

RU

Пушкин как архетипический герой: мономиф кинофильма «Пророк. История Александра Пушкина»

Катаев Ф. А.

Аннотация. Статья посвящена изучению эволюции пушкинского мифа в современном медиапространстве на материале кинотекста «Пророк. История Александра Пушкина» (2025). В работе исследуется актуальная модель репрезентации биографии поэта в контексте массовой культуры середины 2020-х годов. Цель исследования – выявить ключевые структурно-смысловые доминанты современной модели героизации А. С. Пушкина. Анализ нарратива кинотекста выполнен с ориентировкой на концепцию мономифа Дж. Кэмпбелла. Научная новизна заключается в обнаружении перехода от постмодернистской деконструкции образа к стратегии «государственной героизации». Впервые обосновано замещение традиционного концепта «народный поэт» идеей продуктивного союза художника и власти, где государственные институты наделяются функциями сакрального покровителя, направляющего талант. Полученные результаты показали, что сюжетная логика фильма интерпретирует внешние политические ограничения (цензуру, ссылки) как необходимые условия для внутренней трансформации гения и преодоления им деструктивного бунтарского «эго». Установлено, что традиционные антагонисты (Николай I, Бенкендорф) в современной интерпретации мифа предстают как инициатические фигуры, способствующие реализации высокого предназначения поэта. Таким образом, актуальная версия мифа предлагает модель «примирённого» гения, чья творческая свобода парадоксально обосновывается через признание иерархии и государственного закона.

EN

Pushkin as an archetypal hero: The monomyth of the motion picture "Prophet. The Story of Alexander Pushkin"

F. A. Kataev

Abstract. The article is devoted to studying the evolution of the Pushkin myth in the modern media space based on the cinematic text "Prophet. The Story of Alexander Pushkin" (2025). The paper examines the current model of representing the poet's biography in the context of mass culture in the mid-2020s. The aim of the study is to identify the key structural and semantic dominants of the modern model of A. S. Pushkin's heroization. The analysis of the cinematic narrative is performed with a focus on Joseph Campbell's concept of the monomyth. The scientific novelty lies in identifying the transition from postmodern deconstruction of the image to a strategy of "state heroization." For the first time, the substitution of the traditional concept of the "national poet" with the idea of a productive union between the artist and the authorities is substantiated, where state institutions are endowed with the functions of a sacred patron guiding the talent. The results obtained showed that the plot logic of the film interprets external political restrictions (censorship, exile) as necessary conditions for the internal transformation of the genius and his overcoming of a destructive rebellious "ego." It has been established that traditional antagonists (Nicholas I, Benckendorff) in the modern interpretation of the myth appear as initiatory figures contributing to the realization of the poet's high destiny. Thus, the current version of the myth offers a model of a "reconciled" genius whose creative freedom is paradoxically justified through the recognition of hierarchy and state law.

Введение

Пушкинский миф – тема, вызывающая постоянный интерес исследователей. Уже детально проанализированы как комплексные характеристики явления (Загидуллина, 2001; Шеметова, 2011), так и функционирование мифа в соприкосновении с различными культурными контекстами: проявления в современной прозе

и поэзии в целом (Ткачева, 2024; Круглов, 2024), а также в поэтике отдельных авторов (Доброзракова, 2007; Осминина, 2005; Пяткин, 2007; Гельфонд, 2016), в драматургии (Любимцева-Наталуха, 2025), в фольклоре (Сараскина, 2018), включая интернет-творчество (Абрамова, Архангельская, 2023), в кино (Зверева, 2024; Рудакова, 2025) и мультипликации (Мотеюнайте, 2025). Актуальность данного исследования обусловлена непрекращающейся динамикой пушкинского мифа, который в современном гуманитарном пространстве расширяет поле своего присутствия, выходя далеко за пределы классического литературоцентризма. Исследовательский интерес к этой теме продиктован необходимостью осмысления того, как образ «национального поэта» функционирует и трансформируется в различных локусах культуры: от современной прозы и поэзии до кино и фольклора Рунета.

Важность настоящей работы продиктована значимостью понимания того, как классический литературный канон адаптируется к полимедийной среде и какие ценностные ориентиры закладываются в основу современной интерпретации жизни и творчества поэта. Анализ новейших манифестаций пушкинского мифа, в том числе визуальных, необходим для фиксации его текущего состояния и прогнозирования путей развития отечественной культуры в будущем. Поэтому фильм «Пророк. История Александра Пушкина» мы рассматриваем как текст культуры (в данном случае массовой), утверждающий определенный взгляд на жизнь и творчество Александра Пушкина.

Исследование предполагает решение ряда задач:

1. Тезисно рассмотреть эволюцию пушкинского мифа с опорой на работы прошлых лет – от образа «национального поэта» до его демифологизации в постмодернизме.
2. Исследовать нарративную составляющую кинотекста «Пророк. История Александра Пушкина» для выявления определяющих характеристик центрального персонажа.
3. Истолковать заложенную в произведении стратегию героизации личности поэта.

Постоянная смена стратегий интерпретации пушкинской биографии – от сакрализации до карнавализации с последующими попытками символического «воскрешения» – требует регулярного обновления аналитического инструментария для фиксации актуального состояния этого культурного кода. Исследование опирается на комплекс методов, каждый из которых соответствует определенной задаче:

1. Культурно-исторический метод применяется для реконструкции эволюции пушкинского мифа в различных культурных контекстах и фиксации места анализируемого кинотекста в современной медиасреде.
2. Структурно-нарратологический анализ, реализованный посредством модели мономифа Дж. Кэмпбелла, используется для исследования сюжетной организации фильма. Заметим, что мы используем мономиф не как аксиоматический метод, а как эвристический инструмент, позволяющий зафиксировать структурные доминанты конкретного нарратива. Тактике применения концепции Кэмпбелла мы уделяем в статье отдельное внимание.
3. Интерпретативный анализ применяется для раскрытия идеологической и ценностной стратегии произведения, выявления механизмов героизации и трансформации традиционных мифологем.

Теоретической базой исследования стали, во-первых, литературоведческие исследования, посвященные генезису и трансформации «пушкинского мифа» в различных культурных пластах (современной прозе, поэзии, анимации и фольклоре рунета): работы М. В. Загидуллиной (2001), Т. Г. Шеметовой (2011), В. Н. Ткачевой (2024), Р. Г. Круглова (2024), В. И. Абрамовой и Ю. В. Архангельской (2023), И. В. Мотеюнайте (2025). Во-вторых, мы обращаемся к теории мономифа и концепции неомифологизма, рассматривающим универсальные алгоритмы сюжетосложения и архетипические стадии инициации героя, представленные в фундаментальных трудах Дж. Кэмпбелла (2018), а также в исследованиях О. М. Седых (2019) и Р. М. Перельштейна (2022). К тому же учитывается общее тяготение масскультурных сюжетов к созданию устойчивых сюжетных формул (Кавелли, 1996).

Также в контекст исследования входят книги по сценарному мастерству, адаптирующие мифологические структуры и модель «пути героя» для нужд современной кинодраматургии: практические пособия К. Воглера (2015), Б. Снайдера (2014), А. Молчанова (2017) и Ю. Вольфа (2010). Последняя группа рассматривается нами в логике практикоприменимости принципа мономифического повествования в среде сценаристов.

Материалом исследования стал кинотекст художественного фильма «Пророк. История Александра Пушкина» (2025). Для комплексного анализа рецепции картины и авторского замысла привлекались вспомогательные источники: отзывы пользователей на порталах «Кинопоиск», «Афиша» и сервисе «Отзовик», а также рецензии профессиональных кинокритиков Т. Алиева (2025), Ю. Шагельмана (2025) и С. Иванова (2025). Дополнительным источником сведений о концепции произведения и творческих установках создателей послужили интервью режиссера Ф. Умарова изданиям «РБК» (Становой, 2025), «5-tv.ru» (Гоманюк, 2025) и portalу «Культура» (Коленский, 2026). Кроме того, в работе использованы статистические данные о кассовых сборах ленты, представленных на портале «Кинопоиск» (График кинопремьер, 2025).

Практическая значимость работы заключается в ее междисциплинарности: результаты могут применяться в вузах при изучении истории литературы, теории мифа и сценарного мастерства. Методика анализа мономифа востребована в кинопедагогике и медиапсихологии для формирования культурно-нравственных ценностей молодежи. Данные исследования полезны при создании учебных пособий по актуальному пушкиноведению и медиаанализу.

Обсуждение и результаты

Смысловое ядро пушкинского мифа на сегодняшний день описано достаточно полно. Например, Загидуллина указывает на дуальность стратегии мифологизации: «Пушкинский миф в конце XX века манифестируется в двух не исключаящих друг друга стратегиях: сакрализации имени поэта и всего, что с ним связано, и всемерного “приближения” его к себе, профанировании и карнавализации» (2001, с. 194). При этом логично, что за два века своего развития образ Пушкина менялся в зависимости от эпохи. Шеметова выделяет следующие этапы развития мифологического Пушкина: «...создание образов “национального” поэта во время празднований юбилеев в XIX в.; сакрализация образа поэта в литературе Серебряного века; “огосударствление” образа “товарища” Пушкина в соцреализме <...>; интимизация образа в индивидуальных манифестациях мифа в эпоху “оттепели”; демифологизация в литературе постмодернизма; распад концепта “Пушкин” в концептуализме; разнообразные попытки “воскрешения” Пушкина в современной литературе» (Шеметова, 2011, с. 8-9).

Изучение пушкинского мифа в отдельных локусах культуры, работающих тем не менее в рамках общекультурного семиозиса, укладывается в тренды, заданные исследованиями Загидуллиной и Шеметовой. В поэтической традиции второй половины XX века Пушкин проходит путь от этического образца и живого собеседника до музейного экспоната, «подлинность которого сомнительна» (Круглов, 2024, с. 2733). Подобное мы наблюдаем и в прозе, где образ обретает трагикомичные черты (Ткачева, 2024, с. 99).

На поиск способа символического «воскрешения» Пушкина указывают, например, В. И. Абрамова и Ю. В. Архангельская, исследуя проявления мифа в рунетовском фольклоре. Так, среди лейтмотивных нарративов (Пушкин и няня, Пушкин и Натали, дуэли Пушкина и т. д.) выделяется один, который, во-первых, комплексно подходит к характеристике образа поэта, во-вторых, содержит в себе черты травестирования, в-третьих, направлен на разрушение «ауры» гения: «Таким образом сконструирован мем, визуальная часть которого представляет собой портрет Пушкина в образе рэпера» (Абрамова, Архангельская, 2023, с. 357). Такая оптика позволяет интернет-пользователям представить жизнь Пушкина в новом ключе: «Пушкин – первый русский рэпер. Он рифмовал, диссил власть, имел африканские корни и погиб в перестрелке» (Абрамова, Архангельская, 2023, с. 357).

Последний приведенный пример примечателен еще и тем, что подтверждает необходимость исследования визуальных манифестаций мифа без отрыва от литературного контекста. Образ Пушкина в визуальных нарративных видах искусства, таких как анимация и кино, вполне соответствует парадигме пушкинского мифа, сложившейся в литературе. В частности, это доказывает исследование И. В. Мотеюнайте, где проанализированы репрезентации мифа в анимации. Семантическое ядро пушкинского мифа здесь также демонстрирует амбивалентность: Пушкин-демиург («он присутствует в нашем мире, как Бог в творении» (2025, с. 62)) и Пушкин – светлый гений, приобщающийся к народной культуре (2025, с. 65).

Фильм «Пророк. История Александра Пушкина», премьера которого состоялась 14 февраля 2025 г., безусловно, явился крупным медиасобытием: широкая рекламная кампания, долгий кинопрокат. На портале «Кинопоиск» фильм собрал 73 рецензии, на «Афише» – 175, на сервисе «Отзовик» – 682 отзыва пользователей на момент 14 марта 2026 года. Примечательно, что соотношение положительных и отрицательных отзывов на всех названных ресурсах примерно равно с небольшим перевесом в сторону положительных рецензий (например, на Афише фильм собрал 103 положительных и 72 отрицательных отклика).

По кассовым сборам лента также была успешной – всего в России, по данным портала «Кинопоиск», фильм собрал 21 204 676 долларов, что превышает суммарный показатель сборов всех российских фильмов (15 кинолент с открытыми данными о сборах), премьера которых прошла в этом же месяце (20 544 341 долларов) (График кинопремьер..., 2025).

В сегменте профессиональной критики фильм был воспринят скорее негативно. Отмечая яркость и динамичность визуальной палитры, рецензенты указывают на непроработанность образа Пушкина: «Искренне поверить, что перед нами то самое “наше всё”, тот самый литературный пророк, мягко говоря, нелегко» (Алиев, 2025); «...создатели “Пророка” из всех сил стараются сбросить тяжкие оковы школьного курса литературы, но тут же попадают в другую ловушку – таких же ригидных и схематичных шаблонов любого байопика» (Шагельман, 2025); «Юре Борисову (исполнил роль Пушкина. – Ф. К.) пришлось играть Юру Борисова в парике и бакенбардах» (Иванов, 2025).

Тем не менее можно сказать, что за последние годы это самая резонансная попытка повлиять на пушкинский миф, который, как было сказано выше, еще не оправился от низвержения в эпоху русского постмодернизма 1980-1990-х годов.

Фильм ориентирован на аудиторию молодых людей. На это указывает и жанр, определенный создателями как «хип-хоп-музикл» (Становой, 2025), и рассуждения самого режиссера Феликса Умарова о том, что для него изначально Пушкин был «абсолютно каменным» (Становой, 2025), а после погружения в биографию стал другим. Феликсу на момент кинопремьеры было 30 лет.

Стоит сказать, что жизнь кинематографического Пушкина не всегда следует биографической точности. По заверению режиссера, для него важно было создать образ поэта, который вызовет эмпатию у зрителя, нежели соблюсти историческую правду (Гоманюк, 2025). При этом, по утверждению самого Умарова, в его творческом инструментарии работам Дж. Кэмпбелла уделено особое место. В одном из интервью он дает рекомендации начинающим режиссерам: «Прежде всего, для первого знакомства – “Мето: Секреты создания

структуры и персонажей в сценарии” Кристофера Воглера и Дэвида Маккенны. Это простая и понятная выжимка из “Тысячеликого героя” Джозефа Кэмпбелла и работ Владимира Проппа, которые также стоят у меня на полке, но к ним стоит подбираться постепенно» (Коленский, 2026).

Замечание режиссера о «Тысячеликом герое» вряд ли можно назвать обнажением приема, однако воспользуемся им для уточнения методологического подхода, заявленного во введении к статье. Наиболее продуктивным для разбора фильма нам видится анализ стратегии нарративизации жизни Пушкина, так как сюжет фокусируется на узловых точках биографии поэта от пробуждения поэтического дара к всероссийской известности и далее до трагической дуэли на Черной речке. При этом пушкинский биографический миф в фильме срачивается со стандартными лекалами массового кинематографа. Раскроем этот тезис подробнее.

Проблему типологизации различных сюжетных конструкций можно с некоторыми оговорками причислить к фундаментальным задачам литературоведения и шире – всех нарративных видов искусств. Еще в первой трети XX века В. Шкловский, полемизируя с А. Веселовским, писал: «Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения» (Шкловский, 1929, с. 29). Идея исчислимости сюжетных инвариантов не раз проговаривалась исследователями и писателями. Количество устойчивых сюжетов и конфликтных ситуаций варьируется. Например, Х. Л. Борхес в эссе «Четыре цикла» выделял четыре сюжета, а французский театровед Ж. Польти предлагал список из тридцати шести драматических ситуаций (Поветьева, 2013, с. 210-215).

В классическом литературоведении исследовательская мысль сосредоточилась на анализе сюжетостроения во всем его многообразии, применяя методы деконструкции и когнитивной нарратологии. В сегменте же исследований массовой культуры выделение типичных сюжетов, или, если использовать терминологию Дж. Кавелти (1996), формул, – остается весьма актуальной задачей. Также сюжетные формулы нашли свое применение среди писателей-беллетристов и сценаристов. «Литератору формула позволяет быстро и качественно написать новое произведение» (Кавелти, 1996, с. 36), – обосновывал Дж. Кавелти актуальность данного направления исследований.

Подтверждение тезису Кавелти можно найти в современных пособиях для сценаристов. «На основе того, что я видел в фильмах и о чем читал в книгах по сценарному мастерству, а также исходя из своего опыта, я разработал собственный список ключевых элементов сценария. Я сформулировал 15 сюжетных точек, так что у меня получился документ объемом в одну страницу, представляющий собой структуру сценария» (2014, с. 99-100), – пишет Б. Снайдер в книге «Спасите котика! И другие секреты сценарного мастерства». Другой сценарист и писатель Ю. Вольф в книге «Школа литературного мастерства: от концепции до публикации» предлагает бороться с творческим кризисом посредством генератора сюжетов: «Если вы испытываете трудности с придумыванием цепочки событий – сюжета произведения, – потратьте несколько минут на игру в генератор сюжетов» (2010, с. 91).

Авторских сценарных формул и генераторов сюжетов сегодня существует достаточно много. Однако один метод структурирования сюжета кинотекста стоит особняком, о чем свидетельствуют слова самого Умарова, приведенные выше. Практически в каждом пособии по сценаристике разбирается или упоминается исследование Джозефа Кэмпбелла, фигурирующее в русскоязычных переводах под двумя названиями: «Тысячеликий герой» (Кэмпбелл, 2018) и «Герой с тысячей лиц» (Кэмпбелл, 1997). «Я также очень ценю работы Джозефа Кэмпбелла и считаю его “Героя с тысячей лицами” лучшей книгой о принципах построения повествования» (Снайдер, 2014, с. 10), – пишет Снайдер. «Надеюсь, все вы слышали имена Кэмпбелла, Воглера и Труби и знаете, что такое путь героя. Если не знаете, поищите в интернете их структурные модели – их полезно всегда иметь под рукой» (2017, с. 11), – замечает российский сценарист и педагог А. Молчанов. Резюмировать популярность концепции мономифического повествования Дж. Кэмпбелла можно словами Р. М. Перельштейна: «Написать современный учебник по кинодраматургии и не упомянуть автора книги “Тысячеликий герой” (1949) Джозефа Кэмпбелла, вероятно, уже невозможно» (2022, с. 48).

Кэмпбелл (1997; 2018) пишет, что в основе всех мифологических историй лежит единый сюжет – мономиф. Оговоримся, что, например, принцип выделения морфологических элементов волшебной сказки по В. Проппу работает по этому же принципу. Однако именно модель мономифического повествования получила широкое распространение в массовом кино со времен феноменального успеха первых «Звездных войн», сюжет которых, по утверждению их режиссера Джорджа Лукаса, создан в строгом соответствии с биографией Кэмпбелла (Седых, 2019, с. 77-93).

Сюжет мономифа трехчастен. В первом приближении его можно описать так:

- 1) герой отваживается отправиться в путешествие из мира обыденности в мир удивительного;
- 2) в мире удивительного ему надо обрести новую силу, пройти обряд инициации;
- 3) после преображения он возвращается в социум (мир повседневного), но уже неся людям сокровище, добытое за гранью обыденности (Кэмпбелл, 2018, с. 31).

Концепция мономифа, на наш взгляд, видится эффективным инструментом не только для сценариста-практика, но и как подход к анализу нарратива. Разбор киноистории по мономифу рассматривается нами не столько как попытка оценить соблюдение правил сценарного повествования, сколько как способ выявить уникальные характеристики центрального героя повествования через сопоставление сюжетных элементов произведения с архетипическими стадиями мономифа. Это дает возможность определить, какие этапы трансформации героя акцентированы, трансформированы или опущены, что в итоге раскрывает специфику его подвига в конкретном культурном контексте, а также позволяет установить сюжетное и этическое ядро истории.

Таким образом, концепция мономифа – это одновременно и технология создания сценария, и аналитический подход к любому нарративному тексту. В случае с объектом нашего исследования – кинотекстом «Пророк. История Александра Пушкина» – задача видится более чем актуальной. Жесткая структура мономифа позволит отделить общекультурный пушкинский миф от его конкретной реализации. В итоге мы попытаемся сделать вывод о стратегии героизации личности поэта в фильме.

Далее подробно разберем сюжет фильма, оперируя этапами мономифа. Всего их 17.

I. Начало пути

1. Зов к странствиям

Пролог фильма – краткий фрагмент обучения Пушкина в Лицее, а именно чтение «Воспоминания о Царском селе» перед Державиным на переводном экзамене 8 января 1815 года (хотя в фильме и лето). Пушкин чуть не пропускает это событие, так как участвует в дуэли с Модестом Корфом на настоящих боевых шпагах. Пролог – это весь конфликт фильма в миниатюре. Мир обыденного здесь – светская жизнь и бунтарство поэта. Мир удивительного или трансцендентного – собственно поэтическое дарование Пушкина, которое ему еще предстоит обуздать.

В мономифическом сюжете герою в его путешествии помогают помощники:

- герои-покровители, облегчающие путешествие;
- герои-стражи, охраняющие вход в мир удивительного, испытывающие героя;
- герои, помогающие пройти инициацию в мире трансцендентного (Женщина-богиня и Отец-покровитель).

Охарактеризуем систему персонажей фильма согласно предложенной схеме.

2. Отказ откликнуться на зов / 3. Сверхъестественное покровительство

Роли героев-покровителей выполняют Василий Жуковский и княгиня Авдотья Голицына. Первый обеспечивает литературное покровительство, вторая, по ее собственным словам, дарит Пушкину внимание Петербурга. Снова мы видим столкновение светского и поэтического. Посетив литературный салон княгини, Пушкин отвергает зов своего гения и погружается в разгульную жизнь Петербурга. В пылу посещений театров и пьянок на вопрос Жуковского: «Александр, когда же вы допишете “Руслана”?» Пушкин радостно восклицает: «Никогда!»

4. Пересечение первого порога / 5. Чрево кита

Герою нужен импульс, чтобы отправиться в мир удивительного и пройти обряд инициации, переродиться в новом качестве. Преодоление порога, разделяющего эти два мира, – часто мучительный процесс. Переход, во-первых, связан с мотивом проглатывания (Кэмпбелл, 2018, с. 76), во-вторых, имеет место столкновение с героем-стражем, охраняющим вход в трансцендентное. Таким стражем оказывается Александр Христофорович Бенкендорф, начальник штаба Гвардейского корпуса. Посещение темного, тесного кабинета Бенкендорфа пугает Пушкина, ему грозит ссылка в Сибирь. И только своевременное вмешательство Жуковского и Голицыной спасает поэта. Сибирь заменяют на южные провинции. Пушкин покидает омрачавший его гений Петербург и отправляется на юг навстречу собственному предназначению.

II. Инициация

6. Путь испытаний

На данном этапе мономифа герой наиболее слаб и унижен. Таковым мы и видим Пушкина – коллежского секретаря, без состояния и с многочисленными долговыми обязательствами. Их так много, что «извозчики уже возить отказываются». В таком положении Пушкин встречает следующего судьбоносного для него героя: Елизавету Воронцову, супругу Михаила Воронцова, начальника Пушкина.

7. Встреча с богиней / 8. Женщина как искусительница

Елизавета Воронцова в фильме – это женщина-богиня. «Она – образец красоты, воплощение мечтаний, желанная цель земных и внеземных поисков каждого героя» (Кэмпбелл, 2018, с. 92). Женщина-богиня и даруемое ею искушение является последним испытанием перед окончательным преображением героя. В одну из их встреч, проходящих втайне от мужа, Воронцова замечает: «Нет, вы не Байрон». Уязвленный Пушкин после этого активно пытается быть Байроном, используя навыки эпатажа, которым он в совершенстве овладел еще в Петербурге. В конце концов, Пушкин предлагает Воронцовой бежать в Париж, но та отказывается и говорит, чтобы он больше к ней не приходил. Прощаясь, Воронцова дарит Пушкину свой перстень со словами: «Пусть этот талисман хранит вас в ваших странствиях».

Михаил же Воронцов во многом воплощает обратную сторону Богини. Функционально его роль относительно Пушкина можно охарактеризовать как «герой-тень»: тип героев-антагонистов, предстающих «в роли зловредных комических фигур-трикстеров» (Кэмпбелл, 2018, с. 235). Именно он при содействии Бенкендорфа обеспечивает Пушкину ссылку в Михайловское, где поэта ждет окончательное преображение.

Сочинения Пушкина не проходят цензуру, контакты поэта с миром обыденного прекращаются. Здесь происходит окончательное рождение гения-поэта. Перемещение в мир неизведанного, по Кэмпбеллу, сравнимо с путешествием в темное бессознательное: «...странствие, такое увлекательное и яркое в начале пути, затем становится темным, жутким, внушает отвращение, а его призрачные образы вызывают страх» (2018, с. 100). В Михайловском мы видим буквальную реализацию этой картины. Пушкин, охваченный вдохновением, скользит по бурным водам, а вокруг него из воды вырастают огромные фигуры, символизирующие великие творения поэта. Именно здесь Пушкин смог отрешиться от своей бунтарской натуры и ощутить истинное призвание.

9. Примирение с отцом

Отец – сильнейший персонаж истории. Вторая инстанция, необходимая для полной инициации героя. На этом этапе миссия героя – «...очиститься от надежды и страха, обрести покой, постигнуть откровения

бытия» (Кэмпбелл, 2018, с. 113). Отец – инстанция, с которой герою предстоит сравниться по силе, чтобы самому «проводить обряд инициации, быть проводником» (Кэмпбелл, 2018, с. 113). Роль отца исполняет император Николай I. Он радушно принимает у себя Пушкина, разрешает называть себя просто «Николай Палыч» и обещает, что будет личным цензором поэта. Встреча Пушкина и Николая – это встреча равных: властитель обыденного пространства и преобразенный поэт-гений. Примечательно, что в эпизоде, где Пушкин предпринимает попытку самовольно покинуть Михайловское, он произносит: «Меня не интересует мертвый император. Настало время присягнуть живому». Фраза по ходу сюжета приобретает двойной смысл. Произнесенная в моменте – она воспринимается, как желание Пушкина принять участие в восстании декабристов. Но в общей композиционной структуре – предвосхищает императорское прощение, дарованное Пушкину, разрешение вернуться в столицу. И действительно, по-настоящему покинуть Михайловское поэт сможет только при содействии все того же Бенкендорфа, стража порога между мирами.

10. Апофеоз

Пушкин прошел инициацию, сравнялся по силе с Отцом, и теперь его ждет награда. В фильме – это брак с Натальей Гончаровой. Их отношения максимально идеализированы. Она верная жена. Пушкин – любящий муж и отец семейства. Заметим, что на этом этапе герой часто подымается над своей человеческой природой и обретает андрогинные черты, подобно Адаму, у которого еще не отъяли ребро. Как пишет Кэмпбелл: «В этом и заключается значение образа двуполого бога. В нем – главное таинство инициации» (Кэмпбелл, 2018, с. 133). Единение Александра и Натальи довольно точно воспроизводит этот мотив. Они одно целое, между ними – полное взаимопонимание.

11. Награда в конце пути

Соблазны высшего света, омрачавшие гений Пушкина, отходят на второй план. Сцены после свадьбы Пушкина и Гончаровой наполнены природной идиллией. Поэзия, признание общества, прощение императора – все отходит на второй план. «Герой стремится <...> овладеть их [богов] силой, источником и основой бытия. Лишь эта чудесная энергия-субстанция и есть Нетленное; а имена и образы богов, которые воплощают, распространяют и представляют ее повсюду, приходят и уходят» (2018, с. 149), – пишет Кэмпбелл о состоянии героя на этом этапе мономифа. Суть награды в конце пути – это выйти за рамки изведенного. То есть подняться над условностями мира, в который заключен герой. За рамками этого мира героя может ждать высшее откровение, бессмертие, то, что можно назвать фантастическим богатством. Семейное счастье в фильме и является таким богатством. Примечательно, что в роли «бога», дарующего это богатство, выступает опять-таки Бенкендорф, поддержкой которого Пушкину необходимо заручиться, чтобы семья Натальи дала благословение на брак.

III. Возвращение

Заключительная часть мономифического странствия героя имеет шесть этапов, однако в современных киносценариях часть их часто купируется. Например, последователь Кэмпбелла Кристофер Воглер, целенаправленно адаптировавший концепцию мономифа под потребности кино, выделяет на Возвращение всего три этапа (Обратный путь, Возрождение, Возвращение с эликсиром) (Воглер, 2015, с. 258). Кэмпбелл, описывая этапы из третьей части, указывает на факультативность некоторых из них. Однако, пусть и с некоторыми оговорками, сюжет фильма позволяет выделить основные вехи заключительной стадии мономифического путешествия Пушкина.

12. Отказ возвращаться

Пребывая в счастливом браке, Пушкин живет вместе с Натальей в Царском селе и даже не хочет думать о том, чтобы перебраться обратно в Петербург. Наталья скучает без светской жизни и все-таки уговаривает Пушкина вернуться в столицу.

13. Волшебное бегство / 14. Спасение извне

Герой мономифа, пребывая на пике своего могущества, не хочет возвращаться. Для инициирования возвращения нужна либо новая опасность, либо помощь внешних сил. На первом балу, который Пушкин посещает вместе с Натальей после возвращения в Петербург, поэт впервые за долгое время вновь встречается императора Николая I. Император ревнует к популярности Пушкина и называет его «придворным поэтом», что оскорбляет последнего. Однако ключевая сцена этого эпизода иная: Николай I дарует Пушкину звание камер-юнкера. Пушкина это огорчает, так как это требует его присутствия при дворе императора. И снова мы видим, как перемещение героя из его райского уединения с женой в мир обыденности (светское общество) совершается при посредничестве власти. Более того – в этой сцене разрушается иллюзия равенства этих двух героев, возникшая на этапе «Примирение с отцом». Пушкин уже не гениальный властитель дум, а просто придворный поэт, камер-юнкер, зависимый от решений императорской особы.

Также на балу Пушкин впервые видит Дантеса, будущего виновника собственной гибели.

15. Преодоление порога, возвращение домой

Возвращение героя из мира удивительного – травматичный процесс. Герою предстоит не только донести людям новое знание, но и быть отвергнутым. В заключительной части фильма мы наблюдаем, как постепенно падает интерес к пушкинским текстам. От Пушкина ждут нового «Бахчисарайского фонтана», а он предлагает читателям «Капитанскую дочку». Обретенная поэтом мудрость не нужна толпе. К тому же слава придворного поэта сильно бьет по былой репутации Пушкина как повесы и вольнодумца. Пушкин вновь, как и в эпизодах южной ссылки, вязнет в долговых обязательствах и вынужден продать перстень-оберег, подаренный ему «богиней» Воронцовой. Продажа перстня – предвестник трагической кончины поэта.

16. Властелин двух миров

Развязка фильма – дуэль на Черной речке – решена с небольшими отступлениями от мономифа. Причиной дуэли связываются авторами фильма не с безучастным обществом (это для мономифа типичнее),

а с внутренним конфликтом самого героя. Пушкин прошел инициацию, обрел свой гениальный поэтический дар, сумел преодолеть кризис непонимания толпы (сцена успешных продаж повести «Пиковая дама»), но в итоге не смог справиться с собственными страстями.

По классической схеме мономифа, герой, обретя мудрость, способен на мудрое самоотречение: «Полностью исчезают его собственные амбиции, он больше не стремится к обыденной жизни, а с готовностью принимает всё, что может в нем произойти; то есть он обретает анонимность. Закон живет в нем с его искреннего согласия» (Кэмпбелл, 2018, с. 193). Пушкин знакомится с Дантесом и узнает в нем молодого себя – дамского угодника, циника, презирующего старость, которая, по его мнению, начинается в 35 лет. Пушкин болезненно реагирует на выходки Дантеса и становится заложником собственных страхов и подозрений. Наталья Гончарова не дает повода сомневаться в своей верности, но поэт уже не может сопротивляться демону своей бунтарской натуры. Он ревнует к молодости, к наглости Дантеса и вызывает его на дуэль.

17. Свобода жить

Сцена дуэли показана как общая трагедия всех героев. Наталья мечется по городу, пытаясь найти и остановить Пушкина. Жуковский врывается к Николаю I и просит о помощи, жандармы Бенкендорфа спешат, чтобы не дать поэту умереть. Но все тщетно. Испуганный Дантес (в сцене дуэли он явно напуган) смертельно ранит Пушкина. Тот умирает, но вход в мир трансцендентного остается открытым. В последней сцене мы видим, как к Жуковскому подходит молодой человек, просит прочесть свои стихи и представляется Михаилом Лермонтовым.

По классическому мономифу, прежний герой отходит в тень, но его сменяет новый, которому также предстоит отправиться в столь же опасное путешествие: «Добытые в трансцендентном мире благословенные дары вскоре подвергаются рационализации и распадаются на части, и вот уже нужен новый герой, которому пора вновь обновлять мир» (Кэмпбелл, 2018, с. 178).

Предпринятый анализ сюжета фильма почти не затрагивает историю дружбы Пушкина и Пущина. С одной стороны, Пущину уделяется некоторое количество экранного времени. С другой, – на наш взгляд, Пущин, никоим образом не участвует в преображении Пушкина. С функциональной точки зрения его герой пуст, он не является значимым с точки зрения мономифа.

Т. Г. Шеметова в своем диссертационном исследовании приводит следующую культурную парадигму жизни писателя: «Лицей – “побежденный учитель” Жуковский – петербургская слава – Южная ссылка – утраченная любовь – Северная ссылка – “мирный договор” с Николаем I – женитьба на Натали – нагаданный гадалкой “белый человек” Дантес – дуэль и мученическая смерть» (2011, с. 23). Фильм очень точно воспроизводит эту конструкцию. Эпизодов, выходящих за рамки этой парадигмы, в картине нет. При этом очевидно, что перед нами попытка воскрешения Пушкина. Причем попытка, в которой, сознательно или нет, отразился паттерн приведенного в начале статьи интернет-мема про Пушкина-рэпера, что прямо выражается в жанровой номинации фильма (хип-хоп мюзикл).

Проведенный нами анализ мономифической структуры позволил выявить актуализацию одних концептов пушкинского мифа и ослабление других.

С одной стороны, образ Пушкина как гения, породнившегося с народной культурой, не используется. Персонаж Арины Родионовны, с которым в основном связывается данный нарратив, не представлен совсем. Слуга Пушкина Никита Козлов в фильме есть, но не оказывает влияния на сюжет. Пребывание Пушкина в Михайловском, – фрагмент биографии, с которым обычно связывают «народность» поэта, – показано максимально интроверсивно. В фильме это период, когда поэт смотрит «вглубь» себя, осознает собственную гениальность.

С другой же стороны, явно делается акцент на примирении Пушкина и Николая I. Ключевая сцена этого примирения, когда «властитель дум» и властитель светский играют в парный теннис на одной стороне, символически уравнивает поэта и императора. Но также заметим, что отношение поэта и власти в принципе является одним из центральных конфликтов фильма. Если следовать логике сюжета, Бенкендорф сделал для становления гения Пушкина больше, чем Жуковский, Пущин, Данзас или княгиня Голицына.

В итоге мы можем выделить краткую формулу пушкинского мифа образца 2025 года. Она звучит следующим образом.

История Александра Пушкина – это путь примирения героя с законом государства. Изначальное бунтарство – это неспособность оставить детское эго. Бенкендорф, как страж порога, угрозой Сибири и ссылкой принуждает поэта к «трансформации», что символизирует «самоуничтожение» прежнего эго. В Михайловском герой отрывается от бунтарской натуры и обретает дар истинной поэзии. Николай I признает его, утверждая, что «Закон живет в нем». Государство действует как «охраняющая сила судьбы», ведущая гения к предназначению.

Заключение

В ходе проведенного исследования были сформулированы следующие выводы, соответствующие поставленным задачам.

Рассмотрена эволюция пушкинского мифа, прошедшего путь от «национального поэта» XIX века и «огосударственного» классика советской эпохи до деконструкции в постмодернизме. Установлено, что фильм «Пророк. История Александра Пушкина» (2025) является наиболее резонансной современной попыткой «воскрешения» образа поэта в медиапространстве 2020-х годов. Произведение занимает особое место в ряду актуальных интерпретаций, сочетая в себе форму массовой культуры (хип-хоп-мюзикл) с традиционной биографической парадигмой, что позволяет адаптировать классический канон для молодежной аудитории.

Исследована нарративная структура кинотекста через призму стадий мономифа Дж. Кэмпбелла. Анализ показал, что сюжет фильма последовательно воспроизводит архетипический «путь героя»: от «зова к странствиям» (лицейские годы) и «пересечения порога» (южная ссылка) до «инициации» в Михайловском, «примирения с отцом» (встреча с Николаем I) и трагического «возвращения». Применение данной методики позволило выявить, что уникальность центрального персонажа заключается в его внутренней трансформации – от деструктивного бунтарства к осознанию высокого поэтического предназначения через преодоление собственного «эго».

Истолкована стратегия героизации личности поэта, в результате чего подтвержден тезис о явной трансформации пушкинского мифа. В современной модели репрезентации происходит ослабление мотива «народности» и замещение его идеей продуктивного союза художника и власти. Научная новизна исследования заключается в обосновании перехода к стратегии «государственной героизации», где антагонисты (Николай I, Бенкендорф) наделяются функциями сакральных покровителей и инициатических фигур, направляющих талант поэта. Итоговая формула мифа предлагает образ «примирённого» гения, чья творческая свобода реализуется через признание иерархии и государственного закона.

В качестве перспектив дальнейшего исследования можно назвать расширение корпуса анализируемых источников за счет других кинопроектов последних лет для выявления устойчивости обнаруженного тренда на «государственную героизацию». Также представляется важным изучение долгосрочной рецепции данного образа молодежной аудиторией и анализ влияния подобных визуальных нарративов на трансформацию пушкинского текста в цифровой среде и современном фольклоре. Кроме того, намечено развитие использования методики мономифа как аналитического инструмента применительно к кинотекстам.

Материалы исследования | Research materials

1. Алиев Т. «Пророк» с Юрой Борисовым: стоит ли смотреть фильм про Александра Пушкина // РБК. 2025. 13 февраля. <https://www.rbc.ru/life/news/67ade3849a79476e18b35beb>
2. Гоманюк М. «Как бенгальский огонь»: Умаров рассказал об образе Пушкина в фильме «Пророк» // 5-tv.ru. 2025. 11 февраля. <https://www.5-tv.ru/news/5014980/kak-bengalskij-ogon-umarov-rasskazal-obobrazhe-puskina-vfilme-prorok/>
3. График кинопремьер в России 2025 (февраль) // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/premiere/ru/2025/month/2/>
4. Иванов С. В поисках рифмы: каким получился музыкальный фильм про Пушкина с Юрой Борисовым // Forbes. 2025. 18 февраля. <https://www.forbes.ru/forbeslife/531048-v-poiskah-rifmy-kakim-polucilsa-muzykalnyj-fil-m-pro-puskina-s-uroj-borisovym>
5. Коленский А. Феликс Умаров, обладатель «Золотого орла» за лучшую режиссуру: «Я пришел на могилу Пушкина и спросил: “Можно ли снять эту картину?..”» // Портал «Культура». 2026. 30 января. <https://portal-kultura.ru/articles/cinema/375168-feliks-umarov-ya-prishel-na-mogilu-pushkina-i-sprosil-mozhno-li-snyat-etu-kartinu-/>
6. Становой Т. Режиссер фильма «Пророк» Феликс Умаров: «Меня могут как закопать, так и воспеть» // РБК. 2025. 14 февраля. <https://style.rbc.ru/people/67adf5979a7947aecedc6a7a1>
7. Шагельман Ю. Наше ничего // Коммерсантъ. 2025. 13 февраля. <https://www.kommersant.ru/doc/7497886>

Источники | References

1. Абрамова В. И., Архангельская Ю. В. Пушкинский миф в фольклоре Рунета: биографический аспект // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 4 (49). [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2023.4\(49\).357-361](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2023.4(49).357-361)
2. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и в кино / пер. с англ. М. Николенко. М.: Альпина нон-фикшн, 2015.
3. Вольф Ю. Школа литературного мастерства: от концепции до публикации / пер. с англ. Д. Верешкин. М.: Альпина нон-фикшн, 2010.
4. Гельфонд М. М. Пушкинский миф в лирике Давида Самойлова // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). <http://doi.org/10.24411/2072-9316-2016-00022>
5. Доброзракова Г. А. Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова: автореф. дисс. ... к. филол. н. Самара, 2007.
6. Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века: монография. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2001.
7. Зверева Т. В. «Выдать версию своей судьбы...»: о «Пушкине» М. Хуциева и «Царе-Пушкине» Вл. Козлова // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2024. Т. 34. № 2.
8. Кавелти Д. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. Т. 22.
9. Круглов Р. Г. Пушкинская традиция, пушкинский миф и пушкинский текст в русской поэзии второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. № 8. <https://doi.org/10.30853/phil20240389>
10. Кэмпбелл Д. Герой с тысящейю лиц. К.: София, 1997.
11. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой / пер. с англ. О. Ю. Чекчурина. СПб.: Питер, 2018.

12. Любимцева-Наталуха Л. Н. Образ Пушкина в русской драматургии на отдельных этапах развития биографического мифа // СибСкрипт. 2025. Т. 27. № 4 (40). <https://doi.org/10.21603/sibscript-2025-27-4-760-771>
13. Молчанов А. Сценарий телесериала. Книга-тренинг. М.: Эксмо, 2017.
14. Мотеюнайте И. В. Пушкин в анимации и пушкинский миф // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 1. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-01-5>
15. Осминина Е. В. Творение мифа и интерпретация культурного героя: Розанов и Пушкин: автореф. дисс. ... к. культ. Кострома, 2005.
16. Перельштейн Р. М. Алгоритм мономифа в драматургии кинопроизведения // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 2 (52).
17. Поветьева Е. В. Идиостиль текста романа через призму имени протагониста // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 2.
18. Пяткин С. Н. Пушкин в художественном сознании Есенина: автореф. дисс. ... д. филол. н. Великий Новгород, 2007.
19. Рудакова С. В. Экранизации «Евгения Онегина»: утрата или трансформация поэтического кода А. С. Пушкина? // СибСкрипт. 2025. Т. 27. № 1 (37). <https://doi.org/10.21603/sibscript-2025-27-1-128-137>
20. Сараскина Л. И. Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише // Художественная культура. 2018. № 4 (26).
21. Седых О. М. Джозеф Кэмпбелл и зигзаги неомифологизма: от феномена «Звездных войн» к алгоритмам сторителлинга // Вестник Московского университета: 7. Философия. 2019. № 6.
22. Снайдер Б. Спасите котика! И другие секреты сценарного мастерства / пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014.
23. Ткачева В. Н. «Пушкинский миф» в современной прозе: изображение чужой речи // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. 2024. № 4.
24. Шеметова Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2011.
25. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено в рамках реализации государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации № 1024032900340-2-5.3.1 (Соглашение № 073-03-2025-061/6 от 26.09.2025 г.) «Кинопедагогика и медиапсихология как инструменты формирования культурно-нравственных ценностей и личностных ориентиров детей и молодежи».

EN The study was carried out as part of the implementation of the state task of the Ministry of Education of the Russian Federation No. 1024032900340-2-5.3.1 (Agreement No. 073-03-2025-061/6 dated 26.09.2025) "Film Pedagogy and Media Psychology as Tools for Forming Cultural and Moral Values and Personal Guidelines for Children and Youth."

Информация об авторах | Author information

RU Катаев Филипп Андреевич¹, к. филол. н.
¹ Пермский государственный национальный исследовательский университет;
 Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

EN Filipp Andreevich Kataev¹, PhD
¹ Perm National Research University; Perm State Humanitarian Pedagogical University

¹ kataev.f@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.03.2026; опубликовано online (published online): 28.07.2026.

Ключевые слова (keywords): пушкинский миф; мономиф; современное медиапространство; массовая культура 2020-х; государственная героизация; Pushkin myth; monomyth; modern media space; mass culture of the 2020s; state heroization.