



Инициация страхом как модель советской киносказки 1960-х годов

П.Ю. Зернова

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58199>

УДК 7.03

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется героическое испытание страхом как фазы процесса инициации молодых героев-пионеров в контексте жанра осовремененной советской киносказки 1960-х годов. Изучение этой проблемы позволяет комплексно рассмотреть процесс трансформации жанра, связанный с историческим разрушением советского мифологического сознания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
кинематограф,
сказка, страх,
инициация,
миф, «оттепель»,
«постоттепель»

Когда-нибудь мы станем достаточно взрослыми,
чтобы снова читать сказки.

Клайв Льюис

*Лауреат Конкурса
киноведческих
работ ВГИК*

Сказки стали наиболее созвучным советской идеологии жанром кино, важной частью процесса мифотворчества, проводником в социально-политический мир страны. Простота, ясность образов и сюжетов, в которых обязательно содержалась прописная истина, — все это открывало большие возможности для творческой фантазии художников, создававших сказку. Но эта «детскость» и простота были только кажущимися, так как советские сказки весьма сложная и изящная пространственно-временная структура.

Рождение советской сказки

Сказками, по своей сути, можно назвать многие советские фильмы, даже те из них, которые не имели прямого отношения к чему-то сверхъестественному, волшебному или древнерусскому. В основном это относится к направлению социалистического реализма 1930-х годов и к кино сталинской эпохи, закрепивших в сознании строителей коммунизма необходимые идеалы. Такие фильмы рассказывали детям и их родителям истории достижения успеха (из грязи в князи) с элементами «социалистического допущения», сравнимого со сказочным явлением. К классическим примерам такого кино относятся

фильмы «Светлый путь» (1940) Г.В. Александрова с историей о советской Золушке и летающим автомобилем, кинотрилогия о Максиме («Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938)) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга с абсолютно фольклорным героем — выходцем из рабочего класса, прошедшем через множество испытаний, который превращается в управляющего банком, завоевав к тому же сердце прекрасной царевны-коммунистки. Но помимо подобных новеллистических сказок (точнее, социально-бытовых), которыми в смысловом значении являлись фильмы социалистического реализма, существовали и другие — сказки-коды идеологических и поведенческих установок, о которых пойдет речь.

В основу советских жанровых киносказок 1930-1940-х годов первоначально легли фольклорные сюжеты русских волшебных сказок, известных всем с детства. Героями в них были, как и в фильмах социалистического реализма, простые, способные перехитрить любого короля крестьяне, — представители рабочего класса. Типаж эдакого Иванушки-дурачка, не боящегося непосильного труда, смелого, находчивого и отважного героя, побеждающего зло, был излюбленным в кино социалистического реализма. В эти годы громко о себе заявили два режиссера, превратившиеся в главных сказочников советского экрана, — А.А. Роу и А.Л. Птушко. Они задали эталон экранной образности, где на содержательном уровне сохранялась совершенная привязка сказки к той жизни, какой ее представляла себе коммунистическая идеология. В этих киносказках можно было встретить летающий корабль с советскими полярниками, забравшими Буратино в прекрасную страну («Золотой ключик», 1939, режиссер А.Л. Птушко), и великих богатырей, победивших страшного Кощея, воплощавшего собой фашизм («Кощей бессмертный», 1944, режиссер А.А. Роу). Неразрывность идеологии от кинематографической реальности была отличительной чертой периода сталинского кино, в том числе это касалось и сказок. Здесь герои легко боролись со злом, так как изначально обладали самыми лучшими качествами истинного Героя-строителя светлого будущего. Они же были идеалом для подражания, как и их прототипы из документального кино портретного жанра. Таким образом, киносказки фигурировали как изящный вариант иллюстрации мифа, выстраивая пространство киноэкрана коммунистического толка вплоть до этапа начавшегося процесса реформирования советского сознания, когда вера в правдивость и жизненность сказки пошла на убыль.

«Оттепель»: трансформация жанра

Сказки эпохи «оттепель», более всего знакомые современным зрителям, пытались удержать веру в светлое советское будущее, которую в то время еще сохранял в себе этот жанр, и активно оперировали понятиями прошлого в условиях новой «сказочной» реальности, требовавшей новых доказательств реальности мифа. Стремлениям способствовал прием осовременивания материала киносказки. Теперь волшебные сказки о других исторических эпохах существовали вместе со сказками о современной стране Советов, которую «посещало» это самое волшебство. Посещало, разумеется, не так мимолетно, как в «Золотом ключике» А.Л. Птушко, но принцип сказочного нарратива в кино еще долго и основательно оставался в советской реальности 1960-х годов. Как, например, в фильмах «Старик Хоттабыч» (1956) режиссера Г.С. Казанского или в «Сказке о потерянном времени» (1964) А.Л. Птушко.

Два мира (сказочный и реальный) легко пересекались, вторгаясь друг в друга, а «мостиком» к повествованию служили основные герои эпохи «оттепель» — пионеры. Эти маленькие представители нового поколения советского общества уже не были изначально идеальными фольклорными персонажами, какими были их предшественники «Иванушки» в 1930-е годы. Режиссеры оттепельного времени предложили несколько измененную модель прохождения молодыми героями сказочного пути. Теперь героям предстояло пройти большое приключение через сказку для того, чтобы понять свои несовершенства и исправиться, чтобы стать настоящими советскими пионерами. Это было испытание, своеобразная инициация героев в новую жизнь, в которую они входят измененными до некоего очеловеченного идеала. Финальной стадией перехода из состояния «детства» в состояние «взрослости» в сказке стало испытание страхом, нашедшее варианты реализации в фильмах разных режиссеров этого времени.

Фигурирование мотива обряда инициации в жанре сказки — естественное явление, о котором писал еще советский фольклорист В.Я. Пропп¹. В этом виделось то, что «между сказкой и обрядом имеются различные формы отношений, различные формы связи». Зачастую в сказочный сюжет было заложено точное воспроизведение древних обрядовых действий процесса посвящения. Отличие этого процесса в фольклорной системе состояло только в более личностном характере, соотносящимся с конкретным героем в конкретной истории. В древних культурах инициация носила широкий, коллективный и особый

¹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Индрик, 1998, 164 с.

характер. Это был важный этап в жизни человека, так как обряд неизбежно ожидал всех членов общества, должных переродиться и полноценно вступить в новый статус своего существования. Данный обряд имел важное психологическое значение для человека в контексте осознания себя и своего «Я», о чем писал известный психиатр К.Г. Юнг. «Регрессивное отождествление с низменными и наиболее примитивными состояниями сознания неизменно связывается с обретением более высокого смысла жизни; таков животный эффект регрессивного отождествления с полуживотными предками Каменного века»².

² Юнг К.Г.
О перерождении // Синхронистичность. М.: РЕФЛ-БУК;Баклер, 1997. С. 153–154.

О важности ритуального мотива в искусстве писал и С.М. Эйзенштейн в статье “Grundproblem”, исследуя древние практики в контексте поисков идеальных форм воздействия экранного изображения на человека. «Временное осуществление “полного новшества чувственного мышления” происходит прежде всего в операциях магических и ритуальных. То есть в тех случаях, когда желают добиться убедительности таких воздействий, которым стал бы сопротивляться здравый смысл. Частично такая предпосылка должна иметь место и в искусстве!»³.

³ Эйзенштейн С.М. Основная проблема (“Grundproblem”) (сокр.) С.М. Эйзенштейн «Психологические вопросы искусства». М.: Смысл. Басин Е.Я. 2002. С. 286.

Эйзенштейн рассматривал обрядность как важный источник воздействия искусства на человека, где в основе лежала абсолютная вера в происходящее, в связи с чем возникало и чувственное, эмоциональное подключение зрителя. В данном случае обряд на подсознательном уровне как архетипический элемент уже русской сказки переносился на экраны в современных советских декорациях, содержа в себе важный идеал в контексте мифологической системы страны. Потому наличие этой глубинной связи обряда со сказкой нашло в киноискусстве советского периода новые возможности репрезентации инициации советского человека, связанные с познанием страха.

«Страх лежит в основе очень многих культурных механизмов совершенно разного плана, которые без соотношения со страхом просто не могут быть в полной мере поняты и осмыслены», — писал доктор философии, филолог-славист Е.Я. Курганов о страхе как одном из основных психоэмоциональных состояний, существующих в культуре⁴. В пространстве самих киносказок страх для героев, несмотря на то, что на начальном этапе они находились «за высоким забором или за стеклом», был вполне ощутим.

⁴ Безумное искусство. Страх, скандал, безумие. Букс Н.Я., Курганов Е.Я. АСТ, 2019. С. 12.

В фильме «Королевство кривых зеркал» (1963) А.А. Роу пионерка Оля вместе с друзьями побежала смотреть с забора страшное кино, на которое детям до 16-ти вход воспрещен. Детей привлекало нечто таинственное, что скрывал в себе страх как некий

временно запретный и пока неизвестный им плод. И пусть самой Оле потом было очень страшно уже в реальном подъезде дома, где над ней решили подшутить мальчишки, кричавшие нечеловеческими голосами, изображая чудовищ, но для нее сам факт просмотра запрещенного кино был моментом прикосновения к магиям мира взрослых, обозначив некую готовность героини к прохождению обряда перерождения, коим является инициация. Только попав прямо в сказку, Оля преодолевает свои страхи. Она проходит обряд символического посвящения, выполнив миссию по спасению Гурда и всего королевства от деспотов, чтобы осознать неправильность своего поведения в реальной «жизни», до испытаний своих страхов в сказке, и прийти к новой стадии своего развития как личности смелой, отважной и умной. Ведь помимо преодоления своего капризного и трусливого характера, когда Оля посмотрела на себя со стороны в лице зеркального отражения Яло, она осознает и ценность учебы, превратившись в разносторонне развитую личность. Новым статусом героини становится идеологизированное звание советской пионерки, пафос которой заключен в песне о развевающемся алом флажке и уже видимых изменениях в поведении девочки в реальности после возвращения к бабушке.

Нечто подобное происходило с героями фильма «Сказка о потерянном времени» А.Л. Птушко, где в мир сказки вторглось кино для зрителей 16+ с говорящим названием «Страшная тайна». Эта тайна привлекла внимание школьников, к тому времени уже превратившихся в стариков. Им хотелось узнать ее и приблизиться к миру киностраха, что было для ребят такой же путевкой в мир взрослых и осознанием готовности и необходимости перехода к новому статусу. Реальная жизнь, в которую вторглась сказка, напомнила, что им надо решить более серьезные и вызывающие опасения проблемы, чем в кино. Только пройдя через все страшные на первый взгляд испытания — непринятие другими членами общества их как стариков — абсолютных неучей, не знающих жизни, что перешло в стадию отшельничества от коллектива; появление интереса героев к учебе как способу приобщения к процессу становления советского и образованного, что важно, человека, а также войну со злыми волшебниками как преодоление главного страха перед жизнью взрослых, — герои смогли победить страх и понять, что значит быть настоящими пионерами.

Ребенок, прошедший сказочное испытание настоящим страхом, оказывался на верном пути становления советского гражданина, юного ленинца в контексте мифологии кино тех лет.

⁵ Лиминальная фаза — в обрядовой культуре стадия перехода личности из одного состояния в другое. Включает в себя изменения социального статуса, ценностей и норм, идентичности. — *Прим. авт.*

Но если в анализируемых чисто «оттепельных» сказках герои изначально были готовы проникнуть в мир кинострахов взрослых, и сказка представляла как естественная стадия обрядового процесса, приводящая к ускоренному переходу во «взрослую жизнь», становясь лиминальной фазой⁵ ритуала, то в фильме «Приключения желтого чемоданчика» (1970) И.А. Фрэза герои боятся сделать шаг навстречу неизвестному. Они изначально сталкиваются с вполне реалистичным, нежели мифологическим киношным, страхом. Они травмированы новой реальностью разочарования в период «оттепели», когда сказка в кино вступила в фазу умирания вместе с утасаживаемой верой в подобные образы. И потому лишь прямое столкновение с жизнью становится единственным путем для героев фильма к преодолению своих страхов.

Посттравматический синдром

Изображение ощущаемой «постоттепельной» реальности в «Приключениях желтого чемоданчика» чувствуется в эпизоде, знакомящем зрителей с мальчиком Петей, который боится даже выйти из квартиры. Под песню о том, как же страшно жить на свете, он прячется под столом в комнате с выключенным светом, где, как ему кажется, обитает множество привидений, монстров и злодеев-великанов со ста ножами в кармане. В этом эпизоде режиссер превращает самые обыкновенные предметы в жутких монстров, пугающих мальчика. Ими становятся причудливые тени, появившиеся от фонарика мальчика, одежда, висящая на стуле, лежащий на полу пылесос и даже золотая рыбка, так напоминающая рыбку из фильма «Сережа» (1960), режиссеров И.В. Таланкина и Г.Н. Данелия. Мальчика Петю пугает сама жизнь, реальность вокруг него, которая видится ему враждебной. Во всем, как ему кажется, есть подвох, пропадающий лишь тогда, когда мама включает свет.

Страх предъявлен в «чемоданчике» как естественная реальность, в которой вынуждены жить герои фильма. Сказка кинорежиссера И.А. Фрэза стала более реалистичной, мифа в ней становится все меньше. В фильме нет волшебников, но есть доктор, изготовивший волшебные лекарства, нет Василис Прекрасных, а есть девочка-несмеяна, грустившая над кукольным Буратино, нет Змея Горыныча, но есть три дворовых хулигана. И нет привычного смелого героя-крестьянина или богатыря, но есть пугливый мальчик Петя, который только учится быть смелым. По характеру он пассивен, а потому боится вступать в какой-либо контакт с реальностью, и единственное его желание — лежать, спрятавшись под кроватью, «ведь это было бы так хорошо». При

этом Петя абсолютно попадает под разряд фольклорного героя, но уже другого времени — кинематографа поздних 1990-х годов, ставившего иные задачи.

В фильме И.А. Фрэза фольклорность сказки максимально приближается к бытовой реальности, но не уходит из нее полностью, что подтверждает песня, открывающая фильм: «Когда веселый ветер играет с облаками, то верьте иль не верьте, но сказка рядом с нами». В этом рисунке реальности чувствуется ироничное отношение кинорежиссера к действительности. Это отношение заметно и в эпизоде, где доктора и мальчика окружают сотни людей с такими же желтыми чемоданчиками, на поиски которого отправились главные герои. Ирония над однообразием вещей, которые можно приобрести в магазинах в то время, направляет зрителя к иному восприятию действительности, что добавляет сюжету сказки еще большую остроту и сложность. Реальность теперь не идеальна, она полна угловатостей, странностей и много в ней чего-то угрожающего в этом наступающем потоке одинаковых по цвету чемоданов, что никак не походило на прекрасный мир, который ранее рисовали в мифе и сказке.

Еще большая ирония, связанная со сказочными кодами, достигается сюжетным поворотом, который устраивают трое хулиганов. Неожиданно они повторяют свой комедийный прием, который исполнили во время своего первого выхода на детскую площадку, — эффектное появление из ниоткуда с другой стороны забора аэродрома под песню о самих же себе. Это аллюзия на Змея Горыныча с тремя головами: хулиганы выполняют свою функцию главного злодея-чудовища в этой истории. Просто ради шутки они дурачатся, ломая все куличики из песочницы на своем пути и играя в «собачку» желтым чемоданчиком с разными волшебными лекарствами. Но этот современный «треуголовый» хулиган получает по заслугам. Петя наносит удар по носу самому главному из них, заступившись за обиженную Тому и доказав, что и без конфет он может быть отважным. И Тома впервые по-настоящему улыбнулась, поняв, что ради нее совершили настоящий подвиг. Это был момент преодоления страха перед физической реальностью — в контексте сюжета это лиминальная стадия, наступившая не с помощью сказочного действия, а всего лишь в результате сказочного кода, представшему в виде обычной бытовой ситуации с аллюзией на сказку, то есть условный код, без вмешательства со стороны волшебства. Окончательный переход в новый статус ожидал Петю в цирке, что отсылало зрителей к архетипическим символам советской киномифологии в контексте фильма Г.В. Александрова «Цирк»

(1936), но теперь носящего менее патетический и реалистический в сфере веры в миф характер.

Момент кодового перехода был подкреплён эпизодом, произошедшим незадолго до этого в троллейбусе, на котором вместе ехали Петя с Томой, отделившись от общества сопровождавших их взрослых. Когда, осмотревшись вокруг, Петя заметил на пиджаках некоторых пассажиров медали за отвагу, спасение утопающих, а в окне увидел плакат с фильмом «Смелые люди» (1950, режиссер К.К. Юдин), отсылающий к 1950 году, он осознал себя частью этой истории, частью советского общества. Раз все вокруг сильные и смелые, настоящие герои, он тоже не должен трусить и прятаться дома, и потому он гордо заявляет Томе, что не выйдет на своей остановке, а поедет дальше, чтобы продолжить свой индивидуальный процесс становления как советского человека.

Но если в «Сказке о потерянном времени» герои все же погружались в сказку через проход в странном дереве, преодолевая свой страх именно в этом пространстве, то в фильме «Приключения желтого чемоданчика» для этого достаточно было столкновения с реальностью — обыкновенной драки с условным фольклорным чудовищем. Так что несколько приправленная идеологией теория доктора о роли драки в воспитании мальчишки оказалась в чем-то верной — достаточно поступить честно и справедливо, заступившись за обиженную девочку. И нет секрета в том, что и без помощи конфеты можно стать отважным, а значит, пройти обряд инициации без прямого вмешательства сказки. Да и весело смеяться можно без порошка смеха, чтобы почувствовать своеобразный аналог катарсиса как завершение процесса очищения от прошлого. До фильма И.А. Фрэза катарсисом в сказках служило осознание героями совершенного хорошего дела, нечто вроде спасения Гурда или победы над злыми волшебниками, строчащими доносы и т. д. В этом читался начавшийся процесс распада мифа в самой структуре советской сказки, в которую вскоре перестанут верить, ведь сказка и жизнь больше не будут синонимами, о чем громко провозгласит фильм Н.Н. Кошеверовой «Старая, старая сказка» (1968). А пока что нужно лишь хорошо завершить сказку, вступив в активное взаимодействие с враждебной реальностью, чтобы, преодолев свой страх перед ней, стать настоящим ленинцем.

* * *

Мотив обрядности исторически характерен для жанра сказки, что и отразилось в кинематографе. Но в контексте советского сказочно-мифологического жанра инициация претерпевает

некоторые изменения в связи с особенностями кинематографической образности и, главное, в идеологической системе эпохи. Инициация обрела важный акцентный страх, который, с одной стороны, означал готовность к началу превращения маленьких героев 1960-х годов в истинных членов советского общества, с другой — страх являлся частью процесса этого превращения, испытывая героев на смелость характера.

С началом угасания в сознании людей веры в миф страх становится все более реалистичным, превращаясь из символического обозначения в новый социальный статус, характеризующий человека перед пошатнувшейся в позднюю «оттепель» реальностью, из которой уходила сказка. Потому изучение особенностей инициации страхом в осовремененных пионерами и пионерками сказках 1960-х годов позволяет исследовать как процесс трансформации мира классических жанровых сказок советского кино, так и выявить исторические границы смелых эпох, только в более изобретательной, яркой эстетической форме. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Безумное искусство. Страх, скандал, безумие. М.: АСТ, Букс Н.Я., Курганов Е.Я., 2019. 320 с.
2. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Индрик, 1998. 164 с.
3. Эйзенштейн С.М. Основная проблема ("Grundproblem") (сокр.) С.М. Эйзенштейн «Психологические вопросы искусства». М.: Смысл. Басин Е.Я. 2002. 335 с.
4. Юнг К.Г. О перерождении // Синхроничность. М.: РЕФЛ-БУК; Баклер, 1997, 315 с.

REFERENCES

1. Bezumnoye iskusstvo. Strakh, skandal, bezumiye [Crazy art. Fear, scandal, madness]. Moscow: AST, Buks N.Ya., Kurganov Ye.Ya., 2019. 320 p. (In Russ.).
2. Propp V.Ya. (1998) Morfologiya volshebnoy skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki [Morphology of a fairy tale. Historical roots of a fairy tale]. Moscow: Indrik, 1998. 164 p. (In Russ.).
3. Eyzenshteyn S.M. (2002) Osnovnaya problema ("Grundproblem")* (sokr.) [The main problem ("Grundproblem")]. S. Eyzenshteyn "Psikhologicheskiye voprosy iskusstva" Moscow: "Smysl", 2002. (In Russ.).
4. Yung K.G. (1997) O pererozhdenii. Sinkhronistichnost [On rebirth. Synchronicity]. Moscow: REFL-BUK; Bakler, 1997. 315 p. (In Russ.).

Initiation by Fear as a Model of Soviet Film Tales of the 1960s

Polina Yu. Zernova

4th year student at the Faculty of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 7.03

ABSTRACT: The article deals with the transformation and interpretation of the initiation process with reference to the Soviet fairy-tale film genre, more precisely with the trial by fear of young heroes as an important stage of their getting to be truly Soviet people. The research is based upon the study of the archetype of an ideal hero in the fairy tale genre which has its roots in the socialist realism of the 1930s. In Soviet film tales of the 1960s (like the classic «Kingdom of Crooked Mirrors» by A. Rowe and «The Tale of Time Lost» by A. Ptushko) telling about the modern life of pioneers such ideology-driven symbols of the past came to be some kind of human ideal for young heroes in search of role models. Hence the necessity of initiation and the importance of trial by fear for the preparation of youngsters for becoming ideal Soviet people.

With the collapse of Soviet mythology the fear in film tales evolved from a metaphysical designation of the process of transition into the anxiety about the current changes in real life which was getting ever less fairy. It became apparent in the transient tales of the post-thaw period like «Adventures of the Yellow Suitcase» by I. Frez who still kept on working with contemporary medium. The study of initiation of young fairy-tale heroes by means of trial by fear in terms of its changing sense brings out that the transformation of the Soviet fairy tale universe followed the general flow of thought in Soviet cinema at that turn of the decade.

KEY WORDS: Soviet cinema, fairy tale, fear, initiation, myth, «thaw», «post-thaw»