



004605790

На правах рукописи

РЫЛЬСКАЯ Тамара Петровна

**МИФОЛОГЕМА СМЕРТИ В ПРОБЛЕМНОМ
ПОЛЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

24 ИЮН 2010

Краснодар – 2010

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры Федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Краснодарский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Волкова Полина Стапиславовна

Официальные оппоненты: доктор культурологии, доцент
Шипельский Максим Игоревич

доктор философских наук, профессор
Шенкао Мухамед Алиевич

Ведущая организация: **Казанский государственный университет культуры и искусств**

Защита состоится «15» июня 2010 г. в 15 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.007.02 по специальности 24.00.01 – теория и история культуры при ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33, корп. 1, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33.

Текст автореферата размещен на сайте ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств» www.kguki.info «13» мая 2010 года

Автореферат разослан «13» мая 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

В. И. Лях

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. На сегодняшний день интерес к изучению феномена смерти демонстрируют представители самых разных областей гуманитарного знания – философии, культурологии, истории, филологии, искусства и др. Однако еще в древности люди стали осознавать всю важность этого неизбежного для жизни любого человека момента. Причем, если прежде система представлений о смерти складывалась в обрядовых (ритуальных) действиях, то впоследствии эти знания закреплялись в пространстве мифов и сказок. Сегодня образ смерти во многом формируется средствами массовой информации, в том числе кинематографом. Более того, и документальное и художественное кино приобретают в современном социуме статус культурного транслятора норм и идеалов, которые проявляют себя в поведенческих стереотипах.

Вне всяких сомнений, произошедший в конце XX века в сознании человечества коренной перелом, сформировавший особое отношение к *зрелищу*, с неизбежностью повлиял и на характер современных представлений о смерти. В данном контексте определенный интерес представляют музеи погребальной культуры, создание экспонатов из человеческих тел (музей «Пластинариум»), а также всевозможные арт-проекты, в которых смерть выступает в качестве центральной художественной идеи. Неслучайно поэтому демонстрация смерти нередко приводит к ее тотальной десакрализации. Таким образом, обращение к мифологеме смерти в аспекте визуальной культуры, которая «проявляется исключительно через видимые символы, содержащиеся в жестах, церемониях, ритуалах и артефактах как искусственной, так и естественной среды»¹, становится на сегодняшний день не только актуальным, но и вполне отвечающим современной научной парадигме, что обуславливает достаточную степень продуктивности научных поисков.

Степень разработанности проблемы. С наибольшей полнотой тема смерти раскрывается сегодня в работах философской и филологической направленности. Имеются в виду монографические исследования А. Демичева, С. Рязанцева; диссертационные работы И. Конрад, Р. Красильникова, А. Мацына, П. Новикова, Т. Новиковой, А. Осиповой, Д. Федяй, М. Шенкао и др. Помимо этого, существует ряд ра-

¹ Цит. по: Круткин В. Дж. Руби о визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов, 2007. – С. 398.

бот, посвященных мифологеме смерти в таких областях гуманитарного знания, как культурология, медицина, социология и религия (Ф. Арьес, Н. Велецкая, Э. Кюблер-Росс, Р. Моуди, Ф. Хуземан и др.).

К диссертационным исследованиям, рассматривающим смерть человека сквозь призму музыкального творчества, актуализирующего такие значимые для произведений *in memoriam* содержательные компоненты, как оплакивание, память, жизнь – смерть, можно отнести работу Т. Андрушак.

Используемое в диссертационном исследовании понятие «мифологема» (от греч. *mythos* – сказание, предание, *logos* – слово, наука; суффикс «эма» – структурный элемент, тип, структурная единица языка²), было введено в научный обиход К. Г. Юнгом и К. Кереньи в работе «Введение в сущность мифологии». По мнению авторов, все те далекие от окончательного оформления уникальные знания, которые содержатся «в повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир», продолжая «служить материалом для нового творчества», могут быть обозначены словом «мифологема»³.

На сегодняшний день под мифологемой понимается определенная единица мифологического мышления, которая входит в общее понятие «архетип». Попытки рассмотрения тех или иных «мифологем» предпринимаются сегодня в самых разных областях гуманитарной науки, прежде всего, в философии, истории и филологии (А. Александрова, М. Анисимова, А. Кузнецова, Т. Тадевосян, Е. Щепотина).

Несмотря на широкий спектр работ, так или иначе затрагивающих тему смерти, в том числе трудов, посвященных мифологеме, современных системных исследований, в которых осуществляется анализ мифологемы смерти в проблемном поле визуальной культуры, нами не обнаружено.

Объект исследования – мифологема смерти в пространстве визуальной культуры.

Предмет исследования – образ смерти, представленный в западном кинематографе (художественное кино и анимация).

Цель диссертационной работы заключается в осмыслении смерти как социокультурного феномена, который находит свое воплощение в ритуале, мифе, сказке и современных визуальных практиках.

² В данном случае имеется в виду язык мифов.

³ Кереньи К., Юнг К. Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – Кися, 1997. – С. 13.

Для осуществления цели были поставлены следующие задачи:
– выявить особенности образа смерти в рамках архаичной визуальной культуры, в частности, в обрядовых действиях, мифах и сказках;

– установить место мифологемы смерти в современных визуальных практиках;

– дать панорамный обзор художественных образцов, посвященных теме смерти в современном западном кинематографе (жанр документального и художественного кино; анимация);

– раскрыть взаимозависимость, существующую между современным кинематографом и социумом;

– разработать подход к изучению мифологемы смерти в рамках современного кинематографа;

– продемонстрировать влияние традиционной культуры на современное кино, представленное режиссерскими работами Т. Бартона, М. Джонсона и Г. Селика.

Материалом для анализа послужили работы западных кинематографистов в области художественного кино и анимации. В их числе: «Битлджус» (реж. Т. Бартон); «Труп невесты» (реж. Т. Бартон, М. Джонсон); «Коралина в стране кошмаров» (реж. Г. Селик) и др.

Теоретико-методологическая основа исследования. Теоретическая база исследования включает в себя труды классиков философской и культурологической мысли (М. Бахтин, К. Леви-Стросс, А. Лосев, Ю. Лотман, Э. Тайлор и др.). Здесь же следует упомянуть работы по морфологии культуры, в которых на примере ритуала, мифа и сказки рассматриваются основные формы социальной организации, регуляции и коммуникации, познания, кумуляции и трансляции культурного опыта. В их числе работы А. Афанасьева, А. Байбурина, Д. Гаврилова, М. Косарева, М. Орлова, В. Проппа, Дж. Фрезера, М. Элиаде и др.

Помимо этого, теоретический фундамент диссертационной работы строился в опоре на исследование визуальной культуры, осуществляемые в таких областях гуманитарного научного знания, как культурология (Ф. Джеймисон, В. Розин, Дж. Руби, Д. Элкинс, М. Эпштейн), философия (Г. Певченко), социология (Т. Дашкова, Н. Захарова, Е. Мещеркина-Рождественская, Г. Тепер), искусствоведение (И. Чмырева), педагогика (В. Цагараев) и др.

Исследование мифологемы смерти в контексте визуальной культуры осуществляется с применением комплексного культурологического подхода. Поскольку данный подход предполагает использование единой системы анализа, обобщающей методологию разных научно-исследовательских отраслей, в процессе работы соискателем были использованы:

- анализ философской, культурологической, исторической научной литературы по проблеме исследования;
- сравнительный, семантический и структурный анализы обрядов, мифов, сказок и художественных образцов современного западного кинематографа;
- метод аналогий.

Научная новизна диссертационного исследования заключена в следующем:

- впервые визуальный аспект мифологемы смерти рассмотрен в рамках архаичной культуры – в обрядовых действиях, мифологических представлениях и сказочных сюжетах;
- в контексте культурологического дискурса подвергнута системному анализу мифологема смерти в ракурсе современной визуальной культуры;
- выявлены культурные архетипы, имплицитно представленные в современных визуальных практиках, так или иначе затрагивающих тему смерти;
- исследован процесс взаимовлияния социума и современного кинематографа, актуализирующего мифологему смерти;
- сформирован подход к изучению мифологемы смерти в современной визуальной культуре (художественное кино и анимация);
- продемонстрирован опыт реинтерпретации сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» на примере анимации Г. Селика «Коралина в стране кошмаров».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Визуальность выступает сегодня базовым модусом существования современной культуры, что находит свое воплощение в визуальной поэзии, аудиовизуальной музыке, в том числе в хоровом и инструментальном театре. Подобное положение дел свидетельствует о необходимости создания условий для формирования визуальной культуры как разновидности культуры мышления субъекта.
2. Одной из наиболее отвечающих проблеме формирования визуальной культуры стратегий становится кинематограф как синтетический вид искусства.
3. Визуальная культура как общий принцип структурирования продуктов цивилизации стала, с одной стороны, источником десакрализации сознания современного человека, с другой – разновидностью арттерапии, позволяющей преодолеть всевозможные страхи и фобии.
4. Тот факт, что визуальный аспект мифологемы смерти одинаково актуален как для носителей традиционной культуры, так и для

представителей современного общества позволяет утверждать непреходящую ценность визуальной культуры в исторической динамике.

5. Тенденция к визуализации образа смерти наблюдается сегодня не только в области погребальной культуры, музейного дела, музыкального и изобразительного видов искусства, но и в кинематографической сфере. Имеется в виду как документальное и художественное кино («Умирание», 1976; «Лики смерти», 1978 – 1996; «Момент смерти», 2008; «Тайны смерти», 2009; «Восставшие из ада», 1987; «Смерть ей к лицу», 1992; «Мумия», 1999; «Тетрадь смерти», 2006), так и анимация («Все псы попадают в рай», 1989; «Спаун», 1997; «Ленор», 2001 – 2007; «Труп невесты», 2006).

6. Образ смерти, представленный современным кинематографом, вбирает в себя опыт, накопленный в традиционной культуре и закрепленный на уровне ритуала, мифа и сказки.

7. В рамках визуальной культуры становится очевидным взаимовлияние представлений о смерти, складывающихся в современном кинематографе, и идеологии локальных субкультур.

Научная и практическая ценность исследования. Результаты исследования могут использоваться в рамках учебных дисциплин, посвященных анализу визуальных видов искусства («История кино»), в том числе в рамках спецкурса «Основы социокультурного анализа». Основные положения диссертационного исследования могут быть полезными в таких областях гуманитарного знания, как танатология, искусствоведение, культурология.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре теории и истории культуры Краснодарского государственного университета культуры и искусств в 2010 году. Основные положения диссертационного исследования были представлены на международных, всероссийских и региональных научных и научно-практических конференциях в г. Краснодаре, Санкт-Петербурге и Анапе.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и литературы, а также приложения, включающего в себя примеры из археологии, архитектуры, музыки, кинематографа и т.д.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы, формулируется степень ее разработанности, определяются объект, предмет, цель и

задачи исследования, излагаются положения, выносимые на защиту, научная новизна и практическая значимость работы.

ГЛАВА I Мифологема смерти и ее место в пространстве визуальной культуры посвящена рассмотрению мифологема смерти в рамках архаичной и современной культуры.

Параграф *1.1 Визуальность в контексте культурологического дискурса* посвящен так называемому «визуальному повороту», произошедшему в культуре XX века. Новые коммуникативные рамки, утверждающие ценность не только текстуального, вербального, но и визуального, привели к тому, что «визуальность перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение культурной практики...»⁴, вследствие чего визуальная культура стала не просто частью нашей повседневной жизни, но самой повседневностью.

Поскольку визуальная культура имеет свои особенности, обращение к мифологеме смерти с точки зрения ее визуального восприятия требует более подробно остановиться на понятии «визуальное мышление» (Р. Арихейм). История возникновения данного термина, его эволюции в современной науке позволяет утверждать следующее. Если прежде это понятие связывалось с мышлением посредством визуальных операций, то сегодня визуальное мышление квалифицируется как «мышление любимыми невербальными, паралингвистическими средствами»⁵. Вне всяких сомнений, имеющиеся разночтения – результат длительного развития отношений, складывающихся между человеком и изобразительной сферой. На современном этапе, когда визуальность приобретает тотальный характер, обозначенные отношения обусловили возникновение новых «визуальных жанров». В их числе – инсталляция, перформанс, хэппенинг и пр.

Углубляясь в историю вопроса о визуальном мышлении, нельзя не признать, что, как правило, визуальное мышление проистекает посредством исключительно *визуального языка*, вне опоры на вербальную составляющую, о чем красноречиво свидетельствуют явления орнаментального искусства. В то же время, даже мысля образами, человек нередко задействует внутреннюю речь. Более того, тесная связь визуального и вербального позволила ученым поставить

⁴ *Tener Г.* Репрезентация образов врачей в отечественной культуре: между традицией и современностью (панегерик белому халату) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов, 2007. – С. 305.

⁵ *Коляденко Н.* Музыкально-эстетическое воспитание. – Новосибирск, 2003. – С. 122.

знак равенства между зрением и интеллектом⁶. О взаимопроникновении визуального и вербального свидетельствуют также многочисленные примеры визуальной поэзии (М. Бензе, А. Горнон и др.).

Вместе с тем визуальное мышление выступает неотъемлемой частью эмоционально-образного мышления, которое условно включает в себя две стадии: 1) представление образов и 2) мышление в понятиях. Связь наглядно-образного мышления с восприятием (перцепцией) осуществляется на уровне приема, преобразования и отражения тех или иных явлений. Комплексный анализ визуального мышления, опирающийся на современные достижения в области самых разных гуманитарных наук, привел к появлению такого термина, как «новое визуальное мышление». В целом под новым визуальным мышлением понимают не только чисто художественное субкультурное сознание, но и глобальный гносеологический прорыв (П. Родькин).

Отдельное внимание в параграфе 1.1 главы I уделено примерам визуальности в музыке, поскольку связь «аудио» и «видео» встречается повсеместно, причем не только в современной музыкальной композиции (употребление специальной нотации, внесение в партитуру различных геометрических фигур и др.), но и в традиционных обрядах, представляющих собой синкретическое действо, основанное на синтезе музыки, слова, движения и т.д. Неслучайно поэтому такие представители отечественного музыкознания, как И. Ванечкина, Н. Коляденко, Е. Литвих, И. Трофимова, М. Черная предлагают использовать графические методы при анализе музыкальных произведений. В процессе такого анализа уместным будет уподобление живописной линии движению мелодии, разворачивающейся во времени (В. Кандинский), а музыкального звучания – цвету, форме или плотности.

В процессе сочинения музыки визуальное представление также становится немаловажным фактором – в первую очередь с точки зрения ее будущей сценической постановки. Для этого целесообразно создание визуальной модели музыкального произведения. В данном контексте можно вспомнить и об организации пространства книги или художественного фильма по законам музыкальной формы, как это происходит в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» или в киноленте М. Формана «Пролетая над гнездом кукушки». В первом случае

⁶ См.: *Грегори Р. Разумный глаз.* – М., 1972; *Глезер В. Зрение и мышление.* – Л., 1985.

Н. П. Коляденко пишет о зеркально-концентрических музыкальных принципах, реализующих себя в рамках целостной концепции⁷; во втором – налицо «...черты *рондо...*, но со специфическим – *разомкнутым* – обрамлением»⁸.

Связь музыки с живописью отмечается не только на уровне постановки, графики, синопсии (цветной слух), но и с точки зрения таких категорий, как время («шарообразное время» Б. А. Циммермана, «замороженное» (сжатое) время Д. Лигети, «статическое» время М. Фелдмана) и форма («растягивание» формы – джазовая импровизация; сжатие – «Метастазы» Я. Ксенакиса). Все эти факты актуализируют необходимость введения в музыковедческий обиход понятия «аудиовизуальная музыка», которое характеризует самостоятельный вид искусства, базирующийся на визуальных воплощениях музыки.

В параграфе *1.2 Мифологема смерти в архаичной культуре: визуальный аспект* соискатель приходит к выводу, что, по сути, особая роль визуальности достаточно ярко выражена не только в контексте современной социокультурной ситуации, но и в условиях традиционной культуры. В первую очередь имеются в виду ритуальные действия (от промывания глаз младенца до их закрытия после смерти), а также мифы и сказки.

Как подчеркивает А. Байбурин, в традиционном обществе визуальные мотивы связаны, прежде всего, с оппозицией видения (придание яркости атрибутам, возжигание огня и пр.) и невидения (обрядовое прятание, укрывание)⁹. Примечательно, что в контексте обозначенной оппозиции имеет место тенденция к «дорисовке» недостающих деталей, вследствие чего в обряде появляются маски, куклы и т.д. Большую роль играет и так называемая «декорационная» часть обряда – костюмы участников действия, антураж, визуальные акценты и пр. Другая грань визуальных аспектов обряда – рассматривание (т.е. внимательное вглядывание) и подмена персонажей их игровыми дублерами (смотрины невесты, проведение новорожденного), что делает актуальной оппозицию «узнавания – не узнавания». Здесь же следует упомянуть и такие приметы визуальности, как:

⁷ См.: Коляденко Н. Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск, 1997. – С. 122.

⁸ См.: Татарский П. Реинтерпретация текстов культуры (на примере кинематографа XX века): дис. ... канд. культурологии. – Краснодар, 2010. – С. 99.

⁹ См.: Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб, 1993.

- запрет смотреть на новорожденного, покойника или невесту;
- гадания, связанные с пристальным всматриванием (в зеркало, кольцо);
- порчу-сглаз или слепоту персонажа, которые, подчас, оборачиваются способностью видеть другой мир.

Обращаясь к визуальному аспекту образа смерти в ритуале, необходимо отметить тесную связь обрядового действия с символикой цвета, света, а также ситуацией обряживания. Примечательно, что похоронные элементы встречаются и в контексте русских праздничных игр: святочные игры в «покойника», «смерть», «мертвеца»; масленичное сжигание чучела; обрядовое уничтожение березы в Русалию неделю; похороны Костромы, кукушки. Визуальная составляющая здесь особенно важна, поскольку все эти игры проводятся при непосредственном участии ряженных, обеспечивающих уничтожение чучел.

Становление образов смерти в мифологии повлекло за собой персонификацию персонажей, обозначенных проблемным полем исследования. С их появлением смерть воспринимается как процесс, управляемый «вышними силами» – божествами. Примечательно, что основной «род деятельности» такого божества не ограничивался собственно смертью, поскольку включал в себя и управление теми стихиями, которые имели лишь косвенное отношение к интересующей нас мифологеме. Речь идет о зиме, холоде, лютном ветре и т.п.

Кроме того, в мифе встречаются и другие аналогии со смертью. Например, забвение, сон или плен персонажа, которые впоследствии им преодолеваются. Победа над этими состояниями фактически символизирует победу над смертью, поскольку мифологическое сознание никогда не разделяло «жизнь» и «смерть», понимая рождение как возвращение, а смерть – как временное отсутствие.

Рассмотрение образа смерти в сказке происходит под знаком метафоричности, которая приобретает все большую актуальность в процессе развития мифа. Тот факт, что процесс превращения мифа в сказку имеет множество трактовок, связывается М. Элиаде с «демистификацией» мифа, т.е. с потерей им религиозного содержания. В этой связи интересным представляется обращение к понятию «быличка». При отсутствии сказочного содержания быличка вбирала в себя приметы «религиозной сказки», выступая в качестве переходного этапа на пути от мифа к сказке. Главные герои былички – лешие, домовые, водяные и т.п. Несмотря на то что быличку часто связывали с «быльем», проводя таким образом параллель между быличкой и рассказом, который фиксировал происходившее «на самом деле», важ-

но понимать, что повествование в быличке, как правило, строилось на изложении сверхъестественных событий.

Особого внимания заслуживает тот факт, что связанные со смертью мифические персонажи претерпевают в сказке определенные метаморфозы. Так, Мара превращается в Бабу-Ягу, Чернобог – в Кощея. При этом свойственные мифу представления о «культурном герое» получают в сказке весьма обобщенную характеристику. Речь идет о нарицательном для большинства сказок имени (в русских – Иван (дурак, царевич), в немецких – Ганс, в английских – Джек и т.д.).

Еще один интересный момент, который указывает на тесную связь обряда, мифа и сказки, становится заметным в ситуации, когда сказочному персонажу грозит смертельная опасность. По сути, своеобразной защитой от неминуемой гибели героя становится следование определенным правилам. В частности, попадая в обитель мертвых, главное действующее лицо должно было неукоснительно следовать ритуалу, который включал в себя следующие этапы:

- заручение поддержкой посредника;
- проявление храбрости, смелости или хитрости;
- общение с хтонической сферой (в том числе нахождение сочувствующих герою персонажей);
- битва.

Знаменательно, что их прохождение становилось, в конечном счете, гарантом благополучного возвращения героя.

Такое положение дел вполне соотносится с мифологическими сюжетами об опасном пути в загробный мир (алтайские, индейские, африканские мифы, мифы некоторых индоевропейских народов), а также обрядами иницирующего характера, главным условием которых было непременно следование структуре действия. Другими словами, человек не имел права на смерть до тех пор, пока он не прошел такие критические точки жизни, как имянаречение, брак и т.п. Аргументацией представленной позиции служит обряд «похороны невесты». Имеется в виду следующий факт: в случае смерти незамужней девушки похороны включали в себя черты свадебного обряда, чтобы избежать нарушения жизненного цикла. Таким образом, успешная участь в загробном мире ожидала только полноценного члена общества. В этом контексте становится понятным «возвращение» героя сказки из хтонической сферы и его последующая свадьба.

Параграф 1.3 Мифологема смерти в современных визуальных практиках посвящен анализу ряда образцов культуры и искусства, непосредственно отражающих представления о смерти.

По мысли соискателя, столь популярные сегодня музеи погребальной культуры, где в качестве экспонатов фигурируют всевозмож-

ные атрибуты смерти; музеи трупов, в которых человеческий материал – основа художественных фантазий скульптора; многочисленные фотовыставки¹⁰, а также живописные полотна, стихи и музыкальные произведения, эксплуатирующие тему смерти, являются ответом на имеющий место в нашем обществе кризис сознания, обусловленный современной социокультурной ситуацией. Результатом общего состояния социума эпохи постмодернизма, живущего в постоянном стрессе, связанного с войнами, катастрофами и катаклизмами, становится появление в искусстве примеров произведений мрачных, наполненных ощущением смерти и грядущего «конца света».

В частности, современный художник Арнульф Райнер для показа образа смерти использует метод «закрашивания». Его цикл «Маски смерти» построен на закрашивании произведений с изображением мертвецов или посмертных масок знаменитостей. Подобный прием подчеркивает, что перед смертью все равны, соответственно, утраченные для жизни лица и люди просто «стираются» из истории.

ГЛАВА II Мифологема смерти в современном мировом кинематографе посвящена рассмотрению способов претворения темы смерти в художественном кино и анимации.

В параграфе 2.1 *«Другое кино» и современный социум* соискатель констатирует, что на сегодняшний день наиболее доступным видом визуальных сообщений является кинематограф. Именно в современном кинематографе тема смерти не просто тиражируется, но подчас выступает элементом стиля того или иного режиссера. Вместе с тем, кино становится одним из источников, предлагающим зрителю возможность стать непосредственным участником трагедии, связанной с уходом другого человека. Характерно, что при этом зритель сохраняет за собой статус стороннего наблюдателя. В данном контексте кинематограф позиционируется в качестве «зеркала», отражающего представления современного общества с смерти, знаменуя собой десакарлизацию сознания человека.

Создание таких документальных кинолент, как «Лики смерти» (1978 – 1996), «Момент смерти» (2008), «Тайны смерти» (2009), свидетельствует о том, что образ смерти не перестает привлекать зри-

¹⁰ Помимо снимков, изображающих умирающих людей, зритель на подобных культурных мероприятиях имеет возможность увидеть работы, в которых живая и мертвая натура органично сосуществуют, как это представлено, например, на одном из «натюрмортов» Наталии Эдсмонд: плюшевый мишка с головой мертвого зайца («Айдан-галерея», г. Москва).

теля. Более того, помимо документалистики тема смерти оказывается сегодня в центре не только художественного кино («Восставшие из ада» (1987), «Смерть ей к лицу» (1992), «Мумия» (1999), «Город смерти» (2005) и т.д.), но и анимации («Веселые лесные друзья» (1999 – 2001), «Ленор» (2001 – 2007), «Труп невесты» (2006), «Коралина в стране кошмаров» (2009) и т.д.). В данном контексте особое место занимают японские мультипликаторы, авторы таких художественных образцов, как «Кошачий суп» (2001), «Унесенные призраками» (2001), «Ходячий замок» (2004), «Моно, маленькая богиня смерти» (2006).

Проникнув в кинематограф, мифологема смерти повлекла за собой создание такого направления в документальном кино, как мондо. Суть последнего заключается в поиске сенсационных, потрясающих воображение зрителя материалов (например, показ процесса умирания тяжелобольного человека и пр.).

Рассматривая подобное кино, можно отметить, что, отказавшись от тех или иных критериальных матриц, представители элитарного кинематографа адресуют свою продукцию лишь определенному кругу лиц. Среди режиссеров, работающих в рамках «другого кино», обращение к теме смерти демонстрируют А. Аменабар, Т. Бартон, Ю. Богаевич, П. Гринуэй, Р. Полански, П. Шеро, Дж. Шнабель и др.

Влияние «другого кино» на современное общество во многом подготовило возникновение и развитие локальных субкультур, в том числе, становление готической субкультуры, чей интерес вращается вокруг проблем смерти, вечной жизни и т.д. С одной стороны, любопытство к смерти, которое характеризует готическую субкультуру, поддерживается общедоступностью визуальных источников и, как следствие, возможностью беспрепятственно видеть смерть. С другой – религиозным нигилизмом, который подчас оборачивается суррогатом, замешанном на сектантском опыте, мистике, эзотерике и обрывках знаний, почерпнутых в традиционных культурах.

С этой точки зрения, анализ современного кинематографа поможет разобраться в том, какова ценность «другого» кино и насколько предоставленный в современном кинематографе образ смерти отвечает культурному опыту поколений.

Параграф 2.2 *Визуальные практики сквозь призму аналитического подхода* посвящен рассмотрению разных типов анализа кинотекста. В их числе психоаналитический, сюжетный, герменевтический, семиотический, структурный, философский, эстетический и др. типы анализа, употребляемые для раскрытия «вечных» тем искусства. Отдавая себе отчет в том, что выработка универсальной методики невозможна, поскольку каждый конкретный материал для успешного

освоения художественного результата диктует свои «правила игры», соискатель предлагает такой алгоритм анализа, который должен включать в себя следующие компоненты:

- название фильма;
- комментарии создателя фильма;
- композиция (смысловые арки, точки «золотого сечения», кульминации и др.);
- форма;
- время и темп;
- монтажные особенности;
- свет и цвет;
- выявление симметричных элементов;
- аллюзии;
- соотношение речи с изображением;
- музыкальное сопровождение (цитирование, оригинальный саундтрек и т.д.);
- анализ персонажей (роль персонажа в произведении, определение его первоисточника-архетипа, взаимодействие героев и т.д.).

Параграф 2.3 *Образ смерти в контексте художественного кино и анимации: социально-культурная интерпретация* включает в себя анализ таких кинолент, как «Битлджус», «Труп невесты» и «Коралина в стране кошмаров». Названные работы рассматриваются нами с целью актуализации культурных архетипов, которые имплицитно представлены в современных визуальных практиках (художественное кино и анимация), посвященных теме смерти.

В художественных образцах, созданных в конце XX – начале XXI вв., присутствуют следующие, выявленные нами, культурные архетипы:

- понимание смерти как временного состояния (путешествие в загробный мир Виктора – героя «Трупа невесты», Коралины – центрального персонажа «Коралины в стране кошмаров», которая попадает в «Другой дом»);
- уподобление загробного мира пограничным местам (мост и лес в «Трупе невесты»; дверь в «Коралине» и «Битлджусе»);
- восприятие смерти в ракурсе *не этого* мира – хтонической сферы, воды, воздуха (попадание в аварию семьи Мейтландов на мосту в «Битлджусе»);
- метаморфоза как процесс умирания (превращение Эмили в бабочку в «Трупе невесты»);

– необходимость посредника-проводника в загробный мир (Лидия в «Битлджусе»; кот и мышки в «Коралина в стране кошмаров»; мудрец-старец в «Труп невесты»);

– связь с предками как представителями загробного мира (Другие Родители в фильме «Коралина в стране кошмаров»; сцена прихода в город всего загробного мира в «Труп невесты»).

Примечательно, что все анализируемые киноленты являют собой пример кукольной анимации («Труп невесты», «Коралина в стране кошмаров»), либо включают в себя его элементы («Битлджус»). Речь в данном случае идет о реализации «повой мифологии мертвой машинной жизни», вследствие чего образ куклы наполняется такими значениями, как «псевдожизнь», «мертвое движение», «смерть», «притворяющаяся жизнь»¹¹. В то же время отдельные представители загробного мира изображаются не без юмора. Имеется в виду анимация «Труп невесты», в которой включенные в массовые сцены персонажи функционируют в игровом пространстве в том виде, в котором их застала смерть (один проткнул саблей, другой пробит ядром, третий разрублен пополам).

Одна из особенностей рассматриваемых сюжетов – особое отношение к имени, что подчеркнуто в названии двух лент: «Битлджус» и «Коралина в стране кошмаров». Речь идет о необходимости скрывать истинное имя человека, которая отсылает нас к глубокой древности. Отголоском существующей некогда традиции можно рассматривать ситуацию, когда, представляясь, человек вместо того, чтобы сказать «мое имя Иван», говорит – «меня зовут Иван». То есть, скрывая свое действительное имя, человек замещает его прозвищем. Нередко принцип «*nomina sunt odiosa*»¹² выражался в том, что люди давали себе и своим близким намеренно неблагозвучные имена с тем, чтобы отвести опасность, исходящую от злых духов. Некоторые народы практиковали наречение двумя (или несколькими именами), но только одно из них обретало огласку. В отдельных странах эта традиция распространена до сих пор.

Примечательно, что путешествие героев «на тот свет» в рассматриваемых нами кинолентах также происходит согласно традиции. Даже если нет явного указания на загробный мир, перемещение в чужое пространство (например, в лес через мост) является знаком

¹¹ Лотман Ю. Куклы в системе культуры // М. Ю. Лотман. Об искусстве. – СПб, 2000. – С. 648.

¹² «Имя одиозно», т.е. не подлежит оглашению.

очевидной перемены. При этом общение с представителями другого мира происходит, как правило, уже на их территории. Зачастую хтоническую сферу в кинофильмах представляют не только волшебные существа – явные представители «той стороны» мира, но и те животные, которые в массовом сознании связаны с идеей опасности или смерти (например, змея или паук).

В процессе анализа кинофильма *Битлджус* мы убеждаемся, что аллегории смерти способны возникать даже на уровне пространственных характеристик: дом, в котором живет семейная пара Мейтлендов – главных героев истории – представляет собой замкнутое пространство, подобное склепу. Попытка покинуть эту «могилу» приводит героев в мир, который отсылает нас к творчеству С. Дали. Типичный для картин художника пустынный пейзаж («Постоянство памяти», «Искушение св. Антония», «Сон», «Сюрреалистический пейзаж» и др.) дополняется ползающими вокруг безжизненной растительности ужасными чудовищами. Помимо этого, в доме и за его пределами время течет по-разному.

Роль посредника в данной картине играет трикстер, что оказывается вполне логичным, поскольку трикстеру свойственно «преступать общепринятые нормы и установки, профанировать сакральное, колебать установленный богами миропорядок, нарушать равновесное состояние Верха и Низа. Трикстер... весьма глумлив, циничен, для него практически нет ничего святого»¹³. Помимо этого, трикстеру присущи такие черты, как способность к злым и коварным выходкам, способность изменять внешний облик (траверсия), он также несет «веселье и разрушение», устраивает провокации, которые становятся своеобразными «двигателями» той или иной ситуации.

В картине *Труп невесты* одним из центральных моментов повествования становится обрядовое действо. Имеется в виду похоронный и свадебный обряды. Связь этих двух «критических точек жизни» подчеркивалась еще в традиционном укладе. Жених символически уподоблялся представителю загробного мира, который «уводил» невесту из «этого» мира в «другой». Кроме того, на свадьбах были распространены плачи, прощания, сходные с похоронными. Здесь же мы встречаемся и с такой темой, как брак с представителем хтонической сферы. В мифах и сказаниях древних людей этот сюжет был

¹³ Косарев М. Основы языческого миропонимания: По сибирским археолого-этнографическим материалам. – М., 2003. – С. 195.

довольно распространен. В числе таких претендентов на брак называем инкубов и суккубов; огненного змея и др.

Примечательно, что цветовое противопоставление мира мертвых миру живых, согласно которому первый отличается яркими цветами, а второй – блеклыми и серыми, также выдержано в духе традиционных представлений о разности живого и мертвого. В частности, в египетской мифологии загробный мир представлялся намного лучше, нежели реальный, поскольку именно в мире мертвых «поля давали... более богатый урожай; было обилие еды и питья...; у каждого был свой слуга... и царил вечный мир»¹⁴.

Помимо обозначенных ранее культурных архетипов, связанных со смертью, в данном анимационном фильме большое значение приобретает мотив жертвы во имя любви, который с наибольшей полнотой запечатлен в мифе о Психее.

В анализе анимационного фильма *Коралина в стране кошмаров* соискатель констатирует тот факт, что с древнейших времен любое отражение воспринималось как обратное состояние человека, поскольку было связано с потусторонним восприятием своего «двойника». Особенное отношение к зеркалу проявляется не только в момент гадания, но и дает о себе знать в ряде примет (например, запрет смотреть в разбившееся зеркало; запрет смотреть в зеркало в случае, когда в доме присутствует покойник и т.п.). Уникальным в ситуации с зеркалом оказывается также и то обстоятельство, согласно которому зеркало как бы «выворачивает наизнанку» настоящий мир. Это вполне согласуется с восприятием отражения как своеобразной «копии» человека, его модели, что позволяет провести параллель между идеей зазеркалья и идеей куклы.

Знаменательно, что примеры происхождения человеческого рода, напрямую связанные с его сотворением из глины, камня или дерева, встречаются едва ли не в каждой мифологии. Так, в христианстве «создал господь бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою». Из глины или земли создали людей вавилонский бог Бел, египетский Хнум, греческий Прометей. Этот же сюжет встречается в легендах многих племен¹⁵. Обретение куклой души как ее очеловечивание встречается во многих сказочных сюжетах. В их числе «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы», «Страна Оз» и «Волшебник Изумрудного

¹⁴ Антомян Ю. Миф и вечность. – М., 2001. – С. 389.

¹⁵ Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом завете. – М., 1989.

города», «Франкенштейн или Современный Прометей» и др. Именно поэтому элементы кукольных «атрибутов» иногда используются в качестве указания на связь с потусторонним миром. Так, например, в стране кошмаров, где оказывается главная героиня мультфильма «Коралина», глаза персонажам заменяют черные пуговицы. Это напоминает традицию закрывать глаза покойников монетами (как попытка обезопасить живых людей от губительного взгляда мертвеца и одновременно как плата «перевозчику» в потусторонний мир).

В то же время, кукольная история, поведанная нам Г. Селиком, выступает реинтерпретацией другой истории, которая также происходит с двойником реальной девочки, жившей по соседству с преподавателем математики Ч. Л. Долджером (Л. Кэрролл). Имеются в виду приключения Алисы в стране чудес. В отличие от интерпретации, которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии, реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший точкой отсчета в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению. При этом значимость такого «эха» первоисточника в условиях реинтерпретации связывается П. С. Волковой с пробуждением эстетической рефлексии, в том числе, с актуализацией культурного диалога¹⁶.

Выявляя моменты сходства и отличия сказки и анимации, обратим внимание на персонажей, фигурирующих в обоих текстах. В их числе нельзя не упомянуть кота, с той лишь оговоркой, что если в «Алисе» фигурирует Чеширский кот, то в «Коралине» мы встречаем безмянного черного кота. При этом оба помогают своим спутницам, неожиданно появляясь и исчезая; оба в «другом мире» наделены способностью говорить. Подобно тому, как ненавидит Чеширского кота Червонная Королева, Другая Мать ненавидит кота-помощника Коралины. Еще одна аналогия связана с Бобинским – русским дрессировщиком, который напоминает нам Сумасшедшего Шляпника. Подобно Алисе Коралина также не может найти ни тени смысла в его словах, которые каждое само по себе не вызывают никаких вопросов. Кроме того, как Бобинский не соприкасается напрямую с Другой Матерью, так и Сумасшедший Шляпник живет вдали от Королевы, не испытывая особого желания встречаться с ней. Однако оба героя зависимы от женщин, которые управляют их миром. Имеются в виду

¹⁶ Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): авторсф. дис. ...д-ра искусствоведения. – Саратов, 2009.

следующие факты: Бобинский испытывает страх перед Другой матерью, боясь потерять свой цирк, а Шляпник не перестает тревожиться, думая о казни, которой ему угрожает Червоная Королева.

Бывшие актрисы – миссис Спинк и Форсибл – отчасти напоминают Грифона и Рыбного деликатеса. Они также вовлекали в предстательные Алису (вернее, в случае с Алисой это был танец – Раковая Кадриль) и без конца перебывали друг друга. Их объединяет даже морская тематика – Спинк и Форсибл играли на сцене Русалку и Венеру, а Грифон и Рыбный деликатес говорили о своей морской жизни и учебе.

Подобно Алисе, Коралина попадает в страну кошмаров через маленькую дверь, которую также открывает необычным ключом. В обоих случаях переход происходит во время сна (у Алисы – во время дневного, у Коралины – ночью). Аналогично тому, как Алиса бежит за Белым Кроликом, Коралина преследует мышку. Еще один интересный момент заключается в том, что Коралина в самом начале мультфильма ищет с помощью лозы заброшенный колодец – это, на наш взгляд, перекликается со знаменитым долгим падением Алисы в колодец.

Далее, в этих историях мы сталкиваемся с Волшебным садом. Знаменательно, что в обоих случаях фигурирует такое растение как львиный зев. Общим являются и такие моменты в сюжетах, которые связаны с иллюзией движения. Как Алиса не может сдвинуться с места (пытаясь пройти в сад, она каждый раз возвращается к дому), так и Коралина в сходной ситуации доходит лишь до «края» Иного мира – его пустой части, после чего вновь возвращается туда, откуда пришла. По сути, Другой мир обеих девочек можно воспринимать как зазеркалье. Правда, если в случае с Алисой на это указывалось явно, то в случае с Коралиной это выражается косвенно. По ту сторону обычного мира Коралины все как бы «наоборот» – как в зеркале. Другая (на первый взгляд, внимательная и заботливая) мать, чистый ухоженный дом (по сравнению с ее пыльным и старым домом), цветущий сад (а не заброшенный участок) и т.п.

Несмотря на моменты общности, обратим внимание на одно, весьма существенное отличие, которое свидетельствует о разности двух, во многом перекликающихся между собой, историй. Если в случае с Л. Кэрроллом концепция сказки сводится, в основном, к игре ассоциаций, вызванных сном – своеобразным путешествием в подсознание, то в центре анимации Г. Селика – проблема взаимоотношений взрослых и детей, на фоне которых разворачивается сказочное повествование.

В *Заключении* работы представлены основные результаты и выводы исследования, подведены общие итоги.

Список опубликованных работ

Публикации в изданиях, рекомендованных перечнем ВАК:

1. Рыльская, Т. П. Визуальное мышление: от чувства к созерцанию / Т. П. Рыльская // Социально-гуманитарные знания (региональный выпуск). – Краснодар, 2009. – С. 426 – 430. (0,3 п.л.)

2. Рыльская, Т. П. Визуальное мышление как переосмысление современного искусства / Т. П. Рыльская // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2009. – № 3 (32). – С.109 – 110. (0,3 п.л.)

3. Рыльская, Т. П. Смерть как социокультурный феномен / Т. П. Рыльская // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2009. – № 5 (34). – С. 124 – 126. (0,5 п.л.)

В других изданиях:

4. Рыльская, Т. П. Феномен посредничества в контексте обрядов перехода (на примере свадебного обряда славянских народов) / Т. П. Рыльская // *Alma Mater*. Вып. 3. – Краснодар, 2006. – С. 143 – 145. (0,3 п.л.)

5. Рыльская, Т. П. «Другое кино» как социокультурный феномен / Т. П. Рыльская // Актуальные социально-политические и правовые проблемы развития российского общества: сб. матер. IV всерос. науч. читат. конф. – Краснодар, 2008. – С. 83 – 84. (0,2 п.л.)

6. Рыльская, Т. П. «Нестрашное» кино Тима Бертона / Т. П. Рыльская // Проблемы подготовки режиссеров-мультимедиа: матер. всерос. науч.-практ. конф., 27 марта 2009 г. – СПб, 2009. – С. 72 – 74. (0,2 п.л.)

7. Рыльская, Т. П. Анализ кинофильма: к вопросу методики / Т. П. Рыльская // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвуз. сб. науч. тр. / под общ. ред. д-ра филос. наук, проф. Н. В. Нарыкова. – Краснодар, 2009. – Вып. 4. – С. 56 – 58. (0,2 п.л.)

8. Рыльская, Т. П. «Визуальный поворот» в современном музыкальном образовании / Т. П. Рыльская // Современные проблемы педагогических и психологических исследований в сфере профессионального образования: сб. науч. ст. по матер. науч.-практ. семинара для молодых ученых. – Краснодар, 2009. – С. 136 – 139. (0,3 п.л.)

9. Рыльская, Т. П. Феномен смерти: культурологический аспект / Т. П. Рыльская // Научная жизнь. – М., 2009. – № 6. – С. 76 – 78 (0,2 п.л.)

10. Рыльская, Т. П. Визуальность как социокультурный феномен / Т. П. Рыльская // Визуальные аспекты гуманитарного знания: проблемы и перспективы: сб. матер. круглого стола. – Краснодар, 2010. – С. 3 – 25. (1,9 п.л.)

11. Рыльская, Т. П. Мифологема смерти в современных визуальных практиках / Т. П. Рыльская // Визуальные аспекты гуманитарного знания: проблемы и перспективы: сб. матер. круглого стола. – Краснодар, 2010. – С. 43 – 62. (0,8 п.л.)

12. Рыльская, Т. П. «Битлджус»: опыт интертекстуального анализа / Т. П. Рыльская // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвуз. сб. науч. тр. / под общ. ред. д-ра филос. наук, проф. Н. В. Нарыкова. – Краснодар, 2010. – Вып. 5. – С. 250 – 258. (0,6 п.л.)

13. Рыльская, Т. П. Любовь и смерть во французском кинематографе / Т. П. Рыльская // Россия – Франция: диалог культур. Матер. междунар. науч. конф., Краснодар – Париж 28 апреля – 7 мая 2010 г. – Нью-Йорк – Краснодар, 2010. – С. 28. (0,1 п.л.)

Всего по теме исследования опубликовано 13 работ общим объемом 5,9 п.л.

Типография Краснодарского государственного
университета культуры и искусств
Краснодар, 350072, ул.40 лет Победы,33
Заказ № 194, тираж 110 экз.