

УДК 791.221/.228 : 159.922.73] (47+57)

Погрібна А. І.

ВИХОВАННЯ І БОРОТЬБА: КОНСТРУЮВАННЯ СУБ'ЄКТА У РАДЯНСЬКІЙ КІНОКАЗЦІ

У статті розглянуто жанр кіноказки та місце «нової» казки в радянській культурі. Шляхом аналізу окремих фільмів здійснено спробу простежити зміну уявлень про дитинство та механізми конструювання суб'єкта.

Ключові слова: кінематограф, радянська культура, кіноказка, дитячий фільм, стадія дзеркала, двійники.

Радянська кіноказка як жанр сформувалася в 1930-х рр., що стало досить таки визначальним для стилістичної й організаційної трансформації радянського кіно в цілому та дитячого кіно зокрема, яке на середину 1930-х (важливим етапом стало створення кіностудії дитячого та юнацького кіно «Союздитфільм» на базі кіностудії «Міжробдопфільм» у 1936 р.) остаточно оформлюється як окрема галузь із урегульованою політикою випуску й прокату фільмів та чіткими завданнями. В. Паперний однією з характеристик сталінської культури 2 вважає зникнення важливого для культури 1 питання «як»: немає спротиву середовища, все, немов у казці, вдається легко і відразу [14, с. 293–295]. Цей принцип пронизує всі сфери життя: від трудових див стахановців і досягнень агробіології до казкових доль літературних і кіногероїв. Фактично в культурі 2 казка проголошується реальністю (хоча ще в «Авіамарші» 1920 р., що належить до культури 1, є відомі рядки «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»), у соцреалістичному мистецтві утопія втілюється і належне світле майбутнє споживається як наявне. Об'єктом нашої уваги є нібито найбільш очевидне втілення казкового — радянська кіноказка для дітей і трансформації цього жанру з середини 1930-х до 1980-х рр. Для аналізу обрані екранізації не народних, а літературних казок, у яких світ традиційної казки співіснує із радянською повсякденністю, оскільки це дозволить продуктивніше розглянути взаємодію цих двох світів, зв'язок фільмів із панівними тоді уявленнями про дитинство і виявити механізми конструювання суб'єкта.

До 1933 р. довкола казки велася ідеологічна боротьба. Костянтин Богданов зазначає, що початок засудженню казки поклала книга С. Полтавського «Новій дитині нова казка» у 1919 р., і після цього боротьба проти казок мотивувалася

боротьбою з націоналізмом і антропоморфізмом — чарівним «олюдненням» тварин, яке відволікало дитину від політичної діяльності [2, с. 80]. Як пише М. Петровський, частими були гасла «Казка віджила своє», «Хто за казку — той проти сучасної педагогіки», «Геть будь-яку казку», виходили книги «Про шкідливість казок», «Ми проти казки» тощо [16, с. 246]. У 1930 р. впливовий педолог А. Залкінд писав: «Стара чарівна казка, як втілення максимум педагогічного потворства, до найбільшого для нас технічного завоювання — аероплану нічого іншого не могла додати, крім килима-самоліта, цього символу лінії, ледацтва, пустої розкоші... Така казка ніколи не дасть стимулів для діяльного вивчення науки і електрики» [7, с. 7].

Та вже наприкінці 1920-х рр. з'являються й інші підходи. З критикою педологічного підходу до казки в грудні 1929 р. виступив А. Луначарський, 9 вересня 1933 р. виходить постановва ЦК ВКП(б) «Про видання дитячої літератури», де казка проголошується ідеологічно правильним інструментом виховання і наголошується на необхідності широкого видання казок для дітей. Уже через рік на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників М. Горький назвав фольклор джерелом «найбільш глибоких і яскравих, художньо досконалих типів героїв», а С. Маршак одним із завдань дитячої літератури оголосив використання фольклору і створення «справжньої казки», в якій буде «і дія, і боротьба, і справжня ідея» [2, с. 86–87].

Народна vs нова радянська казка

Суперечки щодо ролі народної і нової радянської казки активізувалися з визнанням казки ідеологічно правильним інструментом виховання. У 1938 р. на сторінках газети «Кіно» тривала полеміка між О. Бруштейн і М. Меєровичем сто-

совно народної та нової радянської казки. О. Бруштейн вважала, що народні казки лише заводять дитину в світ марної фантазії, а справжня нова радянська казка має відобразити мрії радянської людини і ще міцніше пов'язати дитину з радянською дійсністю, якою казка підказана та нав'язана. Народна казка створювала казки-мрії, породжені тяжким життям беззахисного і пригнобленого народу, який міг лише тішити себе мріями про килим-самоліт чи скатерку-самобранку, тому, звісно, радянське життя-казка може створити найдивовижніші казки [3, с. 3]. На думку ж М. Меєровича, потрібно вміти знайти втілення реальності в міфі, який склав народ, адже, приміром, казка про Івана — це не самообман і самовтішання безсилою раба, а символ самоствердження могутнього народу, якому всі сили природи допомагають у боротьбі з ворогом [13, с. 3]. Показово, що обом авторам властива теза про здійснену казку і про те, що нездійсненим мріям немає місця у сучасній казці, оскільки «реальністю стає те, що лише недавно уявлялося фантазією» [13, с. 3]. Важливу роль у визнанні, передусім, народної казки та її екранізацій відіграли посилені увага до фольклору в 1930-х рр., її популяризація епічної тематики в мистецтві, що посилювалася під час Великої Вітчизняної війни, та наголосом на народності. У мистецтві соцреалізму велике значення має історична ретроспекція, покликана представити щастя сталінського теперішнього закономірним підсумком попередньої історії. Х. Гюнтер, протиставляючи утопізму 1920-х рр. міфологічність соцреалізму, зазначає, що вектор соцреалістичного часу спрямований у минуле, «стрибок у майбутнє» змінюється настановою на неперервність та вічні цінності [5, с. 46]. Б. Бегак і Ю. Громов, пишучи про дитячу кіноказку у 1946 р., шкодують, що «ми надто рідко і неухважно заглядаємо у скарбницю класичних казок» [1, с. 112], адже саме минуле, на їхню думку, здатне зробити казку сучасною: «наближення казки до сучасності не означає грубого осучаснення її персонажів, надання їм «грубої» злободенності. Казкова злободенність значно глибша і ширша — вона в тому, що змушує давню легенду звучати гучною луною того, що відбувається сьогодні» [1, с. 117]. Кіноказка для дітей оголошувалася могутнім засобом виховання, в якому ствердження народно-героїчного ідеалу поєднуються із закликами про необхідність мріяти. Так, на думку К. Парамонові, «перевести на образну мову фільму прозору образність хорошої казки — означає підняти найширшого дитячого глядача до рівня того самого романтизму, який, за влучним ви-

словом Горького, лежить в основі міфу і дуже цінний тим, що сприяє збудженню революційного ставлення до дійсності, ставлення, що практично змінює світ» [15, с. 119–120].

Кіноказки сформували фільми О. Роу й О. Птушко, котрі працювали в цьому жанрі з 1930-х до 1970-х рр. Обидва режисери використовували і народні, і сучасні теми, проте критика більше визнавала перші. Здавалося б, сучасні казки, де чарівні події відбуваються на межі радянської дійсності і їхніми героями є справжні піонери і радянські дива науки й техніки, мали б бути поціновані й визнані ефективним інструментом виховання, проте їх сприймали інакше. Авторам дорікали в композиційній складності, підозрілій сатирі й неможливості співчувати іронічно зображеним героям, недовірі до маленького глядача і настирливому дидактизмі і найголовніше — у втраті глибини і поезії народної казки. Останнє теж визнавали не за всіма режисерами: приміром, частіше віддавали перевагу О. Роу, ніж О. Птушко, пояснюючи це тим, що епічні і билинні фільми Птушко не для дитячого сприйняття [15, с. 185], а все багатство і різноплановість «Золотого ключика» не є відчутною перевагою перед фабульною простотою і прозорістю реалістичної казки Роу [1, с. 108–109].

Казкові королівства: репрезентації та революції

Зіставлення двох світів — радянських буднів і казкового — дидактичний прийом, що, здавалося б, давав можливість вкотре переконати маленького глядача в щасті жити в Радянському Союзі (адже пригоди пригодами, але реальність краща). Згодом, у період так званої «відлиги» з'являється більше можливостей для сатиричного зображення казкового/капіталістичного світу. Проте іноді це набувало протилежного спрямування, що змушувало критиків і владу ставитися до цих казок обережно. Не належачи до прихильників вишукування в казках подвійного змісту, зупинимося на одному прикладі, а саме: досить поширеному тлумаченню Королівства кривих дзеркал у однойменному фільмі О. Роу 1963 р. як завуальовану критику СРСР. Утім, якщо припустити, що у фільмі може бути критика радянського устрою, то вона буде не в образах і загальному наративі фільму, де помітні чіткі маркери критики капіталізму, а у власне механізмі функціонування кривих дзеркал. На цю думку наштовхнув Є. Добренко, який, пояснюючи логіку соцреалізму, цитує М. Мамардашвілі: «Свідомість такого типу дуже нагадує кімнату, в якій замість вікон суцільні дзеркала, і бачите ви не зовнішній світ, а

власне відображення, яке до того ж відповідає не тому, який ви є, а тому, який ви маєте бути» [6, с. 41]. «Реальність», яка не названа, не показана в викривленому дзеркалі, не існує, і це властиве як самому фільму, так і механізмам вироблення реальності в радянській культурі, зокрема в кіно, де в міметичний принцип (відображення в дзеркалі) закладено параметри ідеальної утопії. Добренко називає соцреалізм механізм реалізації соціалізму через одночасну дереалізацію життя [6, с. 45], і навіть якщо в «Королівстві кривих дзеркал» дзеркала в руках капіталістичної влади виробляють не соціалізм, то сам принцип дуже схожий на механізм соцреалізму, і СРСР теж чудово може називатися «найкривішим королівством кривих дзеркал».

Механізми поєднання в просторі фільму радянського й казкового світів різнилися залежно від періоду, що помітно навіть на рівні технологій. О. Птушко в «Новому Гулівері» (1935) і «Золотому ключику» (1939) використовував метод комбінованих зйомок, коли акторів поєднували з об'ємною анімацією. Проте якщо в «Новому Гулівері» світ сну (пригод у Ліліпутії) та піонерської реальності розмежовані наративно й технологічно, то в «Золотому ключику» досить складна ілюзіоністська техніка, на думку О. Прохорова, дозволила створити класичну радянську кіноказку, в якій кризь профанне нинішнє проступають риси «прекрасного нового світу» прийдешньої утопії [17, с. 156]. Метою такої «атракціонної» естетики було оголення прийому, як у монтажному кіно. Навпаки — спецефекти, за словами О. Прохорова, не посилюють фантастичний початок у фільмі, а натуралізують фантастичне і чудесне як частину реального світу кіноповіді. Справжньою казкою в «Золотому ключику» виявляється світ радянського майбутнього, куди у фіналі везе героїв «Золотого ключика» капітан радянського летючого корабля. Тому центральними у фільмі є не власне пригоди Буратіно, а золотий ключик, двері у світле майбутнє і ті, хто зроблять його можливим. Коли вже двері відкрилися, герої знаходять книгу, в ілюстраціях якої упізнаються знайомі будівлі, адже Москва є справжнім казковим королівством і серцем сталінської утопії, а Кремль — синонімом партійно-державної влади і Сталіна. Їхній рятівник — капітан летючого корабля — своїми вусами і трубкою, хутряною вушанкою і суворим обвітраним обличчям нагадує водночас іконографічний образ Сталіна і героїв-полярників і авіаторів.

У постсталінський час зображення життя як реалізованої казки продовжується. Помітна ін-

версія чарівного: справжнє казкове — це світ соціалізму, де й неможливе стає можливим. Чарівний світ сприймається дітьми як «несправжній», діти не довіряють дзеркалам і собакам, які розмовляють, а джина сприймають за представника художньої самодіяльності. Якщо у традиційній казці чарівний світ, куди потрапляють герої, переважно є простором мудрих предків, долучаючись до яких шляхом одержання чарівної сили і дарів діти стають дорослішими, то в радянській казці на сучасному матеріалі обряд ініціації змінюється. Тепер, навпаки, діти вже мають всі необхідні знання і вміння, котрі дало їм радянське виховання, і це дозволяє їм перемогти чи перевиховати представників чарівного світу. Так, традиційно чарівні, магічні сили мають негативні або «відсталі» персонажі, тоді як для перемоги дітям-піонерам потрібні тільки людські, а не надлюдські якості.

Репрезентації казкового світу, хоч і відрізняються залежно від вимог часу, в усі періоди мають класове підґрунтя. Робітники підземного заводу в сталінському «Новому Гулівері» мають більш «людський» вигляд і мову, спільну з піонером-Гулівером (діалог між Гулівером і робітниками: «— Звідки ти мене знаєш? — Із твого зошита. — З рідної мови? — Ця мова і нам рідна»), у «Королівстві кривих дзеркал» помітна наперед задана позитивність імен пролетарів (Аксал — Ласка, Гурд — Друг порівняно з негативними іменами владної верхівки Абаж — Жаба, Анідаг — Гадіна) чи абсолютно ідилічне Місто веселих трудівників у фільмі Г. Васильєва «Поки б'є годинник» (1976). Зрозуміло, що протягом фільму революційна свідомість у казкових пролетарів має тільки з'явитися, і в сталінський і постсталінський час це стається по-різному, що демонструє зміну моделей дитинства. Як у «Новому Гулівері», так і в «Золотому ключику» джерелом знання і змін є книга. Саме з книги в «Золотому ключику» відкриваються панорами Кремля і вилітає корабель на допомогу. У «Новому Гулівері» робітники підземного заводу знаходять зошит із рідної мови Петі-Гулівера, бачать там пісню про «могутній союз робітників усієї країни» і дружно її співають, Петя лише підхоплює її. У самоусвідомленні і подальшій революційній діяльності піонер сам по собі принципової ролі не відіграє, ініціатива, породжена зошитом з рідної мови, йде від робітників. Від дитини в сталінській культурі вимагалася дисципліна. Хоч у піонерів ніби й закладений інстинкт боротьби, скеровувати її має той, хто партійно ієрархічно вищий. С. Леонтьєва «боротьбу» відносить до ключових концептів піонер-

ських законів: «боротьба» сполучається зі словами, що описують політичні явища загального порядку («боротьба за робітничу справу», «боротьба за комунізм», «боротьба за свободу і процвітання Радянської Батьківщини») або конкретно-політичні явища, наприклад «боротьба за врожай» 1939 р., а у деяких редакціях боротьба за робітничу справу/комунізм входить до складу положення про навчання [11]. У пізній хрущовський час в дитині починають бачити креативний потенціал, відбувається часткове повернення до уявлень про дитинство, що існували у 1920-ті роки. Як пише К. Келлі, до дитинства починають ставитися як до особливого, динамічного і творчого стану, коли вітається ентузіазм і фантазії [21, с. 140–142]. У педагогіці в цей час розквітає концепція дитини-творця, розпочинається дослідження та пропаганда дитячої творчості, масово поширюються різноманітні гуртки для дітей і юнацтва. Діти в «Королівстві кривих дзеркал» без сторонньої допомоги дорослих чи книг долають ворогів і починають революцію, це навіть вітається, адже щоб стати справжнім комуністом, треба пройти криві дзеркала. З вершини скелі Смерті, на якій, як у кращих традиціях радянської монументальної скульптури, стоять Оля, Яло та звільнений ними Гурд, лунає спільна і перша у фільмі піонерська пісня, яка не лише єднає друзів, а й знищує ворогів: король Йагупоп 77 перетворюється на папугу, міністр Абаж — на жабу, міністр Нушрок — на коршуна, його дочка Анідаг — на гадину. Здіймаючи над головами ключі, які у фільмі прямо відсилають до королівської влади, діти цим стверджують перемогу над аристократично-буржуазною верхівкою. Показовою тут є і сама піонерська пісня «Прапорець»: прапорець веде до перемоги і встановлення нового суспільного ладу. Як завойовники і відкривачі нових земель встановлювали на них свій прапор, так і тут — перемога закріплюється прапором у пісні. Дружба, щирість, що з'являються в королівстві з настанням нового ладу, були ключовими словами епохи відлиги [4, с. 14–15], але водночас проект нової людини передбачав готовність до боротьби з іншим та кривим і виховування цього в дитині.

Цікаво, що в знятому вже в середині 1970-х рр. фільмі «Поки б'є годинник» повторюються дуже багато мотивів із «Королівства кривих дзеркал» (піонерка, яка хоче визволити ув'язненого робітника, її перевдягання, переховування на королівській кухні, владна верхівка, яка у фіналі знешкоджується і перетворюється на шурів і змії), але відсутній революційний по-

тенціал піонерки (пролетарі, дізнавшись про смертний вирок своєму другові, самі вирушають його рятувати) і протиставлення радянської та казкової реальностей. Натомість — романтична сюжетна лінія між ув'язненим скрипалем-пролетарем і дочкою садівника, яка не може ходити, та ідеї про силу справжнього мистецтва, втілені через протистояння двох скрипалів із пролетарського й експлуататорського міст. Після хрущовської ери з властивим їй пафосом трансформацій й актуалізацією революційних часів наступний брежнєвський період демонструє, що будь-які радикальні структурні зміни неможливі апіорі. Відповідно змінює стратегію і кінематограф, зосереджуючи глядачів на проблемах приватного й цим відволікаючи від структурних соціально-економічних негараздів.

Показовим щодо революційного потенціалу казки в брежнєвський час є фільм Є. Шерстобітова «В тридев'ятому царстві» (1970), знятий так само, як і «Королівство кривих дзеркал», за сценарієм В. Губарева. Тут теж бачимо двох дівчаток, котрі як дві краплі води схожі одна на одну, але їхня схожість не викликана ніякими магічними зовнішніми обставинами і є випадковою: одна з них — королівна Карлікії, а друга — школярка і солістка ансамблю «Балет на льоду» Оксана, яка приїхала в Карлікію з гастрольями. Обмін місцями дає можливість королівні попрактикувати фігурне катання, що їй у палаці забороняють міністри, а Оксані — на день відчутти себе королівною. Попри те, що в Карлікії повно проблем — узбережжя, населене пролетаріатом, хочуть перетворити на курорт для собак, робітники страйкують, у палаці капіталісти-любители собак здійснюють військовий переворот — Оксана мало що робить, аби виправити ситуацію, і не прагне очолити пролетаріат в боротьбі за його права. Її більше цікавить власне роль її величності, з неприхованою цікавістю вона вивчає капіталістичний світ (як і більшість радянського суспільства того часу), і що бурхливіше розгортаються події в королівстві, то більше хоче вона помінятися місцями назад. «Ось де в мене ваше королівство, з мене досить. Збирайтеся, ваше величносте, бо зараз такий шум буде», — каже вона у фіналі королівні й залишає її саму наводити лад в своїх володіннях.

Окрім змін у репрезентації казкового та уявлень про дитинство, можна простежити зміну моделей сім'ї. «Золотий ключик» демонструє зразок, за визначенням К. Кларк, «великої сім'ї», в якій кожен був сиротою, поки «велика сім'я» не допомагала йому стати особистістю [8, с. 794]. Для сталінського кіно характерний мо-

тив сирітства, коли герої росли без батька, і вісь «сімейного походження» була орієнтована на чоловічу лінію «великої сім'ї», а якщо батько й був, то роль його була дуже незначною. У Буратіно, хоч і є тато Карло, проте він слабкий, тоді як, цитуючи зведену в культ у кінці 1930-х рр. «Колискову» Джамбула, «отца ревнивей — Сталин думает в Кремле». Сталін є головою «великої сім'ї», і тільки він здатний подарувати героям «Золотого ключика» життя в найкращій країні і «щасливе дитинство», тоді як вся роль тата Карло зводиться до того, щоб створити Буратіно і повернути в дверях золотий ключик, відкривши таким чином доступ до справжнього батька. На думку М. Собуцького, у кіно після смерті Сталіна — тобто відразу після 1954 р., а не ХХ з'їзду КПРС у 1956 р. — попри продовження тропу сім'ї та наявність патріархів у фільмах, як-от «Велика сім'я» Й. Хейфіца, немає жодного «Великого іншого» [19, с. 23]. У постсталінських казках батько і його символічна влада взагалі відсутні, та й навіть мами, бабусі і рідше — дідусі відіграють у цих фільмах другорядну роль. О. Прохоров пише, що фільми і література за відлиги, «намагаючись змінити наративи і жанри, продовжували використовувати вже сформовані тропи культури, особливо троп сім'ї як модель радянського суспільства. Але література і кіно «відлиги» зображали не всезагальну інтеграцію у велику сім'ю, а відчуження індивідуальної особистості від цієї сім'ї» [18, с. 114]. Казкам теж властивий загальний мотив нуклеарної сім'ї як приватного простору, де не все гаразд, не всі члени присутні і мало хто з них має реальний вплив на дітей. За словами О. Прохорова, «у кіно відлиги сирітство, відчуження від великої сім'ї стало умовою *sine qua non* для того, щоб стати особистістю» [18, с. 133]. Діти дорослішають і виховуються, тільки полишаючи дім і вирушаючи в казкові подорожі.

Мотив «двійників»

Виховання у казкових світах відбувається не тільки в процесі боротьби із капіталізмом. Для деяких дитячих фільмів характерним є мотив «двійників» і перевиховання героїв шляхом введення в наратив інших героїв, схожих на них зовні, але відмінних характером. У «Королівстві кривих дзеркал» головна героїня — учениця третього класу Оля, яка бешкетує, дражнить папугу (цей папуга, вочевидь, і стане королем у «задзеркаллі»), не слухається бабусю і потайки їсть варення — протягом фільму має позбутися цих «шкідливих звичок» і стати зразковою піонеркою. Перевиховання Олі відбувається в Ко-

ролівстві кривих дзеркал, куди вона потрапляє, пройшовши крізь дзеркало й зустрівши у «задзеркаллі» своє відображення — Яло.

На початку стосунків Олі та Яло простежуються елементи класичного сценарію стадії дзеркала Ж. Лакана. За Лаканом, ототожнюючи себе з образом собі подібного, з образом, що приходить зовні, дитина робить перший крок до визнання себе — власного Я [moi], отримує себе як *imago*. Лакан пише, що «функція стадії дзеркала виявляється для нас віднині конкретним випадком функції *imago*, яка — встановити відносини організму з його реальністю» [10, с. 513]. Єдність власного Я буде мати відбиток уявної, ілюзорної єдності, що підтримується людиною протягом усього життя, але за цією ілюзорною єдністю стоїть роздроблене тіло, розкол суб'єкта. Подальшому розгортанню сценарію стадії дзеркала — створенню нарцисичного образу ідеального Я — заважає виховна специфіка фільму. Яло лиш на початку виявляє кращі риси (наприклад, зіштовхнувшись з Олею, починає поправляти їй піонерський галстук), а далі бачимо не проектування на образ ідеальних рис, а становлення ідеальної героїні. Яло перебирає на себе негативні риси Олі («я лиш твоє відображення», «я, як ти»), а Оля, в свою чергу, стає зразковою («Бери з мене приклад, я виправляюся»).

Виховна мета фільму перешкоджає не лише формуванню нарцисичного образу ідеального Я, а й ще одному аспекту стадії дзеркала — суперництву двійників, які борються за те, хто є справжнім. У фільмі ж Оля і Яло допомагають одна одній і досягають мети лише спільними зусиллями, що має виховувати у радянських дітях уявлення про колективізм, дружбу та взаємодопомогу. Одним із наслідків стадії дзеркала є поява погляду іншого, що наглядає за суб'єктом, такого собі всевидячого ока, тобто власне Я перебуває під постійним наглядом ідеального Я. І хоч Яло не стає повноцінним ідеальним Я, вона незримо для Олі наглядає за нею. Наприклад, коли Оля тікає із замку, і дівчата перестають бути разом, Яло виявляє у себе в кишені дзеркало і крізь нього слідкує за героїчними вчинками Олі. Стадія дзеркала неможлива без третього — Великого Іншого. Дитина у своїх стосунках з двійником залежить від Великого Іншого (наприклад, дорослого, який підносить дитину до дзеркала), саме він і вказує на дзеркальні стосунки, задає бажання. Для Олі Великим Іншим є її бабуся, яка є цензором (критикує, забороняє і каже, що робити), і саме вона зі словами: «Подивись на себе в дзеркало» вказує Олі на її відображення. Вона також запитує в Олі, де її ключ. Ключ фігурує

протягом усього фільму: Оля губить ключ від квартири, всі події у «задзеркаллі» обертаються навколо пошуків ключа, зрештою, щасливий фінал (в обох просторах фільму) можливий, якщо знаходяться обидва ключі. Звісно, ключ може сприйматися просто як символ знання чи розгадки, але також може вважатися об'єктом бажання, якщо брати до уваги специфіку бажання за Ж. Лаканом. Бажання — це завжди бажання Іншого, бажання бути бажаним Іншим. Пошуки ключа з усіма перешкодами в «задзеркаллі» допомагають у фіналі Олі знайти в кишені ключ від квартири. Тому, за лаканівською логікою бажання, бажання Олі націлене не на ключ як такий, а є бажанням Іншого, бажанням бути любленою Іншим. Повернувшись додому і показавши бабусі ключ, Оля отримує її похвалу й прихильність. Своєрідним сюжетним обрамленням фільму є слова бабусі «подивитися на себе зі сторони». А коли у фіналі вона, дивлячись на глядача, каже: «А ви, друзі, ніколи не дивилися на себе зі сторони?», бабуся може вважатися Великим Іншим і для глядачів.

Двійництво у «В тридев'ятому царстві» вже не таке навантажене, цей мотив фактично нічого не дає ні для аналізу, ні для (пере)виховання героїнь фільму. Оксана й так має усі найкращі якості радянської дівчинки, для неї день на чужому місці — це лише розвага і привід переконатися в складній долі королівни. Королівна, щоправда, отримавши можливість хоч день «бути ким хочу, танцювати з ким хочу, виступати на сцені», у фіналі не підписує загрозливий для пролетаріату наказ, але це радше виконання обіцянки Оксані, а не свідомо зміна від перевиховання.

Найгострішої форми мотив суперництва двійників набуває в телевізійному фільмі К. Бромберга «Пригоди Електроніка» (1979). Електронік у фільмі поступово витісняє свій

прообраз — Сироежкіна — і важливим є те, що Електронік — це робот. Коли Електронік, замінюючи Сироежкіна, стає інтелектуальною зіркою в школі, зразковим сином удома і завойовує серце першої красуні мікрорайону Майї, Сироежкін відчуває себе витісненим зі свого життя і починає по-злому заздрити. Ситуація вирішується і врівноважується, коли і Електронік набуває все більше людських якостей, і Сироежкін долає свої недоліки і вже сам замінює Електроніка на хокейному полі. З'ясування, хто є справжнім (а точніше — справжньою людиною), вдосконалює не лише хлопчика і робота, а й дорослих героїв фільму. Кукулін пише про цей фільм як нетипово емансипаційний, аргументуючи, зокрема, це тим, що у фільмі на сюжетному та символічному (через пісні) рівнях реалізується «довіра до самостійності підлітків і надія на те, що герої-підлітки знайдуть вихід зі складної ситуації краще, ніж дорослі» [9, с. 478].

Ця особливість виявляє, окрім довіри до дітей, іншу характерну зміну ставлення до дитинства. У брежнєвський час, коли, до речі, дуже зростає кількість фільмів для дітей, концепція дитинства постає як ідеал особистості, «котра досягла вищої гостроти самосвідомості, шукає у своєму минулому щось протилежне самотньому, розірваному теперішньому» [20, с. 243]. Автори цитати — М. Епштейн і О. Юкіна — закликають «побачити в дитинстві не пройдений ступінь розвитку, а завжди привабливий образ, джерело духовного оновлення» [20, с. 242]. Уявлення про дитинство як заповідник втраченої автентичності, «паралельну реальність» спричинило особливе ностальгійне навантаження дитинства у пізнорадянський час, що набуло ще гострішого вираження сьогодні, виявляючись, зокрема, в ностальгії за цими ж «старими добрими» дитячими радянськими фільмами.

Список літератури

1. Бегак Б. Большое искусство для маленьких. Пути детского художественного фильма / Б. Бегак, Ю. Громов. — М. : Госкиноиздат, 1949. — 232 с.
2. Богданов К. Vox populi : Фольклорные жанры советской культуры / Константин А. Богданов. — М. : Новое литературное обозрение, 2009. — 368 с.
3. Бруштейн А. Каким должен быть детский сценарий / А. Бруштейн // Кино. — 1938. — № 34 (868). — 23 июля.
4. Вайль П. 60-е : Мир советского человека / Петр Вайль, Александр Генис. — М. : НЛЮ, 1996. — 368 с.
5. Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [Под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Академический проект, 2002. — 1040 с.
6. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.
7. Залкинд А. Вопросы советской педагогики / А. Б. Залкинд. — М.—Л., 1930. — С. 68. Цит. за: Залкинд А. Педология: утопия и реальность. — М. : Аграф, 2001. — 463 с.
8. Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» / Катерина Кларк // Соцреалистический канон / [Под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Академический проект, 2002. — 1040 с.
9. Кукулін І. Четвертий закон роботехніки : фільм «Приключення Електроніка» і формування «покоління 1990-х» / Ілья Кукулін // Весельє людини : культурні герої радянського дитинства : Сб. статей / [Сост. і ред. І. Кукулін, М. Липовецький, М. Майофис]. — М. : Нове літературне обозрення, 2008. — 544 с.
10. Лакан Ж. Стадія зеркала і її роль в формуванні функції я в том виді, в якому вона предстает нам в психоаналітичному опиті / Жак Лакан // Семинари. Книга 2 : «Я» в

- теорії Фрейда і техніки психоаналіза (1954/1955). — М. : Логос, 1999. — 520 с.
11. Леонтьева С. Дети и идеология: пионерский случай. Доклад на семинаре в РГГУ «Культура детства: ценности, нормы, практики», май 2007 [Електронний ресурс] / Светлана Леонтьева. — Режим доступу : <http://childcult.rshu.ru/article.html?id=58600>. — Назва з екрана.
 12. Мамардашвили М. Как я понимаю философию / Мераб Мамардашвили. — М. : Прогресс, 1992. — С. 167. Цит. за: Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.
 13. Мейерович М. О «детской специфике» / М. Мейерович // Кино. — 1938. — № 41 (875). — 8 сентября.
 14. Паперный В. Культура Два / Владимир Паперный. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 408 с.
 15. Парамонова К. В зрительном зале — дети / К. К. Парамонова. — М. : Искусство, 1967. — 190 с.
 16. Петровский М. Книжки нашего детства / Мирон Петровский. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 424 с.
 17. Прохоров А. Три Буратино : Эволюция советского киногероя / Александр Прохоров // Веселые человечки : культурные герои советского детства : Сб. статей / [Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис]. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 544 с.
 18. Прохоров А. «Человек родился» : сталинский миф о большой семье в киножанрах оттепели / Александр Прохоров // Семейные узы : Модели для сборки. Сборник статей. Кн. 1. / [Сост. и редактор С. Ушакин]. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 640 с.
 19. Собуцкий М. Радянське кіно після смерті Сталіна : іти вперед з обличчям, оберненим назад / Михайло Собуцкий // Кіно-Театр. — 2011. — № 5. — С. 23–24.
 20. Эпштейн М. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. — 1979. — № 12. — С. 242–257.
 21. Kelly C. Children's world: growing up in Russia, 1890–1991 / Catriona Kelly. — Yale University Press, 2007. — 714 p.

A. Pohribna

EDUCATION AND STRUGGLE: CONSTRUCTION OF A SUBJECT IN THE SOVIET FAIRY TALE FILMS

The article is devoted to fairy tale film genre and a place of the “new” fairy tale in Soviet culture. By analyzing some films, author aimed to observe the changing ideas about childhood and mechanisms of subject's construction.

Keywords: cinema, Soviet culture, fairy tale, children's film, mirror stage, twins.

Матеріал надійшов 06.02.2013 р.

УДК 008:72](091)(47+57):7.038.11:930.2(=161.1)

Тищенко І. М.

ІСТОРИЯ СТАЛІНІЗАЦІЇ РАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ У СУЧАСНИХ РОСІЙСЬКОМОВНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ КОНЦЕПЦІЙ

У статті пропонується порівняння поглядів на ключові для радянської архітектури сталінської доби проблеми у сучасних російськомовних культурологічних та історико-архітектурних дослідженнях.

Ключові слова: конструктивізм, авангард, сталінізація, Палац Рад.

Активізація вивчення радянської культури на пострадянському просторі призвела за останні 20 років до появи нових ґрунтовних досліджень архітектури сталінської доби. Сучасна російськомовна бібліографія з цієї проблематики має соціокультурні, філософські, дискурс-аналі-

тичні, історико-архітектурні, біографічні та власне мистецтвознавчі дослідження.

Водночас, як констатують самі дослідники, ключові питання історії сталінської архітектури залишаються недо- або дуже малодослідженими. До них в першу чергу належать раптова сти-