слой – пространство сна. Как отмечает Юнг, сон имеет особые координаты времени и пространства. Логика и временные масштабы повседневной жизни к такому явлению как сон неприменимы. Перхан видит веши (пророческие) сны, в которых разговаривает с бабушкой и соседом и получает от них указания, что ему делать

далше. Сон, следовательно, один из способов перемещения в «потусторонние» миры. С точки зрения мифологии сновидение есть канал связи миров – профанного и сакрального. Именно во сне приходят указания героям, от которых зависят судьбы племен и народов. Т. Апинян пишет, что современное искусство активно осваивает тему сна во всех порожденных культурой смыслах. И в наибольшей степени это утверждение относится к литературе и кинематографу. Такое обращение творцов ко сну возвращает к истокам культуры: к мифологическому сознанию и мифологии сна, к тем образам и идеям, а также их интерпретации, которые возникли на раннем этапе истории человечества.

Четвертый слой – пространство параллельных миров. Параллельные миры и их обитатели незримо и, одновременно, вполне зримо и даже осязаемо присутствуют рядом с героями. «Параллельным», но несколько в ином смысле, миром можно назвать и подземный мир героев «Андерграунда». Его обитатели абсолютно уверены в единственности и истинности своего мира, который существует одновременно с миром войны и страха там, наверху.

Таким образом, Эмир Кустурица «открывает-порождает» собственное художественное пространство, а данное пространство, в свою очередь, захватывает и собственного творца и зрителей.

Мирча Элиаде утверждал, что ценность человеческого существования определяется мифическим временем, противостоящим времени историческому. Особенностью, присущими мифологическому времени являются его цикличность и наделение любых событий, явлений и персонажей ценностными аспектами бытия. С точки зрения мифологии весь мир разделяется на две части: сакральную и профанную. Две этих части неразделимы, но мир сакральный первичен. Сакральный мир существовал до профанного и в особом времени и пространстве. Все, что мы видим в мире профанном, имеет корни в мире сакральном. Сакральная сфера подразумевает собственное течение времени в священном пространстве. В мировой мифологии это мотив «выпадения» персонажа из «своего» времени или сохранение физической сущности неизменной независимо от хода эмпирического (естественного) времени. Во «Времени цыган» есть персонажи, неподвластные ходу эмпирического (естественного) времени – например, маленький сын Ахмеда Роберт, который на протяжении всего действия не растет и не меняется, и, конечно, ведунья Хадиджа, чей возраст как у существа волшебного, определить невозможно. Время же профанного мира можно разделить на три подвида времени: время эмпирическое, время субъективное, время ритуальное. Эмпирическое время суть время естественное, существуют различные системы его счета, такие как секунды, минуты, часы, месяцы, годы, эры, эпохи и пр. Субъективное время это время-ощущение отдельного субъекта. Во времени ритуальном сакральное и профанное время соединяются, человек проникает в бытие сакральное и проживает отрезок времени по его священным законам. В творчестве Эмира Кустурицы, на наш взгляд, можно выделить все три вида описываемого профанного времени: в каждом его произведении они существуют одновременно.

Со временем Эмир Кустурица поступает еще более смело, чем с пространством. В его первых произведениях, таких как «Невесты приходят», «Кафе «Титаник», «Папа в командировке», «Помнишь ли ты Долли Белл?» имеется четкая временная привязка к историческим или политическим событиям. В последующих произведениях «Время цыган», «Черная кошка, белый кот», «Андерграунд», «Жизнь как чудо»

вроде бы также имеются в виду конкретные исторические события, но нет точного указания на время происходящих событий. Во «Времени цыган» есть только две указания на определенные даты: татуировка на руке Ахмеда: 1961 и плакат итальянской футбольной команды, на котором обозначены годы – 1976-1977. Но мы не можем с уверенностью сказать, что на экране разворачиваются события именно того периода. В «Андерграунде» отсчет нового мира начинается с бомбардировки немецкими Белграда - с 6 апреля 1941 года, а далее бытие героев разворачивается в пространстве почти полного отсутствия времени как такового – жизнь под землей про текает вне этого понятия. Кроме того, один из героев подполья постоянно в согласии с главным мистификатором (Марко) фальсифицирует время, искусственно замедляя его ход и вводя всех в заблуждение относительно проведенного под земле времени. Однако, мифическое время таково, что не нуждается в точной хронологии «Жила-была одна страна, и столицей ее был город Белград», «Давным-давно», «В то время, когда мать-гора еще дружила с матерью-лесом» и так далее – именно в таком временном континууме находятся герои Кустурицы. Сказочный зачин погружает зрителей в совершенно иное, сакральное, отличное от профанного существование.

В третьем параграфе «Мифология образов: персонажи как мифологические герои» утверждается, что мифологические образы различных народов поразительно схожи. Этот факт позволяет выделить универсальные преобразы, общие для всего человечества. Эти устойчивые образы, встречающиеся в различных областях человеческой культуры (литературе, искусстве, алхимии, мифологии) К.Г. Юн предложил именовать архетипами. Архетипы отражают не столько реалии мира сколько свойства и состояния психики. Архетипичность действующих лиц в фильмах Кустурицы несомненна. Автор наделяет своих героев родовыми чертами основных мифических персонажей. Основные архетипы, явленные в героях эпоса «Время цыган: архетип Героя, Противника Героя, Великой Матери, Мудрого старца, Трикстера, Помощника, Медиатора, Возлюбленной».

Герой – главное действующее лицо «Времени цыган» – Перхан (Perhan), юноша-подросток, цыган-полукровка 14 лет («...когда мне исполнится 15, я сниму очки»), наделенный сверхъестественными способностями, которые он унаследовал от своей бабки, целительницы и ведуньи Хадиджи. Перхан ориентирован на архетипические константы: Дом, домашний очаг, любовь. Перхан – истинный Герой, главно предназначение которого – борьба со Злом в лице Ахмеда и родного дяди Мерджана (в каннской версии – Мердзе).

Великая Мать, прародительница, «первопредок»: существует два варианта имени героини: Апица (Apitsa) и Хадиджа – она глава семьи и прародительница клана. На протяжении всего фильма говорит о себе в третьем лице: «Бабушка знает, бабушка любит» и т.д. Постоянный спутник Хадиджи – большой лохматый пес, с которым она часто разговаривает как с человеком. Апица-Хадиджа – целительница ведунья, она не берет за свой труд денег, довольствуясь лишь тем, что каждый считает нужным ей дать. Апица-Хадидже ведомо то, что скрыто от других. Но Хадиджа, несмотря на все свои таланты, не может помочь своим близким, и ее doch умирает у нее на руках, молодая и красавая. Апица-Хадиджа, несмотря на весьма зрелый возраст, полна сил, неутомимо работает. Апица-Хадиджа разводит пчел, готовит мед. В мировой мифологии мотив священного меда – один из самых распространенных. Речь старухи сакральна и значима. Любви Алисы хватает на всех – детей, внуков, посторонних. Она – сама жизнь. Ее символ яблоки.

**Архетип трикстера**, демонически-комического дублера главного героя, раскрывается в образе сына Хадиджи-Алицы Мерджана. Игрок и кутила, Мердзе постоянно находится в поиске денег. Проигрывает все, включая нательный талисман. Серьезно к нему никто не относится, но Мать любит его и таким и никогда не упрекает. Она говорит о сыне: «... родился плохим», «..в него дьявол вселился», «...ты придурак, храни тебя Бог». Мерджан ревнует мать к внучке. Отсюда – все то зло, которое дядя причиняет впоследствии Перхану. Мерджан, как и Перхан, одарен музыкально. Но его инструмент – флейта. Это свидетельство демонической, вредоносной сущности Мердзе. Мердзе постоянно бредит Германией (мотив «обетованной земли»), мечтает о лучшей жизни. Жизнь в таборе для него – лишь период ожидания чего-то лучшего. В сцене «Представление» Мерджан предстает перед зрителями в образе Чарли Чаплина. Черный костюм, котелок, движения, имитирующие походку великого артиста. Этой цитатой режиссер, на наш взгляд, прямо указывает на архетип трикстера, предъявляемый образом «плохого» сына Хадиджи. Еще один мифологический мотив пронизывает все повествование и присутствует в сцене борьбы – мотив перебранки Героя и Трикстера. Речь Мерджана грубая, наполненная бранными словами и выражениями. Мифологический мотив «хулиганской речи» проявляется в полной мере именно в речах «плохого» сына Хадиджи. В сцене драки Перхана и Мерджана физическое насилие сопровождается «заклинательной» хулой.

**Архетип Противника** – «демонический» персонаж, антагонист главного героя – предводитель цыганской шайки Ахмед Джия. Он похитил свободу и подчинил своей воле Перхана, его сестру Дамиру и многих других молодых людей и детей. Ахмед – воплощенное зло, демонический архетип. Обманом и насилием он принуждает людей к работе на него, продает и покупает младенцев, заставляет девушек заниматься проституцией. Речь Ахмеда правильная, убедительная, голос ласковый и проникновенный. Он постоянно клянется всем самым святым – хлебом, сыном, матерью. Ахмед, как воплощенное зло, погибает на собственной свадьбе. Но его гибель влечет за собой и смерть главного героя. В свою очередь, Перхан умирает от рук невесты Ахмеда, которая со словами «Лети, птичка» стреляет в юношу и убивает его.

Очевидно, что «Время цыган» создан Кустурицей по законам мифотворчества и его матрицам. Именно это делает фильм столь значимым для современного киноискусства: зритель на подсознательном уровне воспринимает идеи автора, его персонажи – суть воплощенные архетипы, а фильм – манифестация классического мифа о вечной борьбе противоположных сил, о борьбе Добра и Зла.

В пятом параграфе «Основные символы в творчестве Эмира Кустурицы» рассматривается символика числовая, цветовая, и символика животного мира. Символ – образ, являющийся представителем других, как правило, весьма разнообразных образов, содержаний, отношений. В отличие от аллегории, где образ играет подчиненную роль и выступает как иллюстрация некоторой общей отвлеченной идеи, символ предполагает равновесие идеи и образа. Символ – идеальная, образная или идеально-образная структура, содержащая в себе указание на те, или иные, отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком. Как идеальная конструкция вещи, символ в скрытой форме содержит в себе все возможные проявления вещи и создает перспективу для ее бесконечного развертывания в мысли, перехода от обобщенно-смысловой характеристики предмета к его отдельным конкретным единичностям. Символ является не просто знаком тех или

иных предметов, но он заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания. По Юнгу, слово или изображение символичны, если они подразумевают нечто большее, чем их очевидное и непосредственное значение. С помощью символов люди упорядочивают окружающий и хаос; язык, миф, религия, искусство и наука суть «символические формы». При помощи символа любому предмету, любому явлению можно придать огромную значимость, или обесценить. Единство культуры покоятся на общем языке ее символов. Символ позволяет активизировать подсознание, вспомнить необходимую информацию, извлечь ее из подсознания, чтобы затем оформить ее в осознаваемую по требности.

**Числовая символика.** Для древних числа представляли область тайного, священного знания. Числа зашифровывались символами, но и сами были символами гармонии Божественного мира. В расширенной, режиссерской версии фильма пять основных частей. 1 часть – детство героя, жизнь в таборе. 2 часть – переезд Перхан в Италию. 3 часть – временное возвращение домой, женитьба на Азре. 4 часть – жизнь в Италии, поиск Дамиры. 5 часть – смерть и «возвращение» домой. Цифрой «5» – символическое обозначение брачного союза, и основной мифологический мотив «Времени цыган» – мотив «свадьба-похороны». Прикасаясь к груди Азры в время праздника Святого Георгия, Перхан считает до 5. Номер дома, в котором живет вся семья – 86. Сумма цифр также равняется 5 ( $8+6=14$ ,  $1+4=5$ ).

В сцене прощания с внуками перед из отъездом в Италию, Хадиджа кладет 11 красных (цвет крови и огня) яблок в металлическую коробку, в машине Перхан открывает ее и видит 10 яблок, а в сцене расставания Перхана и Дацы в больнице и коробки падает 6 яблок. 5 яблок мистическим образом исчезают. Число пять означает человека в его цельности, а исчезновение именно пяти яблок, как нам представляется, символизирует предстоящую герою гибель. Во время прощания семьи с Перханом, бабушка Хадиджа кормит маленького Перхана красным яблоком, которое достает из той самой металлической коробки, которую давала в дорогу Дамире Перхану. Всего в коробке было четыре яблока. Четность в данном случае символизирует завершенность, конец, прекращение жизни Перхана-старшего. Девять – еще одно значимое для повествования число. Характеризуется как волевое и агрессивно число, это число силы, энергии, разрушения и войны. Но девять это и символ не уничтожимой материи, так как сумма цифр любого числа, кратного девяты, да число девять.

**Цветовая символика.** Цвет, как символическая система, передающая некую информацию, является важнейшей составляющей мифологии. Цветовой символизм пронизывает культуру и искусство, и является сложнейшей культурно-семантической системой. С древнейших времен три основных цвета белый, черный и красный имели особое символическое значение, устанавливая связь с природными стихиями: белый цвет символизировал свет и воду, черный ночь и землю, красный кровь, огонь, солнце. Цветовой символ в древности устанавливал определенное отношение человека к миру, определял нормы социального поведения и формировал мифологическую картину мира. «Драматургический колор» Кустурицы во «Времени цыган» скромен и прост. Тем ярче единичные цветовые пятна, вводимые режиссером: букет желтых цветов на столе в доме Хадиджи; большой красный цветок в руках Мерджана; красные яблоки в металлической коробке, политые прозрачным светлым медом; красный клубок в руках Хадиджи; золотые монеты на гла-

зах мертвого Перхана. Таким образом, основными цветами исследуемого текста являются белый, серо-коричневый и серый во всех его оттенках, желтый (золотой) и красный. Особо следует рассмотреть серый и коричневый цвета. Люшер разделял цвета на «здоровые» и «нездоровые», свидетельствующие о наличии психологических проблем у тех, кто их предпочитает. К «нездоровым» цветам он отнес коричневый, серый, черный, фиолетовый. Нам представляется обоснованным выбор автором именно этих цветов: поставленные режиссером изобразительные задачи прекрасно решаются с помощью цветовой символики. Белый цвет это и цвет платьев невест, цвет фаты. Белый цвет – символ смешения, перехода между двумя состояниями или двумя моментами (здесь – белое платье невест, переход от положения девического к замужнему). Белый это и цвет чистоты и благородства. Белый – цвет настоящей извести, добывая которую, вся семья зарабатывает на жизнь. Продавая изесть, Хадиджа приговаривает: «Что бы дом твой был бел, как молоко», а покупатель ритуально отвечает: «Надо дом привести в порядок, что бы нога моя увидела белого Бога». Красный – цвет силы и моци, жизненной энергии, богатства и любви. Желтый цвет имеет два значения. Первое – желтый как цвет солнца, символ молодости и силы. Это оживляющий и очищающий цвет. Второе – желтый как цвет луны считается символом непостоянства, зависти, измены и предательства. В фильме желтый это цвет букета в доме Хадиджи. Цветок – символ красоты, и тот, кто держит в руках цветы, не может сделать ничего плохого. На наш взгляд, не случайно режиссером был выбран именно этот цветок. Главная тема фильма – тема обманутой и потерянной любви, а на языке цветов нарцисс означает обманчивые надежды. Огонь – одна из основных стихий. Огонь символизирует торжество света и жизни над мраком и смертью, всеобщее очищение. У некоторых народов огонь символизирует мужское начало, которое в союзе с водой и светом создало все на земле. Сцена во время праздника Святого Георгия – прекрасная иллюстрация кказанному. Огонь в форме костра – символ подвластного человеку огня, тепла среди ночи, магического единства сидящих или танцующих у огня. Прыжки через костер – избавление от болезней и хворей. Красное яблоко – символ совершенства. Его шарообразная форма подчеркивает два момента: совершенство познания и обладание. Существует еще одно значение яблони и яблока, как символа соблазна, искушения, недозволенного плода и деяния. На наш взгляд, в рассматриваемом случае актуально первое символическое значение, так как яблоки всегда дар от бабушки-ведуньи. «Бабушка знает, бабушка любит». Яблоко в данном контексте и символ любви, и символ тайного знания.

**Символика животного мира.** В пространстве произведений Эмира Кустурицы птиц и животных, наверно, не меньше, чем людей. Гуси, индюки, утки, куры, цыплята, голуби, собаки, кошки, свиньи, лошади, коровы, медведи, обезьяны, слоны, львы, ослы, словом – зоопарк и ковчег. Животные в фильмах Эмира Кустурицы играют очень важную роль, и даже в название одного из его фильмов вынесены коты: «Черная кошка, белый кот». Животные в фильмах мастера общаются с людьми, люди понимают язык животных. Птицы и животные выступают в качестве Спутников и Помощников: собака Хадиджи, обезьяна Ивана в «Подполье», собака Жуйка, спутница Луки плачущая ослица в «Жизни как чуде», солнечная птица Перхана во «Времени цыган», которая спасает его от гибели. Символическое значение образа птицы – залог возрождения или бессмертия. Птица-totem, птица-покровитель, птица-вестник. Все эти три ипостаси применимы к описанию индюка Перхана. «Солнечная

птица» как божество – заклинание «Расправь крылья, солнечная птица!»; индю спасает героя от гибели; предупреждает во сне Перхана об опасности: «Мне снилось, что ты родила птицу, белую, большую». Последнее, что видит умирающи Перхан – большая белая птица, слетающая к нему с небес. Последние слова, обра щенные к самому Перхану: «Лети, птичка!». Образы птиц и животных – это архе тип, который «дримлет» в памяти человека, а напоминание о нем запускает меха низм удовольствия – узнавания знакомых образов, который будит воображение вызывает безусловный интерес. Люди, птицы и животные в пространстве карти режиссера воспринимаются как близкие и равные: вместе смотрят под открыты небом фильмы, провожают уезжающих и встречают возвращающихся, разговари вают с людьми, живут и умирают. Нужно отметить, что практически все животные пространстве произведений Эмира Кустурицы комплиментарны людям. И лишь медведь в «Жизни как чуде» выступает как людоед-убийца. И это вполне объяснимо, ведь медведь это символ теневого мира, а его место обитания берлога, не что иное, как сакральное пространство между двух миров, между миром земным и ми ром подземным. Кроме животных и птиц в произведениях Эмира Кустурицы задей ствованы и насекомые. Например, пчелы Хадиджи, символизирующие собой трудо любие, полезность, значимость.

В Заключении диссертации подводятся итоги, формулируются основные вы воды работы, указываются перспективы дальнейших исследований.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

***Статья в журнале, рекомендованном ВАК:***

1. Починина Н.Е. «Время цыган» как манифестация вечного мифа. (Современное кино и вечные архетипы) // Вестник Томского государственного университета. 2007. – № 300 (1), июль. – С. 61-64.

***Публикации в других научных изданиях:***

2. Починина Н.Е. Мифология детства и ее значение для формирования личности // Феномен развития в науках о человеке : сборник статей III Международно научно-практической конференции. – Пенза, 2006. – С. 80-82.

3. Починина Н.Е. Мифопоэтическая картина мира в фильме Э. Кустурица «Время цыган» // Актуальные проблемы гуманитарных, общественных и естественных наук : межвузовский сборник научных трудов. – Иркутск : Иркут. ун-т, 2006. Вып. 4. – С. 191-196.

4. Починина Н.Е. «Мифология окраин» – имидж Братска вчера и сегодня / Имиджелогия – 2007 : материалы V Международного Симпозиума по имиджологии / под ред. Е.А. Петровой. – М. : РИЦ АИМ, 2007. – С. 61-65.

5. Починина Н.Е. Миф в системе массовой коммуникации (Миф и кино) // Научный поиск: парадигмы, проекции, практики : сборник статей Всероссийской научно-практической конференции. – Братск; Иркутск : Иркут. гос. ун-т, 2007. С. 73-78

6. Починина Н.Е. Имидж как отражение биографии и судьбы. Философия жизни и творчества Эмира Кустурицы // Имиджелогия – 2008 : материалы VI Междуна

родного Симпозиума по имиджелогии / под ред. Е.А. Петровой. – М. : РИЦ АИМ, 2008. – С. 157-164.

7. Починина Н.Е. Кино как феномен современной культуры // Научный поиск: парадигмы, проекции, практики : сборник статей Всероссийской научно-практической конференции. – Братск; Иркутск : Иркут. гос. ун-т, 2008. – С. 394-398.

8. Починина Н.Е. Мифологический хронотоп: пространство и время в произведениях Эмира Кустурицы // Научный поиск: парадигмы, проекции, практики : сборник статей Всероссийской научно-практической конференции. – Братск; Иркутск : Иркут. гос. ун-т, 2009. – С. 351-357.

9. Починина Н.Е. «Волшебные» мотивы в современной телерекламе // Экономика, политика, право, образование в современном информационном обществе: Новые парадигмы : материалы Всероссийской научно-практическая конференция (Братск, апрель 2010 г.). – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2010. – С. 397-401.

241

Тираж 100 экз.  
Отпечатано в ООО «Позитив-НБ»  
634050 г. Томск, пр. Ленина 34а