

Vladimir A. Kolotaev

Doctor of Philology

Doctor of Art History

Head of the Cinema and Contemporary Art Department

Dean of the Art History Department

The Russian State University for the Humanities

e-mail: vakolotaev@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-10-25

TRANSITIVITY, NARRATIVE, IDENTITY

Summary: The connection of the carnival activity with the states of transition offers the neophyte participant an opportunity to experience the act of death and rebirth in a new capacity, acquiring a new identity and taking his or her place in society. Similar experiences are experienced by the believer who has embarked on the path of movement towards truth, finding him or herself through contact with the images of the iconostasis and instantaneous transfer into the realm of truth, in union with God. The barrier on the way of the hero of works of art, literature, and cinema is the boundaries of the worlds that determine the dynamics of the narrative and the process of internal transformation. The change of the subject's state through various forms of crossing the

As a stage of development in carnival dialogical action, transitionality reveals the connection of the carnival image, the procedure of inversion, with initiation rites. These, in turn, are connected with the process of recreation and acquisition of a new status, a new identity. As E. Meletinsky observes, P. Sentiv, who established the connection between carnival inversion and initiation rites (Meletinsky, 1976, p. 146), came to this V. Propp's idea somewhat earlier. In a certain situation, the established system of social relations is subject to symbolic breakdown, deformation, timelessness (Lich, 2001, p. 45). Its hierarchical axis is subject to destruction, it turns into a chaotic formation. Finding themselves at the zero line of the social structure, the organisms that once created a rigid structure are modified; they change the signs of social status to the exact opposite, as if turning into their opposite, turning inside out. The presence of so-

boundaries of the worlds according to a single scenario: removal, staying in an intermediate state and return determine the change of the qualitative state of the initiate's psyche; after the ceremony he appears capable of such complex intellectual procedures as the correct production of metaphors. Ritual forms of initiation proved to be not only the core of the textual organization of the magic tale, but also of such later forms of art creation as the epic and the European novel itself. Through the three-act structure of the monomyth, the literary form has passed to the scripts of the feature film, keeping with it the idea of initiation, which is the basis of the character's arch.

Keywords: initiation, identity, narrative, hero's path, composition of the fairy tale.

ciety in such a "mixed" chaotic state allows us to compare the carnival with rites of passage (Meletinsky, 1976, p. 146), with initiation, when the initiates were taken outside the community for the duration of the ritual and were isolated on the periphery in a certain isolated group before renewal. In the movie *Bullfinch* (2023) by B. Khlebnikov, something similar happens with the young men being tested, who found themselves on a fishing vessel in the status of interns.

M. Bakhtin's ideas about the hero's transitional, time-extended position in the artistic space of the novel reveal similarities with the ideas of P. Florensky. In *Iconostasis*, the path of the knower is described; at a certain point in the movement, they are faced with the need to carry out the procedure of conversion to their opposite in order to develop the ability of inner vision in themselves, the "eye of the soul", revealing the truth in a state of "inver-

sion". Liminality, threshold, borderland – it is both a dream state and a point of transition from the visible world to the world of invisible things, "a mixture of images of ascent with images of descent" (Florensky, 1993, p. 24). It is the place of transition from the lower world to the upper world, where the icon serves as a means of transport for the believer, who has embarked on the path of discovering the truth, into the "event of faith" (Podoroga, 1995, p. 166). And as the walker moves, "purification" occurs, deliverance from layers of corporeality that interfere with vision and from illusory images of oneself, reflected faces, artificial masks, false roles. The encounter with them as with carnal temptations must be overcome in order to discover in oneself the true identity with the inner core of the personality, capable of manifesting the Face, the authentic identity revealed in the "event of faith" after passing the trials at the culminating point of contact with the Truth through the mediating principle of the image of the holy witness. It is the act of acquiring the highest and unattainable gift, identification with the image, while realising the impossibility and inadmissibility of merging, absolute identification with it.

The path of knowledge through the point of conversion, described by P. Florensky, is structurally and dramatically related to the three-act architecture of the hero's path, described by V. Propp. In the same way, the hero's stay in a state of homeostasis is a shortage and a certain entry point into another world, a world of trials, transformation at the moment of contact with the truth, and an exit point (temporary death), a return in a different quality with an acquired identity, qualitatively changed optics, an opened ability to see what was hidden under the cover of the familiar.

In a number of works by Y. Lotman (Lotman, 1992), A. Baiburin (Baiburin, 1993), G. Levinton (Levinton, 1975), D. Segal (Segal, 2011), the genesis of narrative forms is revealed, references to two interconnected cycles of the composition of a fairy tale are found: the initiation complex and ideas about death, dying, and resurrection in a new capacity with a new name of the hero, undergoing a ritual, crossing the spatial boundaries of the world of the living and the dead on their way to the afterlife (Propp, 1996, p. 43). Following V. Propp's thought, G. Levinton comes to the conclusion that "initiation really contains a model of any narrative text (for example, the separation of an individual from a group

can underlie the very concept of a hero as a subject; departure and return — through a fairy tale — became the framework for most plots; the characteristic rhythm of losses and gains is also found in many genres)" (Levinton, 1980, p. 544) and it is the organising principle of later texts, such as, for example, the medieval novel.

In her work *Image and Concept*, O. Freidenberg presented her view on the formation of narrative, and with it, on the qualitative changes in the structure of the European subject in general. Continuing the direction associated with the name of A. Potebnya, rethinking A. Veselovsky's legacy, O. Freidenberg describes the birth of a new form of story through a change in the subject's state. As a result, a transition from concrete to abstract thinking takes place. Then, along with direct speech and visual imagery of the narrative (story as a show), indirect speech appears, testifying to the separation of the subject from the subject-object unity, which did not previously distinguish the conventional, allegorical nature of metaphor (Freidenberg, 1978, p. 232). Therefore, the experience of silent cinema was often an experience of expressionistic recognition of the whole world around as a shadow, as an attempt to move on to abstract thinking about one's own destiny (Arustamova, Markov, 2023), while sound cinema made it possible to emphasise the monomyth, as we will show below.

The sensory image of the myth undergoes changes, and abstraction is separated from it; the ability to correctly produce metaphors is formed. Mythopoetic syncretism gives way to a private form of the subject; a bearer of conceptual thinking appears, creating a narration, its new type. The ancient model of the rite of passage, "departure and return", death and sending to another world, and then arrival from there, "coming into the world and coming to life", is the origin of modern narration. "It (the ancient narration – author's note) is entirely based on the witnessing of the beholder. The other world is its theme. It has two scenarios – the scenario of departure and the scenario of arrival" (Freidenberg, 1978, p. 276). Here, too, the three-part matrix scheme of the initiation rite occurs: removal, stay in an intermediate state, and return. Freidenberg's ideas are consonant with the ideas of M. Bakhtin (Bakhtin, 2000), E. Benveniste (Benveniste, 2002), P. Ricoeur (Ricoeur, 2008), F. Ankersmit (Ankersmit, 2003), J. Bruner (Bruner, 2005), who developed the idea of the subject's identity formation

in the flow of narrative forms of language, originating in initiation rites.

E. Meletinsky emphasised that “the explanatory myth for the initiation rite is the tale core” (Meletinsky, 1986, p. 9) and that “the trial or series of trials that they (the hero of the medieval novel – author’s note) go through in order to become a real hero or prove their heroism is initiation. The hero’s initiation reflects... the customs of initiation into this or that status, primarily obligatory for everyone upon turning into an adult hunter, warrior, but also a member of a male union, a leader, a priest” (Meletinsky, 1983, p. 76). The initiation rite finds its embodiment in the chivalric novel. Thus, “the novel about the Grail is entirely a narrative about initiation, a kind of history of the multi-stage initiation of an ideal knight” (Ibid., p. 78).

The moment of bestowing a name on the initiate after some kind of trial occupies a special place in the initiation rite. Moreover, the descriptions of trials during which the hero suffers temporary death are important. It is the key moment of the trials, after which the aspirant takes a higher place in the closed, privileged group, with a new name and a new identity. Meletinsky identifies three stages in the composition of a chivalric novel which has an initiation structure: departure, separation from the homely, cosy world of childhood, initiation itself, a series of trials-adventures with scenes characteristic of the rite of entry into another world, meeting monsters, temporary death, etc., and return with the acquisition of a new name, status, knowledge, and skills (Ibid., p. 78). K. Naranjo traces the ritual nature of literary monuments to the acquisition of knowledge (Naranjo, 1997).

Speaking about the structure of the chivalric novel and emphasising the importance of the initiation complex underlying the novel’s composition, Meletinsky notes that the hero’s (Perceval’s) initiation had to break “his close connection with his mother, who sought to isolate the young man from the male... circle... All this, by contrast, emphasises the necessity and prospect of initiation since initiation is separation from the mother, from the world of women and children and the transition to male society. It is the onset of maturity, the acquisition of knowledge and wisdom; it is a series of trials for a man...” (Meletinsky, 1983, p. 79). Moreover, initiation is associated with the acquisition of a real name, the hero’s transition to the “lower” world of the dead, and return from there.

Analysing F. Dostoevsky’s *Crime and Punishment*, V. Toporov showed that the rites of passage underlie the novel’s composition and subordinate the means of artistic expression of the novel (Toporov, 1995). As a person undergoing a rite of passage, Raskolnikov crosses the semantic boundaries of the novel’s space, as a result, he undergoes mental and physical conversions, experiences temporary death, and is resurrected again. E. Meletinsky, S. Neklyudov, E. Novik highlight the role of initiation rites in fairy tales, in epics, and in early forms of the European novel. “In the medieval novel..., some fundamental mythologemes are reworked and passed through the prism of a fairy tale: first of all, the mythologeme of initiation...” (Meletinsky, Neklyudov, Novik, 1994, p. 48). In the section “Heroic Myths and ‘Transitional’ Rites” of *The Poetics of Myth*, Meletinsky outlines the prospects for studying literary plots, their mythopoetic nature, genetically ascending to rites of passage. He points out that “V. Propp, E. Stanner, and J. Campbell independently discovered a ritual scheme of initiation in heroic myths and fairy tales” (Meletinsky, 1976, p. 227).

In *The Hero with a Thousand Faces* (1949), J. Campbell identified the structure of the hero’s journey on the basis of myth and described it using the concept of “monomyth”, which underlies any narrative. “He discovered that any story, whether intentionally or not, follows the ancient scheme of the myth, and all stories, from a vulgar joke to the highest achievements of literature, can be interpreted in terms of the hero’s journey: as a monomyth” (Vogler, 2015, p. 40). The concept of “monomyth” was borrowed by J. Campbell from *Finnegans Wake* by J. Joyce, and the method of studying myths is connected with C. Jung’s analytical psychology and goes back to his teaching on the archetypes of the collective unconscious. The monomyth has become an active unit of analytical discourse and has firmly entered the visual media culture. Movies, video games, fan art, and advertising are built on it.

According to J. Campbell, the monomyth is a basic model of narration, according to which the hero makes a journey, overcoming difficulties, moving from one state to another, undergoing internal changes, gaining inner freedom at the end of the path or, according to C. Jung (Jung, 2019), the self (the integrity of all parts of the personality achieved in the process of individuation) (Jung, 1996). The hero’s main trial, corresponding to the key moment of the initiation rite in the social life of archaic cul-

tures, is the central event of the monomyth. “The hero’s path of the mythological adventure is usually an extension of the formula of any rite of passage, solitude — initiation — return, which can be called the central part of the monomyth. The hero ventures from the mundane world into the realm of the wondrous and supernatural. There, they encounter fantastic forces and achieve a decisive victory: from this mysterious adventure..., they return endowed with the ability to bring good to their fellow congeners” (Campbell, 2015, pp. 37-38).

The key moments of the journey, the sequence of trials that refer to the rite of initiation, which underlies both the plots of the fairy tale and the three-act structure of the monomyth, form the character arch in cinema; moreover, they determine the rhythmic pattern of the movie’s dramaturgy according to the model of the fairy tale as a set of losses and gains. Each of the nodes of the monomyth, and all of them as a whole, form the basis of the hero’s journey, and in turn, this universal structure (the departure after the call, the preliminary and main trial, and the return in a renewed form) consists of more detailed morphological elements dedicated to the hero’s specific action, consisting of 17 stages. The first stage, Departure, includes: 1) Ordinary World; 2) Call to Adventure (the beginning of the action); 3) Refusal Of The Call; 4) Supernatural Patronage (Meeting The Mentor); 5) Crossing The Threshold; 6) Belly of the Whale. The second stage, Initiation, consists of the following steps: 7) The Road of Trials; 8) Meeting with the Goddess; 9) Woman as a Temptress; 10) Atonement with the Father; 11) Apotheosis; 12) The Ultimate Boon. The third stage, Return, includes: 13) Refusal of the Return; 14) The Magic Flight; 15) Rescue from Without; 16) The Crossing of the Return Threshold; 17) Return. The hero gains the status of the Master of the Two Worlds; Freedom to Live opens up before them. They go through the initiation rite, and find their true “I”.

K. Vogler transformed J. Campbell’s 17-step model into a 12-step algorithm for writing a script for various movie genres, including the stages: 1) Ordinary World; 2) Call to Adventure; 3) Refusal of the Call; 4) Meeting the Mentor; 5) Crossing the Threshold; 6) Trials, Allies, Enemies; 7) Approach to the Inmost Cave (equivalent to the Belly of the Whale); 8) Ordeal; 9) Reward; 10) the Road Back; 11) Resurrection; 12) Return with the Elixir.

J. Campbell’s approach has been criticised for male chauvinism (Murdoch, 2018), for turning to the mystical and unprovable provisions of C. Jung’s teachings, for universalism (Dundes, 2005), and biopsychological reductionism (Meletinsky, 1994, p. 10). Nevertheless, the archetypal construction of the hero’s journey, based on the rite of passage, largely owing to George Lucas’s *Star Wars* (Gordon, 1978), becomes a stable model of feature movies (Voytilla, 1999), reflecting the process of identity construction.

Using the material of a fairy tale within the framework of a historical-genetic approach that takes into account the socio-cultural evolution of artistic forms, V. Propp showed that the narrative structure of folklore has a strictly defined syntagmatic sequence of linearly arranged structural elements (functions) that unfold in an invariable order, interconnected plot nodes, motifs (trials), or, according to Y. Lotman, a “composition of techniques” (Lotman, 1970, p. 281). The initial deficiency prompts the hero to action, to go out in search of a magic remedy. It is the first stage of the three-part initiation model, when the initiate leaves the world of habitual existence, stands out from the established environment of the community. Following the “misfortune-deficiency”, they undergo a preliminary or “qualifying” trial, according to A. Greimas (Greimas, 2004), and acquire a magical assistant or a magical means that helps to overcome difficulties in the future. A series of losses and acquisitions makes up a certain dramatic pattern; the twists and turns set the rhythm of the tale, and the actions of the hero undergoing the tests are aimed at presenting their qualities to those who must recognise them as a real hero. Passing trials, often both the main and additional ones, is aimed at overcoming the ambitions of the false hero, who follows the main character and seeks to appropriate their achievements, to pass themselves off as them. It is the second stage of initiation; it can last a long time (Levinton, 1980, p. 544). Then the hero, passing the final test, asserts themselves in the eyes of the Other, consolidates their identity, shows that they are a true hero and rightfully claims to gain the gift, to recognition, since they have overcome all difficulties, transformed, became the Other. As a consequence of these transformations, they correspond to a new position in the social hierarchy. The appearance of the renewed hero at the third stage is intended to emphasise that they died in their former capacity,

passed the trial of death, travelling in the afterlife, acquiring sacred meanings, receiving knowledge from dead ancestors, and were reborn in a new state, which was facilitated by a medium, a mentor. V. Propp writes that the path, a series of trials, "retains not only traces of ideas about death, but also traces of a once widespread rite closely associated with these ideas, namely, the rite of initiation of youth at the onset of puberty" (Propp, 1996, p. 53).

The acquisition of identity, received from the Other, recognition in the form of a gift (marriage, obtaining a higher status) is the main result of the fairy tale, as well as of the initiation rite. "... The hero must prove that it was them, and not their impostor rivals..., who accomplished the feat and deserved the reward in the form of marriage to the princess (prince). Identification of this kind is also found in primitive folklore; however, it is especially characteristic of the developed fairy tale" (Meletinsky, 1986, p. 61). At the end of the journey, after a series of failures, the hero is transformed, which is what the trials are aimed at.

According to Propp, the further development of culture contributed to the fact that the initiation rite and the associated cycle of ideas about death, which gives a new social status and identity to the subject upon successful completion of the trials, formed the basis of oral narratives, compositional elements of the fairy tale, in which this rite is reflected. These are such motifs as "taking or banishing children into the forest or abducting them by a forest spirit, a hut, selling, beating heroes by Yaga, chopping off a finger, showing the remaining ones imaginary signs of death, Yaga's oven, cutting and reviving, swallowing and regurgitating, receiving a magic remedy or a magic assistant, travesty, a forest teacher and cunning science" (Propp, 1996, p. 352). It is important to emphasise once again that it is in the fairy tale, according to Propp, that two interconnected and practically inseparable cycles of "early forms of social life" are well-preserved: the initiation rite and the cycle of "ideas about death" (Ibid., p. 32), originating in myths about the origin of cosmic order from chaos. And they are the "ancient basis of the fairy tale" (Propp), and a little later the basis of all subsequent more complex narratives (Meletinsky, 1986, p. 47) that have an author, including feature movie scripts that reflect the process of the hero acquiring an identity.

No less significant is the fact that Propp considered the structure of the fairy tale in the context of

primitive ideas about the main role of myths, stories about the history of the tribe, in the initiation rite. The oldest form of the story about the hero-ancestor (Meletinsky, 1982, pp. 25-28), the "progressive mediator" (Kongas-Maranda, Maranda, 1971, Maranda, 1980) recreated the structure of the personality of the initiate, entering the full life of a member of the collective, determined their idea of themselves, their place within the community, and the principles of interaction with other participants in the social drama. The myth, the story conveyed by the mentor, formed a new personality, and this was the main thing in the initiation rite. By assimilating sacred knowledge, immersing oneself in the mythical history of the tribe, the aspirant acquired an identity, the ability to think of themselves and describe the world in the categories of myth. We can say that a new life was acquired; it seemed to flow with the myth from the mentor (storyteller) to the initiate (Propp, 1986, p. 104).

Propp drew attention to the applied nature of the instructions received by the aspirants from the mentor in the process of preparation for the rite. In addition to the fact that the young men were introduced to the myths and rituals of the tribe, they were given practical skills and abilities. The initiates had to be able to influence the natural world, and they received these skills in the process of mastering the skills. "The initiation rite was a school, a teaching in the truest sense of the word" (Ibid.). According to Propp, the rite, first of all, has a pragmatic element, "the main thing is not knowledge, but skill, not cognition of the imaginary world of nature, but influence on it" (Ibid.).

However, immersing oneself in the process of preparation for the rite, undergoing training and mastering practical life skills through communication with the mentor and participating in ritual practices, the aspirant acquired not only specific knowledge but also became acquainted with myths, which is the main thing and the essence of initiation. Young men listened to the mentor, conveying mythical ideas to them, which were then embodied in the dramatic performance of the rite itself. Mythical events "were not so much told as depicted in a conventionally dramatic manner... The meaning of the events that were happening to them was revealed to the initiate. The stories were likened to the one they were telling about. The stories were part of the cult and were forbidden" (Ibid., p. 355). These were stories about what would happen to

the initiate during their journey; moreover, they were stories about the universe, about the ancestors' deeds.

According to Propp, living history in a ritual action is primary, and the myth itself in its narrative expression is secondary; it is formed into a story and develops later than ritual practices. The neophyte's integration into a myth (be it a ritual drama of mysteries, immersion in mythical stories conveyed by a mentor) allows them to be included in a certain system of knowledge about the tribe and in the structure of the narrative constructing the image of identity, into which the initiate enters and with which they identify. The complex procedure of the initiation rite, reflected in myths, fairy tales, and festive rituals, endowed the aspirant with knowledge; moreover, it provided a place in the social structure of the tribe and opened up the prospect of life itself, a renewed life with a new name, in a new and full-fledged quality with a place in society. After all, along with the story, the mentor, according to mythological ideas, not only supplied the mentee with important and necessary information that allowed them to effectively adapt to reality, but also conveyed to them the most important part of their life, the sacred component of the very essence of being (Lévy-Bruhl, 1994, p. 281).

In the minds of the bearer of archaic consciousness, to tell, to convey a myth to the aspirant meant to convey to them their life, which was literally alienated from the mentor, left them as the story was told, and was conveyed along with the story to the initiate. Hence, the idea of a myth as a reality, as life itself. B. Malinovsky writes that "...myth... is a living reality to which a person constantly turns..." (quoted from: *Eliade*, 1995, p. 30) Moreover, A. Losev emphasises that "in myth, there is no division into subject and object; therefore, myth is reality itself, life itself. And this, in fact, is not the 'objectification of meaning', but its 'objectivity', ... pre-figurative ... reality" (Losev, 1991, p. 151).

The myth's function to convey life, to endow the initiate with it should be understood not as a metaphor, an allegory reflecting archaic forms of thinking, but as a reality when the initiate found themselves, returned after removal, social isolation, experiencing temporary death, in a new quality, when they were resurrected in a new state with the ability to see the world and realise their place in it. This knowledge is transmitted to them through the mentor's story along with life in the process of ritual action.

In the context of modern research, the structure of narrative performs a similar function to myth, determines the processes of identity formation in the interaction of the subject with the story, with history. In his work *Life as Narrative* (1987), J. Bruner shows that "...We seem to have no other way of describing 'lived time' save in the form of a narrative. <...> There is no such thing psychologically as 'life itself'. ... Life is a story, a narrative, no matter how incoherent it may be" (Bruner, 2005).

Interaction with the Other opens up the prospect of forming a cultural subject's identity, giving the listener a new image through the story, embedding them in the fabric of time with a certain vision of themselves, woven into the historical experience of society. The idea of the life-giving function of art is developed by V. Shklovsky: "... the poet and poetry are not only generated by life, but they also generate life... models of the world are created in poetry, created in order to rebuild the world" (Shklovsky, 1970, pp. 249-250) and, one can add, in order to rebuild a person involved in the process of "making things". Depending on the stage of identity development, the structure of the relationship with the Other changes, the possibility of independent choice and construction of a narrative appears, opening a new path in life, allowing one to overcome the automatism of perception and see oneself, one's image in other contexts.

The question-answer construction underlying mytho-folklore plot complexes and early literary forms goes back, as shown by V. Toporov (Toporov, 1998, p. 76), to archaic rituals. In turn, they are associated with initiation rites, when the subject, before finding themselves and the right to take the place of a full-fledged member of society, had to give the correct answers to the questions asked by the examiner. Or receive answers to their questions from the giver and gain important knowledge, a tool for effective interaction with reality. The combination of dialogical question-answer constructions forms the structural basis of the movie, its plot; there, at each key moment, at trial points, the hero finds themselves in a situation of micro-conflict, they have an opportunity to understand the cause of the crisis and begin the process of liberation from illusions. The emerging transition from the mask to the persona is constantly postponed due to the hero's unwillingness to admit the real state of affairs.

After all, if the goal of the journey is enlightenment, the acquisition of knowledge and self-change, then knowledge is revealed in the process of transmission from the initiator to the initiate in interaction, for which the hero must be internally prepared. As shown in the article by A. Kayatkin (which examines the nature of the motif and plot organisation within the framework of A. Veselovsky's *Historical Poetics* from the historical position of the formation of personality), the very procedure of the trial by question-and-answer dialogue presupposes an act of embodiment and exposure, which once

accompanied the transition from collective to personal consciousness (Kayatkin, 2000).

The relationship of the plot with the ritual shows that the motif-plot compositional unity reflects the drama of the individual's emancipation, the change of hero's states, their socialisation, the formation of individual consciousness and identity; it is reflected in modern artistic practices in literature and feature movies. The question-answer construction turns out to be both part of carnivalisation in terms of perception and also part of the revival of the initiation ritual in terms of the hero's action.

REFERENCES:

- Ankersmit, F. 2003. *Narrativnaya logika. Semanticheskij analiz yazyka istorikov* [Narrative Logic. Semantic Analysis of the Language of Historians], Ideya-Press, Moscow, Russia.
- Arustamova, A.A. and Markov, A. V. 2023. "Dynamics of the cinematographic image in the perception of the eastern branch of the Russian emigration" [Dinamika kinematograficheskogo obraza v vospriyatii vostochnoj vetvi russkoj emigratsii], *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Philosophy. Sociology. Art Criticism Series* [Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie»], no. 4, pp. 132–141, available at: <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-132-141>.
- Baiburin, A.K. 1993. *Ritual v traditsionnoj kulture* [Ritual in Traditional Culture], Nauka, St. Petersburg, Russia.
- Bakhtin, M.M. 2000. *Avtor i geroj: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: On the Philosophical Foundations of the Humanities], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
- Benveniste, E. 2002. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics], Translated by Stepanov, Yu. S., URSS, Moscow, Russia.
- Bruner, J. 2005. "Zhizn kak narrativ" [Life as a Narrative], *Post-Non-Classical Psychology* [Postneklassicheskaya psikhologiya], no. 1 (2), p. 11, pp. 9–29.
- Vogler, K. 2015. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythological Structures in Literature and Cinema], Translated by Nikolenko, M., Alpina non-fikshn, Moscow, Russia.
- Greimas, A.-J. 2004. *Strukturnaya semantika: Poisk metoda* [Sémantique structurale: Recherche de méthode], Translated by Zimina, L., Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
- Kayatkin, A.A. 2000. "At the Origins of Plotology" [U istokov syuzhetologii], *Tomsk State Pedagogical University Bulletin* [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta], no. 6 (22), pp. 71–74, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-syuzhetologii> (Accessed 24.07.2022).
- Campbell, J. 1997. *Tsyachelikij geroj* [The Hero with thousand faces], Translated by Khomik, A.P., Refl-buk, Moscow, Russia; AST, Kyiv, Ukraine.
- Levy-Bruhl, L. 1994. *Sverkh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive], Translated by Ariskin, P.M., Pedagogika-press, Moscow, Russia.
- Levinton, G.A. 1980. "Initiation and Myth", *Mify narodov mira: Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia] in 2 vol., Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR, vol. 1.
- Levinton, G.A. 1975. "On the Problem of Narrative Folklore", *Tipologicheskie issledovaniya po folkloru. Sbornik statej pamyati V. Ya. Proppa* [Typological studies on folklore. Collection of articles in memory of V. Propp], Nauka, Moscow, USSR, pp. 303–319.
- Leach, E.R. 2001. *Kultura i kommunikatsiya: Logika vzaimosvyazi simvolov: K ispolzovaniyu strukturnogo analiza v sotsialnoj antropologii* [Culture and Communication: The Logic by which Symbols Are Connected. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology], Translated by Kozhanovskaya, I. Zh., Glavnaya redaktsiya vostochnoj literatury izdatelstva «Nauka», Moscow, Russia.
- Losev, A.F. 1991. "The Dialectics of Myth", *Filosofiya. Mifologiya. Kultura* [Philosophy. Mythology. Culture], Politizdat, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. 1970. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Fiction Text], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. 1992. "On the Metalanguage of Typological Descriptions of Culture", *Yu.M. Lotman. Izbrannye stati* [Yu.M. Lotman. Selected Articles] in 3 vol., Alexandra, Tallinn, Estonia, vol. 1, pp. 386–406.
- Meletinsky, E.M. 1969. "Structural and Typological Study of the Fairy Tale", *Propp V.Ya. Morfologiya skazki* [Propp V.Ya. Morphology of the Fairy Tale], Moscow, USSR, pp. 134–162.
- Meletinsky, E.M. 1976. *Poetika mifa* [Poetics of Myth], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1982. "Cultural Hero", *Mify narodov mira: Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia] in 2 vol., Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR, vol. 2, pp. 25–28.
- Meletinsky, E.M. 1986. *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [Introduction to the Historical Poetics of the Epic and the Novel], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1994. *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes], RGGU, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M. 1983. *Srednevekovyj roman: Proiskhozhdenie i klassicheskie formy* [Medieval Novel: Origin and Classical Forms], Nauka, Moscow, USSR.
- Meletinsky, E.M., Neklyudov, S.Yu. and Novik, E.S. 1994. "The Status of the Word and the Concept of Genre in Folklore", in: Grintser, P.A. (ed.), *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness], Nasledie, Moscow, Russia, pp. 39–104.
- Murdock, M. 2018. *Puteshestvie geroini* [The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness], Translated by Mukhamedshina, A., Klub Kastaliya, Moscow, Russia.
- Naranjo, K. 1997. *Pesni prosveshcheniya: Evolyutsiya skazaniya o geroe v zapadnoj poezii* [Songs of Enlightenment: the Tale of the Hero in the Evolution of Western Poetry], Translated by Butyrina, K., B.S.K., St. Petersburg, Russia.
- Podoroga, V.A. 1995. "Phenomenology of the Body: Introduction to Philosophical Anthropology", in Ivanov, A.T. (ed.), *Materialy lektsionnykh kursov 1992–1994 gg.* [Materials of lecture courses, 1992–1994], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Propp, V.Yu. 1996. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale], Izdatelstvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta, Leningrad, Russia.
- Ricoeur, P. 2008. *Ya-sam kak drugoj* [Oneself as Another], Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
- Segal, D.M. 2011. *Puti i vekhi: russkoe literaturovedenie v dvadtsatom veke* [Paths and Milestones: Russian Literary Criticism in the 20th Century], Vodolej, Moscow, Russia.
- Toporov, V.N. 1995. "Dostoevsky's Poetics and Archaic Schemes of Mythological Thinking", in Rudnev, V.P. (ed.), *Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo*: Izbrannoe [Toporov V.N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Selected works], Progress: Kultura, Moscow, Russia, pp. 193–258.
- Toporov, V.N. 1998. *Predistoriya literatury u slavyan: Opyt rekonstruktsii: Vvedenie v kurs istorii slavyanskikh literatur* [Prehistory of Slavic Literature: An Attempt at Reconstruction. Introduction to the Course on the History of Slavic Literatures], RGGU, Moscow, Russia.
- Florensky, P.A. 1993. *Ikonostas: izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art], Mifril, Russkaya kniga, St. Petersburg, Russia.
- Freidenberg, O.M. 1978. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity], Nauka, Moscow, USSR.
- Shklovsky, V.B. 1970. *Tetiva. O neskhodstve skhodnogo* [Bowstring. On the Dissimilarity of the Similar], Sovetskij Pisatel, Moscow, USSR, pp. 249–250.
- Eliade, M. 1995. *Aspekty mifa* [Aspects Du Mythe], Translated by Bolshakov, V., Invest-PPP, Moscow, Russia.
- Jung, K.G. 2019. *Arkhetypy i kollektivnoe bessoznatelnoe* [Die Archetypen und Das Kollektive Unbewussten], Translated by Chechina, A., AST, Moscow, Russia.
- Jung, K.G. 1996. *Struktura psikhiki i protsess individualizatsii* [The Structure of the Psyche and the Process of Individuation], Nauka, Moscow, Russia.
- Dundes, A. 2005. "Folkloristics in the 21st Century", *Journal of American Folklore*, vol. 118, no. 470, pp. 385–408.
- Gordon, A. 1978. "Star Wars: A Myth for Our Time", *Literature / Film Quarterly*, no. 6.4, pp. 314–326.
- Kongas-Maranda, E. and Maranda, P. 1971. *Structural Models in Folklore Ad Transformation Essays*, The Hague: Mouton, Paris, France.
- Voytilla, S. 1999. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, USA.

Владимир Алексеевич Колотаев

доктор филологических наук,
доктор искусствоведения,
заведующий кафедры кино и современного искусства,
декан факультета истории искусства
Российского государственного гуманитарного университета
e-mail: vakolotaev@gmail.com
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-10-25

ПЕРЕХОДНОСТЬ, НАРРАТИВ, ИДЕНТИЧНОСТЬ

Аннотация: Связь карнавального действия с состояниями переходности открывает перед участником-неофитом возможность пережить акт смерти и возрождения в новом качестве, обретая новую идентичность, занимая вместе с ней свое место в обществе. Сходные переживания испытывает верующий, вставший на путь движения к истине, находящий себя через контакт с образами иконостаса и мгновенный перенос в область истины, в единении с Богом. Препградой на пути героя произведений искусства, литературы и кино, выступает границы миров, определяющих и динамику повествования, и процесс внутренних преобразований. Смены состояния субъекта через различные формы переходов границ миров по единому сценарию: удаление, пре-

Переходность как этап развития в карнавальном диалогическом действе обнаруживает связь карнавального образа, процедуры инверсии, с обрядами инициации, а те, в свою очередь, с процессом воссоздания и обретения нового статуса, новой идентичности. К этой мысли В.Я. Проппа, как показывает Е. М. Мелетинский, приходит несколько ранее П. Сэнтвиг, установивший связь карнавальной инверсии с обрядами посвящения (Мелетинский, 1976, с. 146). В определенной ситуации устоявшаяся система социальных отношений подвергается символическому слоому, деформации, безвременью (Лич, 2001, с. 45). Ее иерархическая ось подвергается разрушению, превращается в хаотическое образование, а организмы, создававшие некогда жесткую структуру, оказавшись у нулевой черты социальной структуры, видоизменяются, меняют знаки общественного положения на прямо противоположные,

бывание в промежуточном состоянии и возвращении определяют и смену качественного состояния психики иницируемого, после обряда он оказывается способным к таким сложным интеллектуальным процедурам, как корректное производство метафор. Обрядовые формы посвящения оказались не только ядром текстуальной организации волшебной сказки, но и таких более поздних форм художественного творчества, как эпос и сам европейский роман. Через трехактную структуру мономифа литературная форма перешла сценарии игрового кино, сохраняя с собой идею инициации, лежащую в основе арки персонажа.

Ключевые слова: инициация, идентичность, нарратив, путь героя, композиция волшебной сказки.

как бы обращаются в свою противоположность, выворачиваются наизнанку. Пребывание социума в таком «смешанном» хаотическом состоянии позволяет сравнивать карнавал с обрядами перехода (Мелетинский, 1976, с.146), с инициацией, когда посвящаемые выводились на время обряда за пределы общины и изолировались перед обновлением на периферии в некой изолированной группе. Нечто подобное происходит с испытуемыми юношами из фильма «Снегирь» (2023) Б. Хлебникова, оказавшимися на рыболовецком судне в статусе практикантов.

Идеи М. М. Бахтина о переходном, растянутом по времени положении героя в художественном пространстве романа обнаруживают сходство с идеями П. А. Флоренского. В «Иконостасе» описан путь познающего, сталкивающегося с необходимостью в определенной точке движения произвести процедуру обращения в свою про-

тивоположность, чтобы в состоянии «вывернутости» развить в себе способность внутреннего зрения, «ока души», открывающего вид истины. Лиминальность, пороговость, пограничье – это и состояние сновидения, и точка перехода от мира видимого в мир вещей невидимых, «смешение образов восхождения с образами нисхождения» (Флоренский, 1993, с. 24). Это место перехода из мира дольного в мир горний, где икона служит для вставшего на путь открытия истины верующего средством перемещения в само «событие веры» (Подорога, 1995, с. 166). А по мере движения идущего происходит «очищение», избавление от мешающих видеть слоев телесности, от мнимых образов себя, отраженных личин, искусственных масок, ложных ролей. Столкновение с ними как с плотскими соблазнами необходимо преодолеть, чтобы обнаружить в себе истинное тождество с внутренним ядром личности, способным проявить Лик, подлинную идентичность, открытую в «событии веры» после прохождения испытаний в кульминационной точке контакта с Истиной через опосредующее начало образа святого свидетеля. Это и есть акт обретения высшего и недостижимого в принципе дара, идентификации с образом при осознании невозможности и недопустимости слияния, абсолютного отождествления с ним.

Путь познания через точку обращения, описанный П. А. Флоренским, структурно и драматургически соотносится с трехактной архитектурой пути героя, описанной В. Я. Проппом. Точно так же пребывание героя в состоянии гомеостаза есть недостача и некая точка входа в иной мир, мир испытаний, преобразование в момент контакта с истиной, и точка выхода (временной смерти), возвращения в ином качестве с обретенной идентичностью, качественно измененной оптикой, открывшейся способность видеть то, что скрывалось под покровом привычного.

В ряде работ Ю. М. Лотмана (Лотман, 1992), А. Г. Байбурина (Байбурин, 1993, Г. А. Левинтона (Левинтон, 1975), Д. М. Сегала (Сегал, 2011) выявляется генезис повествовательных форм, встречаются отсылки к двум взаимосвязанным циклам композиции волшебной сказки: комплексу посвящения и представлениям о смерти, умирании и воскресении в новом качестве с новым именем героя, проходящего обряд, пересекающего на своем пути в загробный мир пространственные границы мира живых и мертвых (Пропп,

1996, с. 43). Г. А. Левинтон, следуя за мыслью В. Я. Проппа, приходит к выводу, что «инициация действительно содержит модель всякого повествовательного текста (например, выделение индивида из коллектива может лежать в основе самого понятия героя как субъекта, уход и возвращение – через волшебную сказку – стали рамкой для большинства сюжетов, характерный ритм потерь и приобретений также обнаруживается во многих жанрах)» (Левинтон, 1980, с. 544) и является организующим началом более поздних текстов, таких, например, как средневековый роман.

О. М. Фрейденберг в работе «Образ и понятие» представила свой взгляд на становление нарратива, а вместе с ним и на качественные изменения структуры европейского субъекта вообще. Продолжая направление, связанное с именем А. Ф. Потебни, переосмысляя наследие А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг описывает рождение новой формы рассказа через смену состояния субъекта. В результате – происходит переход от конкретного к отвлеченному мышлению. Тогда появляется, наряду с прямой речью и визуальной образностью повествования (рассказ как показ), косвенная речь, свидетельствующая о выделении субъекта из субъект-объектного единства, не различавшего до этого условный, иносказательный характер метафоры (Фрейденберг, 1978, с. 232). Опыт немого кинематографа поэтому был часто опытом экспрессионистского узнавания всего мира вокруг как тени, как попытка перейти к отвлеченному мышлению о собственной судьбе (Арустамова, Марков, 2023), тогда как звуковой кинематограф позволил акцентировать мономиф, как мы и покажем далее.

Чувственный образ мифа претерпевает изменения и из него выделяется абстракция, формируется способность к корректному производству метафор. Мифопоэтический синкретизм уступает место частной форме субъекта, появляется носитель понятийного мышления, создающего нарратив, новый тип повествования. Источником происхождения современной наррации является древнейшая модель обряда перехода, «ухода и возвращения», смерти и отправки в иной мир, а затем прибытия оттуда, «появления на свет и оживания». «Она (древнейшая наррация. – В. К.) вся основана на очевидении смотревшего. Ее тема – тот свет. В ней два сценария – сценарий ухода и сценарий прихода» (Фрейденберг,

1978, с. 276). Здесь также действует трехчастная матричная схема обряда инициации: удаление, пребывание в промежуточном состоянии и возвращении. Идеи О. М. Фрейденаберг созвучны идеям М. М. Бахтина (Бахтин, 2000), Э. Бенвениста (Бенвенист, 2002), П. Рикёра (Рекёр, 2008), Ф. Анкерсмита (Анкерсмит, 2003), Дж. Брунера (Брунер, 2005), развивавших мысль о формировании идентичности субъекта в потоке повествовательных форм языка, берущих начало в обрядах посвящения.

Е. М. Мелетинский подчеркивал, что «ядром сказки является объяснительный миф к обряду инициации» (Мелетинский, 1986, с. 9) и что «испытание или серия испытаний, которые он (герой средневекового романа. – В.К.) проходит, чтобы стать настоящим героем или доказать свое геройство, и есть инициация. Инициация героя отражает ... обычаи посвящения в тот или иной статус, прежде всего обязательные для каждого при превращении во взрослого охотника, воина, но также члена мужского союза, вождя, жреца» (Мелетинский, 1983, с. 76). Обряд инициации находит свое воплощение в рыцарском романе. Так, «роман о Граале целиком представляет собой повествование об инициации, своего рода историю многоступенчатой инициации идеального рыцаря» (Там же, с. 78).

Особое место в обряде инициации занимает момент надления посвящаемого после какого-либо испытания именем. Важны также описания испытаний, при которых герой претерпевает временную смерть. Это ключевой момент испытаний, после которого с новым именем и новой идентичностью соискатель занимает более высокое по статусу место в замкнутой, привлекательной группе. Е. М. Мелетинский выделяет три стадии композиции рыцарского романа, имеющего инициационную структуру: исход, отделение от домашнего, уютного мира детства, собственно инициация, серия испытаний-приключений с характерными для обряда сценами попадания в иной мир, встреча с чудовищами, временной смертью и т. п., и возвращение с обретением нового имени, статуса, знаний и умений (Там же, с. 78). К обретению знаний возводит обрядовую природу литературных памятников К. Наранхо (Наранхо, 1997).

Е. М. Мелетинский, говоря о структуре рыцарского романа и подчеркивая значимость инициационного комплекса, лежащего в осно-

ве романной композиции, отмечает, что посвящение героя (Персевалея) должно было разорвать «его тесную связь с матерью, стремящуюся изолировать юношу от мужского... круга... все это по контрасту подчеркивает необходимость и перспективу инициации, ибо инициация есть отделение от матери, от мира женщин и детей и переход в мужское общество, есть наступление зрелости, приобретение знаний и мудрости, есть серия испытаний мужчины...» (Мелетинский, 1983, с. 79). Также инициация связана с обретением настоящего имени, переход героя в «нижний» мир мертвых и возвращение оттуда.

В. Н. Топоров, анализируя «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, показал, что обряды перехода лежат в основе романной композиции и подчиняют средства художественной выразительности романа (Топоров, 1995). Раскольников как проходящий обряд посвящения, пересекает смысловые границы романного пространства, претерпевает вследствие этого ментальные и физические обращения, испытывает временную смерть и вновь воскресает. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик выделяют роль обрядов инициации в сказке, в эпосе и в ранних формах европейского романа. «В средневековом романе... переработаны и пропущены сквозь сказочную призму некоторые фундаментальные мифологемы: прежде всего – мифологема инициации...» (Мелетинский, Неклюдов, Новик, 1994, с. 48) Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» в разделе «Героические мифы и "переходные" обряды» намечает перспективы изучения литературных сюжетов, их мифопоэтической природы, генетически восходящей к обрядам переходов. Он указывает на то, что «независимо друг от друга обнаружили ритуальную схему инициации в героических мифах и волшебных сказках В. Я. Пропп, Э. Станнер и Дж. Кэмпбелл» (Мелетинский, 1976, с. 227).

Дж. Кэмпбелл в «Тысячеликом герое» (1949) выявил на материале мифа структуру пути героя и описал ее с помощью понятия «мономиф», лежащего в основе любого повествования. «Он обнаружил, что любой рассказ, по умыслу автора или нет, следует древней схеме мифа, и все истории, от вульгарного анекдота до высших достижений литературы, можно толковать в категориях путешествия героя: как мономиф» (Воглер, 2015, с. 40). Понятие «мономиф» было заимствовано Дж. Кэмпбеллом из «Поминок по

Финнегану» Дж. Джойса, а сам метод изучения мифов связан с аналитической психологией К. Г. Юнга и восходит к его учению об архетипах коллективного бессознательного. Мономиф стал активной единицей аналитического дискурса и прочно вошел в визуальную медийную культуру. На нем строятся фильмы, видеоигры, произведения фан-арта, реклама.

Мономиф, по Дж. Кэмпбеллу, является базовой моделью повествования, в соответствии с которой герой совершает путешествие, преодолевая трудности, переходя из одного состояния в другое, претерпевая внутренние изменения, обретая в конце пути внутреннюю свободу или, по К. Г. Юнгу (Юнг, 2019), самость (целостность всех частей личности, достигаемую в процессе индивидуации) (Юнг, 1996). Центральным событием мономифа является главное испытание героя, соответствующее ключевому моменту обряда инициации в социальной жизни архаических культур. «Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинств приключения... возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» (Кэмпбелл, 2015, с. 37-38).

Узловые моменты путешествия, последовательность испытаний, отсылающих к обряду инициации, лежащего в основе и сюжетов волшебной сказки, и трехактной конструкции мономифа, образуют в кино арку персонажа и определяют ритмический рисунок драматургии фильма по модели волшебной сказки как набор утрат и обретений. Каждый из узлов мономифа, как и все они в целом, составляют основу путешествия героя, а эта универсальная структура (исход после зова, предварительное и основное испытание, и возвращение в обновленном виде) в свою очередь состоит из посвященных конкретному действию героя более детальных морфологических элементов, состоящих из 17 ступеней. Первая стадия «Исход» включает в себя: 1) мир повседневности, 2) зов к странствиям (завязка действий), 3) отвержение зова, 4) сверхъестественное покровительство (встреча с наставником), 5) преодоле-

ние первого порога, 6) «Во чреве кита». Вторая стадия – «Инициация» состоит из следующих ступеней: 7) путь испытаний, 8) встреча с Богиней, 9) Женщина как искусительница, 10) примирение с отцом, 11) апофеоз, 12) вознаграждение в конце пути. Третья стадия – «Возвращение»: 13) отказ от возвращения, 14) волшебное бегство, 15) спасение извне, 16) преодоление порога, 17) возвращение. Герой обретает статус «Властелина двух миров», перед ним открывается «Свобода жить», он проходит обряд инициации, обретает подлинное «Я».

К. Воглер преобразовал 17-ступенчатую модель Дж. Кэмпбелла в 12-ступенчатый алгоритм написания сценария для различных киножанров, включающий стадии: 1) обычный мир; 2) зов к приключениям; 3) отказ от зова; 4) встреча с наставником; 5) пересечение первого порога; 6) испытания, помощники, враги; 7) вхождение во внутреннюю пещеру (эквивалент «чрева кита»); 8) самое тяжелое испытание; 9) награда; 10) дорога назад; 11) воскрешение; 12) возвращение с добычей.

Подход Дж. Кэмпбелла подвергался критике за мужской шовинизм (Мёрдок, 2018), за обращение к мистическим и недоказуемым положениям учения К. Г. Юнга, за универсализм (Dundes, 2005) и биопсихологический редукционизм (Мелетинский, 1994, с. 10). Тем не менее архетипическая конструкция пути героя, в основе которой лежит обряд инициации, во многом благодаря «Звездным войнам» Джорджа Лукаса (Gordon, 1978), становится устойчивой моделью игрового кино (Voytilla, 1999), отражающей процесс построения идентичности.

В. Я. Пропп на материале волшебной сказки в рамках историко-генетического подхода, учитывающего социокультурную эволюцию художественных форм, показал, что повествовательная структура фольклора имеет строго заданную синтагматическую последовательность линейно расположенных структурных элементов (функций), разворачивающихся в неизменной очередности, связанных между собой сюжетных узлов, мотивов (испытаний), или, по Ю. М. Лотману, «композиции приемов» (Лотман, 1970, с. 281). Исходная недовольства побуждает героя к действию, к выходу на поиски волшебного средства. Это первый этап трехчастной модели инициации, когда посвящаемый покидает мир привычного существования, выделяется из устоявшейся среды общины.

Вслед за «бедой-недостачей» он проходит предварительное или «квалифицирующее», по А. Ж. Греймасу (Греймас, 2004), испытание, обретает волшебного помощника или волшебное средство, помогающее в дальнейшем преодолеть трудности. Череда потерь и обретений составляет определенный драматургический рисунок, перипетии задают ритм сказки, а действия героя, проходящего испытания, направлены на предъявление своих качеств тем, кто должен признать в нем настоящего героя. Прохождение испытаний, часто и основного и дополнительных, направлено на преодоление амбиций ложного героя, следующего за главным действующим лицом и стремящимся присвоить его достижения, выдать себя за него. Это второй этап инициации, он может происходить длительное время (Левинтон, 1980, с. 544). Затем герой, проходя финальное испытание, утверждает себя в глазах Другого, закрепляет свою идентичность, показывает, что он и есть подлинный герой и по праву претендует на обретение дара, на признание, так как он преодолел все трудности, преобразился, стал Другим и, как следствие этих трансформаций, он соответствует новой позиции в социальной иерархии. Появление героя обновленным на третьем этапе призвано подчеркнуть, что он умер в прежнем качестве, прошел испытание смертью, путешествуя в загробном мире, обретая сакральные смыслы, получая знания от мертвых предков, и возродился в новом состоянии, чему способствовал медиум, наставник. В. Я. Пропп пишет, что путь, череда испытаний, «сохраняет не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости» (Пропп, 1996, с. 53).

Главный итог сказки, как и обряда инициации, это обретение идентичности, получаемого от Другого признания в виде дара (вступление в брак, получение более высокого статуса). «... Герой должен доказать, что именно он, а не соперники-самозванцы... совершили подвиг и заслужили награду в виде брака с царевной (царевичем). Идентификация такого рода встречается и в первобытном фольклоре, но особенно характерна для развитой волшебной сказки» (Мелетинский, 1986, с. 61). Герой в конце пути после серии неудач преобразуется, на что и нацелены испытания.

Согласно В. Я. Проппу, дальнейшее развитие культуры способствовало тому, что обряд инициации и связанный с ним цикл представлений о смерти, дающий при успешном прохождении испытаний новый социальный статус, идентичность испытываемому, лег в основу устных повествований, композиционных элементов волшебной сказки, в которых этот обряд и отражается. Это такие мотивы, как «увод или изгнание детей в лес или похищение их лесным духом, избушка, запродажа, избиение героев Ягой, обрубание пальца, показывание оставшимся мнимых знаков смерти, печь Яги, разрубание и оживление, проглатывание и извержение, получение волшебного средства или волшебного помощника, травестизм, лесной учитель и хитрая наука» (Пропп, 1996, с. 352). Важно еще раз подчеркнуть, что именно в волшебной сказке, по мысли В. Я. Проппа, хорошо сохранились два связанных между собой и практически неразрывных цикла «ранних форм социальной жизни»: обряд инициации и цикл «представлений о смерти» (Там же, с. 32), берущих начало в мифах о происхождении космического порядка из хаоса. И именно они являются «древнейшей основой сказки» (В. Я. Пропп), а чуть позднее и основой всех последующих более сложных повествований (Мелетинский, 1986, с. 47), имеющих автора, включая киносценарии игрового кино, отражающие процесс обретения героем идентичности.

Не менее важно еще и то, что В. Я. Пропп рассматривал структуру волшебной сказки в контексте первобытных представлений о главной роли мифов, рассказов об истории племени, в обряде посвящения. Древнейшая форма рассказа о герое-первопредке (Мелетинский, 1982, с. 25-28), «прогрессивном медиаторе» (Kongas-Maranda, Maranda, 1971, Maranda, 1980) заново воссоздавала структуру личности посвящаемого, входящего в полноценную жизнь члена коллектива, определяла его представление о себе, месте внутри сообщества и принципах взаимодействия с другими участниками социальной драмы. Миф, рассказ, переданный наставником, формировал новую личность, и это было главным в обряде посвящения. Усваивая сакральные знания, погружаясь в мифическую историю племени, соискатель обретал идентичность, способность мыслить себя и описывать мир в категориях мифа. Можно сказать, что происходило обретение новой жизни, она как бы перетекала с мифом от на-

ставника (рассказчика) к посвящаемому (Пропп, 1986, с. 104).

В. Я. Пропп обращал внимание на прикладной характер наставлений, получаемых соискателями от наставника в процессе подготовки к прохождению обряда. Помимо того, что юношей знакомили с мифами, ритуалами племени, им передавались практические умения и навыки. Посвящаемые должны были уметь влиять на мир природы, а эти умения они получали в процессе освоения навыков. «Обряд посвящения был школой, учением в самом настоящем смысле этого слова» (Там же). По мысли В. Я. Проппа, в обряде, прежде всего, присутствует прагматический элемент, «главное не в знаниях, а в умении, не в познании воображаемого мира природы, а в влиянии на него» (Там же).

Однако, погружаясь в процесс подготовки к обряду, проходя обучение и осваивая навыки практической жизни через общение с наставником и принимая участие в ритуальных практиках, соискатель усваивал не только конкретные знания, но и, что является главным и составляющим суть инициации, знакомился с мифами. Юноши слушали наставника, передающего им мифические представления, которые потом воплощались в драматическом представлении самого обряда. Мифические события «не столько рассказывались, сколько изображались условно драматически... Посвящаемому здесь раскрывался смысл тех событий, которые над ним совершались. Рассказы уподоблялись тому, о ком рассказывали. Рассказы составляли часть культа и находились под запретом» (Там же, с. 355). Это были истории о том, что будет происходить с посвящаемым в процессе его путешествия, но также и рассказы о мироздании, о деяниях первопредков.

По мысли В. Я. Проппа, проживание истории в ритуальном действии первично, а сам миф в его повествовательном выражении вторичен, он оформляется в рассказ и развивается позднее, чем ритуальные практики. Встраивание неофита в миф, будь это ритуальная драма мистерий, погружение в мифические истории, доносящиеся устами наставника, позволяет включить его и в определенную систему знаний о племени, и в структуру нарратива, конструирующего образ идентичности, в который входит посвящаемый и с которым отождествляется. Сложная процедура обряда посвящения, отраженная в мифах,

сказках, праздничных ритуалах, наделяла соискателя знанием, обеспечивала место в социальной структуре племени, открывала перспективу самой жизни, обновленной жизни с новым именем, в новом и полноценном качестве с местом в социуме. Ведь вместе с рассказом наставник, согласно мифологическим представлениям, не просто снабжал наставляемого важной и необходимой информацией, позволяющей ему эффективно адаптироваться в реальности, но и передавал им важнейшую часть своей жизни, сакральную составляющую самой сути бытия (Леви-Брюль, 1994, с. 281).

В представлении носителя архаического сознания рассказать, передать миф соискателю означало передать ему и свою жизнь, которая буквально отчуждалась от наставника, уходила от него по мере повествования и передавалась вместе с историей посвящаемому. Отсюда представление о мифе как о реальности, как о самой жизни. Б. Малиновский пишет, что «...миф... – это живая реальность, к которой человек постоянно обращается...» (Цит. по: Элиаде 1995, с. 30) Так же А. Ф. Лосев подчеркивает, что «в мифе нет разделения на субъект и объект, поэтому миф есть сама реальность, сама жизнь. И это, собственно, не "объективация смысла", а его "объективность" ... дообразная... реальность» (Лосев, 1991, с. 151).

Функцию мифа передавать жизнь, наделять ею посвящаемого следует понимать не как метафору, иносказание, отражающее архаические формы мышления, а как реальность, когда посвящаемый обретал себя, возвращался после удаления, социальной изоляции, проживания временной смерти, в новом качестве, когда он воскресал в новом состоянии со способностями видеть мир и осознавать свое место в нем. Это знание передается ему через рассказ наставника вместе с жизнью в процессе обрядового действия.

В контексте современных исследований структура нарратива выполняет сходную функцию мифа, определяет процессы формирования идентичности во взаимодействии субъекта с рассказом, с историей. Дж. Брунер в своей работе «Жизнь как нарратив» (1987) показывает, что «... нет иного способа описания прожитого (и проживаемого) времени, кроме как в формах нарратива. <...> С психологической точки зрения такой вещи, как "жизнь сама по себе", не существует. ...Жизнь есть рассказ, нарратив, сколь бы несвязным он ни был» (Брунер, 2005).

Взаимодействие с Другим открывает перспективу формирования идентичности субъекта культуры, даруя слушающему через рассказ новый образ, встраивает его в ткань времени с определенным видением себя, вплетенным в исторический опыт общества. Мысль о жизнепорождающей функции искусства развивается В. Б. Шкловским: «...поэт и поэзия не только порождаются жизнью, но они и порождают жизнь... модели мира созданы в поэзии, созданы для того, чтобы перестроить мир» (Шкловский, 1970, с. 249–250) и, можно добавить, чтобы перестроить человека, вовлеченного в процесс «делания вещи». В зависимости от стадии развития идентичности меняется структура отношения с Другим, появляется возможность самостоятельного выбора и построения нарратива, открывающего новый жизненный путь, позволяющий преодолеть автоматизм восприятия и увидеть себя, свой образ в иных контекстах.

Вопрос-ответная конструкция, лежащая в основе мифо-фольклорных сюжетных комплексов и ранних литературных форм, восходит, как показано В. Н. Топоровым (Топоров, 1998, с. 76), к архаическим ритуалам, а те в свою очередь связаны с обрядами посвящения, когда испытуемый, прежде чем обрести себя и право занять место полноценного члена общества, должен был дать верные ответы на задаваемые испытующим вопросы. Либо получить от дарителя ответы на свои вопросы и обрести важные знания, инструмент эффективного взаимодействия с реальностью. Сочетание диалогических конструкций вопрос-ответного характера образу-

ют структурную основу фильма, его сюжет, где на каждом узловом моменте, в точках испытания, герой попадает в ситуацию микроконфликта, возможности осознать причину кризиса и начать процесс освобождения от иллюзий. Намечающийся переход от маски к персоне все время откладывается из-за неготовности героя признать настоящее положение дел.

Ведь если цель путешествия – просвещение, обретение знания и изменение себя, то открывается знание в процессе передачи от посвящающего посвящаемому во взаимодействии, к которому герой должен быть внутренне подготовлен. Сама же процедура испытания вопрос-ответным диалогом, как показано в статье А. А. Каяткина, в которой исследуется природа мотивной и сюжетной организации в рамках «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского с исторических позиций становления личности, предполагает акт воплощения и разоблачения, некогда сопровождавший переход от коллективного к персональному сознанию (Каяткин, 2000).

Соотношение сюжета с ритуалом, показывает, что мотивно-сюжетное композиционное единство отражает драму эмансипации личности, смены состояний героя, его социализацию, становление индивидуального сознания и идентичности, что отражается в современных художественных практиках в литературе и игровом кино. Вопросо-ответная конструкция оказывается одновременно частью карнавализации в плане восприятия, но и частью возрождения ритуала инициации в плане действия героя.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. - М.: Идея-Пресс, 2003. - 360 с.
2. Арустамова А.А., Марков А.В. Динамика кинематографического образа в восприятии восточной ветви русской эмиграции // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». - 2023. - № 4. - С. 132-141. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-132-141>
3. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. - СПб.: Наука, 1993. - 223 с.
4. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. - СПб.: Азбука, 2000. - 336 с.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М.: УРСС, 2002. - 446 с.

6. Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. - 2005. - №1 (2). - С. 11; С. 9–29.
7. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. - М.: Альпина нон-фикшн, 2015. - 476 с.
8. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. - М.: Академический Проект, 2004. - 367 с.
9. Каяткин А.А. У истоков сюжетологии // Вестник ТГПУ. - 2000. - №6 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-syuzhetologii> (дата обращения: 24.07.2022).
10. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. - М.: Рефл-бук; Киев.: АСТ, 1997. - 378 с.
11. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: Педагогика-пресс, 1994. - 602 с.

12. Левинтон Г.А. Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. - М.: Советская энциклопедия, 1980. - С. 544.
13. Левинтон Г.А. К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. - М.: Наука, 1975. - С. 303-319.
14. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в социальной антропологии. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 2001. - 142 с.
15. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - 429 с.
16. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
17. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. - Таллинн: Александра, 1992. - С. 386-406.
18. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. - М., 1969. - С. 134-162.
19. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 407 с.
20. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. - М.: Сов. энцикл., 1982. - С. 25-28.
21. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. - М.: Наука, 1986. - 320 с.
22. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М.: РГГУ, 1994. - 136 с.
23. Мелетинский Е.М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. - М.: Наука, 1983. - 303 с.
24. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М.: Наследие, 1994. - С. 39-104.
25. Мёрдок М. Путешествие героини. - М.: Клуб Касталия, 2018. - 240 с.
26. Наранхо К. Песни просвещения: Эволюция сказания о герое в западной поэзии. - СПб.: Б.С.К., 1997. - 265 с.

27. Подорога В.А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. Материалы лекц. курсов 1992–1994 гг. - М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1995. - 341 с.
28. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1996. - 366 с.
29. Рикёр П. Я-сам как другой. - М.: Академический Проект, 2008. - 416 с.
30. Сегал Д.М. Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. - М.: Водолей, 2011. - 207 с.
31. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Прогресс: Культура, 1995. - С. 193-258.
32. Топоров В.Н. Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции. Введение в курс истории славянских литератур. - М.: РГГУ, 1998. - 320 с.
33. Флоренский П.А. Иконостас: избранные труды по искусству. - СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. - 365 с.
34. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. - М.: Наука, 1978. - 800 с.
35. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. - М.: Советский писатель, 1970. - С. 249–250.
36. Элиаде М. Аспекты мифа. - М.: Инвест-ППП, 1995. - 251 с.
37. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. - М.: АСТ, 2019. - 496 с.
38. Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. - М.: Наука, 1996. - 267 с.
39. Dundes, A. 2005. "Folkloristics in the 21st Century", *Journal of American Folklore*, vol. 118, no. 470, pp. 385–408.
40. Gordon, A. 1978. "Star Wars: A Myth for Our Time", *Literature / Film Quarterly*, no. 6.4, pp. 314–326.
41. Kongas-Maranda, E. and Maranda, P. 1971. *Structural Models in Folklore Ad Transformation Essays*, The Hague: Mouton, Paris, France.
42. Voytilla, S. 1999. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, USA.