

А.О. БЕЗЗУБИКОВ

# АКТУАЛИЗАЦИЯ МИФА КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ САМОРЕФЛЕКСИРУЮЩЕГО СЮЖЕТА ФИЛЬМА «ЗАСТАВА ИЛЬИЧА»

---

---

**Алексей Олегович Беззубиков,**

Всероссийский государственный институт  
кинематографии им. С.А. Герасимова,  
отдел разработки и апробации методик  
кинопросвещения,  
специалист  
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия  
ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814  
E-mail: axbezzub@gmail.com

---

---

**Реферат.** В статье приведен анализ мифологического измерения картины М.М. Хуциева «Застава Ильича». Автор приходит к выводу, что текст данного фильма представляет собой саморефлексирующую структуру: во-первых, сюжет картины достаточно явно отражает мифологическое восприятие действительности, во-вторых, ход повествования воспроизводит воздействие мифологических кодов на восприятие аудитории. Текст этого фильма содержит описание собственного механизма воздействия на зрителя, а также процессов, происходящих в сознании аудитории в момент просмотра. В первой части сообщается об основных принципах мифологического мышления и о представлении времени и пространства в мифе, ссылаясь на работы К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Элиаде, А. Лосева, Э. Кассирера и др. Особое внимание уделено роли мифа и ритуала инициации в пси-

хологическом становлении личности, так как, исходя из дальнейшего, именно эта тема ложится в основу повествования названного фильма.

Во второй части рассматриваются приемы, посредством которых мифологическое измерение манифестируется в тексте картины.

В третьей части исследователь показывает, как контраст профанного и сакрального становится основной семантической оппозицией, способствующей движению сюжета.

В четвертой части автор доказывает, что референтом показанных на экране образов является отражение действительности в сознании персонажей. Развитие оных лежит в русле актуализации сакрально-мифологического восприятия мира. В свою очередь, культурные коды, содержащиеся в тексте фильма, призваны вызвать своеобразный отклик в сознании аудитории — актуализировать в ее представлениях тот же сакральный модус восприятия, достижение которого является конечной целью героев. Таким образом, внутренний путь персонажей картины отражает процессы, которые возбуждает исследуемый фильм в восприятии аудитории.

Актуальность статьи заключается в обнаружении и описании принципа саморефлексии в структуре кинокартины «Застава Ильича», что позволяет на качественно новом уровне осмыслить ее строение и место в историческом развитии отечественного кинематографа.

**Ключевые слова:** миф, кино, фильм, инициация, бриколаж, сакральное, профанное, космогония, актуализация.

**Для цитирования:** Беззубиков А.О. Актуализация мифа как способ построения саморефлексирующего сюжета фильма «Застава Ильича» // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 6. С. 595–605. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-595-605.

**Ч**уть более трех часов длится в оригинальном варианте картина М.М. Хуциева «Застава Ильича». На первый взгляд подобный хронометраж кажется несоразмерным достаточно простой фавле. Значительная часть экранного времени отдана под, казалось бы, не имеющие отношения к непосредственному действию сцены, живописующие среду, в которой живут персонажи. Пространство, где происходит действие, служит не только фоном, который было бы достаточно заявить в экспозиции фильма, но и полноценной сюжетной единицей со своей логикой развития и взаимодействия с героями и зрителем картины. Иными словами, многочисленные панорамы города, хроника поэтического вечера в Политехническом институте и медитативные сцены внешнего «бездействия» персонажей принадлежат особой части общей «партитуры», которая, при соответствующем анализе, выявляет способность значительно расширить сюжет данного текста по отношению к его достаточно простой фавле.

Опираясь на житейскую историю, сюжет «Заставы Ильича» уводит персонажей и зрителя одновременно в макрокосмическое пространство, в ширь истории, не ограниченной временем действия фильма, и в тот же момент — в глубины микрокосма отдельного человека: интимное и глобальное здесь подвергаются обоюдной проекции. Герои картины стремятся, по словам киноведа Е.Я. Марголита, к «слиянию и гармонической целостности» с миром [1, с 449]. В свою очередь, устройство этого мира интерпретируется согласно коллективному опыту, заложенному в личность индивидуума, следовательно — поиск собственного

«я», в котором находятся персонажи, неразрывно связан с постижением общего для них культурно-исторического кода, определяющего личностные установки и ценности отдельного человека в конкретном социуме. Становление личности через сопричастность к культуре (а именно эта тема транслируется в фильме) есть результат мифопоэтического моделирования — термин этот принадлежит Г.К. Пондопуло и означает создание идеальных моделей мироздания на основе интуиций, заложенных в космогонических мифах [2, с. 8–9]. Герои «Заставы Ильича» ищут себя путем постижения подобной модели, основанной на своеобразной космогонии, заявленной в картине как косвенно, так и напрямую.

Подобная организация сюжета трансформирует отношения между миром фильма, персонажами и зрителем. Персонажи «Заставы Ильича» в процессе развития характеров находятся в положении реципиентов культурных кодов, сообщаемых средой фильма. В такой же позиции по отношению к миру, воплощенному в данной картине, находится и зритель. Автор «Заставы Ильича» закладывает принцип воздействия своего фильма на зрителя в основу сюжета, производя такое же воздействие на персонажей. Таким образом, текст этой картины предстает саморефлексирующей структурой, сюжет которой отражает собственное воздействие на воспринимающую его аудиторию. Анализ данной саморефлексии посвящена настоящая статья.

## МИФ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

**М**иф есть одна из древнейших форм постижения действительности и осмысления коллективного опыта. Мифы порождают концептуальные модели действительности, сохраняющие, накапливающие и транслирующие ценностные установки членам определенного социума и, будучи «первой, чисто интуитивной попыткой целеполагания», превращают человека из объекта природы в объект культуры [2, с. 9].

Подобные модели действительности могут быть представлены в различных аспектах: вре-

менном (космогония), пространственном (пространственный образ мира, каждая структурная часть которого связана с тем или иным смысловым наполнением) и символическом (система кодов, отсылающих к тем или иным концепциям, заключенным в мифе).

Временной аспект мифа связан с космогонией — представлениями об «исходной» поре сотворения и становления мира. Такое время сакрально [3], ему свойственна собственная, отличная от «бытового» времени, природа. К. Леви-Стросс пишет: «Значение мифа состоит в том, что [мифологические] события <...> существуют вне времени» [4, с. 186]. Приводя в пример французскую революцию, осмысленную в качестве мифа, ученый утверждает: «Последовательность прошлых событий остается схемой, сохраняющей свою жизненность и позволяющей объяснить общественное устройство современной Франции, его противоречия и предугадать пути его развития» [4, с. 186]. Так предание о возникновении и становлении существующей действительности становится актуальной моделью ее интерпретации.

Мифологическое мышление постигает предметы через их происхождение: «прошедшее уже не обладает никаким “почему”: оно само есть “почему” вещей» [5, с. 119]. Смещаясь вглубь прошлого, определенное содержание окружающего мира легитимируется как мифологическое [5, с. 119] и, в зависимости от его роли в космогонических событиях, связывается с определенными ассоциациями.

Так становится возможным построение пространственной модели мира, которая выступает в мифе как «топографическая» проекция смысловых, ценностных и эмоциональных содержаний. Согласно Э. Кассиреру, «в пространстве мифологического созерцания каждое место и каждое направление снабжены неким особым акцентом» [5, с. 101], «позиция <...> не может быть отделена от содержания <...>, она “существует” лишь постольку, поскольку она наполнена определенным, индивидуально чувственным или наглядным содержанием. <...> каждая точка, каждый пространственный элемент обладает чем-то вроде собственного “оттенка”» [5, с. 101].

Так мифологическое мышление располагает доступные человеческому опыту вещи и явления в соответствии с их смысловыми

(а не физическими) отношениями, принятыми в данной культуре. В результате такой «перегруппировки» миф, по словам А.Ф. Лосева, придает вещам «новую форму объединения»: связывает «вещи в каком-то новом плане, лишая их присущей им естественной раздельности...» [6, с. 108].

К. Леви-Стросс называет подобную логику «интеллектуальный бриколаж» [7, с. 126], сравнивая искусство создания сложных предметов и систем из подручных неспециализированных средств с мифологическим мышлением, создающим концептуальные модели из «обломков <...> психологических или исторических процессов» [7, с. 140].

Предмет, попадающий в поле внимания мифологического мышления, становится, не лишаясь собственной реальности и вещественности [6, с. 110–111], составной единицей мифологического высказывания и может быть «считан» в двух разных контекстах — обыденном и мифологическом [8, с. 282].

Как в обыденном, так и в мифологическом контексте вещи сохраняют собственный внешний облик. Тем не менее, будучи включенными в мифологический контекст, они становятся частью иной концептуальной системы и манифестируют новые, не свойственные им в бытовом восприятии смыслы. Это подводит нас к фундаментальной для понимания мифа паре категорий: профанное и сакральное. Профанное и сакральное есть модусы осознания действительности, при этом любой ее элемент может быть отнесен к любой из означенных категорий в зависимости от контекста восприятия. «Любое, — пишет Э. Кассирер, — пусть самое обыденное содержание наличного бытия может приобрести отличительный характер священности, как только оказывается в специфическом мифологически-религиозном поле зрения <...> Не определенное объективное качество, а определенная идеальная соотношенность — вот что при этом отмечается» [5, с. 91]. Таким образом, каждый факт, данный человеческому опыту, любой предмет, письмо, изображение, высказывание [8, с. 266], может быть задействован мифом в процессе «интеллектуального бриколажа».

В контексте мифологического мышления условием стабильности коллектива и социа-

лизации его членов является периодическая *актуализация* [3, с. 13] мифа — символическое уничтожение светского времени и действительности с последующим восстановлением мира в его первозданном гармоничном состоянии, в ходе которого человек испытывает сопричастность к времени творения. Подобный возврат к истокам осуществляется посредством ритуала, «воспроизводящего своей структурой и смыслом акт творения» [9, с. 15]. Ритуал конструирует символическое пространство, в котором «формы и понятия, доступные разуму и чувствам, представлены и упорядочены <...> таким образом, чтобы намеками подготовить к восприятию истины» [10, с. 209], т. е. соотносит данные человеку предметы и явления в соответствии с их мифологическим смыслом, выявляя их отношения в сакральном модусе восприятия.

Практика актуализации мифа особо важна для человека в переломной стадии становления личности. Д. Кэмпбелл отмечает психологическую функцию мифа, который «должен провести индивида последовательно через все стадии жизни <...> в соответствии с социальным порядком его группы, картиной космоса, принятой в его группе...» [11, с. 50].

Воспроизведение мифа в ритуале инициации дает толчок психологической трансформации [11, с. 54]. В детстве ребенок зависим от родителей, которые выступают внешним по отношению к нему авторитетом. Тем не менее в определенный момент подросток должен превратиться «в активного и готового принять на себя ответственность деятеля, который уже на обращается за помощью к маме или папе, но *сам уже есть* мама или папа» [11, с. 54].

Переход от зависимости к ответственности требует переноса источника авторитета извне вовнутрь. Образцовая модель мира, запечатленная в мифе и воссозданная в ритуале, становится внутренним авторитетом, в соответствии с которым человек, испытавший опыт сопричастности к сакральному времени, может ответственно и осознанно вступать во взаимодействие с окружающей действительностью. Поэтому ритуалы инициации, как правило, включают в себя ту или иную форму актуализации космогонической истории [3, с. 35–36].

В современном мире кинематограф является одним из институтов, которому присуща латентная функция ритуала [12; 13]. Возвращаясь к «Заставе Ильича», мы можем обнаружить в сюжете и образной структуре данного фильма присутствие вышеизложенных принципов моделирования действительности мифологическим мышлением. В основе же повествования — история молодых людей, вступающих во взрослую жизнь и переживающих своеобразный опыт инициации, что позволяет рассмотреть этот текст как опыт художественного осмысления принципов мифологического мышления, сохраняющих свою актуальность и у человека XX столетия.

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МИФА В ФИЛЬМЕ «ЗАСТАВА ИЛЬИЧА»

**В** фильме рассказана история трех друзей — Сергея, Николая и Славы. Сергей, вернувшись из армии, пытается осознать свое место в жизни. Слава женился и с временным успехом налаживает семейный быт. Разногласия супругов то и дело подвергают их союз проверке на прочность. Николай — подающий надежды молодой специалист. На работе его безуспешно пытаются завербовать в доносчики, и молодой человек переживает разочарование в идеалах. В попытке найти подход к окружающей действительности друзья, каждый по-своему, испытывают экзистенциальный кризис.

Немногочисленность фабульных перипетий компенсируется интенсивностью внутреннего действия героев, в первую очередь Сергея: за внешней обыденностью его действий кроется мучительный поиск истины. Пытаясь направить становление собственной личности сообразно идеалам и ценностям, лежащим в основе его культуры, молодой человек нуждается в «причастии» к исходной точке истории, «составляющей парадигму всем значительным актам человеческого поведения» [3, с. 31]. Фильм начинается с образной манифестации этой точки.

Организация первой сцены, где в образной форме повествуется о революции, обнаружи-

вает соответствие с описанной В.Н. Топоровым схемой «космологического» текста, состоящей из двух частей: первая представляет собой общенегативные суждения о хаосе и пустоте, вторая состоит из «серии положительных суждений дискурсивного характера о последовательном сотворении элементов мироздания в направлении от общего и космического к более частному и человеческому (микрокосмическому)» [9, с. 9–10].

Поначалу все пространство кадра занимает темная, вымощенная булыжником, закованная в кандалы трамвайных рельс мостовая. Грозно, словно удары набата, звучат первые ноты музыкальной темы (общенегативные суждения о хаосе и пустоте). Камера тяжело, будто преодолевая бремя своего веса, движется вверх от земли. Вдали появляются блеклые силуэты троих мужчин: они приближаются к зрителю, и постепенно их внешность становится все более различимой. Это — вооруженные революционеры в одежде 1917 года. По мере их приближения они будто воплощаются на наших глазах, превращаясь из размытых образов в конкретные фигуры.

Камера продолжает движение, и в кадр попадают здания, коммуникации и небо — словно по воле троих мужчин мир воздвигается из небытия. Светлые тона неба противоположны темной окраске мостовой — занимая все больше пространства в кадре, они визуальнo уравновешивают мостовую, за счет чего тревожное настроение сцены сменяется чувством гармонии и воодушевления.

Два вида движения — приближение революционеров к зрителю и движение камеры сообщают о победе космоса над хаосом. Чем отчетливее различимы черты троих мужчин, тем большую площадь кадра занимает город и небо. Идея революции преобразует мир по мере своего воплощения в жизнь: хаос и тревога (булыжная мостовая) уступают место порядку и гармонии (небо).

Когда трое мужчин в следующем кадре удаляются от камеры, небо, срезанное рамкой кадра, исчезает из виду. Тем не менее оно отражается в мокром асфальте — после революции идеи гармонии и порядка, которые заключало в себе небо (высокое, далекое и недостижимое), воплотились в земле (близкой и осязае-

мой). Вдали параллельно линии горизонта по мосту пронесется поезд — его звук переводит нас из сакрального измерения в бытовое, а сама траектория движения по железной дороге соотносится с линейным, «светским» представлением о времени.

Улица и мокрый асфальт благодаря своему «происхождению», связанному с космогонической историей, легитимируются как сакральные объекты. Их присутствие в кадре является «меткой», свидетельствующей о связи мироздания со священным «первоначальным» временем.

В сцене предрассветной прогулки Сергея по опустевшей Москве эта метка активизируется, истончая грань между профанным и сакральным. Встреча дня и ночи акцентирует мотив присутствия разных типов времени в едином мгновении, что также характерно для представления об отношении времени сакрального и бытового. Светофоры на улицах мигают одним и тем же цветом: бессмысленное поведение предметов, призванных регулировать определенный распорядок, принятый в повседневной действительности, свидетельствует о «приостановке» последней и активации иного типа реальности.

В одном из кадров на заднем плане виднеются строящиеся дома: стройка в данном контексте представляется продолжением космогонии, процессом локального созидания, воплощающего образец созидания глобального — сотворения мира. Стоит отметить, что несмотря на трансформации, которые претерпевает смысл предметов в контексте данной сцены, они в то же время сохраняют свою физическую наглядность: оставаясь сами собой, они располагаются относительно друг друга таким образом, что на первый план выходят их значения в мифологическом контексте.

Активность мифологического измерения фильма обусловлена и самой организацией времени. На протяжении действия сменяют друг друга все времена года, внутри которых автор нередко акцентирует внимание на суточных циклах. Киновед К.Г. Курбатова замечает в фильме малый круговорот времен года: в сценах от поездки Сергея в баню с соседним мальчишкой до прогулки троих друзей по скверу последовательно сменяются време-

на суток, а параллельно им летнее настроение кадра сменяется темой осени, однозначно заявленной звучащим за кадром стихотворением. Таким образом, «суточный» и «годовой» циклы... будучи последовательны сами по себе, накладываясь друг на друга, каким-то образом увязываются между собой и начинают течь параллельно во времени» [14, с. 245]. Так, организуя ряд «вложенных» друг в друга хронологических «круговоротов», автор усиливает цикличность времени фильма, которая аннулирует необратимость становления мира, оставляя возможность возвращения к «истокам» бытия [15, с. 80].

Возможность актуализации ключевых событий истории наиболее явно реализована в сцене гуляний, устроенных московскими школьниками после выпускного вечера. Автор предварительно обращает наше внимание на листок календаря с датой — 22 июня, чем предопределяет параллелизм бытового и сакрального времени. Финал сцены — панорама Москвы, над которой раздаются четыре удара курантов, время начала войны. На дальнем плане неразличимы детали, указывающие на конкретное десятилетие. Так образ столицы вырывается из необратимого потока бытового времени и две даты, бытовая из 1960-х и сакральная из 1941-го г., протекают в единое мгновение.

## ДВИЖЕНИЕ К САКРАЛЬНОМУ КАК ДВИЖУЩАЯ СИЛА СЮЖЕТА

**Н**азвание «Застава Ильича» вызывает ассоциации с космогоническим началом, являясь еще одной «меткой», характеризующей сакральность мироздания (Ильич как творец, создавший в начале времен оплот светлого будущего). В свою очередь, заглавие «Мне двадцать лет» (так называется цензурированная версия картины) относится к бытовой действительности и линейному необратимому времени, обозначая рубеж в жизни человека, отделяющий детство и юность от зрелости. Возраст героев требует от них глубинного понимания действи-

тельности, позволяющего осознанно взаимодействовать с ней, опираясь на внутренний авторитет. Этот авторитет Сергей ищет в сакральном времени, к постижению которого он тяготеет интуитивно. В одной из реплик юноша сообщает, что делит поколения не по «горизонтали», а по «вертикали»: «В каждом поколении есть сволочи и порядочные люди, так вот, к молодым сволочам я отношусь еще хуже». Сергей имеет склонность «выносить за скобки» линейного и необратимого времени определенные идеалы — положение «порядочных людей» в подобной системе хронологических координат оказывается соотносено не только с исторической эпохой, в которую им выпало жить, но и с особым измерением времени, характеризующимся устойчивостью и обратимостью.

Подобный тип мышления позволит Сергею в конечном счете осуществить переход между заявленными границами. Тем не менее «дистанция» между профанным и сакральным постоянно изменяется на протяжении действия. По мере возрастания экзистенциального кризиса и жизненных неурядиц героев, с одной стороны, возрастает и их потребность в актуализации мифа, с другой — усиливается активность профанного измерения фильма. Если первая серия являлась в большей мере экспозиционной, то во второй серии между измерениями разворачивается противостояние. Во второй серии сконцентрированы основные события фабулы, усугубляющие кризис персонажей — и здесь же активизируются коды профанного бытия.

К.Г. Курбатова точно подмечает соотношение улицы — «сгущенного образа времени» и магистрального течения повествования с рядом помещений — «временных заград», демонстрирующих иной тип организации времени. Именно в этих заградах, по ее словам, происходит большинство событий сюжета [14, с. 246] (в данном случае, по нашему мнению, уместнее употребить термин «фабула»). Если рассматривать улицу в качестве «метки» сакрального измерения, то отдаление от нее приводит к ослаблению мифологического и усилению профанного контекста. Связь между событиями, выступающими катализатором кризиса персонажей, и «ослаблением» роли улицы от-

мечает О.А. Ковалов. Так, он обращает внимание на диссонанс между авангардистским экстерьером здания, в котором работает Николай, и кабинетом начальства, где людей вербуют в доносчики. По мере движения от улицы к кабинету пространство «светлого будущего» «преображается, напротив, в замкнутое и угрожающее [16, с. 68]. Также киновед замечает нетипичное для данного фильма изображение улицы за окном в сцене неприятного разговора Сергея с отцом своей девушки Ани: «Единственный раз в ленте, пропитанной поэзией натуральности, [улица] выглядит какой-то неживой, словно бутафорский задник» [16, с. 66].

Помимо пространственно-визуальных образов, коды профанного, активизированные нежелательными для персонажей событиями, проявляются и в диалогах героев. Николай, потрясенный неприятным предложением начальника, говорит друзьям слова, усиливающие тему обыденности и линейности времени: «Жизнь идет своим ходом, каждое утро я встаю, иду на работу, покупаю сигареты, ем, дышу, хожу в кино, и каждый день я вижу вас обоих». Пожалуй, наиболее ярким вербальным маркером профанного бытия выступает реплика, сказанная в начале второй серии, когда один из персонажей произносит: «Кончились праздники, наступили суровые будни» (фраза звучит после ссоры Славы с женой). Учитывая, что праздник сопряжен со сферой сакрального и разрывом «профанической длительности» [17], данное высказывание сигнализирует о грядущем конфликте сакрального и профанного. Выразительность этого маркера усиливается тем, что следом за ним следует титр «вторая серия».

Во второй серии герои зачастую оказываются неспособны выразить словами свои переживания: они останавливаются на середине фразы и безуспешно пытаются подобрать более-менее подходящие формулировки. Невысказанные состояния не поддаются «расчленению» на ряд последовательных высказываний, что указывает на их особую природу, чуждую линейности вербальной речи. Судя по тому, что линейность также является характеристикой профанного представления времени, персонажи неосознанно нуждаются в актуализации времени сакрального.

Течение профанного бытия второй серии периодически разрывается сценами, в которых сакральное измерение заявляет о себе, предоставляя героям и зрителю «отдушину» от контекста обыденности. Это и упомянутая сцена ночной прогулки, и следующий за ней выпускной, поэтический вечер в Политехническом институте, и чтение старых фронтовых писем отца. Таким образом, «фокус» внимания «раскачивается» между профанным и сакральным, в результате чего Сергей будто от полученного подобной раскачки импульса совершает скачок за пределы линейного и необратимого времени, где встречается с погибшим на войне отцом.

Эта встреча может рассматриваться как инициация — подобный опыт включает в себя временную смерть и контакт с духами, посещение царства мертвых, что влечет за собой ликвидацию старого состояния и новое начало. Причем парадигма «начала» часто синхронизируется с календарными изменениями [18, с. 226] (вспомним вышеуказанные замечания о цикличности времени в фильме).

Наиболее значимая деталь этой сцены — отказ отца помочь сыну советом. «Сколько тебе лет?» — спрашивает отец. «Двадцать три», — отвечает юноша. «А мне двадцать один. Ну как я тебе могу советовать?» Так ребенок осознает свою автономность от внешнего авторитета и принимает на себя персональную ответственность за собственные отношения с миром. Иными словами, герой выходит из зависимости и становится зрелым. В свою очередь, фигура отца и образы прошлого остаются с героем в качестве внутреннего авторитета, позволяющего ему сознавать ответственность за свои оценки и поступки. Отец и сакральное время из разряда внешних направляющих переходят в разряд внутреннего императива новоявленного зрелого члена общества.

Наутро после встречи Сергея с отцом уход от прежнего состояния и новое начало переживает не только главный герой, но и, кажется, вся действительность вокруг него. Друзья, рассорившиеся ранее, примиряются. Голос Сергея за кадром говорит об обретении смысла жизни и любви к близким. На улице выпадает снег — новое начало мира совпадает с календарным изменением. Последний кадр

фильма объединяет сакральное и бытовое время в гармоничное единство: на фоне панорамы Москвы (сакральный образ) звучат бытовые слова: «Был понедельник — первый рабочий день недели».

## «ЗАСТАВА ИЛЬИЧА» КАК САМОРЕФЛЕКСИРУЮЩИЙ ТЕКСТ

Сцена встречи Сергея с погибшим отцом, невозможная в профанной действительности, может быть оправдана при условии, если на экране демонстрируется не внешняя по отношению к героям реальность, но ее отражение в их сознании. В таком случае появление отца представляет собой визуализацию внутренних переживаний Сергея, ощутившего сопричастность к сакральному измерению. При внимательном изучении данного текста предметом референции в нем оказывается не сама действительность, но ее образ, деформированный субъективным восприятием персонажей.

Вот ходит из угла в угол жена Славы — качивает ребенка. За столом сидят молодые люди — общаются, выпивают. Если прислушаться к разговору последних, можно заметить временные скачки — женщина и увлеченные беседой персонажи по-разному воспринимают одну и ту же длительность.

Сергей провожает Аню до подъезда. Спрашивает у нее номер телефона. Неподвижная камера одним кадром снизу фиксирует проход Ани по лестнице. Исчезая из виду и появляясь на очередной лестничной площадке, она по частям называет свой номер. Между появлениями девушки в кадре еле заметны монтажные склейки — автор отрезает часть длительности, передавая восприятие влюбленного Сергея, для которого время идет по-иному.

Подобные деформации встречаются и в ряде других сцен — каждый раз они отражают образ реальности, измененный под влиянием эмоционального фона героев. Причем точка зрения, для которой происходят указанные трансформации, принадлежит разным персонажам. Таким образом, инстанция, восприятие

которой демонстрируется в картине, не привязана к определенному герою, но в той или иной мере репрезентирует отражение действительности в сознании целого ряда действующих лиц.

Поскольку на экране отражен образ действительности, воспринятый и трансформированный «сознанием» обнаруженной нами инстанции, содержания сакрального измерения, присущего мифологии, которую данная инстанция «исповедует», получают право предстать перед зрителем в материализованной форме. В свою очередь, аудитория, которой была адресована картина, является носителем тех же культурных кодов, что и персонажи. Характерные виды московских улиц, позывные советского радио, то и дело звучащие в картине, первомайская демонстрация, вечер в Политехническом институте вызывают чувство сопричастности к макрокосмосу советской культуры как у инстанции, трансформирующей образ реальности в фильме, так и у соответствующего зрителя. В сцене встречи с отцом это чувство достигает своего пика — количественное воздействие образов, имеющих отношение к сакральному измерению, вылилось в качественный скачок в иную модальность мировосприятия и выход из области профанного времени и бытия. Таким образом, события внутренней жизни мифологического сознания, отраженные в сюжете, одновременно происходят и в сознании зрителя по другую сторону экрана.

Данный факт становится очевиден при сопоставлении сюжета картины с актантной схемой мифа, разработанной А.-Ж. Греймасом. Сюжетные элементы, так или иначе действующие в тексте, сводятся к ряду устойчивых актантных классов [19, с. 156–157]. Некий объект посылается от адресанта к адресату. Задача героя-субъекта заключается в осуществлении данной «транспортировки», в чем ему сопутствует помощник и препятствует противник, которые являются «проекцией воли к действию самого субъекта и проекцией воображаемых им препятствий» [19, с. 162–163].

Объект в «Заставе Ильича» — актуализированный миф, в откровении которого дается познание фундаментальных основ действительности. Адресант — история и культура показанного



в фильме общества. Адресат — само это общество и, в частности, главные герои. Субъектом выступает обобщенное воспринимающее сознание, через призму которого мы воспринимаем события фильма, в наибольшей степени представленное в фигуре Сергея (здесь воплощения адресата и субъекта частично совпадают, что не противоречит модели А.-Ж. Греймаса). Помощниками являются предметы и явления, интерпретированные субъектом в качестве символов, пробуждающих сакральный модус восприятия действительности. Противниками — ситуации, испытывающие на прочность совесть и самосознание героев (вербовка Николая в доносчики; дискуссия Сергея с отцом Ани; спор о ценностях на дне рождения Ани, когда Сергея обвиняют в «квасном патриотизме» из-за его отношения к картошке, спасавшей героя от голода в военные годы).

Итак, данный фильм сам по себе сообщает зрителю определенную модель действительности, а актантному классу искомого объекта в нем соответствует эта самая модель, воплощенная в мифе. Так данная система воплощает себя в одной из своих частей. Таким образом, фильм «Застава Ильича» раскрывается как саморефлексирующий текст, описывающий собственные принципы непосредственно в своем теле.

#### Список источников

1. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920 - 1960-х годов. Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс». 2012. 560 с.
2. *Пондопуло Г.К.* Культура образца. Формирование культурных парадигм Востока и Запада : учебное пособие. Москва : ВГИК, 2014. 380 с.
3. *Элиаде М.* Аспекты мифа / [пер. с фр. В.П. Большакова]. 5-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 234 с.
4. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. Москва : Наука, 1983. 536 с.
5. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2 : Мифологическое мышление. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. 280 с.
6. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 316 с.
7. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. Москва : Терра-Книжный клуб : Республика, 1999. 392 с.
8. *Барт Р.* Мифологии / [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина]. 3-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 351 с.
9. *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 7–60.
10. *Кэмпбелл Д.* Тысячеликий герой / [пер. с англ. О.Ю. Чекчурина]. Москва [и др.] : Питер, 2016. 347 с.
11. *Кэмпбелл Д.* Пути к блаженству: мифология и трансформация личности / пер. с англ. А. Осипова. Москва : Открытый мир, 2006. 314 с.
12. *Хренов Н.А.* Образы Великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. Москва : Прогресс-Традиция, 2008. С. 468–485.
13. *Элиаде М.* Мифы современного мира // Мифы, сновидения, мистерии / пер. с англ. Москва : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. С. 35–36.
14. *Курбатова К.Г.* Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. 2004. № 68. С. 237–263.
15. *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / пер. с фр. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.
16. *Ковалов О.А.* Четвертый смысл. «Застава Ильича»: Гипотеза прочтения кинотекста // Искусство кино. 2008. № 10. С. 63–72.
17. *Топоров В.Н.* Праздник // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Москва : Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. К—Я. С. 329–330.
18. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 3-е изд, репринтное. Москва : Восточная литература, 2000. 407 с.
19. *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 2000. 536 с.

## Myth Actualization as a Way to Build the Self-Reflective Plot of the Film "Ilyich's Gate"

**Aleksey O. Bezzubikov**

S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, 3, Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia

ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814

E-mail: axbezzub@gmail.com

**Abstract.** *The article provides the analysis of mythological dimension of the film "Ilych's Gate" (Zastava Ilycha) by M.M. Khutsiev. The author concludes that the text of this film represents self-reflexive structure. Firstly, the plot of the film quite clearly depicts the mythological perception of reality. Secondly, the course of narration reproduces the influence of mythological codes on the perception of the audience. The text of the film contains a description of its own mechanism of influence on the viewer as well as the processes taking place in the minds of the audience at the moment of viewing.*

*The first part informs of the main principles of mythological thinking and the idea of time and space in the myth, referring to the works by C. Lévi-Strauss, R. Barthes, M. Eliade, A. Losev, E. Cassirer and others. Special attention is paid to the role of myth and initiation ritual in the psychological formation of a personality, as, based on the following, this is the theme that forms the basis of the film plot.*

*The second part deals with the methods by which the mythological dimension is manifested in the text of the film.*

*In the third part, the researcher shows how the contrast of secular and sacral becomes the main semantic opposition promoting the motion of the plot.*

*In the fourth part, the author proves that the reflection of reality in the characters' minds is a referent of the images shown on the screen. The characters' development lies in the actualization of the sacral and mythological perception of the world. In turn, the cultural codes contained in the text of the film are designed to evoke a kind of response in the minds of the audience – to actualize the same sacred modus of perception in its ideas, the achievement of which is the ultimate goal of the characters. Thus, the inner path of the characters in the film reflects the pro-*

*cesses that excite the studied film in the perception of the audience.*

*The relevance of the article lies in the discovery and description of the principle of self-reflection in the structure of the film "Ilych's Gate", which allows us to understand at a qualitatively new level its structure and place in the historical development of Russian cinematography.*

**Key words:** myth, cinema, film, initiation, bricolage, sacral, secular, cosmogony, actualization.

**Citation:** Bezzubikov A.O. Myth Actualization as a Way to Build the Self-Reflective Plot of the Film "Ilyich's Gate", *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 6, pp. 595–605. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-595-605.

### References

1. Margolit E.Ya. *Zhivye i mertvoe: zametki k istorii sovetskogo kino 1920 - 1960-kh godov* [The Living and the Dead: Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s – 1960s]. St. Petersburg, Masterskaya "Seans" Publ., 2012, 560 p.
2. Pondopulo G.K. *Kul'tura obraztsa. Formirovanie kul'turnykh paradigm Vostoka i Zapada: uchebnoe posobie* [Sample Culture. Formation of Cultural Paradigms of the East and the West: textbook]. Moscow, VGIK Publ., 2014, 380 p.
3. Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 234 p.
4. Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, Nauka Publ., 1983, 536 p.
5. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form. T. 2: Mifologicheskoe myshlenie* [Philosophy of Symbolic Forms. Volume 2: Mythical Thought]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2001, 280 p.
6. Losev A.F. *Dialektika mifa* [Dialectics of Myth]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014, 316 p.
7. Lévi-Strauss C. *Pervobytnoe myshlenie* [The Savage Mind]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., Respublika Publ., 1999, 392 p.
8. Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 351 p.
9. Toporov V.N. A Ritual. Introduction to the Problematics, *Arkhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [Archaic Ritual in Folklore and Early Literary Monuments]. Mos-

- cow, Glavnaya Redaktsiya Vostochnoi Literatury Izdatel'stva "Nauka" Publ., 1988, pp. 7–60 (in Russ.).
10. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Moscow, Piter Publ., 2016, 347 p. (in Russ.).
  11. Campbell J. *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*. Moscow, Otkryti Mir Publ., 2006, 314 p. (in Russ.).
  12. Khrenov N.A. *Obrazy Velikogo razryva. Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [Images of the Great Break. Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008, pp. 468–485.
  13. Eliade M. *Myths of the Modern World, Mify, snovideniya, misterii* [Myths, Dreams, and Mysteries]. Moscow, REFL-book Publ., Kiev, Vakler Publ., 1996, pp. 35–36 (in Russ.).
  14. Kurbatova K.G. Time in the Image Structure of the Film by Marlen Khutsiev "Ilyich's Gate", *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2004, no. 68, pp. 237–263 (in Russ.).
  15. Eliade M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii; Obrazy i simvol'y; Svyashchennoe i mirskoe* [Selected Works: The Myth of the Eternal Return; Images and Symbols; The Sacred and the Secular]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, 414 p.
  16. Kovalov O.A. The Fourth Meaning. "Ilyich's Gate": A Hypothesis of Reading the Film Text, *Iskusstvo kino* [Film Art], 2008, no. 10, pp. 63–72 (in Russ.).
  17. Toporov V.N. *Feast, Mify narodov mira: entsiklopediya: v 2 t.* [Myths of the Peoples of the World: encyclopedia: in 2 volumes]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1988, vol. 2. K–Ya, pp. 329–330 (in Russ.).
  18. Meletinsky E.M. *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2000, 407 p.
  19. Greimas A.-J. Reflections on Actantial Models, *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k post-strukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, 536 p. (in Russ.).

## НОВИНКА



**Семенюк А.А. Песнопения Русской православной церкви в фондах Российской государственной библиотеки** : каталог. Москва : Пашков дом, 2019. 391 с. : ил.

Издания, вошедшие в каталог, представляют одну из самых ярких страниц русской музыкальной культуры — духовную музыку. Настоящая публикация продолжает тему каталога «Песнопения Русской православной церкви. Ч. 1. Сборники песнопений разных композиторов и песнопения без указания автора» (сост. А.А. Семенюк. Москва : Пашков дом, 2003).

Хранящиеся в РГБ духовно-музыкальные издания представляют историческую ценность. Об этом говорят имеющиеся в нотах иллюстрации, портреты, сохранившиеся автографы, посвящения, рукописные пометы, печати личных библиотек и т. д. Духовно-музыкальные сочинения русских композиторов, выпущенные такими музыкальными издателями России, как М. Бернад, К. Биркенфельд, Ф. Гаазе, Ф. Стелловский, П. Юргенсон и др., являются также художественными образцами нотоиздательской деятельности.

Хронологический охват каталога — конец XVIII в. — 1917 г.; объем библиографических записей — около 350. Издание снабжено вспомогательными указателями и иллюстративным материалом.

### **Справки и заказ изданий:**

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом» +7 (499) 557-04-70, доб. 25-72;

[Pashkov\\_Dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [Pashkov\\_Dom.Book@rsl.ru](mailto:Pashkov_Dom.Book@rsl.ru)

[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)