



Синтез культур и мифологические модели в фильме «Праздники детства»

Е.М. Пицита

Статья посвящена проблеме синтеза культур и мифологических моделей при создании художественного образа. В работе анализируется уникальный поликультурный слой фильма «Праздники детства», состоящий из мифологии, а также бытовой, православной и социальной культур. Рассматривается опыт работы режиссеров Григорьевых над экранизацией прозы В. Шукшина.

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

анализ фильма, теория кино, отечественное кино, XX век, Шукшин, Григорьевы

«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. Слева режиссер Юрий Григорьев

Путь в кино Рениты Андреевны и Юрия Валентиновича Григорьевых начался с мастерской С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой. Еще одной важной вехой своей жизни Григорьевы считают знакомство и близкую дружбу с В. М. Шукшиным. Совместная поездка по Сибири после окончания ВГИКа, посещение родного села Шукшина Сросток, знакомство с местными жителями навсегда привязали Григорьевых к этому краю. В 1963 году Шукшин приглашает их сняться в эпизоде в своем фильме «Живет такой парень» (1964).

Фильм Григорьевых «Праздники детства» (1981) не только дань памяти Василию Макаровичу, но и очень личная авторская

работа, в которой проявилась огромная любовь режиссеров к Алтаю, его жителям, народной культуре, укладу жизни, взаимоотношениям людей. Еще одна работа, которой мы коснемся в нашем исследовании, – фильм «Мальчики» (1991), снятый по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».





«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. Ванька – Сергей Амосов, Талья – Оксана Захарова

Сценарий фильма «Праздники детства» написан по рассказам В. Шукшина «Из детских лет Ивана Попова». Фильм повествует о предвоенном и военном детстве сибирского мальчика Ваньки. Поскольку рассказы Шукшина во многом автобиографичны, режиссеры делали на этой основе фильм о детстве Шукшина. Ванька и его младшая сестра Наталья живут вместе с матерью в

алтайском селе. Мать второй раз выходит замуж. Ванька поначалу не принимает отчима, потому что тот собирается увезти семью из родного села в город. Недолгая городская жизнь семьи в фильме опущена. Примирение Ваньки и отчима происходит во время проводов на фронт. В тяжелое военное время Ванька вместе с другими детьми работает в поле. Отчим погибает. Мать посылает сына к родственникам учиться «на бухгалтера», но тот возвращается со словами: «Мне бухгалтерия в голову не лезет». В конце концов Ванька сам решает ехать в город учиться, но не «на бухгалтера», а «выходить в люди». Финал фильма: Ванька с большим ящиком-чемоданом уходит из родного села, венчают слова Шукшина: «Ничего Ваня, не робей, думай... будь человеком».

Мы так подробно остановились на сюжете, чтобы показать, что никакой мифологии в фильм специально не закладывалось, он снят абсолютно реалистично, на натуре, в селе Сростки, с привлечением местных жителей к съемкам. Однако сам материал и использование авторами кинематографических средств (деталей, крупного плана, звуковых акцентов, композиции кадра, хроники) приводят к тому, что в фильме ощущается сильный мифологический подтекст.

Если бы фильм изначально сознательно конструировался на мифологических моделях, он потерял бы органику ему присущую. Именно реалистичность позволила авторам органично соединить в одно целое героев, натуру, интерьер, профессиональных и непрофессиональных исполнителей, домашних животных – создать «живое кино».



«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. У камеры режиссер Юрий Григорьев, слева режиссер Ренита Григорьева

Проникновение в другой хронотоп¹

В фильме неоднократно происходит проникновение в другое пространство-время и в некое пространство культуры. Речь идет о взаимопроникновении материального и духовного миров, существовании пространства культуры, их тесной взаимосвязи и способности человека в определенные моменты жизни проникать сквозь эти границы.

Взаимовлияние и взаимопроникновение миров началось еще в первом полнометражном фильме Григорьевых «Сердце друга» (1967). Там история любви молодых героев во время Великой Отечественной войны и гибель одного из них происходят на фоне проявления потусторонних сил и проникновения иного пространства в реальный мир. Сделано это было с помощью бытовых деталей, природных явлений (например, внезапно налетевшим порывом ветра), и состояния актера, когда сам персонаж словно бы проникает в иное пространство-время, в иной мир (сцена смерти главного героя сделана именно как переход в другой мир). Некоторые эпизоды фильма не визуально, а по ощущению, напоминают манеру художника М. В. Нестерова (1862-1942).

В фильме «Праздники детства» моменты проникновения в другое пространство-время можно условно разделить на спонтанные, ритуальные и природные.

Эпизод гадания матери Ивана, безусловно, носит ритуаль-

¹ Здесь используется термин хронотоп, введенный М. Бахтиным, чтобы подчеркнуть разницу пространств-времен, которые встречаются в фильме, и переход главных героев из одного в другое. – *Прим. авт.*

² Традиционно *Вода* является женской стихией, *Кольцо* – женским символом; *Огонь* – мужской стихией. – *Прим. авт.*

ный характер и связан с магией, женскими стихиями и символами. Поздним осенним вечером в грязь и распутицу, под проливным дождем, черная, накрытая с головой фигура (подруга матери) подходит к дому Поповых и входит в калитку. Кадр решен в черно-серых угнетающих тонах. Звук – шум проливного дождя. Визуальный акцент – на черной калитке, текущей по ней воде² и черном металлическом кольце. Далее в кадре – зеркало, свечи, сидящая перед зеркалом в полумраке мать Ивана, выпускающая косу. Предметы и действия героини имеют знаковый, ритуальный характер. Камера движется в глубину зеркала, в иное пространство. Из темноты возникает костер, у которого сидят солдаты, среди них Павел. Он сидит спиной к камере. Изображение солдат стилизовано сепией. Это визуально подчеркивает разницу пространства и времени. Голос матери громким шепотом: «Павел!». Павел оборачивается. Проникновение в другой хронотоп происходит с помощью действия, которое носит обрядовый характер и относится к народной культуре.

Еще одна деталь эпизода – кадр-перебивка: Иван, наблюдающий с печки за происходящим. Находясь вроде бы в одном пространстве с матерью и ее подругой – в избе, в «одной большой комнате», Иван, тем не менее, находится в другом пространстве-времени: его не видят или просто не обращают внимания, он не угроза ритуальному действию, его вообще в избе как бы нет. Иван одновременно, оставаясь в своем пространстве-времени, проникает в хронотоп, в котором находятся его мать с подругой, занятые гаданием, и (быть может?) в хронотоп, в котором оказывается мать, видя и окликая Павла. Все это говорит об исключительности роли главного героя фильма и отсылает к понятию *Героя* в античной культуре как к персонажу, способному свободно переходить границы между мирами. Это подчеркивается и другими эпизодами: когда Иван рассматривает иллюстрации к «Тарасу Бульбе» и переходит в некое культурно-историческое пространство; когда ему является Павел на другом берегу реки; когда он решает уйти и уходит из родного дома и т.д. Река в фильме – граница между мирами. Иван не только свободно плавает в ней (в отличие от матери, которая стоит или сидит на берегу), но и, в одном из эпизодов, на лошади пересекает эту стихию-границу.

Жаркое лето. Звучит голос мобилизованного на фронт Павла. Камера движется вдоль стены дома и через открытое окно проникает в избу. Наезд на огонь, пылающий в печи. Это посещение бестелесным духом героя своего дома будет уже в иной форме показано Григорьевыми в фильме «Говорит Москва»(1986). Там погибший на фронте герой посещает дом, где



«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. Актеры Людмила Зайцева и Геннадий Воронин

живут родители героини. Он показан присутствующим в комнате, где ее родители заняты обычными делами. Они его не видят. В «Праздниках детства» посещение духа происходит с живым героем, которого нет в кадре. Кроме того, голос Павла и посещение связываются со стихией огня.

Зима. Иван подходит к реке и пьет из нее. Подняв голову, он видит Павла в военной форме на другом берегу. Иван смотрит иллюстрации к «Тарасу Буль-

бе». Иван читает повесть «Вий». Эти эпизоды можно отнести к спонтанному проникновению в другой хронотоп.

К природным признакам относится эпизод перехода стада коров через реку – через границу между мирами. Это большой эпизод в фильме, где при сочетании игры света восходящего солнца, общих и средних планов, музыки создается из обыденного действия удивительное зрелище.

Интересна также тема перехода в иное социокультурное пространство, в пространство города. Город воспринимается Иваном как абсолютно чуждое и неприемлемое для жизни место. Два раза в фильме он бежит, первый раз – по дороге, второй – из самого города. И только в конце фильма приходит к необходимости «выходить в люди», следовательно – идти в город.

Кульминация фильма – эпизод проводов на фронт – представляет собой массовое зрелище перехода множества людей в иной мир, откуда лишь единицам суждено вернуться живыми. Визуально – это трагедия проводов и переезд мобилизованных на другой берег реки-границы, которая отныне становится непреодолимой преградой. Множество народа стоит на одном берегу (на границе) и смотрит на другой, где медленно движутся защитники отечества.

Возвращаются они уже как культурный мифологический феномен в фильме-хронике, его показывают в сельском клубе. Кино позволяет сельчанам заглянуть в другой хронотоп, увидеть там своих близких, уже вошедших в историко-культурное пространство. В этом ключе интересен эпизод приезда «кино» в деревню и особая роль Ивана. Дело в том, что именно он крутит динамомашину, которая питает киноаппарат. В мифологическом плане его роль абсолютно логична: он, *Герой*, умеющий



«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. Слева направо Ренита Григорьева, Юрий Григорьев, оператор Николай Пучков

передвигаться между мирами, приоткрывает завесу иного пространства своим односельчанам на некоем коллективном магическом действии.

Монтаж эпизодов по принципу «отражения в культуре»

В фильме встречается прием монтажа эпизодов, который мы условно назовем «отражением в культуре». Факт из жизни героев монтируется

с неким отражением или «художественной обработкой» его в культуре, или ссылкой на подобный факт или мотив в культуре. Причем можно проследить отражение этих фактов в народной культуре, классической и культуре современной.

Объяснение в любви героев отражается в народной культуре. Павел признается матери Ивана в любви, она пока не отвечает ему взаимностью. Встык монтируется эпизод, в котором сельский гармонист (не актер, житель села Сростки Михаил Зубков) играет на гармошке и поет частушку о несговорной матане:

**А, гора, гора, гора,
Кака ты косогорная,
Эх, матанечка моя,
Кака ты несговорная.**

После сцены гадания, где Павел сидит с солдатами у костра, и символического пророчества его смерти – крупно показанная фотография матери и Павла в черной рамке, следует эпизод «Прикосновения к «наследию» Павла-воина». Иван первый раз в жизни берет с полки его книги. Это повести Гоголя. Иван листает книгу, смотрит иллюстрации. Крупным планом – иллюстрации к повести «Тарас Бульба»³, история героев Родины. Этот эпизод можно отнести к отражению в классической культуре.

Тот же факт – отчим на фронте – упомянут и в эпизоде с приездом передвижной киноустановки. Сельчане смотрят хронику, в которой среди прочего показаны идущие маршем сибирские полки. Это – отражение в современной культуре. Кроме того, это и переход героев-воинов в неигровое, в хронику и одновременно в культуру и в миф.

³ Образы даны не как иллюстрации в книге, а как самостоятельный кадр. – Прим. авт.



«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981. Ванька – Сергей Амосов, Талья – Оксана Захарова, Мать – Людмила Зайцева

Мать, женское и женские стихии в фильме

Еще одним протагонистом в фильме является мать Ивана – Мария. Поступки матери движут сюжет. Изба является ее пространством. Можно сказать, что Иван в основном живет в пространстве матери. И это пространство так и остается материнским (женским). Мужчины здесь, включая самого Ивана, выглядят пришлыми. Приходит и уходит Павел, уходит из этого пространства и Иван.

Авторский акцент на женскую природу родины, большой и малой, проходит через весь фильм. Пространство вокруг главного героя – Ивана – пронизано женскими стихиями.

В одном из эпизодов Ивану является его отчим – Павел. И является он ему тогда, когда Иван, став на колени, выпил воды из реки (ритуальное действие). Отчим является ему на другом берегу, но поскольку их разделяет вода – оба они находятся на противоположных берегах, – мифологический смысл сцены прочитывается так: отчим явился Ивану из другого мира. Вода в данном случае выступает как сакральная стихия, разделяющая и одновременно создающая связь между мирами.

Однако Мать-Женщина-Родина остается в фильме одна. Одиночество – ее судьба. В начале фильма одинокая фигура матери медленно спускается с горы в сторону реки и деревни, и в конце, простившись с сыном, она остается одна в поле. Мужчины постоянно находятся рядом с ней только духовно. Физически они рядом лишь небольшой период времени. Но этот период, быть может, самый важный в их и ее жизни.

Однако Мать-Женщина-Родина остается в фильме одна. Одиночество – ее судьба. В начале фильма одинокая фигура матери медленно спускается с горы в сторону реки и деревни, и в конце, простившись с сыном, она остается одна в поле. Мужчины постоянно находятся рядом с ней только духовно. Физически они рядом лишь небольшой период времени. Но этот период, быть может, самый важный в их и ее жизни.

Животные в фильме

Животные в фильме, как и герои-люди, могут передвигаться между мирами и тоже являются существами, тесно связанными со всем окружающим и с духовным миром. Этот эффект достигается не постановочными эпизодами, а хроникальными кадрами. Иван как *Герой* знает язык животных, и вообще, он с ними, можно сказать, «накоротке». Он перегоняет стадо коров через реку, крикает по-утиному, плавает с утками, общается с собакой, делится с ней едой, гоняет теленка, ездит на лошади. Солнечное утро. Иван выбегает во двор. Кошки на подоконни-



«Праздники детства», реж. Р. и Ю. Григорьевы, 1981

ке, щенки на сене, собака – их «портреты». Животные оказываются органично вписанными в мир фильма и придают ему цельность. Хроникальный материал (да еще не с людьми) преодолевает бытовое, поднимаясь до уровня художественного образа. И обыкновенный кот, не ходящий на задних лапах и не говорящий по-человечески, предстает на экране уникальным существом со своей жизнью.

Смерть в фильме

В селе нет смерти и нет похорон. Смерть приходит в село как известие из другого мира, вместе с похоронкой, с предчувствиями, с черной рамкой фотографии; с видениями во время гаданий, снов и магических действий.

Религиозная иконография в фильме

Религиозная иконография и ее мотивы в полной мере развернуты в последних частях фильма, которые можно обозначить как «Письмо сослуживца Павла», «Весна» и «Уход Героя из родного дома».

В кадре крупно – похоронка на Павла. В верхнем правом углу часть черной рамки, в которую она вставлена. Движение камеры на окно. Звучит голос сослуживца. Мать рубит дрова во дворе. Ее видно сквозь правое стекло окна. В кадре это выглядит так: она вписана в черную раму окна. В левое стекло, в левую черную рамку, входит Иван и дает матери письмо. Каждый находится в своей черной рамке окна. Мать читает письмо. Иван стоит в своей рамке неподвижно. Изображение отсылает к русской иконе, в том ее варианте, где каждый персонаж писан отдельно. Это напоминает иконостас в православном храме, изображение каждого апостола отделено друг от друга. Каждый персонаж – отдельная икона. Мать, прочитав письмо, идет на камеру, становясь в своей рамке крупнее.

В эпизод под условным названием «Весна» включен кадр, который кажется самодостаточным и воспринимается как авторский акцент (мать – святая): мать в белом платье, босая, стоит у цветущего дерева. Камера скользит вниз и останавливается на босых ногах, стоящих на земле, усыпанной белыми опавшими цветами. Изображение вновь отсылает к русской иконе.

На протяжении основной части фильма икона в избе закрыта светлой занавеской. В эпизоде свадьбы матери и Павла икона открыта, но акцент на ней не делается. В фильме нет православных храмов и священников. Никто не крестится.

И только в конце, в эпизоде проводов Ивана, икона занимает важное место в композиции. Мать стоит между окном и иконой, чей лик обращен к матери таким образом, что сам кадр можно считать иконографическим изображением. Взгляд Образа с иконы направлен на мать, а взгляд матери направлен в мир. Взгляды и персонажи расположены по нисходящей. Образ (расположен в верхнем левом углу) смотрит вниз, на мать. Мать смотрит из центра кадра в нижний левый угол. Справа на мать падает свет из окна. Она окружена белыми занавесками. Белый цвет здесь выступает не только символом чистоты, но и продолжает тему весны. Таким образом, мать является своего рода центральным Образом кадра-иконы.

⁴ «...где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них». (Мф. 18,20)

Еще один статичный кадр: мать с подругой по обе стороны от иконы, которая находится между ними чуть выше голов. Икона открыта. Кадр является иконографичным и отсылает к Евангелию⁴.

Построение всей части «Ухода Ивана из родного дома» проникнуто религиозными мотивами. Длинный кадр: Иван с матерью идут вдоль реки. Следующий кадр: цветущая ветка и переход на пейзаж. Далее: Иван и мать пьют воду из ручья, мать пьет и умывается. Происходящее напоминает движение героев к храму и причастие. Далее: после решения Ивана идти в город – на экране статичный кадр: на столе хлеб, лук, яйца... – Тайная вечеря.

Советская иконография в фильме

Советская иконография представлена в фильме одним длинным кадром. Кадр начинается с настенных часов, под которыми сверху вниз расположены следующие изображения:

- Обложка журнала «Работница» с изображением летчиц в форме;
- Фотография трех летчиков, среди них Валерий Чкалов;
- Плакат с изображением Калинина и надписью «Да здравствует VII съезд Советов»;
- Плакат с изображением Герба РСФСР и надписью «Все на выборы в Верховный Совет РСФСР»;
- Вырезка из газеты, заголовок: «Любимый сын партии и народа», фотография Кирова;
- Фото: Любовь Орлова в фильме «Цирк»;
- Фото: Борис Бабочкин в роли Чапаева.

Отсутствие изображения Сталина в этой иконографии говорит, прежде всего, о ее сознательной авторской подборке. Это,

если можно сказать, иконы 1930-х, герои и партийные деятели, любимые народом. Эти персонажи становятся вписанными в народную культуру.

Шукшин в фильме: персонаж, мифологический герой, Автор

Первый кадр фильма: Василий Шукшин на горе косит сено, останавливается и смотрит вокруг. Панорама просторов алтайской земли. Звучат слова Шукшина (за кадром): «Родина. И почему же живет в сердце мысль, что когда-то я останусь там навсегда? Может потому, что она и живет постоянно в сердце и образ ее светлый погаснет со мной вместе. Видно так... Благослови тебя, моя Родина, труд и разум человеческий. Будь счастлива. Будешь ты счастлива, и я буду счастлив». Здесь Шукшин выступает мифическим *Героем*, живущим на горе Пикет, он занят простым сельским трудом. Там его символическая могила и небесная обитель. С высоты своей обители он благословляет Родину. Следующий кадр: мать, в черном, спускается с горы, где, наверное, проводывала его. Мать спускается в деревню, к своей стихии – к воде, к реке.

Шукшин одновременно свидетель и участник. Он появляется в начале фильма как персонаж (хроника: Шукшин косит сено), а в конце (за кадром) он обращается к главному герою как свидетель всего, что с ним происходило: «Ничего, Ваня, не робей. Думай. Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши невероятной тяжести победы, наши страдания – не отдай всего этого за понюх табаку. Мы умели жить – помни это. Будь человеком». Здесь Шукшин выступает и как Автор. Потому что повествование в фильме построено в той последовательности, которую он перечисляет и обобщает: сначала речь идет о песнях (диалог с дедом о песнях и сами песни), потом о сказках, потом о победах и страданиях народных, оставивших след в жизни главного героя.

Синтез культур (народной, православной, советской, античной), наличие мифологических моделей в фильме является, с нашей точки зрения, причиной его необыкновенной цельности. Кроме того, подобное взаимопроникновение, и самое главное, – непротиворечивость являются одной из особенностей российской культуры как таковой. Отсюда и близость фильма отечественному зрителю. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Григорьева Р. А. *На пути к дому*. – Барнаул: «Азбука», 2006.
2. *Дорогая моя бесценная...* /Сост. Е. А. Тончу. - М.: Издательский Дом «ТОНЧУ», 2009.
3. Шукшин В. М. *Собрание сочинений в 8 т. /Под общ. Ред. О. Г. Левашовой*. - Барнаул: Издательский Дом «Барнаул», 2009.