

УДК 347.786+791.43/.45

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)

## ГРАЖДАНСКАЯ САКРАЛЬНОСТЬ ДЕТСТВА В СОВЕТСКОЙ КИНОМИФОЛОГИИ



**Сергей Маленко,**

*Новгородский  
государственный университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Россия).*

**Sergey Malenko,**

*Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).*

*ORCID: 0000-0003-4828-0171  
e-mail: olenia@mail.ru*



**Андрей Некита,**

*Новгородский  
государственный университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Россия).*

**Andre Nekita,**

*Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).*

*ORCID: 0000-0002-9254-2901  
e-mail: beresten@mail.ru*

**Для цитирования статьи:**

Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Гражданская сакральность детства в советской киномифологии. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(2), 109–139. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)

**Аннотация:** после Великой Отечественной войны советское общество начинает переосмысливать собственные социальные ценности, трансформируя их в соответствии с новой геополитической реальностью. Одним из наиболее влиятельных инструментов таких изменений выступил послевоенный кинематограф. Экзистенциальное переосмысление большинства довоенных и военных киносюжетов позволило обнаружить новое предметное поле для визуализации мифологии советского человека. Этим пространством и становится советское детство как необходимый этап формирования мировоззрения советского человека. Тема детства в сюжетной палитре советского кино окончательно утверждает мотив художественного изображения повседневности людей, что позволяет сделать акцент на визуализации процессов формирования индивидуальных чувств и мыслей киногероев, как например, в знаменитом цикле фильмов о приключениях внезапно повзрослевших детей, превратившихся в «неуловимых мстителей». Отсылки к ранним периодам биографии позволяют полнее реконструировать и визуализировать экзистенциальную драматургию советского человека. Так создавались предпосылки освоения индивидуального опыта как условия формирования актуальной памяти советских поколений, которые необычайно продуктивно использовались коммунистической идеологией. Подобная практика имеет несомненную психоаналитическую ценность и выступает основой внутреннего диалога человека с самим собой и всем обществом. Несмотря на явную политическую ангажированность послевоенного советского кинематографа, ему удавалось максимально соответствовать архетипическим моделям классических мифологий и поддерживать в обществе должный уровень сакральности.

**Ключевые слова:** архетип, визуальная идеология, кинематограф, мифология детства, советский человек.

## Введение

Небывалый эмоциональный подъем, который успешно формировался в советском обществе с решающей помощью послевоенного кинематографа, позволял коммунистической партии придавать жизни каждого человека визуальный, общезначимый социальный смысл, создавая, поддерживая и успешно эксплуатируя идеологическую и повседневную иллюзию

единого социального организма, представленного мифическим хронотопом прошлого, настоящего и будущего, индивидуального и коллективного, сакрального и профанного.

Именно таким образом создавались предпосылки для формирования общности, в которой человек не только не растворялся бы в социальной массе, но наоборот, проявлял самого себя, демонстрировал свои лучшие индивидуальные и коллективные качества. На примере шестисерийного фильма «Два капитана» (1976 г.) советские дети учились мужеству, серьезному отношению к жизни, тому, что героизм имеет повседневный характер, а у старших нужно учиться самому лучшему (рис. 1).



*Рис. 1. «Бороться и искать, найти и не сдаваться». Кадр из фильма «Два капитана», режиссер Евгений Карелов, 1976 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a5jc>*

Поэтому советские фильмы послевоенной эпохи никак не производили бездумную массу и не усугубляли «дискурс отсутствия и опустошения после войны» [Veumers 2020: 217], а, скорее, служили гарантированной образно-символической и экзистенциальной «прививкой» подобных состояний, надежной визуальной пропедевтикой архетипической индивидуации и коллективного единения людей.

Выдающийся советский кинорежиссер Сергей Герасимов уже в 1948 году снимает двухсерийную ленту о беспримерном подвиге вчерашних школьников из маленького шахтерского городка Краснодона в Луганской области, которые под руководством старших товарищей создают организованное подполье, героически противостоящее фашистским оккупантам (рис. 2).



Рис. 2. «Это было в Краснодоне, в грозном зареве войны. Комсомольское подполье поднялось за честь страны (текст А. Филатова)». Кадр из фильма «Молодая гвардия», режиссер Сергей Герасимов, 1948 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a5kf>

Необычайно чувственно насыщенный контекст послевоенного кинематографа создавал визуальные предпосылки осознания идеологического значения и коллективных перспектив личностного и социального роста человека, как неотъемлемой части новой исторической общности – советского народа. Посредством сложных сюжетных композиций советское кино, создавая и успешно продвигая в массы «модель нового человека» [Druzhnikov 2017: 97], превратилось в несомненного лидера визуальной мифологизации политико-идеологической и социокультурной жизни государства и общества.

Одним из ярчайших примеров такого принципиально нового для мирового кинематографа образа может служить герой Евгения Урбанского, рядовой коммунист Василий Губанов, из фильма Юрия Райзмана (рис. 3). Подобные закономерности обусловили специфику образно-символических персонификаций в советском кинематографе. Именно здесь наиболее удачно «соединились соответствующие историческим реалиям и мифологические сюжетные линии» [Трофимов 2020: 114], имеющие цивилизационную и общекультурную ценность [Hawkins 2018] и непосредственно соответствующие архетипическим принципам зарождения и развития индивидуального сознания.

Именно в такой форме послевоенный советский кинематограф и «стал одновременно объектом ностальгии, объектом мифологизации и объектом деконструкции мифов» [Nemchenko 2020: 319], приобрел исключительную экзистенциальную



Рис. 3. «Вместе это был тот народ, та Россия, которая опрокинула старый мир». Кадр из фильма «Коммунист», режиссер Юлий Райзман, 1957 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33Qfch>

ценность, поскольку сумел органично соединить индивидуальные порывы с общезначимыми социальными идеалами и коллективным стремлением к их воплощению в жизнь. В этих художественных произведениях создавались и активно пропагандировались необычайно действенные мифические иллюзии по поводу возможности реализации общественных идеалов именно как результатов воплощения смысла жизни каждого отдельного человека. Возвышающие художественные киноиллюзии той поры не только активно формировали и пропагандировали на весь мир особую архетипическую атмосферу советского общества, позволяя переосмыслить «эстетические возможности кинематографической среды» [Kim 2018: 19], но и способствовали

созданию и продвижению уникальной героической мифологии, культурное и идеологическое значение которой вообще трудно переоценить.

Выдающимся примером подобной киномифологии советской эпохи может служить образ героя-летчика Алексея Мересьева из фильма А. Стоплера «Повесть о настоящем человеке», снятом по одноименной книге Бориса Полевого. Лишившись обеих ног, летчик-истребитель не только нашел в себе силы и мужество вернуться в строй, но и героически сражался с фашистами, подавая пример своим товарищам и вдохновляя на подвиги всю советскую страну (рис 4).



Рис. 4. «Но, ведь ты же советский человек» (Б. Полевой). Кадр из фильма «Повесть о настоящем человеке», режиссер Александр Стоплер, 1948 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [https://www.shkolazhizni.ru/img/content/i224/224840\\_or.jpg](https://www.shkolazhizni.ru/img/content/i224/224840_or.jpg)

Как раз послевоенные годы становятся временем экзистенциального переосмысления базовых политических идеалов, способов их идеологического обоснования, сценариев художественного осмысления и кинематографической визуализации. На смену былой безапелляционности пропагандистских штампов в пространство советского кино постепенно приходит взвешиваемое и внимательное рассмотрение неоднозначности и противоречивости социальных процессов, с которыми столкнулось не только все советское общество, но и каждый отдельный человек. Это обусловило определенное критическое отношение кинематографистов, героев их произведений, да и самих зрителей к уже устоявшимся в обществе социально-ролевым моделям взаимодействия в контексте реализации политико-идеологической стратегии советской власти. Притом, что все участники коммуникации продолжали разделять ее стратегическую идеологию, возникала и насущная потребность в установлении критических несоответствий в тактиках ее реализации с архетипическими ожиданиями каждого отдельного человека и всего общества.

Эпохальным событием для нескольких поколений советских людей стал многосерийный фильм «Семнадцать мгновений весны», впервые в истории советского кинематографа продемонстрировавший образ героя как высоконравственного разведчика-профессионала. Полковник советской разведки Максим Исаев, представший перед зрителями в образе штабс-капитана СС Штирлица, является воплощением деятельного патриотизма, небывалого мужества, стойкости и

выдержки на фоне тех испытаний, которые он, находясь в логове врага, героически проходит с тем, чтобы освободить свою Родину и весь мир от чумы фашизма (рис. 5).



Рис. 5. «А в общем, надо просто помнить долг от первого мгновенья до последнего...» (Р. Рождественский). Кадр из фильма «Семнадцать мгновений весны», режиссер Татьяна Лиознова, 1973 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [https://ia801402.us.archive.org/7/items/img308\\_202112/img608.jpg](https://ia801402.us.archive.org/7/items/img308_202112/img608.jpg)

### Постановка проблемы

Советский послевоенный кинематограф выступил не только авангардом идеологии коммунистического общества, но и стал значимой художественной стратегией визуализации и продвижения мифологии советского человека. Одним из магистральных направлений развития советского кино в этот

период явилась рефлексия над темой детства как необходимого элемента в создании полноценного образа советского человека.

### **Вопросы исследования**

В статье будет рассмотрен ряд значимых вопросов:

- 1) индивидуальные основы мифа советского человека;
- 2) киномифология советского детства как стратегия поддержания позитивной социальной динамики.

### **Цель исследования**

Целью статьи является анализ принципов мифологизации советского детства как одного из ключевых архетипических сюжетов становления идеологемы советского человека.

### **Методология и методика исследования**

Как показал мониторинг отечественных исследований, архетипическая мифология советского кинематографа рассматривается в настоящий момент достаточно фрагментарно, ситуативно и бессистемно. Это свидетельствует об определенной неготовности отечественного научного сообщества к практической реализации такой стратегии. Ведь оно все еще предпочитает избегать использовать признанные во всем мире методологические стратегии, несмотря на существование самостоятельной, всесторонне апробированной и прекрасно зарекомендовавшей себя традиции психоаналитических исследований как собственно кинематографа, так и искусства в целом. Поэтому, авторам особенно близки, актуальны и полезны

системные размышления Н. Хренова [Хренов 2016], который считает, что без признания архетипической подоплеки визуального искусства зрители и исследователи кино не смогут выйти на актуальные горизонты интерпретации процессов, связанных с кинематографическим отображением индивидуальной и социокультурной реальности ушедшей от нас советской эпохи, понять тенденции развития современной визуальной и цифровой культуры.

Эти идеи адекватно коррелируются с художественными и визуальными тенденциями в западной гуманитарной мысли, оказавшейся наиболее чувствительной к юнгианской методологии, выступающей ключом для изучения практических всех текстов культуры. Отдельную группу источников составляет корпус текстов, посвящённых традиции междисциплинарного изучения советской повседневности, которая была неизменным «героем» визуальной мифологии советского кино. Ее изучение позволяет осуществить развернутый анализ стратегий мифологизации и идеологизации базовых образов, конструировавших и продвигавших художественную доктрину советского кинематографа послевоенного периода. Особый смысл героике советских послевоенных фильмов придавала тема детства, плодотворно рассматриваемая в ряде научных трудов [Теплова 2020].

### **Результаты исследования**

Послевоенный период в истории советского кинематографа является примером безусловного доминирования новых

художественных практик и моделей интерпретации героического. Даже если зрителю было заранее известно социальное происхождение главных героев, тем не менее, конфликт всегда разворачивался не в связи с глобальными военными, трудовыми или же идеологическими схватками, но выстраивался вокруг внутренних индивидуационных процессов, связанных со стремлениями очертить возможные сценарии их бессознательной, позитивной сублимации и последующей социальной личностной самореализации героев. В этом контексте визуальный, кинематографический миф советского человека был непосредственно ориентирован на решительное освобождение от каких бы то ни было социальных предрассудков, на полагание индивидуальных чувств и мыслей в качестве ведущего социоформирующего начала советского народа как особой и принципиально новой для человечества социальной и культурной общности.

Именно семидесятые годы стали периодом глубочайшего и всестороннего переосмысления, в том числе и кинематографического, того огромного, трагического и во многом противоречивого опыта советского строительства и созидания человека нового типа. Многосерийный фильм киевского режиссера Григория Кохана «Рожденная революцией» визуализирует традиционную для советского кинематографа той поры идею поколенческой киноэпопеи, в которой судьба страны, судьбы народа и судьбы представителей конкретной семьи предстают едиными и неразрывными (рис. 6)



Рис. 6. «Мой пожизненный пост – вся огромная наша страна» (Н. Добронравов).  
Кадр из фильма «Рожденная революцией», режиссер Григорий Кохан, 1974–1977 годы.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a5rU>

Именно непрерывные ручейки уникального индивидуального опыта и становились теми живительными источниками и залогом успешного преобразования коллективных настроений, тысячекратно апробированных и уже потому объединяющих идеологических и социокультурных практик. Поэтому герой советского кинематографа послевоенного периода впервые в истории страны привлекает внимание миллионов зрителей именно своей повседневностью и уникальными сценариями приобретения и последующего воплощения экзистенциального

опыта, в рамках которого и происходит его индивидуация. Это подтверждает авторскую гипотезу о том, что присутствие подобного символического контекста в советском кино непосредственно указывает на его исключительно мифологическую и архетипическую направленность, объясняющую «повторяемость и кажущуюся универсальность у людей определенных переживаний и образов [Rosemary 2017: 104].

Созданная в 1966–1968 годах режиссером Эдмоном Кеосаяном диалогия о приключениях «неуловимых мстителей» обращает внимание юного и более взрослого советского кинозрителя на архетипические сценарии становления образа героя, гарантированно реализующиеся независимо от его социального происхождения, рода занятий и даже возраста. Фактически дети, не имеющие ни боевого опыта, ни даже образования по зову сердца встают на защиту идеалов добра и справедливости, героически освобождая родную землю от классового врага. На фоне заходящего солнца четверка юных героев символизирует принципиально новый советский контекст библейской мифологии всадников Апокалипсиса. И если в Откровении Иоанна Богослова всадники, провозглашая конец всего сущего, несут смерть, голод, чуму и войну, то в контексте советской революционной киносимволики дети-герои символизируют начало новой жизни, новой эры, Мира, Добра, Счастья и Справедливости (рис. 7).



Рис. 7. «Польхает гражданская война от темна до темна...» (Р. Рождественский).  
Кадр из фильма «Неуловимые мстители», режиссер Эдмонд Кеосаян, 1976 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://i.imgur.com/oxzрХАН.jpg>

Фактически советский послевоенный кинематограф представляет собой уникальный пример вдумчивого, бережного и критического отношения к идеалам классической культуры, которые формировались вокруг категории «сакрального» и спектра ее социокультурных интерпретаций, закладывая основы «национальной кинематографической традиции» [Kovalova 2017: 96]. Поэтому за совершенно ничтожный по историческим меркам промежуток времени советскому кинематографу удалось выявить, осмыслить и визуализировать различные грани этого сложнейшего культурного явления, идеологически сублимировать классические представления о сакральном. Более того, ему удалось точно соотнести эти идеалы с экзистенциальными запросами человека и заново пересобрать эти важнейшие

смыслы в контексте новой социокультурной ситуации. Именно такие смыслы и составили экзистенциальную основу мифологии советского человека, в которой наиболее ярко отразились «усилия по сознательному усвоению человеком смысла своего положения в социальном пространстве» [Дмитриев 2017: 198].

Следует отметить, что в кинематографической мифологии советского человека тема детства занимает совершенно особое и значительное место. Как раз в этом смысле она представляет особо ценный и поистине уникальный исследовательский материал. Необычайно мощная актуализация такой темы в советском кинематографе послевоенного периода недвусмысленно указывает на масштабную мифологизацию детства как неотъемлемого компонента в создании целостной идеологической парадигмы формирования мифа советского человека. Эту задачу успешно решал советский детский кинематограф, которому не только впервые в мире удалось визуализировать весь процесс становления ребенка как будущего члена советского общества, но и акцентировать особое внимание на проблеме формирования сознания и чувств маленького человека, а также на взаимной сообразности ребенка и всего социокультурного контекста его социализации. Поэтому именно киномифология советского детства особо актуальна для понимания становления и последующего функционирования вообще всей героической парадигмы архетипического мифа советского человека.

На пристальное внимание к этой теме указывает и целостный подход коммунистической идеологии к процессу конструирования

и последующей кинематографической популяризации мифологии советского человека. Детство вообще превращается в самостоятельный и крайне значимый сюжет этого мифа, поскольку позволяет зафиксировать необходимые этапы становления советского героя. «Образ детства ценен уникальностью переживаний ребенка, его способностью задавать философские вопросы, детально изучать мир, видеть его несовершенства» [Лефман 2019: 137]. Фактически образы героев советского кино – воинов, тружеников, творцов, романтиков, мечтателей и т. д. невозможны без мифической отсылки к ранним периодам их биографии, которая не только делает понятной их социальную миссию, но и позволяет проникнуть во внутреннюю драматургию образов, отражающую все возможные конфликты детства и взрослости (рис. 8).

Так режиссер Константин Бромберг в разгар брежневского «застоя» создал поистине шедевральную детскую кинокартину «Приключения Электроника», которая мгновенно стала любимой практически для всех советских детей любых возрастов. Показательно, что, как и абсолютное большинство советских киноработ для детей, фильм не просто развлекает молодое поколение советских людей, но и терпеливо и ненавязчиво учит их быть хорошими людьми и настоящими гражданами своей великой страны. Тогда как стратегия визуального воспитания и образно-символического взросления зрителя-человека, по мнению авторов статьи, вообще является уникальной, достойной изучения и продолжения визитной карточкой советского послевоенного кинематографа, особенно детско-юношеского. В этой связи,

«Приключения Электроника» можно считать одним из наиболее удачных примеров советской технологичной сказки, наглядно воплощающей архетипическую мифологию советского человека (рис. 8).



*Рис. 8. «Но ты человек, ты и сильный, и смелый.  
Своими руками судьбу свою делай,  
Иди против ветра, на месте не стой!  
Пойми, не бывает дороги простой». (Ю. Энтин).*

*Кадр из фильма «Приключения Электроника», режиссер Константин Бромберг, 1979 год.*

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a5ur>*

Осознание исключительной значимости образа ребенка в архетипической мифологии советского человека позволяет понять сакральные принципы этой идеологической доктрины и проинтерпретировать подобный мифологический сюжет как

визуализацию такого короткого, но столь драматического и противоречивого пребывания Бога в мире людей. Поэтому именно такие установки непосредственно архетипически сближают мифологию советского человека сразу со всеми с сакральными культурами прошлых эпох. Очень удачный пример советской кинематографической мифолирики для юношества воплощён и в фильме режиссера И. Фрэза «Вам и не снилось», повествующем о нравственно-личных сторонах формирования архетипического образа советского героя (рис. 9).



*Рис. 9. «Это не сон, это не сон  
Это вся правда моя, это истина.  
Смерть побеждающий, вечный закон –  
Это любовь моя» (Р. Тагор).*

*Кадр из фильма «Вам и не снилось», режиссер Илья Фрész, 1980 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a5xG>*

Показательно, что конфликт поколений удачно обращен авторами картины как раз в плоскость нравственного выбора в пользу личного самосовершенствования, отстаивания собственного мнения и позиции, вопреки косности традиций. Следует указать, что характерная для послевоенного периода развития СССР кинематографическая феноменология детства выступает крайне эффективной психоаналитической технологией удержания в поле сознания современников наиболее значимых экзистенциальных проблем. Снимая фильмы о детях, советские режиссеры интуитивно создавали условия, препятствующие бессознательному вытеснению переживаний по поводу противоречивого характера социальной коммуникации, создавали возможности удержания и освоения внутреннего опыта в актуальной памяти новых советских поколений. Подобная практика с психоаналитической точки зрения выступала формой мифосимволической пропедевтики внутреннего раскола индивида, формировала предпосылки перманентного диалога с его непрерывно открывающимися способностями, которые, благодаря подобным визуальным образцам, становились поводами к реальному эмоциональному, сознательному и деятельному развитию человека.

Учитывая естественный интерес детской и подростковой аудитории к тайнам, загадкам, стремлению познать и разобраться в себе и окружающем мире, советские кинематографисты, необычайно плодотворно работавшие по созданию сотен фильмов для детей и юношества, стремились выстраивать канву кинопроизведений с тем, чтобы разбираясь в хитросплетениях

сюжетов, юный зритель одновременно стремился разобраться и в самом себе, и в реально окружавшей его жизни. Учился ценить прошлое, дорожить настоящим и верить в светлое будущее. В этом плане кинотрилогия «Кортик», «Бронзовая птица» и «Последнее лето детства», созданная в 1973–1974 годах режиссером Николаем Калининым по роману Анатолия Рыбакова, последовательно демонстрирует молодому поколению Страны Советов этапы постепенно физического, нравственного и интеллектуального взросления необычайно вдумчивых и духовно зрелых детей.



Рис. 10. «Пламя разгорается на весь земной простор, быть первыми время нас учит. Ты гори, гори мой костер, мой товарищ, мой друг, мой попутчик» (Б. Окуджава). Кадр из фильма «Бронзовая птица», режиссер Николай Калинин, 1974 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a62Y>

Конечно, как и всем детям им хочется дурачиться и баловаться, им свойственно ошибаться и заблуждаться, но они готовы учиться, стараются и не унывают, сознавая ответственность за судьбы своего поколения и всей страны (рис. 10).

Таким образом, советским кинематографом была впервые создана и на протяжении жизни нескольких послевоенных поколений эффективно апробирована идеологическая парадигма визуального придания непрерывно открывающимся и ранее неизвестным сторонам человеческой натуры индивидуальной и социальной значимости, обеспечивавшая, в итоге, как устойчивое индивидуальное развитие, так и придававшая позитивную динамику жизни общества в целом.

На подобном антропологическом фундаменте мифология советского человека успешно формировала уникальные условия для комфортного и неконфликтного вхождения каждого человека в мифологическое пространство культуры, которое предполагало гармоничное сочетание его чувств, мыслей и действий, а, с другой стороны, в его лице, органично соединяло прошлое, настоящее и будущее. Архетипические киноистории о детстве героя, фактически выступали родовым стержнем мифологии советского человека, в которой обязательно были представлены все необходимые этапы индивидуации героя. «Юный герой, обладающий яркими качествами советского человека, устремленный в будущее и готовый за него бороться, оказывает влияние и на позитивные изменения своих родителей. Это фактически была серьезнейшая идеологическая установка, на

реализацию которой работали в том числе визуальные образы» [Теплова 2020: 149].

Именно поэтому подобные киномифы, непрерывно транслируемые на все социокультурное пространство страны, формировали предпосылки для создания действенного и результативного внутреннего диалога с собственными архетипическими содержаниями. Советский детско-юношеский кинематограф очень большое внимание уделял проективным построениям будущего, причем на всех уровнях: индивидуальном, групповом, коллективном, глобальном. Совершенно естественными для того времени были довольно непростые для представителей любых возрастов серьезные вопросы: «Кем быть?», «Каким быть?», «Какова моя будущая профессия?», «Что я могу сделать для себя, других, Родины, Мира?» и т. д.

Поэтому фантастическая литература и фантастический кинематограф пользовались бешеной популярностью, особенно у молодежи. В 1984 году режиссер Павел Арсенов создает многосерийный фильм «Гостя из будущего» по повести Кира Булычёва «Сто лет тому вперед», который сразу же полюбили все советские дети, да и не только они. Фильм учит дружбе, чуткости, внимательности к себе и окружающему миру. Он последовательно и настойчиво ориентирует молодое поколение советских детей на персональную и коллективную ответственность не только перед собой, своей Родиной здесь и сейчас, но и научает юношей и девушек вглядываться вдаль, стремиться за собой сегодняшним разглядеть себя завтрашнего, оценивать свои силы и знания,

развиваться, переживать и сострадать, активно помогать и беспокоиться.



*Рис. 11. «Я клянусь, что стану чище и добрее  
И в беде не брошу друга никогда.  
Слышу голос и спешу на зов скорее,  
По дороге, на которой нет следа» (Ю. Энтин).*

*Кадр из фильма «Гостя из будущего», режиссер Павел Арсенов, 1984 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/33a6zk>*

Как раз на основании такого диалога формируется пространство непрерывно обновляемых контекстов содержательных взаимоотношений героя и архетипа «Матери», героя и архетипа «Отца». На уровне поступков героя результатом подобной коммуникации является формирование его убеждений о примордиальной роли семейно-родовых отношений в его жизни и

жизни всего общества. Именно поэтому тема семьи для советского послевоенного кинематографа, в котором непрерывно и тщательно «исследуется природа мифологем и визуальных кодов» [Sputnitskaia 2018: 58], стала одной из самых важных. Кроме того, она была блестяще пропущена через все возможные сюжетные линии, превратившись в эффективную идеологическую стратегию, поистине объединяющую не только визуальное пространство советского кино, но и всю геополитическую реальность советского общества в целом.



Рис. 12. «Это откудава это к нам такого красивого дяденьку замело? Иль чё забыл, сказать пришёл?». Кадр из фильма «Любовь и голуби», режиссер Владимир Меньшов, 1984 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3za678>

Прекрасный фильм режиссера Владимира Меньшова «Любовь и голуби» 1984 года насквозь пропитанный деревенской семейной мифологией, как раз и повествует о конфликте городского и деревенского как «нового» и «традиционного». Семья предстает основой бытия, мерилom мира и единственной формой организации коллективного существования людей, уникальным пространством зарождения и передачи поколенческого опыта. Поэтому попытки главного героя усомниться в ее высшей сакральной ценности выступают главным конфликтом киноповествования.

### **Выводы**

Советский послевоенный кинематограф выполнял социальный заказ, успешно реализуя значимые идеологические функции, но в итоге, киношедевры, снятые в этот период, почти всегда оказывались несоизмеримо выше уровня тех политических, экономических и идеологических задач, которые были поставлены государством и коммунистической партией перед этой отраслью культуры. Поэтому он представляется авторам не только средством, но и уникальным визуальным пространством формирования и продвижения архетипического мифа советского человека как ключевой мифологемы советского дискурса [Dyrin 2021]. Демонстрируя зрителю мифологические и экзистенциальные образцы, советскому кинематографу и особенно его детскому сегменту, удавалось выводить общество на горизонты понимания того, что формирование личности каждого отдельного человека является единственным и неременным условием созидания и

продвижения коммунитарной общности нового типа. Причем, в отличие от декларативных политических лозунгов и программных положений партийных документов, реальные советские киноистории о детстве были несравненно более убедительным визуальным примером формирования и последующей реализации осмысленного жизненного выбора.

Таким образом, проведенный комплексный анализ, имеющийся на сегодняшний день исследований советской культуры, а также архетипической мифологии и идеологии советского послевоенного кинематографа, посвященного детству, позволяет констатировать не только возрастающую актуальность предмета исследования, но и отсутствие системных исследований в рамках заявленного проблемного поля. В то же время, уникальный мифоконструирующий опыт советской идеологии (которая была встроена «в процесс формирования культурной идентичности, обеспечивала единство ее ценностно-смыслового пространства и солидарность коммуникативных практик [Savelieva & Budenkova 2017: 114]), развернуто представленный детским послевоенным кинематографом, требует адекватной научной оценки и адаптации опыта советской визуальной идеологии для формирования воспитательных и консолидирующих стратегий в рамках современного российского общества. Ведь именно в нем, по мнению многих исследователей, начинаются процессы реставрации «идеализированного патриархально-имперского прошлого» [Kabysheva 2018: 62].

## Литература

- Beumers, B. (2020). Studies in Russian and Soviet Cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14(3), 217, <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1814564>
- Druzhnikov, Y. (1997). The Myth: An Example of the New Man. In Druzhnikov, Y. (1997). *Informer 001. The Myth of Pavlik Morozov* (pp.97–106). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203788547-8>
- Dyrin, S. P. (2021). Portrait of a "Soviet man" in post-Soviet Russia. *Collection of Scientific Papers*, 3. <https://doi.org/10.18411/scienceconf-03-2021-54>
- Дмитриев, Т. (2017). «Переписывая» советское прошлое: о программе исследований «советского человека» Н. Н. Козловой. *Russian Sociological Review*, 16(1), 183–226. <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-1-183-226>
- Hawkins, S. (2018). Myth and the human Sciences: Hans Blumenberg's Theory of Myth by Angus Nicholls. *Goethe Yearbook*, 25(1), 310–312. <https://doi.org/10.1353/gyr.2018.0022>
- Kabysheva, E. V. (2018). The character of "Patsan" as an image of masculine features in Russian cinema: characteristics and reasons of relevance. *Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism*, 31, 56–64. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/5>
- Kim, O. (2018). Cinema and painting in Parajanov's aesthetic metamorphoses. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12(1), 19–36. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1415519>
- Kovalyova, A. (2017). World War I and pre-Revolutionary Russian cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 11(2), 96–117. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1300425>
- Хренов, Н. А. (2016). *Кино: реабилитация архетипической реальности*. Москва: Аграф.
- Лефман, Т. О. (2019). Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации. *Вестник культуры и искусств*, 1(57), 137–143. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=37212717> (дата обращения: 10.12.2022).
- Nemchenko, L. (2020). Strategies for Working with Soviet Past in the Post-Soviet Cultural Space (The Cases of TV-series Thaw, Kolyma Tales Performance by Yeltsin Centre's "V tsentre" theatre studio and Yury Dud's YouTube film Kolyma – Birthplace of Russia's Fear). *KnE Social Sciences*, 319–330. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7727>
- Rosemary, G. (2017). Archetypes on the couch. In *Bridges. Psychic Structures, Functions, and Processes* (pp.104–127). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351313643-10>
- Savelieva, E. N., & Budenkova, V. E. (2017). The concept of the other as a manifestation of national and cultural identity in Soviet and Post-Soviet cinema. *Bulletin of Tomsk State University. History*, 45, 114–119. <https://doi.org/10.17223/19988613/45/17>
- Sputnitskaia, N. (2018). Elements of the figurative structure of a science fiction film: a commentary on the script Morning Star by Aleksei Tolstoi and Samuil

Bolotin. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12(1), 58–66.  
<https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1422222>

Теплова, Е. (2020). Визуальные образы советского детства. *Этнодиалоги*, 3(61).  
<https://doi.org/10.37492/etno.2020.61.3.008>

Трофимов, А. В. (2020). Визуальные образы Великой Отечественной войны в советском послевоенном кино. *Исторический курьер*, 3(11), 113–124.  
<https://doi.org/10.31518/2618-9100-2020-3-11>

### Информация об авторах

Маленко Сергей Анатольевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Некита Андрей Григорьевич – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0002-9254-2901, beresten@mail.ru

## CIVIC SACREDNESS OF CHILDHOOD IN SOVIET FILM MYTHOLOGY

**Sergey Malenko, Andrey Nekita**

**Abstract:** after the Great Patriotic War, Soviet society began to rethink its own social values, transforming them in accordance with the new geopolitical reality. The existential rethinking of the majority of pre-war and military film plots made it possible to discover a new subject field for visualizing the mythology of the Soviet person. Soviet childhood, a necessary stage in the formation of the worldview of the Soviet person, is becoming such a space. The theme of childhood in the plot palette of Soviet cinema definitively affirms the motif of the artistic depiction of people's everyday life, which allows one to focus on the visualization of the processes of formation of individual feelings and thoughts of movie characters. References to the early periods of biography make it possible to more fully reconstruct and visualize the existential dramaturgy of the Soviet person. Thus, the preconditions for the development of individual experience were created as a condition for the formation of the actual memory of Soviet generations, which were eminently productively used by communist ideology. Such a practice has an undoubted psychoanalytic value and acts as the basis for a person's internal dialogue with themselves and with society as a whole. Despite the obvious political bias of the post-war Soviet cinema, it managed to correspond to the archetypal models of classical mythologies as much as possible and maintain the proper level of sacredness in society.

**Keywords:** archetype, childhood mythology, cinematography, Soviet person, visual ideology.

## References

- Beumers, B. (2020). Studies in Russian and Soviet Cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14 (3), 217, <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1814564>
- Druzhnikov, Y. (1997). The Myth: An Example of the New Man. In Druzhnikov, Y. (1997). *Informer 001. The Myth of Pavlik Morozov* (pp.97–106). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203788547-8>
- Dyrin, S. P. (2021). Portrait of a "Soviet man" in post-Soviet Russia. *Collection of Scientific Papers*, 3. <https://doi.org/10.18411/scienceconf-03-2021-54>
- Dmitriev, T. A. (2017). «Perepisyvaia» sovetskoe proshloe: o programme issledovaniia «sovetskogo cheloveka» N. N. Kozlovoi ["Rewriting" the Soviet past: about N. N. Kozlova's research program for the "Soviet man"]. *Russian Sociological Review*, 16(1), 183-226. (In Russ). <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-1-183-226>
- Hawkins, S. (2018). Myth and the human Sciences: Hans Blumenberg's Theory of Myth by Angus Nicholls. *Goethe Yearbook*, 25(1), 310–312. <https://doi.org/10.1353/gyr.2018.0022>
- Kabysheva, E. V. (2018). The character of "Patsan" as an image of masculine features in russian cinema: characteristics and reasons of relevance. *Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism*, 31, 56–64. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/5>
- Kim, O. (2018). Cinema and painting in Parajanov's aesthetic metamorphoses. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12(1), 19–36. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1415519>
- Kovalova, A. (2017). World War I and pre-Revolutionary Russian cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 11(2), 96–117. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1300425>
- Khrenov, N. A. (2016). *Kino: reabilitatsiia arkhjetipicheskoi real'nosti* [Cinema: the rehabilitation of archetypal reality]. Moscow: Agraf Publ. (In Russ).
- Lefman, T. O. (2019). Obraz detstva kak ob"ekt konstruirovaniia v otechestvennoi animatsii [The Image of Childhood as an Object of Design in Russian Animation]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of culture and arts], 1(57), 137–143. (In Russ). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=37212717> (accessed: 10.12.2022).
- Nemchenko, L. (2020). Strategies for Working with Soviet Past in the Post-Soviet Cultural Space (The Cases of TV-series Thaw, Kolyma Tales Performance by Yeltsin Centre's "V tsentre" theatre studio and Yury Dud's YouTube film Kolyma – Birthplace of Russia's Fear). *KnE Social Sciences*, 319–330. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7727>
- Rosemary, G. (2017). Archetypes on the couch. In *Bridges. Psychic Structures, Functions, and Processes* (pp.104–127). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351313643-10>

- Savelieva, E. N., & Budenkova, V. E. (2017). The concept of the other as a manifestation of national and cultural identity in Soviet and Post-Soviet cinema. *Bulletin of Tomsk State University. History*, 45, 114–119. <https://doi.org/10.17223/19988613/45/17>
- Sputnitskaia, N. (2018). Elements of the figurative structure of a science fiction film: a commentary on the script Morning Star by Aleksei Tolstoi and Samuil Bolotin. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12(1), 58–66. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1422222>
- Teplova, E. F. (2020). Vizual'nye obrazy sovetskogo detstva [Visual images of Soviet childhood]. *Etnodialogi* [Ethno dialogues], 3(61). (In Russ). <https://doi.org/10.37492/etno.2020.61.3.008>
- Trofimov, A. V. (2020). Vizual'nye obrazy Velikoi Otechestvennoi voiny v sovetskom poslevoennom kino [Visual images of the Great Patriotic War in Soviet post-war cinema]. *Istoricheskii kur'er* [Historical courier], 3(11), 113–124. (In Russ). <https://doi.org/10.31518/2618-9100-2020-3-11>

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

Malenko Sergey Anatolyevich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology at Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Nekita Andrey Grigorievich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology at Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0002-9254-1901, beresten@mail.ru

#### **For citation:**

Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Civic sacredness of childhood in soviet film mythology. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 1(2), 109-139. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)