

УДК 008

В. А. Тирахова

<https://orcid.org/0000-0003-3621-2294>

**Мифологизация базовых концептов героического эпоса
в советском кинематографе 1930–1950-х г.**

Статья подготовлена в рамках проекта Российского научного фонда № 20-68-46013

«Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность»

Для цитирования: Тирахова В. А. Мифологизация базовых концептов героического эпоса в советском кинематографе 1930–1950-х г. // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 203–212.
DOI 10.20323/2499-9679-2020-3-22-203-212

В статье приводится анализ мифологизации былинных образов героев и врагов, визуального пространства, сюжетов и мотивов в отечественном кино сталинского времени. Автор отмечает, что благодаря доступности сюжетов, подчас наивной, но весьма выразительной образности, обширности средств художественной выразительности, киноязык стал одним из самых востребованных метаязыков советской массовой культуры. Отечественный кинематограф 1930–1950-х гг. условно обозначен, по аналогии с содержанием воплощавшегося материала, «героическим эпосом советской культуры», не только на уровне содержания, но и формы. Трансформация уже существующих образов и введение новых образов в культурный код былинного эпоса можно интерпретировать как мифологизацию, то есть деформацию смысла, по Р. Барту, в рамках которой появление данных персонажей воспринимается зрителем как привычное и органичное. В ходе анализа фильмов С. Эйзенштейна и А. Птушко автор приходит к выводу о том, что многие былинные концепты героического, былинного эпоса легли в основу советской мифосистемы практически без изменений (образы культурного героя, чудовища, врага). Трансформации подвергается образ правителя: если в былинном эпосе правитель может выступать как антагонист героя, то в советском кино сталинского времени образ правителя явно идеализируется, зачастую посредством введения образа предателя и переноса на него вины за жестокость и ошибки правителя. Таким образом, в культурный код русской былины вписывается идеализированный образ правителя, характерный образ внутреннего врага, предателя, актуальный для идеологии и внутренней политики того времени.

Ключевые слова: мифологизация, трансформация, советская культура, советский кинематограф, советское бытие, былинный эпос, героический эпос, идеология.

V. A. Tirahova

**Mythologization of the basic concepts of the heroic epic
in the soviet cinema of the 1930s and 1950s**

The article analyzes the mythologization of epic images of heroes and enemies, visual space, plots and motives in the domestic cinema of the Stalinist period. The author notes that due to the availability of plots, sometimes naive, but very expressive imagery, and the vastness of the means of artistic expression, the film language has become one of the most popular metalanguages of Soviet mass culture. The Russian cinema of the 1930s and 1950s is conventionally designated, by analogy with the content of the material embodied, «the heroic epic of Soviet culture», not only at the level of content, but also of form. The transformation of existing images and the introduction of new images into the cultural code of the epic can be interpreted as mythologization, that is, the deformation of meaning, according to R. Barth, in which the appearance of these characters is perceived by the viewer as familiar and organic. In the course of analyzing the films, S. The author comes to the conclusion that many epic concepts of the heroic, folk epic formed the basis of the Soviet mythosystem almost unchanged (images of the cultural hero, monster, enemy). The image of the ruler undergoes transformation, while in the folk epic the ruler can act as an antagonist of the hero, in the Soviet cinema of the Stalinist time the image of the ruler is clearly idealized, often through the introduction of the image of the traitor and the transfer of guilt for the cruelty and mistakes of the ruler to it. Thus, the cultural code of the Russian epics includes an idealized image of the ruler, a characteristic image of an internal enemy, a traitor, relevant to the ideology and internal politics of that time.

Key words: mythologization, transformation, Soviet culture, Soviet cinema, Soviet existence, folk epic, heroic epic, ideology.

Формирование новой имперской идеологии в ее советской версии (так называемого, сталинского времени) определило обращение многих авторов к сюжетам и образам героического, былинного эпоса, источником формирования которого, по мнению М. Е. Мелетинского были мифы, в особенности мифологические сказания о культурных героях [Мелетинский, 1980, с. 665]. Мы попытаемся проанализировать процесс мифологизации и трансформации базовых концептов героического эпоса на материале советского кинематографа. Мы предполагаем, что подобный ракурс исследования позволит расширить актуальное в современной культурологии представление о советской идеологии как мифологической системе, в первую очередь, о механизмах ее формирования и трансляции в массы.

Современные исследователи констатируют, что в целом для культуры XX века был характерен процесс ремифологизации, то есть возрождения мифологического сознания в условиях культурного кризиса, мировых войн и т.д., создания новых мифосистем, в том числе политических мифов (П. С. Гуревич [Гуревич, 1983], Е. А. Ермолин [Ермолин, 2002], Л. Г. Ионин [Ионин, 2004], Б. Малиновский [Малиновский, 1998], Е. М. Мелетинский [Мелетинский, 1976], Ж. Сорель [Сорель, 2013], М. Элиаде [Элиаде, 2000] и т.д.). Судя по многочисленным, хотя и разрозненным высказываниям исследователей, во-первых, в XX веке не было единой мифосистемы, во-вторых, мифосистемы XX века — это, в первую очередь, совокупность идеологических матриц, которые, с одной стороны, призваны управлять и влиять на массы, транслировать в массовое сознание жителей определенного государства официальную картину мира, систему ценностей, идеологических установок, в том числе и посредством искусства, пропагандистской деятельности, агитации, цензуры [Злотникова, 2014]. С другой стороны, идеологии сами являются продуктом массового сознания и мифотворчества, активизирующегося, по мнению исследователя, в первой половине XX века [Хренов, 2006, с. 303–314]. Актуализация мифа как культурфилософской формы освоения действительности и, что немаловажно, воздействия на нее обусловлена тем, что время в первой половине XX века воспринималось массовым сознанием как время мифологическое, а не историческое, то есть даже реальные события и

персоны не виделись как исторические, а интерпретировались по принципам мифологического сознания, в рамках различных мифосистем, в том числе политически детерминированных каждой новой эпохой [Хренов, 2015].

Одним из ярких примеров такой мифосистемы XX века, до сих пор представляющих социально-культурный (практический) и научный интерес, является советская имперская идеология периода 1930–1950-е гг. [Хренов, 2014, с. 404]. Сегодня стало распространенным мнение о том, что именно имперский ракурс политики И. В. Сталина определил актуализацию базовых концептов героического эпоса и обращение советских авторов к мифологическим и фольклорным образам, мотивам, сюжетам [Чеботарева, 1981, с. 158–159]. Для нас принципиальным представляется не только обратить внимание на сам факт актуализации в культуре первой половины XX века русского фольклора (героического эпоса), но и проследить трансформацию базовых концептов русского былинного эпоса в советской культуре. В связи с этим мы обращаемся к семиотическому методу исследования, разработанному Р. Бартом [Барт, 1996, с. 231–264], так как именно он позволяет раскрыть процесс мифологизации как особый знаковый механизм превращения истории в идеологию. Кратко сошлемся на идеи Р. Барта.

Любая идеология, как и миф, по Р. Барту, представляет собой вторичную семиотическую систему, в которой означающим становится знак. Таким образом, подчеркивается двойственность означаемого в мифе, которое одновременно присутствует в двух семиотических системах, на разных языковых уровнях:

- в первичной системе на языке объекта знак — это смысл;
- на втором уровне, в рамках метаязыка, то есть языка, на котором говорят о первой системе, означающее — это форма.

В этой концепции мифологизация — знаковый механизм, процесс деформации смысла, то есть результат взаимодействия смысла и формы, где смысл отходит на второй план. В результате мифологизации смысл и форма представляются читателю связанными естественным образом. Таким образом, любая идеология как мифологическая система является системой значимостей, которую реципиент воспринимает как систему фактов [Барт, 1996, с. 238].

Многие исследователи обращают внимание на то, что основной коммуникативной средой создания и трансляции идеологических установок в контексте мифологизации становится массовая культура. Как это представлялось и утверждалось в эпоху господства соцреализма, перед художником в новом государстве, которому впоследствии стали приписывать черты империи, стоит задача создать народное, массовое искусство, освоив язык мифа, понятный и актуальный для массы — язык образов, а не понятий [Хренов, 2015]. Одним из самых востребованных метаязыков в советской культуре сталинской эпохи стал кинематограф, так как именно киноязык отвечал всем коммуникативным принципам мифа: был доступен для масс (и с точки зрения физической доступности, и в контексте возможностей понимания образности киноязыка), к тому же имел огромное эмоциональное воздействие, погружая зрителя в мифологизированную, следовательно, условную реальность, существующую по законам имперской парадигмы. Как следует из анализа ранее предпринятых исследований и выработанных нами представлений, зачастую мифологизации в советской массовой культуре рассматриваемой эпохи подвергаются сформированные в прошлом мифологические, фольклорные и исторические образы, сюжеты, то есть, посредством советского кинематографа как метаязыка происходит трансформация традиционного мифа и утверждение новых культурных кодов советского бытия. Следовательно, для выявления специфики этих культурных кодов необходимо понять механизм мифологизации в массовом искусстве, каким по определению является кино.

Мы ранее отмечали актуализацию мифологических образов в советском киноискусстве, а также обращение советских кинорежиссеров к художественным принципам героического эпоса [Ерохина, Тиравова, 2016] и пришли к выводу, что работу отечественного кинематографа 1930–1950-х годов можно рассматривать не просто как опыт интерпретации традиционных форм мифологии, но и как попытку создать новый героический эпос, отражавший тенденции советского бытия и советской культуры; с одной стороны, это суждение опирается на факт существования имперских идеологических установок, с другой, на наличие основополагающих признаков героического эпоса, обозначенных М. М. Бахтиным [Бахтин, 1975].

Во-первых, героический эпос по М. М. Бахтину должен быть *обращен к событиям героического, абсолютного прошлого*. Советский кинемато-

граф сталинского времени зачастую воспроизводит по единому алгоритму события недавнего (досоветского) и давнего, реального исторического прошлого, а также былинные события как явления мифологического времени («Чапаев» бр. Васильевых 1934 г.; «Александр Невский» 1938 г., «Иван Грозный» 1944 г. С. Эйзенштейна, «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. и др.) Героический пафос изображаемого времени усиливается специальными кинематографическими средствами создания художественного пространства фильмов. Каждый режиссер создавал уникальное кинематографическое (в культурно-историческом плане — мифологическое) время и пространство.

Например, по словам Н. М. Зоркой, в изображении среды, в создании декораций, костюмов С. Эйзенштейн руководствовался принципом «реставрации». Кинокритик отмечает, что кадр его тяготеет к экзотичности, к чудной и странной древности, к затейливым стругам, к густокаменной резьбе псковских храмов, к пышно орнаментальной и зловещей тевтонской символической. Исходная культурная позиция для режиссера — уникальная, музейная вещь; в эпическом полотне Эйзенштейна создается не «бытовой», привычный глазу облик русской старины, а старина, далекая от нас, невозвратно ушедшая. [Зоркая, 1966]. Если художественное пространство фильма С. Эйзенштейна, в первую очередь, было ориентировано на историзм и, соответственно, реконструкцию, то пространство фильмов А. Птушко («Новый Гулливер» 1935 г., «Садко» 1953 г., «Каменный цветок» 1946 г., «Илья Муромец» 1956 г. и др.) тяготеет к сказочной условности. Кинорежиссер, будучи мастером анимации, снабжал актеров бутафорскими телами и масками. Причем чаще всего Птушко не только конструировал, но и изготавливал куклы и всяческие приспособления собственноручно [Спутницкая, 2020]. Несмотря на принципиальное различие в подходе к формированию художественного пространства, оба режиссера работая на Мосфильме отдельное внимание уделяли созданию декораций, для фильмов могли выстраиваться целые города. Так, для фильма А. Птушко «Илья Муромец» был создан макет Киева площадью сорок на восемь метров, а также восьмиметровые золотые ворота [Спутницкая, 2018, с. 115], в свою очередь для создания Великого Новгорода в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» в Коломне были возведены соборы и улицы.

Во-вторых (продолжая следовать идее М. Бахтина), согласимся с тем, что героический эпос со-

держит закодированное пророчество. В каждом из обозначенных фильмов, «историческом» и «былинном», в финале герой произносит своего рода пророчество, раскрывающее силу и величие русского народа, провозглашает его единство и священность русской земли. Наиболее репрезентативен в данном контексте финал фильма С. Эйзенштейна «Александр Невский», где камера берет главного героя (красавца-великана Н. Черкасова) крупным планом, герой обращается напрямую к зрителю: «... если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет — на том стоит и стоять будет Русская земля». Как известно, данный фильм, рассказывающий о победе русского войска над «немцем», предвосхитил события Великой Отечественной войны, при этом, именно в военное время картина была на пике популярности и постоянно демонстрировалась в кинотеатрах. В фильме А. Птушко «Илья Муромец» финальное обращение героя (Б. Андреев) несет не столько функции пророчества, сколько выстраивает ассоциативную связь между былинным освобождением Киева от Калина с победой в Великой Отечественной войне (дата создания — 1956 г.), тем самым мифологизируя последнюю в качестве воплощения победного духа русского народа как такового: «Не губили окающие красен Киев-Град. Отстоял народ Русь-Землю от погибели»

Наконец (по версии М.Бахтина), эпос *повествует о героях и подвигах*. Исторические фильмы патриотического характера были наиболее востребованным жанром в советском кинематографе сталинского времени [Хренов, 2014, с. 404], в связи с этим режиссеры часто обращались и к событиям былинного эпоса, и к знаковым историческим событиям и персонам. На отражении данного признака героического эпоса в советском киноискусстве мы остановимся подробнее.

Центральным в советском кино 1930–1950-х годов, как и в героическом эпосе в целом, становится образ культурного героя. Как известно, традиционными культурными героями русского героического эпоса были богатыри, призванные защищать русскую землю и народ от врага; по Е. М. Мелетинскому, такой тип культурного героя несет особую («богатырскую») миссию охраны от чудовищ местообитания людей [Мелетинский, 1976]. Однако, помимо названной функции защиты русской земли, богатырские образы, как традиционные (былинные), так и новые (советские) вбирают в себя основные добродетели, почитаемые народной культурой, в том числе это способность к защите интересов народа. Поэтому они

часто противопоставлены не только образу врага — внешнего захватчика, но и врага внутреннего, как правило, воплощенного в образе предателя, а также — в соответствии с идеологическим запросом — представителя знати, власти или собственно правителя.

Основываясь на особенно продуктивном в данном случае названном системном подходе, мы структурно выстраиваем наш анализ советских фильмов по принципу бинарных оппозиций: герой и враг. Образы русских богатырей, князей и врагов появляются в столь разных по сюжетному материалу и стилистике, но объединенных идеей бинарности героя и врагов России фильмах, как «Александр Невский» С. Эйзенштейна 1938 г. и «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. На наш взгляд, в процессе исследования трансформации в кинематографе традиционных для русского героического эпоса образов и сюжетов можно обнаружить характерные культурные коды советского бытия.

Фильм Птушко является экранизацией различных сюжетов былинного эпоса о Илье Муромце, объединенном в единую сценарную композицию. Первая сцена фильма «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. является своего рода «зачином» и представляет сюжет смерти Святогора, одного из самых древних богатырей в фольклорной традиции, великана, обладающего невероятной силой. В фильме так же, как и в былинном эпосе, Святогор становится воплощением образа первопредка, хранителя и первого обладателя богатырской силы народа. Мощь Святогора подчеркивается в кадре противопоставлением на общем плане огромной фигуры богатыря, равной горам на заднем плане, и крошечных калик, пришедших к нему (Святогор — актер или та самая кукла, о которой Вы говорили выше?). Святогор передает им Меч-кладенец для молодого богатыря, в котором нуждается Русь. Перед обращением Святогора в камень, старый богатырь объясняет, что его не в силах сносить Мать Сыра Земля. Былинный сюжет о смерти Святогора и передаче символа его силы Илье Муромцу ведущие фольклористы интерпретируют как переход к государственному эпосу [Пропп, 1999, Балашов, 1981]. При этом мощь Святогора интерпретируется как древнейшая сила русского народа, «свободного от государственности» [Пропп, 1999, с. 76–86]. Таким образом, его гибель и переход богатырской силы к новому герою, служащему Родине и Киеву, свидетельствует о восприятии архаическим созданием, присущим народу, идеи служения как цен-

трального концепта, единого для народного эпоса и для советской идеологии. В фильме режиссер акцентирует, что Руси нужен новый герой. Обращая внимание на преемственность народной силы, которая не останавливается на Илье Муромце (в финале фильма Муромец передает меч своему сыну), мы можем прочитывать передачу оружия защиты как указание на генетическую связь силы советского народа с древней богатырской народной силой.

Несмотря на то, что героические подвиги в фильме Птушко совершает только Илья Муромец, в картине присутствуют и другие богатыри: Алеша Попович и Добрыня Никитич. Образ каждого богатыря традиционно воплощал отдельные добродетели русского народа: Добрыня отличается высоким уровнем воспитанности и образованности, мастерством владения оружием; Алеша наделен острым умом, жизнелюбием и храбростью, граничащей с безрассудством. В фильме подчеркнуты характерные черты богатырей. Например, Алеша Попович — самый младший богатырь, в исполнении С. Столярова, представлен в фильме в соответствии с амплуа героя-любовника, в первой же сцене его появления зритель видит его объясняющимся в любви Аленушке (И. Арпина). Кроме того, он наиболее резок и эмоционален: в сцене, ссоры Ильи и Владимира, именно, Алеша дает клятву не служить Владимиру и долго держит обиду на него, отказываясь возвращаться на защиту Киева. Добрыня (Г. Демин), напротив, становится воплощением мудрости и степенности, он ближе всех из богатырей к Владимиру, в первой сцене он показан как исполнитель «дипломатического» визита в Царь-Град. Выбор актеров строился на умении определить архетипичность (правильные черты лица, благообразие и мужественность) внешнего облика богатырей, изображаемых в мифологической парадигме.

Главный герой фильма Птушко — Илья Муромец, в исполнении одного из любимых актеров как публики, так и главы государства — Б. Андреева, стал воплощением надежности и земной силы, мужества, патриотизма и простоты; в своей человечности и обыденности «богатырский» типаж актера идеально совпал с актерской задачей. Илья Муромец в былинном эпосе — это русский национальный герой [Пропп, 1999, с. 249], главной целью которого является служение родной земле. Мы уже упомянули, что героические богатырские подвиги в фильме совершает только Илья Муромец, мы можем предположить, что он стал центральным героем из-за своего происхождения.

В былинном эпосе в отличие от Алеши Поповича (сын священника) и Добрыни Никитича (спорное происхождение) Илья Муромец — герой из народа, простого происхождения, на княжьем пиру к нему часто обращаются «мужик-деревенщина», в фильме его так называет Алеша при первой встрече. Впервые зритель видит крупный план героя в раме окна, композиционно граница экрана дублируется широкой рамкой окна, что посредством киноязыка подчеркивает скованность силы Ильи. На общем плане богатырь предстает перед зрителем сидя в сцене с каликами, в данном эпизоде камера снимает героя в ракурсе снизу — это один из распространенных кинематографических приемов, позволяющих визуально увеличить персонажа и подчеркнуть его масштабность и значимость. Ракурс снизу используется практически во всех сценах с участием героя, в том числе в сцене сражений.

В фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» также есть персонажи, вобравшие в себя характерные богатырские черты, что, прежде всего выражено через «простонародные» актерские типажи: Василий Буслай (Н. Охлопков) и Гаврила Олексич (А. Абрикосов). Во многом они созвучны образам упомянутых выше былинных героев, наделенных храбростью, удалью и огромной силой, которая проявляется в сцене сражений. При этом личностно они противопоставлены друг другу, подобно былинным Алеше и Добрыне: Буслай — экспрессивен и шутив, Гаврила — напротив, спокоен и мудр. В большинстве сцен они так же, как и герой фильма Птушко, показаны в ракурсе снизу, что визуально делает их крупнее (хотя Абрикосов и особенно Охлопков не были малорослыми), во многих кадрах они нарочито «выходят за рамки экрана», таким образом создается иллюзия крупного масштаба личностей, в силу чего они «не вмещаются в границы экрана».

Образ главного героя фильма Эйзенштейна в исполнении Н. Черкасова — один из самых сложных и противоречивых из всех, нами рассмотренных. Будучи по статусу князем, в фильме он визуально подчеркнута лишен знаков княжеской власти, его образ во многом растворен в народе: он спит рядом с рыболовной сетью, одет в простую рубаху, занимается ловлей рыбы с мужиками и т.д. Однако, в сцене ожидания вестей из Новгорода, зритель видит, что герой тяготеет мирной жизнью: он разрывает рыболовную сеть мечется по избе, при этом создается ощущение, что ему тесно в ней (низкие потолки, на общем плане видим все пространство избы, по которой «мечется»

герой). Данная сцена перекликается с попыткой Ильи Муромца работать на земле в фильме Птушко, она также подчеркивает, что герой — в первую очередь, воин и неприспособлен к другому делу. Функции правителя Александр в фильме проявляет также исключительно в военном деле, при этом все равно мы говорим об образе народного правителя, полководца, сражающегося бок о бок с народом.

Главная функция былинного богатыря, как мы уже отметили, — это защита родной земли и народа от врага, чудовища. Мифологические основы советской культуры в этой функции, представленной кинематографом, актуализировались в полной мере. Образы антогонистов в обозначенных нами фильмах в рамках данного исследования представляют особый интерес. Мы попытаемся проследить эволюцию образа врага и специфику воплощения в нем образа врага как в былинном эпосе, так и в кино. Мы обращаем внимание, в первую очередь, на природу вражды героя и его антагониста, в былинной — чудовища, в исторической ленте представителя власти или предателя. По-нашему мнению, именно в этом аспекте можно выявить истоки знаковых образов советского культурного кода.

Самый древний по происхождению образ чудовища появляется в финале сражения в фильме Птушко — Змей Горыныч, вероятно генетически он связан с Змеем из былин «Добрыня и Змей», в которой чудовище воплощает древнюю силу опасных стихий [Пропп, 1999; Путилов, 1968]. Возможно, для режиссера было принципиально оставить хотя бы в намеке образ древнего чудовища, воплощающего силы стихий, тем самым увеличив представление о могуществе богатырской силы народа. Сцены со Змеем Горынычем в фильме Птушко выглядят эффектно даже на сегодняшний день, хотя спецэффектов в современном понимании там, естественно, не было: динамика смены кадров, комбинированная съемка, использование огнемёта, выжигающего землю, и сама механизированная кукла Змея Горыныча — все это, конечно, оказывало невероятное воздействие на зрителя 1950-х годов. При этом герои, вступающие в бой со Змеем, не демонстрируют ни доли страха или сомнения, выходя из сражения на первый план и обливаясь водой, играючи побеждают древнее чудовище.

Чудовищем, на которое мы также обращаем внимание, становится Соловей-разбойник. В фильме Птушко победа над Соловьем — это первый подвиг Ильи. Образ Соловья в фильме точно

повторяет былинный, является воплощением чужого, иноземного внешнего врага, с характерными мифологическими свойствами чудовища. При этом портрет Разбойника исполнен в характерном для режиссера стиле: с помощью костюма и накладного грима создается гипертрофированный уродливый образ мохнатого антропоморфного чудовища с животной пластикой. Пространство, в котором обитает Соловей, — это безжизненные сухие деревья, на выжженной «голой» земле. В эпизодах с участием Соловья, с одной стороны, режиссер в очередной раз указывает на силу Ильи (он поднимает его одной рукой). С другой, демонизированная дикость Соловья явно противопоставлена уровню развития русской культуры, в данном противопоставлении нашла отражение знаковая для советской культуры категория «чужого» как враждебного. Такую тенденцию мы можем отметить почти во всех кинообразах внешних врагов. По тому же принципу создан образ Идолища — посла Калина-царя, приехавшего к Владимиру. При гипертрофированных размерах и гротескном портрете, он в отличие от Соловья, приобретает больше социально-антропологических черт (богатый костюм, перстни, ожерелье и т.д.). Он вбирает в себя многие человеческие пороки, порицаемые русским народом на протяжении всей истории русской культуры: обжорство, грубость, жестокость и т.д. Образ самого уродливого и странного (сыгранного узбекским актером Ш. Бурхановым) Калина-царя предстает в фильме очеловеченным, при этом в сценах в фильме он проявляет себя как жестокий и властный правитель. Режиссер подчеркивает его нечеловеческую сущность во фрагментах, где постаментом для его «трона» становятся люди, поддерживающие его на своих спинах, кроме того в сцене сражения он приказывает создать «живую» гору из своих же воинов, по телам которых он скачет верхом на коне, чтоб своими глазами видеть ход сражения. Подобное «утилитарное» использование человеческого тела, мы встречаем и в сцене встречи Александра и баскаков в фильме Эйзенштейна.

Визуальное воплощение войск как русских, так и вражеских также, на наш взгляд имеет огромное значение для выявления специфики представлений о герое и враге. В съемках фильма Птушко состоялась апробация научно-исследовательской работы художников и специалистов по комбинированным съемкам братьев Никитченко. Именно благодаря их изобретению «автоматических переключков» в эпизодах татарского нашествия появи-

лись сто тысяч всадников и материализовалась эпическая формула «от топота конского солнце померкло». Грандиозная армия, созданная на основе десяти тысяч фотографий, снималась методом многократной экспозиции, при этом светлые кони предварительно красились анилином в разные цвета [Спутницкая, 2020]. Масштабность съемочного процесса отвечала основным требованиям художественного стиля искусства сталинского времени в целом. При этом средства художественной выразительности в изображении русского войска и монгольского построены на явном противопоставлении. Сцены в тылу врага переключаются с знаменитой сценой «Пляской опричников» в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» 1944 г., они также решены в красных, черных и золотых цветах, отличаются яркостью и динамичностью. Образ русского войска, напротив, предстает статичным, ровным строем витязей. Данное противопоставление, с одной стороны, опять же подчеркивает разницу в культурном развитии Руси и Татар, с другой стороны, сближает образ русской культуры с западной.

В фильме «Александр Невский» вражеские и русские войска изображены иначе. Если обозначенные нами ранее враги были носителями знаков восточной культуры, то в картине Эйзенштейна мы встречаем образ западного врага, на что указывают портреты персонажей (монголоидный тип лиц татар и «римские» профили рыцарей). По словам Александра Невского, немец — враг более опасный и жестокий, чем монголы, что подтверждает сцена взятия Пскова: рыцари казнят стариков, заживо сжигают женщин и детей. Образы врагов в картине сближаются с образами мифических чудовищ (птичьи лапы на шлемах, неестественная пластика и грим). При этом рыцарские образы в отличие от татар статичны, безмолвны и безлики. Им противопоставлены эмоциональные и динамичные образы русских воинов, подшучивающих друг над другом во время сражения, бьющих врага не только оружием, но и дубинами, ведрами и т.д. В данном контексте мы можем предположить, что подобное противопоставление сближает русскую культуру с восточными, при этом противопоставлены западным, что указывает на характерную философскую проблему биполярности русской культуры в целом, находящейся на грани между востоком и западом.

Особое значение в раскрытии образа героев и врагов в обеих картинах становится музыкальное решение. В обеих картинах появляются песенные композиции, стилизованные под народные песни,

сочетающиеся с особым видео рядом. Так, песня калик о бедах Святой Руси сопровождается визуальный ряд из лаконичных и емких образов: горящих городов и деревень; матери и ребенке, стоящих на выжженной земли; жестокого войска; веренице пленных русских женщин и т.д. Именно, эта песня поднимает Илью на ноги. В фильме Эйзенштейна знаковой становится песня «Вставайте люди русские...». Ей предшествуют слова Александра о том, что дружины будет мало и необходимо «поднимать мужиков». Визуальным планом становится динамичные кадры снаряжения народа на войну. Если в фильме Птушко песня и сопряженный с ней визуальный план объясняют главную мотивацию поступков героя (защита родины и изгнание татар), то в картине Эйзенштейна сцена сборов русского народа на бой под песню «Вставайте люди русские...» подчеркивает важность единства народа в защите родной земли. К тому же очевидно, что в создании образа русского народа Эйзенштейн при съемках фильма был увлечен сопоставлением композиции фильма с музыкальной формой фуги. «Фуга» — то есть бегство, бегущая. Что же касается основного, общего плана картины, то здесь у режиссера нет никаких тонкостей. «Могуче и непобедимо славное русское воинство» — вот тезис режиссера [Зоркая, 1966].

Обозначенные нами эпизоды и приемы средствами нового искусства выстраивают соответствие между мифологическим представлением о героях этого, нового времени и былинным героям, историческим персонажам, принадлежащим фольклору и в, в частности, героическому эпосу. Более того, советские режиссеры подчас буквально экранизируют былинные сюжеты, сказания и исторические события. Однако мы обратим внимание на принципиальные расхождения фильмов с традициями героического эпоса. Говоря о главном герое фильма Эйзенштейна, мы уже отмечали, что его образ лишен фактических знаков княжеской власти и органично встраивается в систему образов простого народа, иногда даже растворяясь в ней. Мы можем трактовать данное кинематографическое решение как попытку создания своеобразного мифа о народном правителе, отвечающем одному из основных идеологических запросов советской культуры (мифологизированное представление о власти народа). В то же время наиболее радикальной трансформации подвергся образ князя Владимира (А. Абрикосов) в фильме Птушко. Традиционно в былинном эпосе образ Владимира часто стоит в одном ряду с боярами и

тем самым противопоставлен героическим образам богатырей. Былинные герои зачастую не принимают дары князя, В. Я. Пропп, подчеркивает, что богатырю чуждо стремление обрести власть, для него это приобщение к ненавистным князьям и боярам [Пропп, 1999, с. 251]. Основными причинами конфликта между князем и богатырями становятся пренебрежительное отношение к героям [Пропп, 1999, с. 258] или, напротив, расположение к врагу [Пропп, 1999, с. 226]. Последнее воспринимается как позор и является причиной одного из самых крупных былинных конфликтов Ильи и Владимира. В фильме Птушко образ князя идеализируется по контрасту с концентрацией всех пороков и злодеяний в образах бояр (стремление к власти, богатству и т.д.), а также через введения образа внутреннего врага, отвратительного предателя — боярина Мишатычки (С. Мартинсон), что в своей сатирической эстетике не характерно для былинного эпоса. При этом последний кинематографически во многом выстроен по принципам создания фольклорных антигероев: типаж актера резко отличается от типажа Ильи-Б.Андреева, противопоставление также усиливается гримом (накладной нос), пластическим рисунком актера (сутулый, суетливый) и особенностями съемок (если Илья чаще снят в ракурсе снизу, что визуально увеличивает героя, то предатель как правило взят камерой в ракурсе сверху, что приводит к обратному результату). Зачастую персонаж показан в комических унижительных сценах, демонстрирующие его трусость (он попадает в бочку с водой от свиста Соловья, попадает в капкан и теряет штаны в попытке отправить послание Калину-царю и т.д.). При этом именно он оговаривает Илью, что послужило причиной конфликта князя и богатыря, строит боярский заговор против героя и служит Калину-царю т.д. Эти эпизоды призваны оправдать ошибки и жестокость правителя, перенести вину с князя на бояр и предателей, что стало созвучно с идеологическими установками сталинского времени (трактовка репрессий как «перегибов на местах»).

С образами предателей, визуально выстроенными в условной манере, с опорой на условно-символические элементы «народного» архетипа (черты лица, конфигурация телесности), мы встречаемся в фильме «Александр Невский»: Твердило (С. Блинников) и монах Анахий (И. Лагутин). Их образы, отвечая актуальному идеологическому запросу, также оправдывают внутреннюю политику сталинской эпохи, однако, напря-

мую в сюжетной структуре фильма не реализуют данную функцию. Введение названных образов скорее призвано показать место предателя в иерархии людей, совершающих злодеяния. В сюжетной канве антитеза «свой-чужой» (враг, предатель) имеет прямое и буквальное воплощение: если солдат вражеского войска отпускают, то делается это с целью распространить послание Александра, обращенное ко всему миру, князей — пленяют, то предательство персонажа, вставшего на сторону врага, прочитывается как предательство не только по отношению к конкретному человеку, но и ко всему народу, русской земле, поэтому за него предполагается самое страшное наказание: в «Александре Невском» народ набрасывает и убивает предателя, в свою очередь, «Илье Муромце» боярина Мишатычку кидают в котел со смолой.

Подводя итоги анализа процесса мифологизации в отечественном кино сталинского времени, можно сделать вывод о том, что благодаря доступности сюжетов, подчас наивной, но весьма выразительной образности, обширности средств художественной выразительности, киноязык стал одним из самых востребованных метаязыков советской массовой культуры. Отечественный кинематограф 1930–1950-х г. можно условно назвать, по аналогии с содержанием воплощавшегося материала, «героическим эпосом советской культуры», не только на уровне содержания, но и формы. При этом трансформация уже существующих образов и введение новых образов в культурный код былинного эпоса можно интерпретировать как, уже обозначенную нами выше, мифологизацию, то есть деформацию смысла, по Р.Барту [Барт, 1996, с. 238], в рамках которой появление данных персонажей воспринимается зрителем как привычное и органичное. Таким образом, в соответствии с базовым представлением советской культуры о величии и силе народа, кинорежиссеры обращаются к героическому эпосу и практически без изменений экранизируют сюжеты древних былинных и исторических сюжетов и мотивов, создавая точные образы народа, культурного героя, внешнего врага захватчика и т.д. Специфическими образами советской культуры сталинской эпохи, вписанными в культурный код героического эпоса, стали идеализированный образы идеализированного правителя и внутреннего врага, предателя. Введение данных персонажей свидетельствует о ключевой тенденции в советской тоталитарной культуре — оправдание жесто-

кости и несправедливости власти заговорами и происками врагов.

Библиографический список

1. Балашов Д. М. Из истории былинного эпоса. Святогор // Русский фольклор. Вып. XX. Ленинград, 1981. С. 10–21.
2. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 447–483.
4. Гуревич П. С. Социальная мифология. Москва : Мысль, 1983. 175 с.
5. Ермолин Е. А. Миф и культура : учебно-методическое пособие. Ярославль : Изд. Александр Рутман, 2002. 122 с.
6. Ерохина Т. И., Тирахова В. А. Архетипические основания репрезентации образа России: «Чистое небо» Г. Чухрая // Ярославский педагогический вестник. № 3. 2016. С. 320–324.
7. Злотникова Т. С. Имперское бессознательное – контекст творческого самосознания личности // Ярославский педагогический вестник. Том 2 (Гуманитарные науки). 2014–2. С. 213–217.
8. Зоркая Н. М. Эйзенштейн и его время // Портреты. Москва : Искусство, 1966. URL: <https://chapaev.media/articles/3815> (дата обращения: 20.06.2020)
9. Ионин Л. Г. Социология культуры : 4-е изд., перераб. и доп. Москва : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. 427 с.
10. Малиновский, Б. Магия, наука и религия : Пер. с англ. – Москва : «Рефл-бук», 1998. – 304 с.
11. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира: Т. 1. Москва : Сов. энцикл., 1982. С. 942–950.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 1976. 336 с.
13. Мелетинский Е. М. Эпос и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 2. С. 665–666.
14. Пропп В. Я. Русский героический эпос. Москва : Лабиринт, 1999. 638 с.
15. Путилов Б. Н. Русские и южнославянские эпические песни о змееборстве // Русский фольклор. Вып. XI. Ленинград, 1968. С. 31–54.
16. Сорель Ж. Размышления о насилии. Москва : Фаланстер, 2013. 293 с.
17. Спутницкая Н. Ю. Гуливеркино: как уникальная анимация Александра Птушко повлияла на жанр сказки // Искусство кино, 20.04.2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/gulliverkino-kak-unikalnaya-animatsiya-aleksandra-ptushko-povliyala-na-zhanr-skazki> (дата обращения 20.06.2020)

18. Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофантасти : монография. Москва, Берлин : Директ-Медиа, 2018. 371 с.

19. Хренов Н. А. Миф и культура в XX в.: кинопроизводство мифологем // Культура культуры, 2015. № 1–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-kultura-v-hh-veke-kinoproizvodstvo-mifologem-nachalo/viewer> (дата обращения 20.06.2020)

20. Хренов Н. А. Воля к сакральному. Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. 571 с.

21. Хренов Н. А. Избранные работы по культурологии. Москва : Согласие, 2014. 526 с.

22. Чеботарева В. Г. К проблеме мифотворчества в русской советской прозе двадцатых годов // Русский фольклор. Вып. XXI. Ленинград, 1981. С. 155–178

23. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва : Академический проспект, 2000. 222 с.

Reference List

1. Balashov D. M. Iz istorii bylinnogo jeposa. Svjatogor = From the history of epic . Svjatogor // Russkij fol'klor. Vyp. XX. Leningrad, 1981. S. 10–21.
2. Bart R. Mifologii = Mythologies / per., vstup. st. i komment. S. N. Zenkina. Moskva : Izd-vo im. Sabashnikovyh, 1996. 312 s.
3. Bahtin M. M. Jepos i roman (O metodologii issledovanija romana) = Epic and novel (About methods of novel research) // Bahtin M. M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let. Moskva : Hudozh. lit., 1975. S. 447–483.
4. Gurevich P. S. Social'naja mifologija = Social mythology. Moskva : Mysl', 1983. 175 s.
5. Ermolin E. A. Mif i kul'tura = Myth and culture : uchebno-metodicheskoe posobie. Jaroslavl' : Izd. Aleksandr Rutman, 2002. 122 s.
6. Erohina T. I., Tirahova V. A. Arhetipicheskie osnovanija reprezentacii obraza Rossii: «Chistoe nebo» G. Chuhraja = Archetypal basis of the representation of Russia's image : «Clear sky» // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. № 3. 2016. S. 320–324.
7. Zlotnikova T. S. Imperskoe bessoznatel'noe – kontekst tvorcheskogo samosoznaniya lichnosti = Imperial unconscious – the context of creative self- consciousness of a personality // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. Tom 2 (Gumanitarnye nauki). 2014–2. S. 213–217.
8. Zorkaja N. M. Jejzenshtejn i ego vremja = Eisenstein and his time // Portrety. Moskva : Iskustvo, 1966. URL: <https://chapaev.media/articles/3815> (data obrashhenija: 20.06.2020)
9. Ionin L. G. Sociologija kul'tury = Sociology of culture : 4-e izd., pererab. i dop. Moskva : Izd. dom GU VShJe, 2004. 427 s.
10. Malinovskij, B. Magija, nauka i religija = Magic, science and religion. Moskva : «Refl- buk», 1998. 304 s.
11. Meletinskiĭ E. M. Kul'turnyj geroĭ = Cultural hero // Mify narodov mira: T. 1. Moskva : Sov. jencikl., 1982. S. 942–950.

12. Meletinskij E. M. Pojetika mifa = The poetics of the myth. Moskva, 1976. 336 s.
13. Meletinskij E. M. Jepos i mify = Epic and myths // Mify narodov mira: Jenciklopedija. Moskva, 1980. T. 2. S. 665–666.
14. Propp V. Ja. Russkij geroicheskiy jepos = Russian heroic epic. Moskva : Labirint, 1999. 638 s.
15. Putilov B. N. Russkie i juznoslavjanskije jepicheskie pesni o zmeeborstve = Russian and South Slavic epic songs about snake fighting // Russkij fol'klor. Vyp. XI. Leningrad, 1968. S. 31–54.
16. Sorel' Zh. Razmyshlenija o nasilii = Reflections about violence. Moskva : Falanster, 2013. 293 s.
17. Sputnikskaja N. Ju. Guliverkino: kak unikal'naja animacija Aleksandra Ptushko povliyala na zhanr skazki = Gulliver cinema: how a unique animaton of Alexandr Ptushko influenced the genre of a fairy-tale // Iskustvo kino, 20.04.2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/gulliverkino-kak-unikalnaya-animatsiya-aleksandra-ptushko-povliyala-na-zhanr-skazki> (data obrashhenija 20.06.2020)
18. Sputnikskaja N. Ju. Ptushko. Row: master-klass rossijskogo kinofjentezi = Ptushko. Row: master class of Russian cinema fantasy: Ptushko : monografija. Moskva, Berlin : Direkt-Media, 2018. 371 s.
19. Hrenov N. A. Mif i kul'tura v XX v.: kinoproizvodstvo mifologem = Myth and culture in XX c.: filmmaking of mythologeme // Kul'tura kul'tury, 2015. № 1–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-kultura-v-hh-veke-kinoproizvodstvo-mifologem-nachalo/viewer> (data obrashhenija 20.06.2020)
20. Hrenov N. A. Volja k sakral'nomu = The will to sacral. Sankt-Peterburg : Aleteija, 2006. 571 s.
21. Hrenov N. A. Izbrannye raboty po kul'turologii = Chosen works of culture study. Moskva : 2014. 526 s.
22. Chebotareva V. G. K probleme mifotvorchestva v russkoj sovetsoj proze dvadcatyh godov = To the problem of mythmaking in Russian Soviet prose of the 20-s. // Russkij fol'klor. Vyp. XXI. Leningrad, 1981. S. 155–178
23. Jeliade M. Aspekty mifa = The aspects of myth. Moskva : Akademicheskij prospekt, 2000. 222 s.