

УДК: 778.03.0+778.5.03.071:1+778.85.03р (9)
[10.69975/2074-0832-2026-67-2-115-125](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-115-125)



Научная статья | Research article



Полифункциональность и взаимодействие реального и воображаемого пространств в фильме А. Котта «Чук и Гек. Большое приключение»

О.А. Васильева¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
 им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
 ORCID ID: 0009-0006-9475-6352 olgavslv2006@rambler.ru

Е.А. Русинова²

Всероссийский государственный университет кинематографии
 им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
 ORCID ID: 0000-0002-2270-7758 vgik.science@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются особенности работы с пространствами диегезиса, представленными реальным и воображаемым мирами, в фильме Александра Котта «Чук и Гек. Большое приключение». Авторы рассматривают изменения функций каждого из них с позиции социально-психологических основ и фольклорно — культурной традиции, объясняющих особенности поведения персонажей и влияющих на способ выстраивания отношений в диалогической паре «персонаж — среда». Особое внимание уделяется вокализу Матери и теме Семьи, как основам поведенческой модели детей в экранной интерпретации рассказа Аркадий Гайдара.

ключевые слова

пространства реальности и фантазии в кино, встроенные пространства, амбивалентный характер пространств в кино, метадиегезис дошкольника, метадиегезис предпод-
 ростка, инициация, материнская песня, вокализ матери

для цитирования

Васильева О.А., Русинова Е.А. Полифункциональность и взаимодействие реального и воображаемого пространств в фильме А. Котта «Чук и Гек. Большое приключение» // *Вестник ВГИК*. 2026. Т. 18, № 2. С. 115–125. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-115-125>

¹ **Ольга Алексеевна Васильева**

аспирант ВГИКа, доцент кафедры звукорежиссуры ВГИКа
 Author ID: 1341639;

² **Елена Анатольевна Русинова**

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой звукорежиссуры ВГИКа.
 Author ID: 424081

© О.А. Васильева, Е.А. Русинова, 2026

The Polyfunctionality and Interaction of Real and Imaginary Spaces in A. Kott's Film "Chuck and Geck. A Big Adventure"

Olga A. Vasilyeva¹

Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0006-9475-6352

olgavslv2006@rambler.ru

Elena A. Rusinova²

Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-2270-7758

vgik.science@gmail.com

ABSTRACT

The article analyzes the interplay of diegetic spaces in the real and imaginary worlds in Alexander Kott's film "Chuck and Geck. A Big Adventure". The authors consider the changes in the functions of both from the perspective of socio-psychological foundations and folklore traditions that explain the characters' behavior and affect the character-environment dialogue. Special attention is paid to the vocalization of the Mother and the theme of the Family, as the sources of children's behavioral patterns in the screen adaptation of Arkady Gaidar's story.

keywords

spaces of reality and fantasy in cinema, embedded spaces, ambivalent nature of spaces in cinema, meta-diegesis of the preschooler, meta-diegesis of the pre-adolescent, initiation, maternal song, vocalization of the mother

for citation

Vasilyeva O.A., Rusinova E.A. The Polyfunctionality and Interaction of Real and Imaginary Spaces in A. Kott's Film "Chuck and Geck. A Big Adventure" // *Vestnik VGIK* 2026, vol. 18, no. 2, pp. 115–125. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-115-125>

¹ Olga A. Vasilyeva

Post-graduate student, Associate Professor, Department
of Sound Engineering, Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK)
Author ID: 1341639;

² Elena A. Rusinova

Dr. Sci. (Art History), Professor, Head of the Department
of Sound Engineering (VGIK). Author ID: 424081

*Экран говорит не каким-либо одним голосом,
а, как сама жизнь, говорит многими голосами,
и каждый зритель слышит тот из них,
который отвечает его внутреннему камертону.*

Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. «Диалог с экраном» [6, с. 10]

Современный отечественный кинематограф все чаще обращается к любимому во все времена жанру киносказки, с одной стороны, опираясь на сформированный опыт, а с другой — находясь в поиске новых, интерпретирующих традиционные сюжеты и приемы, форм, сближающих киносказку и современность. Такой подход объясним не только возможностями жанра, дающими свободу фантазии режиссера и его авторскому высказыванию, но и универсальностью диалога со зрителями, поскольку простота сюжета и семантическая многоуровневость привлекают представителей разных поколений.

За прошедший век киносказка претерпела большие изменения, не только в части ухода от канонов повествования и изобразительности, но в интерпретации архетипов, поиска новых видов «сказочности», определяющих идеологическое влияние и влияющих на коллективное сознание. Киносказки последних десяти лет отличаются переосмыслением фундаментальных бинарных оппозиций, частой монструозностью положительных персонажей, смещением нравственных основ их поведения и игнорированием культурного кода [4]. В этом контексте особняком стоит кинокартина Александра Котта «Чук и Гек. Большое приключение», являющаяся примером авторского высказывания, основанного на рассказе Аркадия Гайдара «Чук и Гек». Режиссер следует национальным чертам киносказки и ориентируется на семейную аудиторию, при этом в процессе режиссерской интерпретации сюжет рассказа обретает черты

волшебной сказки, но отнесенность к советскому периоду истории нашей страны при этом сохраняется.

РЕАЛЬНОСТЬ И ФАНТАЗИИ: ЕДИНСТВО МЕСТА ДЕЙСТВИЯ ФИЛЬМА «ЧУК И ГЕК. БОЛЬШОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ»

Действие фильма разворачивается в разнообразных локациях, они включают как пространства, обжитые людьми («город, лучше которого нет на свете», вокзал на станции «Тайга», геологоразведочную станцию «Счастье-1»), и пространство, находящееся во власти Природы (Лес у Синих гор). Режиссер Александр Котт органично включает мистические элементы в реалистическую картину мира и формирует временно проявляющееся ирреальное (магическое) пространство (сказочная пещера Хозяйки Медной горы, ожившая куколка мамы), что отсылает к приему магического реализма. Главные действующие лица фильма — дети, которые вписаны в мир взрослых, созданный по законам и понятиям взрослых, а детский взгляд на это пространство выстраивается на разнице мировосприятия — дети осваивают взрослый мир, опираясь на универсальные локусы, значимые для детского территориального поведения [7]. В этом контексте фильм «Чук и Гек. Большое приключение» дает обширный материал для анализа. В нашей работе мы рассмотрим, какие именно «связи картины мира» выражены

посредством пространственных отношений, попытаемся соотнести их с «универсальным объектом» и определить, какую художественную модель мира они собой являют [5, с. 387–392].

Пространства в фильме амбивалентны: ни одно из них не проявляется как абсолютно реальное или как абсолютно магическое. Тайга и Лес у Синих гор — одновременно место работы Отца (В. Вдовиченков) и среда обитания Хозяйки Медной горы (М. Софронова), в ночном поезде всем заправляет монстриальная Проводница (Р. Дмитренко), в коммунальной московской квартире, где разворачивается действие до отъезда семьи Серёгиных, проживает злая Соседка (Н. Коляканова), которая на общей кухне то ли белье кипятист, то ли зелье варит и вполне может оказаться ведьмой. Таким образом, действие картины «Чук и Гек. Большое приключение» разворачивается в сложной системе пространств, встроенных друг в друга, проявляющихся в зависимости от того, кто в нем находится и каким образом действует. Также это дает основу для встраивания мира потусторонней силы, принимающей различные обличья, а иногда наблюдающей за приключениями семьи Серёгиных с высоты птичьего полета. Мир взрослых в контексте истории о детских переживаниях служит пространством, которое определяет ролевые и социальные отношения персонажей, он в целом наполнен узнаваемыми типажам, обуреваемыми страхами и страстями, и служит референтом реалистического, материального мира. У взрослых персонажей фильма есть профессии, которые, создавая коннотации, помогают зрителю достраивать психологический портрет каждого из них. Особое место в этой системе занимают субъективные пространства Чука и Гека, встро-

енные в пространство взрослого мира через аналогии и противопоставления, скрытые от остальных действующих лиц, — они обеспечивают сюжетные повороты истории, визуализируют личный духовный путь каждого брата и трансформацию в процессе инициации. Следовательно, мир взрослых создает условия для строительства детьми собственного мира, основанного на фантазии и подчиненного их правилам, «играя» в который, они ставят под сомнение правильность устройства мира взрослых, хотя и стремятся походить на них, в первую очередь, на своих родителей. Именно эти обстоятельства формируют подтекст фильма: детские фантазия и воображение способны решать задачи, неподвластные взрослым.

СЛУЖЕНИЕ РОДИТЕЛЬСКОМУ ДОЛГУ И КУЛЬТ ДЕТСТВА НА ЭКРАНЕ И В КНИГЕ

В рассказе Аркадия Гайдара «Чук и Гек» [3], опубликованном в 1939 году, представлена семья как обязательное условие времен соцреализма — крепкая и нерушимая, готовая пройти все житейские испытания. Персонажи Матери и Отца не называются личными именами — только семья Серёгиных. Они становятся для читателей обобщенными, выполняющими социально значимую роль служителями благополучию страны: Мать — заботливый воспитатель нового поколения граждан, сопровождающая детей в непростом путешествии, а Отец — идеал мужественности, геолог, выполняющий государственную задачу по поиску важного для промышленности страны молибдена. В рассказе, до конца произведения, Отец представлен глазами детей: они видят его большим, смелым

и во всем ориентируются на него. В фильме Александр Котт сохраняет гайдаровскую схему идентификации основных персонажей в общих чертах, но не без интерпретации. Он персонифицирует Отца и Мать, вводя элемент личного общения — в своем письме Серёгин называет Мать (Ю. Снигирь) по имени, ласково обращаясь к ней Маруся. В родителях кинематографической версии вообще больше человеческого: так, Отец, скучая по детям, вручную рисует портреты сыновей, у Матери есть ее персональный талисман, указывающий на корни и преемственность поколений — куколка, доставшаяся ей от мамы, — которым она дорожит, которую без спроса ее младший сын берет в поездку, по которой Отец узнает о присутствии его жены в глухом лесу. В фильме семья выступает кинематографическим символом, в которой сильной фигурой выступает Отец. Выбирая между родительским долгом и долгом человеческим, Отец отдает предпочтение первому — человеческий долг будет выполнен через родительский. Эта тема реализуется в картине, аккумулировав разнообразные сюжеты и смыслы XX века — семьи без Отца, но с памятью о нем; семьи с далеким, но достижимым Отцом; семьи с любящим, но недостижимым Отцом, — выстраивая отношение к самой важной ценности в жизни человека — родительству, ценности семейных связей. Взаимоотношения родителей в фильме реализуются через детей, на почве общей заботы о них: только опасность, грозящая детям, соединяет супругов. Культ детства и культ ребенка — заслуга немецких романтиков перед человечеством. Мысль о том, что «в детях нам дана как бы этимологизация жизни, в них ее первослово... в детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются

позднее» [1, с. 31], берущая начало на рубеже XVIII–XIX веков, серьезно повлияла на развитие педагогической мысли и положила начало формированию особого внимания к эмоциональным потребностям ребенка, уважительного отношения взрослых к его личности.

Линия детей — Чука и Гека — приоритетно развивается на фоне линии родителей. Режиссер фильма А. Котт и продюсер А. Готлиб, разрабатывая сюжет рассказа А. Гайдара, изменили возраст братьев. Относя мальчиков к разным возрастным группам, создатели фильма (сценарий В. Аркуши и Д. Чернякова) задали траекторию пути для каждого из них с целями, соответствующими эмоциональным потребностям и этапам формирования личности дошкольника и предпододростка: в экранной версии Чук (Андрей Андреев) — дошкольник, не умеющий читать, а Гек (Юрий Степанов-младший) — пионер, следовательно, ему не менее десяти лет.

В книге «Секретный мир детей в пространстве мира взрослых» психолог М. Осорина [7], описывая феноменологию детского территориального поведения, объясняет его жаждой познания мира и необходимостью научиться жить в нем. В фильме «Чук и Гек. Большое приключение» в художественной форме представлен универсальный опыт такого поведения дошкольника и предпододростка. Пространство внутреннего (субъективного) мира каждого из них — индивидуально и одновременно узнаваемо взрослыми зрителями. Через субъективные пространства мальчиков выражен конфликт между правилами и требованиями взрослого мира к детям и потребностью детей в тайной, независимой от взрослых, жизни.

Поведение Чука типично для мальчика его возраста. Будучи дошкольником,

с одной стороны, он уже испытывает интерес к «большому миру» и желание осваивать этот мир самостоятельно, с другой — безгранично доверяет родителям и не готов потерять их из виду. Выбор игрушек в качестве проводников отражает характерную «склонность наделять неживые предметы душой, внутренней силой и способностью к самостоятельной внутренней жизни» [7, с. 68].

Бессознательные ожидания Чука и Гека от поездки к Отцу выражены через вещи («самое необходимое», по словам Матери), собранные в дорогу: Чук складывает в чемоданчик игрушки, а Гек деловито упаковывает свитер («для тепла»), книги («для ума»), веревку («для страховки») и нож («а без ножа вообще никуда»). Для обоих предстоящее путешествие на другой конец страны — приключение, только для Чука — это визит в сказочный мир, а для Гека — испытание, полное опасностей. Мир Чука — мир, в котором у Хозяйки Медной горы лицо Матери, а игрушки увеличиваются в размерах и становятся волшебными проводниками и помощниками, при этом у одного из помощников, Всадника, — лицо Отца. Чук видит сны, его первый сон побуждает мальчика покинуть базу «Счастье-1» и отправиться в Лес на помощь Матери, ушедшей на поиски Отца, сон в пещере и встреча с Хозяйкой Медной горы способствуют обретению молибдена, который становится предметом поисков для Чука. Этап перехода Чука из одной возрастной группы (дошкольника) в другую (предподростка) решен в фильме как путь героя волшебной сказки, который начинается «с желания иметь что-либо и развивается через *отправку* героя из дома, встречу с *дарителем*, который дарит ему *волшебное средство* или *помощника*, при помо-

щи которого *предмет поисков* находится» [8, с. 168].

Субъективное пространство Гека более материалистично — это мир мальчика предподросткового возраста, имеющего личную тайну, которая «позволяет ему почувствовать свое “Я” как ограниченное, выделенное из окружающего мира, вмещающее своей внутренней жизни» [7, с. 227]. Именно это и толкает Гека на «верные», принимаемые им в одиночку, решения (например, сожжение телеграммы, которое вызывает к жизни (активирует) его метадиегезис, выраженный через карту — план путешествия, альтернативный взрослому). Гек преодолевает препятствия, применив практические знания, полученные из популярных научно-практических журналов, а смекалка и воображение помогают соорудить из обыденных предметов — пионерского галстука и фонарика — грозное оружие против стаи волков. Путь Гека — предыстория другого героя А. Гайдара — Тимура, который еще не собрал свою команду для важного и полезного дела, не придумал и не создал свой штаб с тайной системой оповещения.

Прямое взаимодействие субъективных пространств братьев отсутствует (они не видят общих снов, их мечтания не пересекаются), но материальные приметы и знаки этих пространств присутствуют в общем диегезисе и интегрированы в событийный ряд истории: Гек показывает Чуку карту-план поездки к Отцу через всю страну, убеждает не рассказывать Маме о телеграмме; потерянные игрушки Чука в их реальном, бытовом воплощении, прокладывают для Гека маршрут поиска брата. Для братьев важными вехами инициации являются отношение к тайне и отношение друг к другу. Мать, после ссоры на концер-

те, велит мальчикам взяться за руки в знак примирения. Они повинуются, но каждый прячет за спину свободную руку со скрещенными указательным и средним пальцами, демонстрируя, что примирение — ложное. Позже Чук выскажет Хозяйке Медной горы свое единственное желание — «всех увидеть», в том числе «злого Гека», который «хороший, просто не знает, что он хороший», а Гек найдет спящего младшего брата в пещере, проведет над пропастью и спасет от волков. В момент истинного примирения и воссоединения в Лесу братья достигнут согласия и по другому вопросу — Мать должна узнать правду о телеграмме. В финале, на фоне единодушного обещания не врать Маме, Чук заговорщицки спрашивает Гека, умеет ли он хранить тайны, фиксируя итог инициации, — у младшего появляется потребность в секретной жизни и в эту секретную жизнь он готов впустить (посвятить) не родителей, не игрушки, а старшего брата. Согласие главных героев и объединение их в пространстве общей тайны знаменует переход обоих к следующему этапу взросления.

«В художественном произведении... перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения — мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию, по необходимости внешнюю, то есть позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, "изнутри"» [9, с. 224–225]. Чук и Гек — не только будущее взрослых Серёгиных (и страны), дети повторяют путь инициации, который в свое время прошел их Отец, настоящее Отца обозначает бу-

дущее мальчиков и предвосхищает путь, который пройдут его дети.

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА И УСЛОВНОСТЬ ЭКРАННОГО ВРЕМЕНИ

Фильм перенимает прием рассказа А. Гайдара, сохраняя сказовый стиль не только в сценах чтения произведений П. Бажова [2], но и в эпизодах повествования о семье, выдержанных в фольклорно-мифологическом стиле, обогащая его цитатами из книг, аллюзиями из игровых и мультипликационных фильмов. Так, Чук в пещере равен Даниле — мастеру, очарованному Хозяйкой Медной горы (она же — Куколка Матери, соотношенная со Снежной Королевой из мультипликационного фильма (1957 г.), нарисованной с Марии Бабановой и озвученной ею же. Королева смотрит на детей сквозь зеркало (и Герда видит ее), а потом заглядывает в окно (ее видят Кай и Герда), равно как Чук видит Хозяйку сквозь стекло окна в финале).

Тема письма и желание детей увидеть Отца, который находится в нематериальном для них Лесу у Синих гор («в некотором царстве, в некотором государстве») и без которого им «скучно» в «лучшем городе Земли», дает свободу для большого путешествия в Сибирь, с остановками, которые, как Вокзал, можно рассматривать в качестве портала из мира детей (свой мир) в мир взрослых (Другой мир), где они обретают помощников. Метадигетические пространства рассказывают о мечтах, страхах, желаниях и заблуждениях Чука и Гека, объясняют их поступки во внешнем, видимом пространстве, которое готово временами подчиниться и принять правила игры детского мира:

неожиданно возникший проводник — ямщик (А. Самойленко) со станции «Тайга» до станции «Счастье-1», смотрительница станции (Ю. Бутакова), пугающее ожившее волшебство (Козел, интерпретация Серебряного копытца из сказа П. Бажова), красный пионерский галстук, остановивший стаю волков, тайна молибдена, которая не открылась взрослым, но явилась детям и др. Это путешествие становится «дорогой к себе» и «дорогой к семье», в результате которой дети проходят инициацию.

Условность пространства повествования проявляется не только в сценах перехода в мир фантазий, но в условном времени действия [6]. Поскольку речь идет о молибдене, можно предположить, что это 1930-е годы, как и в рассказе А. Гайдара, но празднование Нового года (который был реабилитирован после длительного запрета в 1935 г.) с боем курантов указывает на 1970-е годы, когда появились телевизионные трансляции, сопровождавшиеся звоном колоколов Спасской башни. Бой курантов в фильме скорее соединяет столицу и Тайгу (куранты работают как звук — знак), да и сам праздник Нового года носит символический смысл — он оформлен в традиции дореволюционных гуляний. К периоду 1970-х годов относится и звучащая в пространстве диатезиса песня (вокализ) Матери на музыку советского композитора Аркадия Островского «Я очень рад, ведь я, наконец, возвращаюсь домой» (1965). Она получила широкую известность благодаря виртуозному исполнению Эдуарда Хилия в канун 1967 года (в его версии вокализ носит название «Трололо»). Песне отводится особое место и в литературном произведении, и в фильме. В рассказе в сцене единения семьи — празднования Нового года —

звучит песня, заменившая общий танец. Запевалой выступает Гек: «Потом танец окончился, и люди попросили, чтобы Гек спел песню. Гек не стал ломаться. Он и сам знал, что умеет петь песни, и гордился этим. Баянист подыгрывал, а он им спел песню. Какую — я уже сейчас не помню. Помню, что это была очень хорошая песня, потому что все люди, слушая ее, замолкли и притихли» [3, с. 73–75]. Сплоченность, единение, обретение счастья выражаются через общий танец в избушке, праздничную песню Гека и бой курантов, которые «...сейчас слушали люди и в городах, и в горах, в степях, в тайге, на синем море» [3, с. 78]. В фильме силой песни обладает Мать мальчиков. Вокализ в ее исполнении звучит дважды в разных по содержанию сценах, а, следовательно, выполняет разные драматургические функции. Первый раз зрители слышат ее в эпизоде на концерте, во время которого происходят мистические вещи — младший ребенок, заботящийся о том, чтобы Чужой дядька (претендент на внимание матери), опоздавший на концерт (Р. Мадянов), не занял место, предназначенное для Отца, подкладывая на сиденье игрушечного Всадника, упускает заводного Зайца, который врывается на сцену и приоткрывает Чуку свою волшебную природу. В концертном зале вокализ Матери транслирует детям спокойствие — несмотря на внешнюю угрозу и попытки нарушить их гармоничный мир, каждый получает свою информацию, слыша знакомую песню. Внешние условия — переполненный незнакомыми зрителями концертный зал, официальная обстановка, парадные интерьеры, несколько не смущают детей — ведь вокализ поет родной человек: именно энергичное исполнение вокализа в зрительном зале переносит Чука в волшебный мир фантазий. Он ви-

дит как Зайчик-воин с барабаном оживает и вырастает в размерах, преодолевая все границы, встает на защиту чести и целостности семьи. По существу, первое отношение с внешним миром Чук устанавливает во время концерта. Так, режиссер фильма открывает тему самоопределения Чука во внешней жизни, уводящей его далеко за пределы дома и за пределы взаимной видимости и взаимной досягаемости с Матерью... [7, с. 85–87]. Оканчивается его погружение в мир собственных переживаний вместе с вокализом. Второй раз вокализ звучит в таежных лесах в сцене с медведем, когда сил для решения проблемы оказывается недостаточно и герои, следуя совету проводника — Сторожа (А. Попов), не только песней Матери защищаются от страшного животного, но и вызывают Отца, который выходит к ним из Леса на звук вокализа и, в доступной ему манере, подхватывает музыкальный тон. Акустическое решение сцены ведет к встрече родителей, которая происходит уже на фоне хорового (вместе с мальчиками) исполнения. Новый год наступает только благодаря объединению Семьи и общего пропевания вокализа-лейттемы Матери.

Песня Матери (вокализ) в фольклоре ассоциируется прежде всего с колыбельной, которая выполняет эмоциональную функцию (для малышей — отсылает к ощущениям в утробе, приведение младенца и матери к единому биологическому ритму — воссоединение, успокоение), а для детей постарше — воспитательную функцию, поскольку рассказывает разные сюжеты, формирующие в их сознании определенную картину мира. Колыбельная Матери и Мать, исполняющая ее, наделяются сверхсилой, способной исцелять, защищать, оберегать, приравниваясь по силе действия к молитве. Отсут-

ствие слов в песне Матери в фильме дает нам скрытый сигнал к тому, что информативная часть давно усвоена мальчиками. Режиссер подчеркивает их готовность к размыканию контура дома и желание совершить большое путешествие к взрослению, пройти инициацию и приблизиться к Отцу, на которого они оба хотели быть похожими. Так послание песни Матери переносится режиссером в плоскость изобразительного ряда — не дублируя текстом изображение, но овеществляя, как бы материализуя его, тем самым расширяя сюжетную линию жизни персонажа, открывая зрителю внутренний мир ребенка.

Продолжая традиционный взгляд на песню Матери, мы можем отметить, что именно детская память, поддержанная родовым опытом, и голос Матери, как призыв и вместе с тем успокаивающий магический звук, помогают выжить при встрече с медведем. Мобилизовавшись, подхватив вокализ Матери, путешественники совершают серию действий, которые спасают их от гибели. А сила любви и единения, вложенная Матерью в вокализ, создает условия для благополучного развития сюжета. Помимо материнской песни, воссоединению способствуют физические и духовные усилия мальчиков: проходя свой индивидуальный путь, братья совершают важное для семьи и страны открытие — находят молибден. Чук получает слиток в подарок от Хозяйки Медной горы, а Гек замечает на стенах пещеры следы выхода породы. Таким образом, с опорой на силу родителей и веру в целостность Семьи завершается инициация основных действующих лиц сказки — братьев Серегиных: путь пройден, *предмет поисков* найден.

Благодаря возможностям кинематографа и авторской разработке режиссером

Александром Коттом сюжета рассказа Аркадия Гайдара действие фильма «Чук и Гек. Большое приключение» разворачивается в сложной системе пространств, встроенных друг в друга и носящих амбивалентный характер. Реалистичное пространство действия, обжитое людьми, являет черты скрытого магического, как только основные действующие персонажи — братья Гек и Чук — взаимодействуют с ним. Пространство, находящееся во власти Природы, интерпретируется детьми как априорно сказочное, изображенное в фольклорно-мифологической традиции, но обогащенное цитатами из книг и аллюзиями из игровых и мультипликационных фильмов, знакомых отечественному зрителю.

Мир взрослых и Мир детей в контексте истории дают основу для цикличности развития личности и общества: дети се-

мейства Серёгиных повторяют путь инициации, который в свое время прошел их Отец, и предвосхищают и обозначают будущий путь его внуков. Универсальные основы рационального и материального Мира взрослых служат основой для строительства детьми собственного мира, основанного на фантазии и подвергающегося сомнениям правильность устройства Мира взрослых. Тема преодоления, поиска пути, проверка своих сил развивается на протяжении фильма. Она выражается оживлением культурно-предметной среды детей, испытанием их духовных сил и способностью жертвовать собой ради воссоединения с семьей. Такой контекст способствует выявлению скрытого подтекста фильма: детские фантазия и воображение способны решать задачи, неподвластные взрослым, если дети чувствуют поддержку и силы своих родителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Бажов П. Сказы / Сост. Л.М. Слободяниновой. Свердловск: Среднеуральское. кн. изд-во, 1988. 492 с.
3. Гайдар А. Чук и Гек. М.: Детская литература, 1982. 80 с.
4. Зернова П. Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века // Вестник ВГИК. Т. 15, № 1. 2023. С. 80–92.
5. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. СПб.: Издательская группа «Азбука-Аттикус», 2025. 544 с.
6. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, К.Э. Разлогов; отв. ред. Н.А. Кочеляева // Строение фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. 615 с.
7. Осорина М. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / М.В. Осорина. СПб.: «Питер», 2022. 448 с.
8. Пропп В. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2024. 640 с.
9. Успенский Б. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.

REFERENCES

1. Berkovsky, N. Romantizm v Germanii [Literary theory of German Romanticism]. St. Petersburg : «Azбуka-klassika» Publ., 2001. 512 p.

2. Bazhov, P. Skazy` [Tales] / Sostavitel` L. M. Slobozhaninova. Sverdlovsk: Sredneural. kn. izd-vo Publ., 1988. 492 p.
3. Gajdar, A. Chuk i Gek [Chuk and Gek]. Moscow: Detskaya literatura Publ., 1982. 80 p.
4. Zernova, P. Modernizaciya fol`klorny`x kanonov v otechestvenny`x kinoskazkax XXI veka [Modernization of folklore canons in domestic film fairy tales of the 21st century]. // Vestnik VGIK, vol. 15, no. 1, 2023, pp. 80–92.
5. Lotman, Yu. Xudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolya [Artistic space in Gogol's prose] // V shkole poe`ticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol` [In the School of Poetic Word: Pushkin, Lermontov, Gogol]. St. Petersburg: Izdatel'skaya Gruppa «Azbuka-Attikus» Publ., 2025. 544 p.
6. Lotman, Yu., Tsivyan, Yu. Dialog s e`kranom [Dialog with the screen] / Yu.M. Lotman, Yu.G. Civ`yan, K.E. Razlogov; otv. red. N.A. Kochelyaeva // Stroenie fil`ma [The structure of the film] / Moscow: Izdatel'stvo «Kul`tura»; Izdatel'skaya gruppa «Alma Mater» Publ., 2024. 615 p.
7. Osorina, M.V. Sekretny`j mir detej v prostranstve mira vzrosly`x [The Secret World of Children in the Space of the Adult World]. St. Petersburg: «Piter» Publ., 2022. 448 p.
8. Propp, V.Ya. Morfologiya volshebnoj skazki; Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Morphology of the Folktale; Historical Roots of the Folktale]. Moscow: KoLibri, «Azbuka-Attikus» Publ., 2024. 640 p.
9. Uspensky, B. Poe`tika kompozicii [The poetics of composition]. St. Petersburg : «Azbuka» Publ., 2000. 352 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **20.02.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **18.03.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **20.03.2026**