

**УДК 791.42:7.01:7.037.7:004.8**

5.7. Социальная и политическая философия

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-52-95](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-52-95)

## **ДЕТСТВО ПОД ПРИЦЕЛОМ ВРЕМЕНИ: РЕБЕНОК XX ВЕКА В КИНОЭСТЕТИКЕ НЕОРЕАЛИЗМА И СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**



**Дмитрий Михайлюк,**

Санкт-Петербургский  
государственный университет  
промышленных технологий  
и дизайна  
(Санкт-Петербург, Россия)

**Dmitry Mikhaylyuk,**

*Saint Petersburg  
State University of Industrial  
Technologies and Design  
(Saint Petersburg, Russia)*

ORCID: 0009-0009-9377-8965

e-mail: mihailukdim@gmail.com



**Амир Кадер,**

Санкт-Петербургский  
государственный университет  
промышленных технологий  
и дизайна  
(Санкт-Петербург, Россия)

**Amir Kader,**

*Saint Petersburg  
State University of Industrial  
Technologies and Design  
(Saint Petersburg, Russia)*

ORCID: 0009-0005-9051-6653

e-mail: 2722306@gmail.com

**Для цитирования статьи:**

Михайлук, Д. П., & Кадер, А. С. (2025). Детство под прицелом времени: ребенок XX века в киноэстетике неореализма и советском кинематографе. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 4(13), 52–95. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-52-95](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-52-95)

**Аннотация.** Цель исследования состоит в выявлении сценария эволюции и специфики трансформации образа ребенка в отечественном искусстве, преимущественно на примере советского кинематографа с учетом опыта развития мирового искусства и взаимосвязи «шестидесятников» с эстетикой неореализма. Статья анализирует причины и характер значительных изменений образа ребенка в искусстве XX века с учетом масштабных общественных, культурных и идеологических трансформаций. Одним из ярких направлений, сформировавших оригинальные представления о детстве, выступил итальянский неореализм, в котором образ «ребенка-сироты» стал символом трагических последствий исторических катаклизмов и социально-экономических кризисов. Советское искусство, начиная с первых своих шагов, активно использовало образы юных персонажей. Так фильмы «Кино-глаз» (1924), «Отчаянный батальон» (1933), «Золотой мед» (1928) представляли детей как активных участников социальной жизни. Часто дети изображались как миниатюрные взрослые, активно вовлеченные в трудовые и патриотические процессы. В статье показано, как в 1960-е годы отечественное искусство под влиянием эстетики неореализма начинает переосмысливать образ ребенка. Шестидесятники в большей мере уделяли внимание психологии ребенка, темам социализации, дружбы, взросления. Актуальность изучения образа ребенка в современном искусстве связана с необходимостью поддержки и помощи детям в процессе социализации. Современное кино о детях и для детей не только показывает юных героев, но и транслирует им и всему обществу важные уроки нравственности и морали. Результаты исследования продемонстрировали, что реалистическое искусство, отказывающееся от фантастических элементов, предлагает ребенку опыт, основанный на реальных жизненных ситуациях, помогающий развивать критическое мышление и эмоциональное восприятие мира.

**Ключевые слова:** ролевой конфликт, социальная философия, новые медиа, искусственный интеллект, нейросети, авторский контент, виртуальная реальность, компьютеризация социума, проблема идентичности.

## **Детские образы в искусстве XX века: грани эволюции**

Изображение ребенка в искусстве XX века занимает особое место, поскольку в этих персонажах отражаются как текущие изменения в культурных и социальных контекстах,

так и специфически преломляются глубокие философские и психологические переживания, характерные для этого периода развития человеческой цивилизации. Дети, как уникальные творцы и интерпретаторы, непрерывно вносят свежие идеи и предлагают нестандартные подходы, что существенно обогащает художественную практику. Их восприятие мира, непринужденность и искренность становятся важными факторами, способствующими формированию новых тенденций в осмыслении мира. Искусство XX века, с его многообразием стилей и направлений, открыло новые горизонты для интерпретации детской темы. Фигура ребенка в этот период также впервые становится средством утверждения идеи о целенаправленном формировании личности, с ее индивидуальным опытом, воспитанием, травмами, моральными и нравственными ценностями.

Следует указать, что детские персонажи деятелей итальянского неореализма и советских шестидесятников имеют ряд общих черт. Неореалисты стремились показать повседневную жизнь в условиях суровой действительности, часто намеренно обращаясь к изображению представителей наиболее уязвимых слоев общества. Дети-сироты в таких фильмах становятся подлинными символами невинности, которая в драматических социальных передрягах подвергается серьезным испытаниям. Как и в рамках итальянского неореализма, советские шестидесятники также подчеркивали значимость внутреннего мира детей, их психологии, намеренно выделяя и пристально исследуя их страдания, эмоциональные переживания, а также акцентируя внимание общественности на их особой

эмоциональной уязвимости, на стремлении к любви и принятию. Однако, в этом контексте также присутствуют и значительные различия. Так, в советском искусстве эволюция образа ребенка имеет уникальный путь развития, не позволяющий исследователям и критикам рассматривать его исключительно через призму тенденций эстетики неореализма. Принципы соцреализма, а также утрата взаимопонимания между представителями «старших» и «младших» поколений в период «застоя», как раз и определяют этот индивидуальный контекст, в поле которого авторы производили творческие поиски и исследования.

Актуальность нашего исследования связана также и с продолжающейся эволюцией образа ребенка в отечественном искусстве. Анализ тенденций искусства XX века способен не только более ясно определить контекст развития этого образа, но и охарактеризовать возможные пути развития современного отечественного искусства, так или иначе связанного с детской темой. Изображение конфликтов и испытаний, с которыми сталкиваются дети в повседневной жизни, способно существенно прояснить суть процессов социализации современных детей. Кандидат искусствоведения, профессор Армянского государственного педагогического университета А. Р. Аракелян и доктор философских наук, профессор Ереванского государственного института театра и кино А. Г. Чкнаворян в своей научной статье достаточно недвусмысленно обозначают проблему развития современного кинематографа, в котором произошло исчезновение целой жанровой отрасли, которая изначально и непосредственно была направлена на выстраивание

и поддержание диалога с детьми. По мнению авторов, подобная отрасль была способна создать непрерывный источник живых и неформальных размышлений

«о собственном предназначении, жизненных ценностях» [Аракелян & Чкнаворян, 2021: 2].

Именно это трагически исчезнувшая отрасль киноискусства была способна сформировать, а затем и развить у детей представления о принципах социализации, о возможных сложностях в рамках этого процесса. Кроме того, упоминавшиеся выше авторы отмечают и нехватку реалистических сюжетов, не уводящих детей в мир фантазий и иллюзий, особо акцентируя внимание на том, что сегодня

«исчезли все традиционные персонажи истинного, реального детства, подпитывая уход зрителей в мир волшебства, придуманных отношений и совершаемых героями нравственных выборов» [Аракелян & Чкнаворян, 2021: 2].

Кинематограф, специально создаваемый для детей или же активно использующий в качестве персонажей детей, погруженных в водоворот социальных проблем, выполняет важную социализирующую функцию, формируя у молодого поколения модель поведения в обществе, утверждая определенные социальные нормы и ценности. В свою очередь реалистическая тенденция в кинематографе способна обнаружить многие пересечения или же прямые совпадения подлинного жизненного опыта ребенка с сюжетами, визуализируемыми на экране. Отметим, что детская тема в искусстве имеет важное значение не только для самих детей, активно способствуя их адаптации в социуме, но и оказывает немаловажное влияние на взрослую

аудиторию, прочно утверждая социальную ценность личности ребенка, а также его статус полноценного субъекта в обществе. Кандидат культурологии Д. И. Мамычева справедливо отмечает, что социокультурный феномен детства определяет и утверждает роль ребенка как полноценного субъекта общества и соучастника процессов культурного творчества. По ее мнению, представители молодого поколения имеют не только

«собственный взгляд на мир, особый язык и стиль мышления»  
[Мамычева, 2008: 79],

но и также выступают в качестве полноценных субъектов общества, имея особую личностную позицию наравне со взрослыми. Современное искусство и кинематограф, в частности, способны формировать понимание и представление о статусе детства как об одном из фундаментальных этапов развития и утверждения личности в качестве основы становления важнейшего структурного элемента культуры.

Доцент Воронежского государственного университета, кандидат искусствоведения С. Н. Пензин в своем исследовании отдельно отмечает актуальность тем детства и юности в современном кинематографе. Так, рассматривая программу XXXI Московского международного кинофестиваля, он указывает, что

«каждый третий фильм в мире затрагивает жгучие проблемы подрастающего поколения» [Пензин, 2010: 74].

Показательно, что в качестве персонажей дети присутствовали в кинематографе с самого начала его развития. Начиналось все с комедийной ленты братьев Люмьер «Политый поливальщик» (1895)

в зарубежном киноискусстве и с советского символа «светлого будущего», визуализации пионерского отряда в документальном фильме Дзиги Вертона «Кино-Глаз» (1924).

Цитируемый нами выше автор специально отмечает ряд наиболее ярких и сложных кинофильмов, исследующих тему детства, особо останавливаясь на картине «Ноль за поведение» (1933), а также на опыте французского кинорежиссера Жана Виго, чье детство было жестоко искалечено взрослыми. Будучи сиротой, создатель фильма подвергался постоянным унижениям, что лишь многократно усиливало его чувство одиночества [Пензин, 2010: 69]. Среди наиболее замеченных и признанных мировым киносообществом картин автор останавливается на фильме Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959). Главный герой кинокартины – юноша, школьник, который страдает от безразличия и равнодушия по отношению к его делам со стороны взрослых, среди которых, как это ни прискорбно, есть и его родители, и педагоги. Исследователь обращается и к отечественному фильму Николая Владимировича Экка «Путевка в жизнь» (1931), визуализирующему тяжелый жизненный опыт «трудных» подростков и изображающей проблему массовой беспризорности, актуальную по сей день [Пензин, 2010: 70] (ил. 1).

Доктор философских наук, профессор Л. К. Нефедова выделяет философскую значимость архетипа ребенка в искусстве. В этом контексте искусство становится не просто средством презентации мира, но инструментом познания окружающей действительности. Этот архетип, по мнению автора, представляет не только

«технологическую матрицу осуществления бытия» [Недедова, 2016: 39],

но и бытие в его первозданной, чистой форме.



Ил. 1. Актёр Жан-Пьер Лео в роли Антуана Дуанеле по сюжету фильма, в попытке привлечь внимание родителей, попадает в колонию для несовершеннолетних преступников за кражу печатной машинки. Кадр из фильма «400 ударов» (реж. Ф. Трюффо, 1959).  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3Qu3ew>

Он служит основой для формирования образов детства в художественной практике. Показательно, что изучение архетипа ребенка в искусстве – это не только анализ образов и сюжетов, но и попытка проникнуть в самую суть человеческого опыта, познания реальности, где детство выступает их закономерным первичным этапом, формирующим мировосприятие и все последующие культурные нормы. Автор также отмечает, что литература XX века уделила значительное внимание образам детства и способствовала формированию граней:

«феноменологических характеристик архетипа ребенка» [Недедова, 2016: 40].

## Итальянский неореализм и мифологема «ребенка-сироты»: дитя руин и свидетель катастрофы

В истории мирового киноискусства объединение реалистических тенденций, творчески совмещённое с акцентом на психологических сложностях процесса формирования и адаптации исключительной и уникальной личности, присутствует в полной мере в эстетике неореализма, который стремится к познанию мира, повседневного быта обычных людей в социальном, политическом и экономическом контекстах. Публицист, киновед R. J. Cardullo (Bert Cardullo) особо отмечает одну из причин пристального внимания итальянского неореализма к судьбе ребенка. Основной темой неореалистического кино, по мнению этого автора, является конфликт между обычным, неизвестным человеком и огромными общественными силами, представленными в виде масштабных исторических, экономических и политических изменений, а также организованных преступных групп [Cardullo, 2015].

Показательно, что именно эти силы являются абсолютно внешними по отношению к индивидууму, но, тем не менее, в полной мере определяют его жизнь. Bert Cardullo утверждает, что самыми уязвимыми жертвами таких сил являются дети, как раз потому, что они являются самыми невинными [Cardullo, 2015: 11]. Автор отмечает наличие многочисленных примеров таких персонажей не только в итальянском, но и вообще в мировом кинематографе: «Германия, год нулевой» (1948) Роберто Росселлини, «Забытые» (1950) Луис Бунюэль, «Песнь дороги» (1955) Сатьяджит Рай,

«Пишоте: Закон самого слабого» (1981) Эктор Бабенко, «Салам, Бомбей» (1988) Мира Наир, «Белый шар» (1955) Джафар Панахи [Cardullo, 2015: 12].

Исследователь также упоминает один из сюжетов мирового кинематографа, в котором изначальная детская невинность неизменно страдает и портится при контакте с обществом взрослых, также присутствующий в целом ряде известных кинокартин: «Дети Монмартра» (1933) Жан Бенуа-Леви, «Мы – мальчишки» (1941) Луи Дакен, «Хуго и Джозефина» (1967) Кьелл Греде, «Poupées de Roseau» (1981) Джилали Ферхати, «И черепахи могут летать» (2004) Бахман Гобади [Cardullo, 2015: 7]. Сюжеты о представителях молодого поколения и нелегких испытаниях, с которыми они постоянно сталкиваются, становятся значительным явлением в эстетике неореализма, даже за рамками итальянского искусства. Весьма примечательно, что детская тема фигурирует не только в литературе и кинематографе, но и в изобразительном искусстве, а также в фотографии, позволяя авторам всесторонне запечатлевать суровую реальность через непростой, а порой и откровенно трагический опыт ребенка (ил. 2).

Специально отметим и тот факт, что в итальянском неореализме мифологема «ребенка-сироты» имеет фундаментальное значение. Так научный сотрудник колледжа искусств и наук Университета Северной Каролины в Чапел Хилл L. S. Borgotallo в своей диссертации отмечает целый ряд острых социальных, экономических и политических проблем послевоенной Италии.



Ил. 2. Немецкие дети, живущие среди руин в послевоенном Берлине, разбирают завалы.

Кадр из фильма «Германия, год нулевой» (реж. Р. Росселлини, 1948).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://regnum.ru/article/3272745>

Автор указывает, что страна в этот непростой период столкнулась с множеством социальных, экономических и политических проблем, включая бедность, безработицу, разрушение инфраструктуры. По мнению автора, итальянский неореалистический опыт 1940-х годов можно представить как результат специфического гео-исторического момента, случая глубокой дегерриториализации, когда люди оказались оторваны от своего дома, места рождения, родины, наследия [Borgotallo, 2011: 138].

При этом наиболее резонирующий образ, специфически откликающийся в личном опыте многих итальянцев, авторы-неореалисты как раз и нашли в мифологеме

«ребенок-сирота». Герои, потерявшие свой дом, не имеющие наследства, родственников, оказавшиеся брошенными среди уличных развалин, вынуждены проявлять чудеса силы воли, чтобы продолжать жить и сражаться за лучшее будущее. Подобная мифологема в послевоенной Италии естественным образом перекликалась с личным опытом многих итальянских граждан, которые в период Второй мировой войны потеряли своих родственников, дома, а также были не в силах хоть сколько-нибудь заметно повлиять на масштабные социальные, экономические трагедии, но тем не менее все-таки продолжали бороться за жизнь.

Автор отмечает ряд неореалистических фильмов, как раз специально построенных вокруг образа «ребенка-сироты», среди которых следует отметить следующие: «Дети смотрят на нас» (1943), «Шуша» (1946) и «Чудо в Милане» (1951) Де Сики, а также «Германия, год нулевой» (1947) Росселлини» [Borgotallo, 2011: 22]. Неореалистический опыт в значительной мере способствовал развитию исследования отношений детей и взрослых, а также целой череды острейших социальных проблем, с которыми они сталкиваются. В рамках перечисленных фильмов юные персонажи тяжело переживают утрату родственников, а также испытывают необходимость адаптации в новых суровых условиях выживания. Сюжеты этих фильмов изображают судьбу сирот и их стремление найти свое достойное место в этом разрушенном мире (ил. 3).

Итальянский исследователь L. S. Borgotallo утверждает, что образ «ребенка-сироты» играет важную роль и в других неореалистических фильмах того времени [Borgotallo, 2011: 22].



Ил. 3. Актер Ф. Интерленги в роли осиротевшего Паскуале, который по сюжету вынужден работать чистильщиком обуви, чтобы обеспечить себя денежными средствами для выживания.

Кадр из фильма «Шуша» (реж. В. Де Сика, 1946).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QuWii>

Среди таких фильмов автор специально отмечает картину «Рим, открытый город» (1945) Росселлини, в котором группа детей и осиротевший Марчелло наблюдают за казнью Дона Пьетро. В фильме «Пайза» (1946) история строится вокруг встречи американского солдата Джо с маленьким осиротевшим уличным егерем по имени Паскуале [Borgatallo, 2011: 22].

Специально оговоримся, что итальянский неореализм внес значительные изменения в мировое искусство, в рамках которого образ сироты становится одним из важных художественных символов XX века. L. S. Borgatallo справедливо указывает на существенное различие между фигурой сироты в рамках традиций итальянского неореализма и буржуазной литературы

XIX века, среди произведений которой автор упоминает: «Приключения Оливера Твиста» Чарльза Диккенса (1838), «Дэвида Копперфилда» (1850), «Приключения Тома Сойера» Марка Твена (1876), «Две сироты» (1874) Адольфа д'Эннери и Эжена Кормона, «Аня из Зеленых Мезонинов» Люси Мод Монтгомери (1908) [Borgotallo, 2011: 135]. В конце этих произведений главный герой, ранее исключенный из безмятежной реальности, счастливо возвращается в нее.

Помимо этого, в рамках подобного развития сюжета существовали и значительные фильмы XX века, среди которых особо можно выделить идейную канву комедийной драмы Чарли Чаплина «Малыш» (1921). Социальная критика, реалистичные образы жизни обычных рабочих, нищих, бродяг с их сложной судьбой органично сочеталась с комедийными эпизодами и позитивным финалом, имеющим сказочный характер, где Бродягу отпускает полиция, а малыш возвращается к своей финансово-обеспеченной маме. Значительное отличие образов ребенка-сироты в итальянском неореализме заключается в том, что он больше уже никогда фактически не реинтегрируется в окружающий, замкнутый микрокосм, воплощая тем самым квинтэссенцию инаковости, способную подорвать любую закрытую интерпретацию реального [Borgotallo, 2011: 136].

Трагичная судьба итальянских детей-сирот фиксировала новую сторону реальности, утверждая иной взгляд и одновременно предлагая обновленный опыт переживания этой самой реальности. Автор отмечает неореалистический подход как радикально новый способ «опытного восприятия»

мира, новый «жизненный эксперимент», осуществляемый художественными средствами, в котором повторяющаяся мифологема «ребенка-сироты» предстает как мощный символ лиминальности [Borgotallo, 2011: 23]. Именно в рамках этой лиминальности авторы и обращаются к осиротевшему юному герою как к самодостаточной личности, с тяжелой судьбой, которой еще предстоит трансформация, переход во взрослую жизнь. Bert Cardullo, анализируя фильм «Дети смотрят на нас», отмечает особое внимание авторов фильма к судьбе ребенка, к исследованию влияния травмирующей ситуации на его поведение. Автор отмечает, что в фильме причина супружеского разрыва, приведшего к измене жены, так и не раскрывается, В. Де Сика и его сценаристы озабочены исключительно тем, как этот разрыв отразится на маленьком мальчике [Cardullo, 2015: 13].

Показательно, что эта тема в послевоенной Италии отразилась в самых различных видах искусства: литературе, живописи, фотографии и кино. Итalo Кальвино в своих романах «Тропа паучих гнезд» (1947) и «Последним прилетает ворон» (1949) передает агрессивную атмосферу Италии через призму детского взгляда, раскрывая то, как жестокие внешние события негативно влияют на судьбу ребенка. В изобразительном искусстве Ренато Гуттузо фиксирует надежду на изменения и веру в будущее через образ отца, держащего своего ребенка на руках, в картинах «Рокко и его сын» (1960) и «Отец и ребенок» (1966). Художник Габриэле Мукки в картине «Бомбардировка Горлы» (1951) передает ужасы войны, изображая матерей, потерявших своих детей. А в картине «Среди руин» (итал. *Fra le macerie*) (1949) Г. Мукки изображает мать, кормящую

своего грудного ребенка среди руин и горящих зданий, фиксируя продолжение жизни даже в самых ужасающих условиях.



Ил. 4. Дети, работающие в ослином стойле, спят во время перерыва. Фотография «Сиеста в ослином стойле» (фот. Г. Лист, 1949). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clc.ru/3QuWkv>



Ил. 5. Ребенок в изношенной и порванной одежде из итальянской провинции Сондрио. Фотография «Альпе Кампассио (Сондрио)»

(фот. П. Мерисио, 1969).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clc.li/oIKum>

Специально отметим, что и фотография этого периода также служила мощным инструментом для фиксации трагических сторон реальности. Луиджи Кроченци в серии фотоснимков «Окраины Рима» (1947) запечатлел повседневную жизнь итальянцев, быт, в котором растут дети. Фотограф Джузеппе Боргезан с работой «Нечестная сделка» (1953) обращает внимание на остро социальные темы сиротства и нищеты. В серии «Италия» фотограф Герберт Лист фокусируется на простых людях, их быте. А фотограф Пэпи Мерисио запечатлела портреты простых итальянцев, среди которых были

и дети. Так, в работе «Альпе Кампассио (Сондрио)» (1969) перед зрителем предстает улыбающийся мальчик в изношенной одежде, держащий в руках лохмотья (ил. 4, 5).

### **Юные персонажи в киноискусстве соцреализма: пионеры и «красные дьяволята»**

Переходя к исследованию советского кинематографа, необходимо отметить, что образ ребенка не является феноменом, возникшим абсолютно независимо от социальных обстоятельств, а развивается в рамках широкой художественной и культурной традиции, отражая перемены настроений и взглядов в обществе. Подобная специфика отечественного кинематографа во многом созвучна детским персонажам итальянского неореализма, являющимся ретрансляторами исторических и социальных перемен. Особенность кинематографа раннего соцреализма отразилась в использовании образа ребенка как мощного инструмента формирования и трансляции идей социалистического будущего, демонстрируя «взрослых маленького роста», которые совершают в жизни далеко не детские поступки. Характерно, что более реалистичное изображение детей в искусстве неореализма позже отразилось и в отечественном кинематографе шестидесятых годов XX века в виде смены парадигмы, изучения детского поведения, проблем социализации детей в обществе и т. д.

Кандидат филологических наук, доцент Марийского государственного университета Е. А. Артемьева подчеркивает, что в советском искусстве детство и юность приобрели поистине

культовый статус. Причину такого активного развития подобной тематики она справедливо усматривает в отражении исторического и культурного контекста:

«Культ детства и юности логично возник из самой мысли, что на смену старому миру явился мир новый, отягченному прежними предрассудками герою – герой молодой, юный» [Артемьева, 2013: 154].

Цитируемый нами автор уместно упоминает первые известные кинокартины, затрагивающие тему детства:

«киноочерки хроникальных журналов “Госкинокалендарь” и “Совкиножурнал”, а также фильмы “Красные дьяволята” (1923), “Дитя Госцирка” (1925), “Как Петюнька ездил к Ильичу” (1925), “Золотой мед” (1928), “Приключения Аришки” (1929)» [Артемьева, 2013: 154].

Известный советский и российский киновед С. Н. Пензин специально отмечает сюжетный контраст в «Кино-Глазе» Дзиги Вертова. Этот контраст намеренно выстраивается между ясной, светлой жизнью пионерского отряда и несчастьями, бедствиями, которые затрагивают судьбы целого ряда персонажей, среди которых:

«беспризорники, воришка-коканист, больные туберкулезом (в то время чахотка была неизлечима), сумасшедшие в психиатрической больнице, валютчики, налетчики» [Пензин, 2010: 69] (ил. 7, 8).

В первой половине XX века авторы соцреализма намеренно транслировали становящемуся новому обществу образы счастья, целенаправленно утверждали оптимистичный путь к достижению будущего, тщательно фиксировали успехи промышленного прогресса, демонстрировали продовольственное изобилие, а также утверждали культ личности.



Ил. 7. Отря́д советских пионеров марширует с флагом, пересекая поле.

Кадр из фильма «Киноглаз» (реж. Д. Вертов, 1924).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://ru.kinorium.com/14020/>



Ил. 8. Осиротевшая актриса Фатима Гилязова в роли Фатимы в фильме о перевоспитании детей беспризорников в трудовой коммуне, занимающейся пчеловодством.

Кадр из несохранившегося фильма «Золотой мед» (реж. Н. Береснев и В. Петров, 1928).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/13062/foto/1245477/>

Однако следует указать, что в дальнейшем, уже с развитием соцреалистического искусства его авторы все реже решались затрагивать остросоциальные проблемы в искусстве. Подобные тенденции, несомненно, отразились и на детских персонажах в советском искусстве. Е. А. Артемьева поднимает вопрос о том, что в кинообразах юных героев раннего советского кинематографа особенно заметна утрата такого естественного детского поведения как игры. Вместо этого дети начинают заниматься делами, которые, как считает Нусинова, призваны приносить больше пользы. В подтверждение своей мысли Е. А. Артемьева приводит примеры:

«куроводство («Отчаянный батальон», 1933), пчеловодство («Золотой мед», 1928), предотвращение железнодорожной катастрофы («Счастливая смена», 1936), тушение пожаров («Дитя госцирка», 1925). Дети или замещают взрослых, или же учат их правильно жить» [Артемьева, 2013: 155].

Автор отмечает, что киногерои совершают:

«аномальные, совершенно недетские поступки» [Артемьева, 2013: 155].

Однако, далеко не все советские фильмы первой половины XX века изображали юных персонажей просто как взрослых маленького роста. Так, комедийный фильм Татьяны Лукашевич «Подкидыш» (1939) продемонстрировал на экранах обычные, естественные отношения между ребенком и взрослыми, избегая намеренного идеологического напряжения и утверждая именно детский взгляд на мир. Еще одна важная специфика фильма «Подкидыш» заключалась в демонстрации инфантильных взрослых, которые не стеснялись своей нелепости, во многом сохраняя



модели поведения ребенка. Подобные образы использовались для создания оригинальных и комичных ситуаций.

### **Дитя эпохи перемен: образ ребенка в кинематографе советских шестидесятников**

Несомненно, между итальянским и советским искусством в середине XX века присутствует тесная взаимосвязь, отразившая развитие эстетики неореализма в творчестве советских шестидесятников. При этом как художники неореализма, так и писатели «шестидесятники» стремились отразить подлинность окружающего мира. Их произведения наполнены образами повседневной жизни и передают интерес художника и общества к судьбам обычных людей. Исследователь отмечает, что

«авторы “итальянского неореализма” и советской “оттепели” старались установить значимость личности, ценность индивидуального опыта, глубокого психологизма» [Михайлюк, 2024: 37].

Отечественный киновед и публицист А. Е. Воробьева справедливо утверждает, что в кинематографе советских «шестидесятников» проявилась увлеченность достоверностью или «правдой жизни», а специфика «советской новой волны» заключалась в противопоставлении нового киноискусства догматизму соцреализма [Воробьева, 2020: 552]. Обнаружение лирического начала, поэзии, личного опыта авторов фильма является ключом для понимания кинематографа советских шестидесятников.

Помимо неореализма, имели большое значение и авторы «Серебряного века», которые активно делились с «шестидесятниками» своим опытом и знаниями. Также нельзя сбрасывать со счетов

трагедии и победы Великой Отечественной войны, политические решения Н. С. Хрущева, а также явление русского неореализма в литературе начала XX века. Внимание «шестидесятников» к повседневной жизни и быту обычного гражданина, часто «маленького человека», совершенно не способного повлиять на многие эпохальные и масштабные события, но тем не менее продолжающего строить свою жизнь, во многом и стало ответом искусству социалистического реализма, в рамках которого индивидуальность личности, психология человека, его трагедии и переживания, отходили далеко на задний план. В этом контексте специально подчеркнем, что творцы 60-х годов намеренно обращались к важнейшим темам человеческих отношений, тесно связанным с дружбой, любовными переживаниями, отношениями между младшим и старшим поколением. Именно такие

«темы имели слабое значение в контексте государственных событий, но огромное в контексте жизни человека» [Михайлюк, 2024а: 40].

«Шестидесятники» привлекли внимание широкой публики своим увлеченным исследованием судьбы «маленького человека», обычного советского гражданина. Именно так широкая зрительская и читательская аудитория могла найти отражение собственных переживаний в любимых и проникновенных сюжетах и героях фильмов, мультфильмов, картин, театральных постановок, литературных произведений.

Показательно, что образ ребенка в традиции итальянского неореализма в значительной мере перекликается с изображением самобытных юных персонажей в советском искусстве.

Наиболее показательна эта перекличка именно в кинематографе. В итальянском искусстве образ ребенка используется, в том числе, и для развития нового «опытного восприятия» реальности, через детский взгляд на внешние события, а также для динамичного сопоставления мифологемы «ребенка-сироты» с самим итальянским народом, который оторван от своего дома, места рождения, родины, наследия. Упоминавшаяся нами выше Е. А. Артемьева отмечает схожие процессы и в советском художественном опыте, обоснованно утверждая, что

*«часто территория этих произведений становилась местом для иносказания: детско-подростковый коллектив становится моделью для иллюстрации проблем, с которыми сталкивается все советское общество» [Артемьева, 2017: 53].*

Примечательно также, что как в опыте итальянского неореализма, так и в опыте искусства советских «шестидесятников» присутствует общее стремление к запечатлению аутентичной, естественной реальности, а также практически документальный характер познания и фиксации окружающей действительности, героев, которые существуют в ней. Авторы этих явлений в искусстве стремятся к большему психологизму, к активному погружению в индивидуальный, сложный характер героя, в его переживания и травмы, в конечном итоге утверждая в герое произведения личность. Но в то же время присутствуют и различия. Так, если неореалисты параллельно со всеми вышеперечисленными стремлениями искали новые способы «опытного восприятия» реальности, то «шестидесятники» делали это значительно реже, уделяя больше внимания самому человеку, его истории, характеру, направляя свои усилия на исследование личности и личного опыта.

Однако, кроме всего прочего, Е. А. Артемьева подчеркивает, что в сценариях, которые начали разрабатывать советские киностудии к шестидесятым годам, становится особенно заметным влияние темы детства и юности. Эта тема проникает даже в работы, предназначенные куда как для более взрослой аудитории, что свидетельствует о универсальности и значимости этих проблем не только для детей, но и для их родителей. Автор утверждает, что в этот период наблюдается

«общее “омоложение” героев этого десятилетия» [Артемьева, 2017: 51].

В искусстве «шестидесятников» смещается акцент в рассмотрении взрослых героев, для которых характерны детские черты.

И если авторы соцреализма и других направлений отечественного искусства первой половины XX века изображали таких взрослых как инфантильных, так и не сумевших обрести взрослые черты, то «шестидесятники» впервые начинают ценить в этих героях искренность, детскую открытость миру, способность мыслить за рамками и шаблонами социальных и институциональных стереотипов. «Шестидесятники» утверждали значимость личности человека, его индивидуального опыта, переживаний. Поэтому в центре их сюжетов часто фигурируют обычные граждане, у которых нет возможности повлиять на ход истории, определить курс развития страны, но зато в их жизни не менее значимыми становятся события личной жизни. Герои шестидесятников часто сталкиваются с испытаниями дружбы, любви, семьи, а особенно важной темой становится самоопределение. Значимость индивидуального опыта отражается и в возможности самовыражения в искусстве.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник института русской литературы (Пушкинский дом) Н. А. Прозорова в этой связи специально отмечала позицию О. Берггольц в отношении самовыражения:

«интенцию “выразить себя” она противопоставляла культивируемому соцреализмом принципу “отображения” действительности и подчеркивала, что эти два подхода (выразить и отразить) являются для нее взаимоисключающими» [Прозорова, 2021: 364].

Доктор филологических наук, почетный профессор УрГПУ, заслуженный деятель науки РФ Н. Л. Лейдерман и доктор филологических наук М. Н. Липовецкий специально отмечали значимость борьбы Ольги Берггольц за «самовыражение», которая заметно повлияла на литературу «шестидесятников». Именно это стремление, по их мнению, в итоге

«переросло в лирике “шестидесятников” в исповедальность – особую откровенность и доверительность с читателем» [Лейдерман & Липовецкий, 2003: 123].

Как раз поэтому лирический герой той эпохи столь открыто делился своими отношениями с близкими, конфликтами с друзьями, личными обидами, при этом активно анализировал свои внутренние переживания, подвергая «взыскательному анализу самого себя». С. Н. Пензин отмечает схожесть названий работ «шестидесятника» Г. Ф. Шпаликова: «Я шагаю по Москве», «Я родом из детства», «Ты и я», «Мне двадцать лет» [Пензин, 2010: 72]. Что, по мнению цитируемого нами автора, указывает на стремление Шпаликова обсуждать проблемы молодого поколения от первого лица. Поскольку он представлял кино

не в качестве средства для повествования интересных историй, а в виде способа выразить свои личные размышления и чувства.

В фильме режиссера Э. А. Гаврилова «Кыш и Двапортфеля» (1974) автор делает акцент на школьном опыте первоклассника, особенностях его социализации в коллективе. А в фильме «Сережа» (1960) режиссеры И. В. Таланкин и Г. Н. Данелия используют приемы «субъективной камеры» и внутреннего монолога для утверждения особого взгляда ребенка на окружающий мир. Подобные режиссерские решения существенно усиливают связь между персонажем и зрителем, позволяя последнему не только взглянуть на мир глазами героя произведения, но и понять, о чем именно он сейчас думает. Выдающийся советский актер и режиссер Ролан Быков в своих работах уделял большое значение автономности детского мира, всегда обращал внимание на психологию ребенка, его эмоциональное состояние, процессы формирования мышления. Быков своими работами в значительной мере способствовал укреплению самодостаточности и независимости образа ребенка от образа взрослого человека в культуре и искусстве (ил. 9).

Характерно, что эстетика неореализма, столь тяготеющая к визуализации острогоциальных характеров, вдохновляя «шестидесятников» на новые творческие поиски, во многом способствовала и возникновению так называемого жанра «проблемного фильма», героями которого становились неоднозначные персонажи, в характере и поступках которых присутствовали не только положительные, но и отрицательные качества.





Ил. 9. Актёр Б. Бархатов в роли Сережи, живущего с матерью без отца.

Кадр из фильма «Сережа» (реж. И. Таланкин и Г. Данелия, 1960).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://www.vokrug.tv/product/show/serezha/>

Схожие и местами достаточно противоречивые персонажи фигурировали как в драматических фильмах «шестидесятников»: «Идиот» (1958) Ивана Пырьева, «Девять дней одного года» (1961) Михаила Ромма, так и в комедиях «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова, «Операция "Ы" и другие приключения Шурика» (1965) Леонида Гайдая и других картинах. Позже в отечественном искусстве все чаще стали фигурировать сложные, противоречивые, а оттого и еще более реалистичные герои. Неоднозначные персонажи отражали

сложность природы человека, свойственную реальным людям, демонстрируя, что никто и никогда не является полностью добрым или злым. А возможность изучения противоречивых мотиваций, поступков открывала пространство для различных интерпретаций (ил. 10).



Ил. 10. Актер В. Косых в роли пионера Кости Иночкина совершает проступок, из-за которого его исключают из лагеря, но Костя прячется среди других детей, помогающих ему оставаться в лагере. Кадр из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Климов, 1964).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QuXze>

Однако к концу 1960-х постепенно исчезает взаимопонимание поколений. Е. А. Артемьева в этой связи специально подчеркивает, что на идеологическом уровне наблюдается конфликт между взрослыми и детьми. Первоначально светлые, полные надежды настроения «шестидесятников» постепенно трансформируются в ощущение разочарования и осознание несбыточных ожиданий. Такая трансформация в свою очередь приводит взрослых к ощущению раздражения по отношению

«к всезнающим, уверенным в собственной правде юным персонажам» [Артемьева, 2013: 157].

Кроме того, подобная напряженность усиливает конфликт между поколениями, вызывая чувства изоляции и непонимания.

Конечно, можно возразить, что такое недопонимание между поколениями часто ведет к поиску новых форм диалога, попыткам понять и принять разные взгляды на жизнь. Но в контексте советского искусства второй половины XX века попытки наладить взаимопонимание все чаще заканчивались еще большим разочарованием и непониманием, фиксируя острую необходимость для обеих сторон в поиске путей к примирению и пересмотру ряда своих убеждений. Одним из ярких примеров такого конфликта является фильм Г. И. Полонского «Доживем до понедельника» (1968), в котором учитель сталкивается со своим учеником, поучающим взрослого «наставника жизни». В те годы многие молодые люди ощущали себя тесно и неуютно в рамках системы взрослого мира, который не предоставлял им шансов для самовыражения и личностного роста, редко учитывал их потребности и желания. Юные персонажи, ранее олицетворявшие надежду на изменения и веру в лучшее будущее, постепенно в произведениях периода «застоя» приобретали все более негативный характер, отражая разочарования «шестидесятников» в итогах периода «оттепели», а также в собственных представлениях о будущем, подчеркивая значительное недопонимание между представителями разных поколений.

Эволюция отношений наставника и его учеников особенно ярко наблюдается в фильме режиссера Г. И. Полока «Республика ШКИД» (1966). Для режиссера эта картина была

полемичным ответом на художественно-смысловые тенденции неореалистической волны. О. А. Ковалов отмечает:

«Позиция неореалиста, как бы “всего лишь” фиксирующего поток жизни – была для него позицией пассивного наблюдателя – тогда как новаторы 20-х призывали к волевому пересозданию реальности» [Ковалов, 2010].

Однако, контекст эстетики неореализма гораздо шире, нежели символическое содержание произведений первой волны итальянских неореалистов. В отличие от популярного явления в итальянском искусстве середины XX века, эстетика неореализма более многогранна и включает в себя не только итальянскую литературу, фотографию, кинематограф, изобразительное искусство середины XX века, но и «русский неореализм» в литературе, а также последующий «розовый неореализм» в Италии, и творчество «шестидесятников» Советского Союза, и интеграцию неореалистических принципов в искусство других стран во второй половине XX века.

Так, «итальянский неореализм» является лишь частью эстетики неореализма, одним из множества явлений, содержащих в себе подобную эстетику. Работы художников-неореалистов Ренато Гуттузо и Габриэле Мукки, режиссеров Федерико Феллини и Микеланджело Антониони, фотографа Марио Джакомелли содержат в себе не документальное и независимое фиксирование реальности, а скорее ее конструирование, предлагая обновленные тенденции эволюции неореалистического искусства. В этом «пересоздании» они находят способ акцентирования личных переживаний героя произведения, авторского «опытного

восприятия» реальности, дополняя реалистическую живопись элементами кубизма и экспрессионизма; внедряя в фильмы элементы сна, внутренний диалог, символизм; используя в фотографии необычные ракурсы, игру с линией горизонта, контрастную обработку фотографий.

Подобные решения свидетельствуют не только о независимом и «объективном» фиксировании реальности, но и о ее конструировании, «волевом пересоздании реальности», которое О. А. Ковалов отмечает в творчестве новаторов искусства начала XX в. При всей полемичности фильма «Республика ШКИД» с итальянским неореализмом как явлением в искусстве, в нем наблюдается эволюция эстетики неореализма. Внедряя «монтаж аттракционов», режиссер Г. И. Полока не идет против неореализма, но продолжает эволюцию эстетики этого направления. Режиссер фильма, акцентируя внимание на остросоциальной теме, активно использует черно-белое изображение (при помощи которого неореалисты стремились сконцентрировать все внимание зрителя на персонажах и изображаемой реальности), а также фокусируется на повседневной жизни детей-сирот, сражающихся за существование как в социуме, так и в суровом мире картины. Используя «монтаж аттракционов», Г. И. Полока подчеркивает субъективный «опыт восприятия» реальности, к чему, собственно, и стремились неореалисты. Режиссер предлагает тенденцию развития и эволюции эстетики неореализма, органично интегрированную в «оттепельное» искусство (ил. 11).



Ил. 11. Группа беспризорных детей, малолетних преступников, живущих в школе интерната для перевоспитания. Кадр из фильма «Республика ШКИД» (реж. Г. Полока, 1966).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://ru.kinorium.com/118257/gallery/>

Во второй половине XX века представители молодого поколения также отразили трагические реалии Великой отечественной войны с ее ужасающими последствиями. Повести «Будь здоров, школьяр» (1961) Булата Шалвовича Окуджавы и «До свидания, мальчики» (1962) Бориса Исааковича Балтера отобразили не столько пафос великого подвига советского народа, сколько личные переживания главных героев,

молодых ребят, оказавшихся в череде сложнейших испытаний. В «Судьбе человека» (1956–1957 гг.) Михаила Шолохова главный герой, потерявший семью в годы войны, сталкивается с судьбой мальчика-сироты, который помогает ему не только найти смысл продолжать жить, но и дарит высокую надежду. А в фильме «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского детская невинность резко контрастирует с ужасами войны, показывая, как военный конфликт разрушает не только собственно жизни, но и весь внутренний мир ребенка.

Ю. Д. Кузин цитирует рецензию В. С. Бушина, в которой подчеркивается, что ребенок осознает свою уязвимость и ходит по тонкой грани между жизнью и смертью. Это знание внушает ему страх, который не удается скрыть даже за кажущимися:

«растерянными словами: “Нервность во мне какая-то”. По плечу ли все это в двенадцать-то лет?» [Кузин, 2008: 3] (ил. 12).

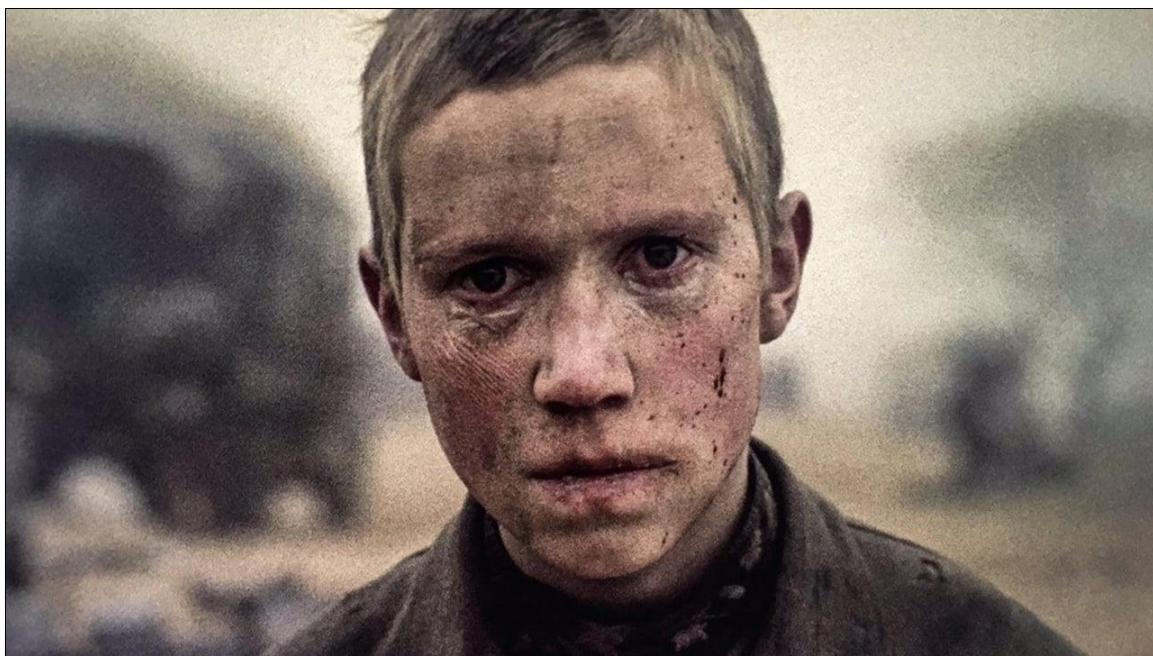
В знаменитом фильме Элема Климова «Иди и смотри» (1985) наивный юноша становится центральным элементом повествования, демонстрируя то, как жестокость войны способна травмировать ребенка, испортить его невинность. Ужасы, с которыми сталкивается шестнадцатилетний парень, представлены с необычайной суворой реалистичностью и эмоциональной глубиной. Флера становится свидетелем сожжения людей заживо, казней, жестокого физического насилия над девушками, что приводит его к глубоким психологическим травмам. Постепенно наивный и романтизирующий события вокруг подросток, сталкиваясь с ужасающей реальностью, становится физически и эмоционально истощенным человеком, лишенным детства.



Ил. 12. Актер Н. П. Бурляев на руинах сожженной деревни в роли осиротевшего в условиях войны Ивана, мать и сестру которого расстреляли, а отец оказался убит на фронте.

Кадр из фильма «Иваново детство» (реж. А. А. Тарковский, 1962).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://babr24.com/?IDE=227104>



Ил. 13. Актер А. Кравченко в роли Флеры Гайшун, пережив тяжелейшие военные испытания, лицом к лицу столкнувшись со смертью и жестокостью, находит свою спутницу из деревни, которую изнасиловали немецкие каратели. Кадр из фильма «Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QuX83>

Кандидат философских наук, старший преподаватель Высшей школы экономики Р. В. Гуляев, отмечая новизну формы этого фильма, указывает, что для него характерны

«большая роль субъективной камеры, привлечение непрофессиональных актеров, технические новации, создающие псевдодокументальный эффект» [Гуляев, 2022: 101].

Подобные решения, ряд из которых как раз свойственен эстетике неореализма, позволяют не только создать убедительную, аутентичную реальность на экране, но и необыкновенно остро акцентировать переживания главного героя (ил. 13).

Однако за рамками киноискусства, так или иначе посвященного военной теме, также используется множество сюжетов, связанных с детьми в мирной жизни. Продолжается общая тенденция к визуализации глубокого и, к сожалению, неуклонно нарастающего социального недопонимания между поколениями. Так, при анализе сюжета и эстетики фильма Г. И. Полока «Республика ШКИД» (1966) исследователи А. Р. Аракелян и А. Г. Чкнаворян отмечают, что честность,

«благородство, бескорыстие Учителя пробиваются броню цинизма в очертавших душах несчастливых подростков» [Аракелян & Чкнаворян, 2021: 4].

По мнению цитируемых авторов, именно подобные качества позволяют молодому поколению проявить первые признаки высоких чувств, стремление участвовать в полноценной жизни и развиваться в здоровом социальном контексте. В рамках этого процесса происходит зарождение гражданственности и желания вырасти в настоящих личностей в полном смысле этого слова.

Но уже фильмы следующего по хронологии периода в советском киноискусстве фиксируют иные, чаще всего намеренно противоречивые образы. По мнению Е. А. Артемьевой, такие фильмы, как «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) Э. Рязанова, «Чучело» (1983) Р. Быкова, «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) В. Абдрафитова, в совокупности утверждают общую тенденцию, учитывая независимое друг от друга производство этих фильмов [Артемьева, 2013: 158] (ил. 14).

Также Е. А. Артемьева очень точно подмечает тенденцию и характер изменения образа ребенка в отечественном искусстве:

*«Юные персонажи вызывают не восхищение, а страх: они гораздо pragmatичнее своих родителей и учителей» [Артемьева, 2013: 159].*

В образах указанных персонажей прослеживается наличие крайне сложных и противоречивых черт, включая цинизм, грубость, критичность, категоричность, а иногда даже и жестокость. Все эти характеристики в совокупности формируют новый образ «умного» ребенка, намеренно углубляя пропасть между поколениями и вызывая настоятельную необходимость переосмыслиния их роли в обществе. Поэтому, параллельно с созданием различных комедий про детей «Карантин» (1983), «Утро без отметок» (1984), «Что у Сеньки было» (1984), «Солнце в кармане» (1985), появляется и остросоциальная критика, фиксирующая кризисность и социальную опасность прогрессирующего недопонимания между старшими и младшими поколениями советского общества.



Ил. 14. Актриса К. Э. Орбакайте в роли Лены по сюжету фильма сталкивается в школе с травлей со стороны одноклассников, которые обзывают девочку, безосновательно обвиняют ее в предательстве, крадут ее платье, поджигают чучело, одетое в платье Лены.

Кадр из фильма «Чучело» (реж. Р. Быков, 1988).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QuXCS>

### **Детство как зеркало перемен: от мифа к личности, или вместо заключения**

Одна из возможных перспектив развития современной медиакультуры неразрывно связана с развитием киноотрасли, в том числе, и в рамках направления, в котором с позиций реализма затрагивается детская тема и используются реалистичные образы детей и детства. Эстетика неореализма

представляет собой путь развития более реалистичных, правдоподобных и содержательных сюжетов, характеров и образов, способных по-настоящему помочь детям сформировать мировоззрение, как раз на этапе активного развития их идентичности. В современном медиаконтенте, где доминируют зачастую нереалистичные образы, подход, сформулированный неореализмом и развивавшийся в творчестве советских авторов, становится конкурентной альтернативой. Он способствует формированию у подрастающего поколения критического мышления и эмоциональной грамотности, демонстрируя гораздо более реалистичные нарративы, изображающие подлинные испытания и конфликты, с которыми дети сталкиваются в повседневной жизни.

Активное использование образа ребенка в искусстве XX века представляет собой многогранное и значимое явление не только в отечественном, но и в мировом искусстве. При этом эволюция подобного образа в советском искусстве, как мы и попытались продемонстрировать, имеет тесную и устойчивую взаимосвязь с итальянским неореализмом, существенно повлиявшим на творчество советских «шестидесятников». Духовные стремления и художественные принципы итальянского неореализма, сопоставленные с идейным потенциалом советского искусства эпохи «шестидесятников», действительно демонстрируют множество пересечений, которые отражают близкие по форме и содержанию социальные и культурные контексты двух различных стран, со схожими процессами в области искусства, в частности кинематографа. Акцент на

документальность, значимость личностного опыта героя произведения и автора, стремление к более глубокому психологизму, выстраивание сложных и противоречивых характеров, а также реалистичная демонстрация суровых условий, к которым дети вынуждены адаптироваться, – все это подчеркивает онтологическую взаимосвязь «шестидесятников» с неореалистами.

Подобная тенденция в отечественном искусстве XX века обусловлена насущными требованиями культурно-исторического момента. Развитие соцреализма, отражающего стремления советского народа к светлому будущему, к середине и особенно к концу семидесятых годов XX века утвердило несостоительность этих стремлений. «Шестидесятники», в свою очередь, настойчиво обращались именно к человеку, к глубинам его личности, к его переживаниям, к «маленьким» трагедиям, к повседневному быту, что и позволило в их художественных киноработах не только более аутентично, естественно отразить окружающую реальность, но и намного более глубже понять психологию советского гражданина.

Неоспоримые успехи «шестидесятников», формирование у миллионов советских людей чувства обновленной надежды на светлое будущее, привели к усиленному исследованию сути и потребностей молодого поколения. Как раз в шестидесятые годы активное развитие наблюдается и в области кинематографа о детях, возможно, впервые позволившего взрослым взглянуть на детский опыт, попытаться понять психологию юных персонажей, их эмоции и логику. Параллельно с этим прогрессирует и советский

кинематограф для детей, не только оказавший реальную духовно-нравственную помощь подрастающему поколению в процессах социализации, рассказав о сложностях первого опыта школы, дружбы, взаимодействия с родственниками, но и сформировавший у детей и юношества представления о моральных и нравственных нормах. Междисциплинарные исследования эволюции и трансформации образа ребенка в советском искусстве в контексте творческого взаимодействия с другими странами в XX веке, в частности с произведениями итальянских авторов, открывает возможности не только для формирования общего представления о характере развития отечественного искусства, но и позволяет пролить свет на специфику взаимосвязи современных тенденций эволюции общества и культуры в XXI веке, неразрывно связанных с успехами прошлого.

## Литература

- Аракелян, А. Р., & Чкнаворян, А. Г. (2021). Психологические основы реализации социализирующего потенциала искусства кино в размышлениях философа и искусствоведа. Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета, 4(60), 769-779.
- Артемьева, Е. А. (2013). Детские и подростковые образы в советском кинематографе: культ юности и страх перед ней. Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, 3, 154-159.
- Артемьева, Е. А. (2017). К вопросу об актуализации образа юного героя в отечественной кинодраматургии 1960-х годов. Вестник Марийского государственного университета, 11, 1(25), 51-54.
- Воробьева, А. Е. (2020). Два направления «новой волны» в советском поэтическом кино 1960-70-х годов. Художественная культура, 4, 542-559.
- Гуляев, Р. В. (2022). Реализм против милитаризма: изображение войны Элемом Клиновым. Этическая мысль, 22(1), 100-111. <https://doi.org/10.21146/2074-4870-2022-22-1-100-111>
- Ковалов, О. А. (2010). Геннадий Полока и его парадоксы. Синематека: информационный портал. Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/143318/print/> (дата обращения: 03.10.2025).

- Кузин, Ю. Д. (2008). Мировоззренческие аспекты кинематографа А. Тарковского: символистика фильма «Иваново детство». *Вестник Ивановского государственного энергетического университета*, 1, 1-5.
- Лейдерман, Н. Л., & Липовецкий, М. Н. (2003). *Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. Т. 1: 1953-1968*. Москва: Академия.
- Мамычева, Д. И. (2008). Теоретико-методологические основания культурологического измерения детства. *Философия права*, 1(26), 77-79.
- Михайлук, Д. П. (2024). Опыт кинематографического сотрудничества итальянских неореалистов и советских шестидесятников. *Мировая и российская наука: области развития и инноваций: сборник научных статей*. Ч. 11(стр. 36-42). Москва: Перо.
- Михайлук, Д. П. (2024a). Эстетика итальянского неореализма в искусстве шестидесятников. *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*, 2(24), 40-45. <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-2-40-45>
- Нефедова, Л. К. (2016). Архетип ребенка как онтологический прототип и энергийно-смысловая форма конструирования понимания детства в искусстве слова. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*, 2(11), 36-40.
- Пензин, С. Н. (2010). Кино и молодежь. *Медиаобразование*, 2, 68-76.
- Прозорова, Н. А. (2021). Поэзология Ольги Берггольц: рефлексия и авторская стратегия. *Проблемы исторической поэтики*, 19(2), 353-372. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.8482>
- Borgottalbo, L. S. (2011). *Beyond camps: the mythologem of the orphan-child in the Italian Neorealist experience of the 1940s*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Cardullo, B. (2015). Neorealism, history, and the children's film: Vittorio De Sica's *The Children Are Watching Us* Reconsidered. *Filmhistoria Online*, 25(1), 7-17. Режим доступа: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369018> (дата обращения: 03.10.2025).

### Информация об авторах

Михайлук Дмитрий Павлович – аспирант кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Россия, 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18), ORCID: 0009-0009-9377-8965, [mihailukdim@gmail.com](mailto:mihailukdim@gmail.com)

Кадер Амир Святославович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Россия, 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18), ORCID: 0009-0005-9051-6653, [2722306@gmail.com](mailto:2722306@gmail.com)

## CHILDHOOD UNDER THE SCOPE OF TIME: THE 20TH-CENTURY CHILD IN THE AESTHETICS OF NEOREALISM AND SOVIET CINEMA

Dmitry Mikhaylyuk, Amir Kader

**Abstract.** The aim of the research is to identify the evolutionary scenario and the specifics of the transformation of the child's image in Russian art, primarily using Soviet cinema as an example, taking into account the experience of world art development and the connection between the "Sixtiers" and the aesthetics of neorealism. The article analyzes the causes and nature of significant changes in the image of the child in 20th-century art, considering large-scale social, cultural, and ideological transformations. One of the prominent movements that shaped original perceptions of childhood was Italian neorealism, in which the image of the "orphan child" became a symbol of the tragic consequences of historical cataclysms and socio-economic crises. Soviet art, from its very inception, actively used images of young characters. For instance, the films "Kino-glaz" (1924), "The Desperate Battalion" (1933), and "Golden Honey" (1928) presented children as active participants in social life. Children were often depicted as miniature adults, actively involved in labor and patriotic processes. The article shows how, in the 1960s, Russian art, influenced by the aesthetics of neorealism, began to re-evaluate the image of the child. The "Sixtiers" paid more attention to child psychology, themes of socialization, friendship, and growing up. The relevance of studying the image of the child in contemporary art is linked to the need to support and assist children in the process of socialization. Modern cinema about children and for children not only showcases young heroes but also transmits important moral and ethical lessons to them and to society as a whole. The research results have demonstrated that realistic art, which rejects fantastical elements, offers children an experience based on real-life situations, helping them develop critical thinking and emotional perception of the world.

**Keywords:** Soviet sixties artists, new realism, the Soviet art, the Thaw period, society.

### References

- Arakelyan, A. R., & Chknavorian, A. G. (2021). Psychological foundations of the socializing potential of cinema art in the philosopher's and art historian's reflections. *Scientific Notes. Electronic Scientific Journal of Kursk State University*, 4 (60), 1-11. (In Russian).
- Artemieva, E. A. (2013). Children's and Teenagers' images in soviet cinema: the cult of youth and the fear of it. *Bulletin of Moscow University. Series 9: Philology*, 3, 154-159. (In Russian).
- Artemieva, E. A. (2017). On the issue of the actualization of the image of a young hero in the domestic film drama of the 1960s. *Vestnik of the Mari State University*, 11, 1(25), 51-54. (In Russian).



- Borgatallo, L. S. (2011). *Beyond camps: the mythologem of the orphan-child in the Italian Neorealist experience of the 1940s*. Chapel Hill: University of North Carolina Publ.
- Cardullo, B. (2015). Neorealism, history, and the children's film: Vittorio De Sica's *The Children Are Watching Us* Reconsidered. *Filmhistoria Online*, 25 (1), 7-17. Available at: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369018> (accessed: 03.10.2025).
- Gulyaev, R. V. (2022). Realism against militarism: the depiction of war by Elem Klimov. *Ethical Thought*, 22 (1), 100-111. (In Russian).
- Kovalov, O. A. (2010). Gennady Poloka and his paradoxes. *Cinematheque: Information Portal*. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/143318/print/> (accessed: 03.10.2025). (In Russian).
- Kuzin, Yu. D. (2008). Worldview aspects of A. Tarkovsky's cinematography: the symbolism of the film "Ivan's Childhood". *Vestnik IGEU*, 1, 1-5. (In Russian).
- Leiderman, N. L., & Lipovetsky, M. N. (2003). *Modern Russian literature: 1950s-1990s. In 2 vols. Vol. 1*. Moscow: Akademiya Publ. (In Russian).
- Mamicheva, D. I. (2008). Theoretic-methodological foundations of the cultural dimension of childhood. *Philosophy of Law*, 1, 77-79. (In Russian).
- Mikhaylyuk, D. P. (2024). The experience of cinematic cooperation between Italian neo-realists and Soviet sixties. In Menshikov, I. P. (ed.) *World and Russian science: areas of development and innovation: collection of scientific articles. Part XI* (pp. 36-42). Moscow: Pero Publ. (In Russian).
- Mikhaylyuk, D. P. (2024a). The aesthetics of Italian neo-realism in the art of the 1960s. *Vestnik Saratovskoy Konservatorii. Voprosy Iskusstvovedeniya*, 2 (24), 40-45. (In Russian).
- Nefedova, L. K. (2016). The archetype of the child as an ontological prototype and an energetic and semantic form of constructing an understanding of childhood in the art of the word. *Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research*, 2 (11), 36-40. (In Russian).
- Penzin, S. N. (2010). Cinema and youth. *Media Education*, 2, 68-76. (In Russian).
- Prozorova, N. A. (2021). The poetics of Olga Bergholz: reflection and authorial strategy. *Problems of Historical Poetics*, 19 (2), 353-372. (In Russian).
- Vorobyova, A. E. (2020). Two directions of the "new wave" in Soviet poetic cinema of the 1960s and 1970s. *Artistic Culture*, 4, 542-559.

#### **Author's information**

Mikhaylyuk Dmitry Pavlovich – PhD student of the Department of History and Theory of Design and Media Communications. St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (18, Bolshaya Morskaya St., Saint Petersburg, 191186, Russia), ORCID: 0009-0009-9377-8965, [mihailukdim@gmail.com](mailto:mihailukdim@gmail.com)

Kader Amir Sviatoslavovich – Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor of the Department of History and Theory of Design and Media Communications. St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (18, Bolshaya Morskaya St., Saint Petersburg, 191186, Russia), ORCID: 0009-0005-9051-6653, [2722306@gmail.com](mailto:2722306@gmail.com)

**For citation:**

Mikhaylyuk, D. P., & Kader, A. S. (2025). Childhood under the scope of time: the 20th-century child in the aesthetics of Neorealism and Soviet cinema. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4 (13), 52-95. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-52-95](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-52-95)