

сйская Федерация, г. Москва, Проспект Вернадского, 82. Тел.: +7 (495) 433-25-62. Эл. адрес: indrikov86@gmail.com

Поелуева Любовь Александровна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и социальной коммуникации Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Институт общественных наук), почетный работник сферы образования РФ. Адрес: 119571, Российская Федерация, г. Москва, Проспект Вернадского, 82. Тел.: +7 (495) 433-25-62. Эл. адрес: la_poeluewa@mail.ru

Индрикова Анастасия Александровна — кандидат культурологии, доцент кафедры английского языка для профессиональной коммуникации Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева. Адрес: 430005, Российская Федерация, г. Саранск, Большевистская, 68. Тел.: +7 (8342) 24-37-32. Эл. адрес: sajenina@list.ru

Indrikov Aleksey Alekseyevich, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Cultural Studies and Social , Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Institute of Social Sciences). Postal address: 82, Vernadskogo Ave., Moscow, Russian Federation, 119571. Tel.: +7 (495) 433-25-62. E-mail: indrikov86@gmail.com

Poelueva Lyubov Aleksandrovna, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor, Department of Cultural Studies and Social Communication, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Institute of Social Sciences), Honorary Worker in the Field of Education of the Russian Federation. Postal address: 82, Vernadskogo Ave., Moscow, Russian Federation, 119571. Tel.: +7 (495) 433-25-62. E-mail: la_poeluewa@mail.ru

Indrikova Anastasia Aleksandrovna, Candidate of Culture Studies, Associate Professor, Department of the English Language for Professional Communication, Ogarev Mordovia State University. Postal address: 68, Bolshevistskaya St., Saransk, Russian Federation, 430005. Tel.: +7 (8342) 24-37-32. E-mail: sajenina@list.ru

DOI: 10.17805/zpu.2023.1.11

Киногерой как отражение массового человека

Т. А. ГОРЕЛОВА

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ,

О. О. ХЛОПОНИНА

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Данная работа является продолжением серии статей о структуре системы «Герой», включающей три уровня — бессознательный (архетипический), психосоциальный и культурно-концептуальный. Баланс «Герой ↔ Большинство» в различные периоды истории смещался то в одну, то в другую сторону. Современная эпоха создает уникальную, ранее не наблюдавшуюся неравновесность: большинство превратилось в глобальную массу, которая не в состоянии породить Героя. Причины этого рассматриваются на примере сравнения роли Героя в мифе и позиции современного киногероя как носителя атрибутов массового человека.

Этапы разветвления и укрепления большинства как массы даны в интерпретациях Х. Ортега-и-Гассета и Ж. Бодрийяра. Нарастающая «гиперреальность существования» все больше обретает черты виртуальности, а сам человек становится «амфибией», живущей между виртуальной и актуальной реальностью. Искусство, особенно живопись, как «первое прозрение» человечества, быстро отреагировало на «сдвиг в бездуховность»

рождением поп-культуры. Отныне оно выполняет две «важные» функции — расщепления и маскировки. Кинематограф как одна из самых ярких систем формирования современной мифологии показывает те же стадии нисхождения Героя, который становится «маской» массы. Культура каждой цивилизации несла в себе потенциал бессмертия. А ныне глобальное искусство в лице кинематографа демонстрирует каждому, что потенциала больше нет.

Ключевые слова: киногерой; масса; гиперреальность; кинематограф; архетип; мифология; поп-культура

Они приходят как тысячи масок без лиц.
К. Чапек

ВВЕДЕНИЕ

В предыдущих наших работах на тему героического мы рассмотрели структуру системы «Герой», которая включает по крайней мере три уровня — бессознательный (архетипический), психосоциальный и культурно-концептуальный (Горелова, Хлопонина, Безрукова, 2022). Причем высший, культурно-концептуальный уровень, концептосфера «Герой», включает оба предыдущих (Горелова, Хлопонина, 2022). Архетипический уровень, согласно К. Юнгу, отождествляется с рождением и эволюцией человеческого Эго, с развитием сознания (Юнг, 1996). Поэтому в самом глубинном проявлении Героя заключен конфликт его эволюционного «вылупления» из коллективного бессознательного: с одной стороны, он несет в себе идею божественности происхождения, а значит, общечеловечности, всеобщности, справедливости и т. п., а с другой — идею человеческой силы, борьбы за самого себя, за становление собственного Я вопреки обстоятельствам. Психосоциальным уровнем системы «Герой» можно назвать дилемму «иметь или быть», сформулированную Э. Фроммом (Фромм, 1998). Рождение Героя одновременно является рождением социальности, в которой энергия подвига одного человека становится достоянием всего общества. Его «быть» означает бытие его народа. Современный человек решает эту дилемму отчетливо — в пользу обладания. Обоснование этого выбора очень просто: поскольку иерархия обладания направлена в дурную бесконечность, человек, не имеющий вещей, превращается в ничто. Но именно эта дилемма, с точки зрения духовных учителей прошлого, начиная с Будды и Иисуса и заканчивая материалистом К. Марксом, является пограничной в выборе телесной или духовной жизни. Христос утверждал: «Ибо, кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот сбережет ее. Ибо что пользы человеку приобрести весь мир, а себя самого погубить или повредить себе?» (Ев. от Луки. 9, 24–25, Евангелие от Луки, 1988: 1098).

Позиция Героя всегда двойственна и парадоксальна: архетипическое происхождение диктует всеобщность, но его результатом является рождение Я; социальное положение предполагает, с одной стороны, единство с каким-то множеством — этносом, классом, толпой или, как в современную эпоху, массой, но с другой — всегда присутствует противопоставление своего «Я» этому множеству, причем баланс «Герой ↔ Большинство» смещался то в одну, то в другую сторону. Современная эпоха создает уникальную неравновесность, не наблюдавшуюся в истории: большинство превратилось в глобальную массу, которая не в состоянии больше порождать Героя. Аспекты невозможности рождения Героя в наше время мы рассмотрим на примере сравнения роли Героя в мифе и позиции современного киногероя как носителя атрибутов массового человека и массовой культуры.

ГЕРОЙ И МАССА

Неслышное и незаметное большинство с середины XIX в. под влиянием индустриальной революции, которая способствовала увеличению материального благосостояния европейских народов, вдруг очень быстро в результате, как полагал Маркс, классовой исторической миссии обрело голос через участие в политической власти и стало актором, с которым больше нельзя было не считаться. Однажды возникнув, масса зажила своей особой жизнью, видоизменяясь — одновременно и подстраиваясь под эпоху, и меняя ее под себя. В марксистско-ленинской концепции массы, точнее пролетарские массы, понимались как движущая сила истории, которая переводит человечество с капиталистической на коммунистическую социально-экономическую формацию.

Проблему героя как движущей силы революционной пролетарской массы с момента своего рождения исследует советский кинематограф. Так, в ранних фильмах С. Эйзенштейна, таких как «Броненосец “Потемкин”», «Стачка», «Октябрь», вместо характерных главных героев присутствует коллективный типаж, человек-масса. Поэтому часто снимались в этих картинах не актеры, а люди из народа — солдаты и рабочие. Да и схема развития сюжета раскручивалась по сценарию античной драмы: протест, нарастание гнева (первая фаза), взрыв или штурм (кульминация) и победа или временное поражение (с надеждой на будущий успех) — эпилог. На примере последующей эволюции советского кино видно, что оно не смогло удовлетвориться коллективным, полностью лишенным индивидуальности героем, даже если он предлагается доминирующей идеологией. Согласно Юнгу, эволюционное движение человечества — появление и развитие личности — происходило в противоположном направлении — «вытеснения коллективной души» (Юнг, 1997: 107), поэтому предлагаемый молодым советским кинематографом коллективный идеал героя становился возвратом к первоначальной и примитивной структуре души. Этот коллективный герой недолго задержался в кино: на смену пришли яркие идеальные образы — ушедшего вождя, героев революции (Чапаев), а позже героев советских строек и т. д.

Проходит полвека после Марксова описания пролетарской массы, и Х. Ортега-и-Гассет описывает массу уже в другом ракурсе. «Восстание масс», к которому фатально приводит европейская цивилизация, нельзя трактовать как переход к более высокой организации общества, потому что масса просто стала иной: «...во-первых, сегодня массы достигли жизненного уровня, подобного тому, который прежде казался предназначенным лишь для немногих; во-вторых, массы вышли из повиновения, не подчиняются никакому меньшинству, не следуют за ним и не только не считаются с ним, но и вытесняют его и сами его замещают» (Ортега-и-Гассет, 2016: 11). Автор называет эту ситуацию «общим подъемом исторического уровня» (там же: 12), который проявляется как общее уравнивание — «уравниваются богатства, уравниваются культуры, уравниваются слабый и сильный пол» (там же). Сама эпоха предстает как жестокий разрыв настоящего с прошлым, когда стираются прежние духовные традиции, их ценности и эталоны. Отсюда у современника возникает идея превосходства над любыми другими эпохами. Человек, с одной стороны, ощущает себя способным достичь чего угодно, но с другой — не знает, чего он хочет.

Рассматривая «анатомию» массы, Ортега-и-Гассет указывает, что возникший материальный комфорт ведет к социальному расширению, когда нет сословных,

кастовых и классовых ограничений. XIX в. «перелицевал» не только общественную жизнь, но и нарождающийся психологический портрет массового человека, который характеризуется двумя главными чертами — *беспрепятственным ростом потребностей и врожденной неблагодарностью ко всему, что облегчает жизнь* (там же: 26). Поэтому массу всегда интересует собственное благополучие, но меньше всего истоки этого благополучия. Еще одной стороной массовой жизни является устремление к элитарности, «благородству», в принципе не достижимое для человека предыдущих эпох, на фоне абсолютной интеллектуальной пошлости. Парадоксально, но и «человек науки» оказывается прототипом массового человека» (там же: 47). Телесные, а не духовные стратегии становятся единственным способом выделиться из всех — мода, эпатаж, переделки тела и прочие материально затратные, но духовно безнадежные варианты достичь значимости. Поэтому мифологический Герой, существо — полу-бог, полу-человек — безликую, бездуховную, серую и уже как бы не очень общественную массу не устраивает.

Существование массы подготавливает новый тип государственной власти, ее экспансию и поглощение социальной самостоятельности и удушение творческих начал истории. «Современное государство и массу роднят их безликость и безымянность» (там же: 52). Диагноз общественной жизни 1930-х гг. тревожит автора, и правомерно, потому что итогом развертывания массы стало рождение фашизма, пришедшего к власти и начавшего Вторую мировую войну. Массовый человек является порождением эксперимента («восстание человечества нового времени», как называет его Хайдеггер (Хайдеггер, 1990: 151)), начатого европейским человеком и ставшего глобальным, — отказа от сферы духа. Оказалось, что в результате «сверхчувственный мир, идеи, Бог, нравственный закон, авторитет разума, прогресс, счастье большинства, культура, цивилизация утрачивают присущую им силу созидания и начинают ничтожествовать» (там же: 149). Познание окружающего мира и собственной природы породило печальные последствия: «Став прозрачным для самого себя, человек окажется не способен более ни на какие действия, ни на какое “творчество”. Прозрев, лишившись наивности, он полностью истощится» (Сиоран, 2020: 155).

Историческое «лишение наивности» грозит переходом к аморальности. «Массовый человек попросту лишен морали, поскольку суть ее — всегда в подчинении чему-то, в сознании служения и долга» (Ортега-и-Гассет, 2016: 80). Но без этического самооправдания человек существовать никогда не мог, поэтому на месте морали возникает антимораль, а вместо нравственности — противонравственность. За образец берется новый типаж — ницшеанский сверхчеловек. Его «белокурой бестия» — существо, наполненное дионисийским бессознательным и беспредельной волей к власти, отрицающее мораль в ее изначальности, — имеет портретное сходство уже не с Героем, а с Антигероем: «Бог умер... Только теперь высший человек становится господином» (Ницше, 1990: 206).

Прошло еще полвека, и Ж. Бодрийяр дает новую характеристику состоянию массы: «“Масса” стала “критической”, эволюция социального сменилась его инволюцией в поле инертности» (Бодрийяр, 2020: 30). Надежда власти, что чем пассивнее массы, тем эффективнее они поддаются управлению, оказалась ложной: перестали действовать прежние рычаги управления — и «мягкие», и «жесткие». «Мягкий» контроль — введение в массу информации, осуществляемый с помощью СМИ, которая должна способствовать приданию массе формы и структуры, — да-

ет сбой. Нарушается «закон термодинамики социального»: «Вместо того, чтобы трансформировать массу в энергию, информация осуществляет дальнейшее производство массы <...> а “поле социальности” под ее воздействием неуклонно сокращается» (там же: 32). Масса становится зоной холода, способной поглотить и нейтрализовать любую активность (там же: 33).

«Холодность» массы проявляется во всех сферах — в политической, идеологической, культурной и даже сексуальной. Как пишет Бодрийяр, во все времена власть должна была производить смыслы, спрос же на них развивался сам. «Сейчас все обстоит иначе: смысл повсюду, его производят все больше и больше, и недостает уже не предложения, а спроса» (там же: 34). Власть смогла организовать *вторичное производство спроса в экономической сфере* — спрос на предметы и услуги — с помощью моды, рекламы, расширения влияния СМИ и т. п., но *вторичное производство спроса на смысл, одухотворение смысла* современная власть организовать не может, поскольку это будет ее разрушением. Да и «холодность» массы создает общее гипнотическое состояние, свободное от смыслов. В ней «*царствует медиум, идол и симулякр, а не сообщение, идея и истина*» (там же: 40; курсив наш. — Т. Г., О. Х.).

В сфере политики отныне народ оказывается публикой, наблюдающей за предвыборным действием с таким же уровнем восприятия, как на футбольном матче или в кинотеатре за боевиком. Техника, наука, вообще знание «обречены на существование в качестве магических практик и предназначенных для потребления зрелищ <...> Та же ситуация и с кино, которое создавалось как медиум рационального, документального, содержательного, социального и которое очень быстро и решительно сместилось в сферу воображаемого» (там же: 48). В экономической сфере масса как бы отвечает на стимуляцию потребления: «Вы хотите, чтобы мы потребляли, так что ж, мы будем потреблять что угодно, без всякой пользы и смысла».

Согласно Бодрийяру, в гиперреализации социальное исчезает быстрее всего. Рациональная социальность договоров — между государством и гражданским обществом, между публичным и частным — уступает место социальности множества временных связей «поколения рассеивания, распределения индивидов как пунктов получения и передачи информации» (там же: 77). Система координат, создававшаяся реальностью, исчезает, отныне общество живет жизнью модели, причем в ней и сама гиперреальность все более «растворяется», становясь виртуальной — встречи в киберпространстве, флешмобы, «мерцающие» виртуальные сообщества и даже покупки online.

«Невиновные расплачиваются за преступление, состоящее в том, что они теперь никто, что у них нет и собственной судьбы, что они лишены своего имени, лишены системой, которая сама анонимна и которую они, таким образом, символизируют, — вот парадокс нынешней ситуации» (там же: 58). К духовному «никто» добавляется еще и телесное ничтожествование: желаемые изменения затрагивают «саму биологическую основу человеческого существа, его соматику и генетику» (Хоружий, 2016: 375), направляя человека еще дальше к его постчеловеческому будущему. «Гиперреальность существования», которую отметил Бодрийяр, все больше обретает черты виртуальности, а сам человек становится «амфибией», существование которой разделяется между виртуальной и актуальной реальностью, «его конституция виртуальна, его базовые антропологические и личностные структуры виртуализированы» (там же: 385). Виртуализация окончательно добывает сфе-

ру познания и убеждения, требующую внутренней организации сознания — связности, систематичности, полноты, превращая человека в телесно-психологически аморфную массу без надежды на способность к какой-либо внутренней организации.

Ж. Бодрийяр назвал современную стадию культуры «после оргии» и, в общем, имел на это право. Он выстраивает историю ценностей как трилогию стадий: начальная — повседневные, бытовые ценности; рыночная — ценность как средство обмена; структурная — ценность как символ. Современную, четвертую, стадию он называет фрактальной (диффузной, вирусной), потому что «уже не существует соответствия чему бы то ни было» (Бодрийяр, 2012: 10). Искусство фиксирует нарастающую расщепленность восприятия и самоощущения самым чутким образом. Метастатический беспорядок «размножения образцов искусства» делает его бессмысленным, внутренне расщепленным, тиражируемым, стремящимся к подмене («маске»), а быстрая циркуляция образов растворяется «в трансэстетике банальности» (там же: 20). Искусство как символическое соглашение гениальности, иллюзорности, авантюриности исчезло, и наоборот, «самое банальное и непристойное... рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея» (там же: 26). *Искусству больше невозможно сопереживать, проникать в тайну, наслаждаться познанием: его симулякры можно лишь расшифровывать с помощью все более противоречивых «ключей». Отныне оно выполняет две «важные» функции — расщепления и маскировки.*

ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ЗЕРКАЛО БЕЗДУХОВНОСТИ

Всеобщая и этнически обусловленная составляющие архетипической вселенной по-разному проявляют себя в современной культуре. Мифологическая картина мира традиционной культуры и ее архетипы как семантические единицы, во-первых, всегда стремились проявить себя как цельность, а во-вторых, содержали в себе все богатство смыслов культуры в концентрированной форме. Вспомним, например, картину В. М. Васнецова: незатейливый сюжет равен по простоте русской природе. «Васнецов был уникален в том, что взял образы по образам — от мифов, сказок, былин к образам на полотне. Получались картины, не отпускающие память. “Богатыри” особо помнятся. Фронтом встали Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович. За ними русская земля. <...> Гнулась, но выпрямлялась. Потому что в самое гиблое время вдруг появлялись богатыри. И увлекали народ. <...> А богатыри-то выдвигались неоднозначные, сословья разного, что видно на картине, — крестьянский сын Илья, поповского звания Алеша и знатного происхождения — Добрыня Никитич» (Макаревич, 2023: 182).

Цельность традиционной культуры достигается таким же цельным мифологическим архетипом, например Великой Матери, который служит объединяющим, консолидирующим началом: вокруг него развивается все богатство действий и ситуаций как мифологической, так и реальной картины мира (Родина-Мать в Великую Отечественную войну и т. д.). Такие центры обеспечивают мощную центростремительную силу, тогда как архетипы героического отвечают за движение системы и ее центробежные флуктуации.

Искусство, особенно живопись, как «первое прозрение» человечества (как известно, наскальная живопись стала первым способом отражения мира), быстро от-

реагировало на «сдвиг в бездуховность» рождением поп-культуры, которую Р. Хамилтон (1957) определил как «популярное (предназначенное для массовой аудитории), преходящее (недолговечное), одноразовое (легко забываемое), дешевое, массовое, молодое (адресованное молодежи), шуточное, сексуальное, затейливое, шикарное, бизнес-ориентированное направление современного искусства» (цит. по: Гомперц, 2019: 334). Как следует из этого определения, *поп-культура пошла в направлении, противоположном мифу: сложное расщепляя, высокое приземляя, а низкое возводя на пьедестал.*

В 1967 г. Б. Науман, один из представителей концептуального искусства, снял видео «Танец, или Хождение по периметру квадрата». Босиком, в черной футболке и джинсах в течение 10 минут он ходит по периметру метрового квадрата, сделанного на полу из белой клейкой ленты, в заданном метрономом частом ритме. «Перед нами жизнь. Науман — объект, представляющий человечество, которое не совершенствуется, не двигается вперед, но бесконечно повторяет само себя. Метроном символизирует неумолимость времени, задающего ритм нашей жизни. Мастерская — пространство, в котором обитают время и объект. <...> Науман хочет, чтобы кажущаяся бессмысленность произведения затянула нас, заставила замедлить шаг, остановиться на полпути и оглядеться по сторонам, подумать... может, тогда мы что-то начнем понимать?» (там же: 375).

Еще одну сторону искусства массы продемонстрировал Энди Уорхол в 1962 г. в «Диптихе Мэрилин». Рекламную фотографию М. Монро с помощью шелкографии (трафаретной печати на шелке) он воплотил на двух панелях. На одной, левой, панели, имеющей оранжевый фон, 25 фотографий Мэрилин улыбаются с лицом цвета фуксии, желтыми волосами и полуоткрытыми красными губами. На правой панели 25 Мэрилин на черно-белом фоне, хотя и с той же фотографии, но выглядят угрюмыми, затравленными и блеклыми как будто стертые и едва различимы. «Здесь аллюзия на смерть актрисы, случившуюся всего несколькими неделями раньше, как и раздумье о цене славы, этой опасной игры, в которой в конечном итоге теряешь личность, самоощущение, а в случае с Монро — и волю к жизни» (там же: 348). Скорее, можно воспринимать диптих как аллюзию на смерть человечества, ставшего массой.

Э. Уорхол в некотором смысле транслирует через поп-арт состояние современного ему мира. Когда мы проходим мимо переполненной медийными образами улицы, где на плакатах, афишах, экранах выставлены повторяющиеся лица, наше сознание так и воспринимает их — как череду разной степени детализации и красочности газетных изображений. Такова же и Мэрилин Монро — современная икона, но с абсолютно выхолощенным содержанием. Ее смерть — сенсация, но эту смерть пережили также рядом тиражированных фото. Личность актрисы, человеческая составляющая скрывалась за узнаваемой «маской» при жизни и осталась таким же слепком после ее смерти. Икона есть, образ есть — а содержания нет.

Интересна связь искусства Уорхола с его судьбой. Он осознал не только расщепленность восприятия, но и феномен маски: носил парик, черные очки и водозлазку, у него постоянно были двойники. Никто не знал точно, кто он и где на самом деле. А учитывая, что после 1961 г. художник ничего не рисовал сам (все произведения — тиражирование шелкографией и работа помощников), то где, собственно, Уорхол? Получается, он «сработал» как трикстер — всех обманул, со-

здал образ художника-симулякра, но остался закрытым, хотя был человеком очень талантливым и одиноким, многое предвидевшим и рано трагически погибшим. Он же первым отразил не творческую составляющую художника, не индивидуальность его гения, а представил через себя современного творца как бренд, конвейерным способом производящий просчитанные и продающиеся товары, «упакованные» стратегиями продвижения.

Художница Б. Крюгер вырезала рекламные картинки, воспроизводила их в черно-белом варианте, снабжая надписью «Я покупаю, значит, я существую» (там же: 407). Искусство совершало тот же переход, который уже сделал человек: вместо проникновения вглубь природы в пейзаже и поиска внутреннего человека в портрете в современном концептуализме объединяются аттракцион с художественной инсталляцией, которые размывают границы между искусством для избранных (понимающих или богатых) и мейнстримом развлечений — что-то среднее между кино и осмотром достопримечательностей. «Мы переживаем мировой бум современного искусства, подобного которому история не помнит» (там же: 413). Имя ему — «предприниматизм» (там же: 419), объединяющий задумки художников, предчувствия кураторов выставок и посредничество арт-дилеров.

Но «предприниматизм» начинает ощущать беспросветную тупиковость своего существования и невозможность творить новое из бесконечно тиражируемых форм без содержания. Не случайно, например, многие известные рок-музыканты, перебрав современные им варианты эпатажного музыкального высказывания, приходят к фолку, чтобы зачерпнуть из бездонных этнических колодезь: Боб Марли и национальные ямайские темы, Джон Зорн и еврейская этническая музыка, Бьорк и исландские традиционные мотивы, Питер Гэбриел и фольклорная музыка разных культур и др.

Однако в целом в массовой культуре заимствование архетипов происходит бессистемно и хаотично. Во многом это связано с современным состоянием самой культуры: старые ценности и смыслы рухнули или не отвечают необходимости «массового» покрытия, так как не работают на всю «глобальную деревню». Будучи архетипами, они остаются узнаваемыми, «цепляют» и воздействуют на сознание, но это воздействие ограничивается развлекательной составляющей, внедрением «образцов» для подражания. Смысл подражания существенно упрощается: они побуждают не поступать, как герой, а выглядеть, например, одеваться, как он. Не быть, а казаться (отсюда такое количество костюмов/масок, всяких атрибутов — проще купить и выгоднее много продать). Базовой становится не духовная составляющая, а конъюнктурно-коммерческая, поскольку сегодня главным потребителем поп-культуры стала молодежь (а учитывая общую инфантилизацию человечества, этот период существенно затягивается). Одно из актуальных желаний подростка — стать кем угодно, лишь бы не собой настоящим. Так было и в прошлом, но детству наших предков помогали герои, которые олицетворяли идеал, а современная поп-культура предлагает вместо духовных значительно более легкие, телесные, способы перевоплощения.

На протяжении истории человечества миф, сказка, предание как часть этнической картины мира составляли единое смысловое поле внутреннего скелета культуры, целью которого были трансляция и внедрение в сознание моральных норм как системы правил и запретов. В современной картине мира такой структуры у массового человека нет — есть микст из образов, клиповое и хаотичное восприя-

тие и выстраиваемые на их основе «индивидуальные наработки», в каждую из которых можно «уложить» получаемые единицы смыслов, но общая картина не выстраивается, а внутрисистемные связи нелогичны. При этом человек как часть массы теряет себя, он — без лица. Его кредо: людям важнее быть не лучше, а не хуже (Л. Гинзбург). Это «быть не хуже» других — основа массовой культуры. Тогда как «быть лучше» — требует усилий: надо куда-то стремиться, работать над собой. Проще примерить маску и на время закрыть потребность.

КИНОГЕРОЙ КАК «МАСКА» МАССЫ

Мы берем для исследования кинематограф, потому что это одна из самых ярких систем формирования современной мифологии. Герои кинофильмов, как и живописи, проходят те же стадии нисхождения, что все массовое искусство в целом. Источником рождения массового киногероя стал, конечно, Голливуд, взявший в качестве основы разработки двух соотечественников — Дж. Кемпбелла «Тысячеликий герой» (Кемпбелл, 2022) и К. Воглера «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» (Воглер, 2021), которые опирались на разработки нашего соотечественника В. Я. Проппа. В работе «Морфология “волшебной” сказки. Исторические корни волшебной сказки» (1929) советский искусствовед выделил в русских сказках повторяющиеся элементы и набор функций героев (Пропп, 1998). К сожалению, про работу Проппа на Западе знают единицы, но обе книги западных авторов являются и по сей день чем-то вроде методички по созданию ампула киногероя.

Сегодняшний киногерой — не личность, а узнаваемый массой тип. У этого типажа нет индивидуального лица, как нет и сложного пути к преобразению в качественно новое состояние. Его главной функцией как культурного героя должно было бы быть мирозидание и мироустройство, а он скорее играет с этими функциями: как бы борется со злом, но не с помощью нравственного превосходства (только дополняемого физической силой), а за счет суперспособностей или технических приспособлений. Это симулякр героя, носящего ту или иную маску, которая к тому же должна быть медийной, т. е. раскрученной, популяризированной, продаваемой и узнаваемой. Еще одно «масочное» свойство — она должна быть «предприимчивостью», т. е. легко отделяться от героя. Массовому человеку нужно, чтобы атрибут героического можно было просто купить, например костюм Супермена, Бэтмена или повязку Зорро. Но у настоящих Героев (к примеру, А. Маресьева, Ю. Гагарина или В. Харламова) невозможно «утащить» атрибут, потому что они служат именно нравственными ориентирами. Вне зависимости от сферы или места деятельности (поле боя, космос или хоккейная площадка) речь идет о силе духа, верности идеалам и четких целях. Подражать им можно только одним способом — быть, а не казаться. У мифологических и сказочных героев редко есть конкретное описание внешности, что помогает «примерить героя» на себя, пройти его путем: не в его маске, а именно вместе с ним, и это ощутимая, на наш взгляд, разница. Ребенок, слушающий сказку, действует (хотя и в воображении), тогда как зритель современного фильма просто взирает на чужие приключения, чуть-чуть примеряя сопричастность и развлекаясь, но не проходя духовной инициации на пути героя. Это проявляется и в моде, и в популярности игр в переодевания (реконструкторы и косплеисты, мода на популярные образы в одежде). Как замечал Ги Дебор уже с середины прошлого века, современный человек «не мыслит себя вне

спектакля» (Дебор, 2000: 57). Маска становится симулякром, лишь визуализирующим архетипические смыслы.

Маска также может работать как сменный атрибут, попеременно замещая образы Героя и Антигероя в ту или иную сторону. Так, в фильме «Назад в будущее» (1985, реж. Р. Земекис) мудрец становится Безумным ученым, причем сам герой — маска Эйнштейна, т. е. некий сплав находящегося вне социума ученого/алхимика и медийного ученого, о котором все знают, но труды которого массе не понятны. В фильме как бы реализуется экзистенциальный страх перед познанием. Другой киногерой — в фильмах «Брат» и «Брат 2» (1997, 2000, реж. А. Балабанов), напротив, трактуется как современный образец бездуховности и бессмысленности существования. Но исполнитель главной роли, Сергей Бодров, выслушавший немало нападок на своего героя и, очевидно, рефлексировавший над ролью, в одном интервью сказал: «Брат — это некое состояние первобытности. Состояние, когда сидят люди возле пещеры у огня, вокруг первобытный хаос — твердь и небо еще не устоялись. И вот встает один из этих людей и говорит: “Да будет так — мы будем защищать женщину, хранить вот этот костер, защищать “своего” и убивать врагов”» (Искусство кино, 2002: Электронный ресурс). В сравнении состояния примитивного общества и современного состояния хаоса ощущается потребность вернуться к простым истинам и нормам, опереться на них. Так, в книге Ш. Идиатуллина «Город Брежнев» (по которой снимается сейчас фильм) о криминальных Набережных Челнах в 1980-х гг. два героя — мальчик-подросток и парень, прошедший Афган. Герой-афганец погибает, потому что его ценности шатаются и падают (и прямо, и символически). А мальчик выживает, потому что у него есть путеводные звезды жизни. В конце фильма он говорит: все плохо, и люди плохие есть, и жизнь тяжелая, а я все равно буду хорошим: буду уметь дружить, защищать свою маму и своего друга, свой город и свою страну. Как бы оно ни складывалось, но это будет моя, правильная, жизнь. Оба фильма тем и хороши, что на фоне кажущейся бессмысленности и жутки говорят об истинных ценностях устами киногероев, которые их осознают и присваивают. В мировой фильмографии подобные примеры не так распространены.

Еще один прием, используемый в массовой культуре, — «присваивание» личности. В большинстве фильмов герои надевают маски в ситуациях, связанных с криминалом: они либо сами являются преступниками — многочисленные хорроры и триллеры (а также приквелы, сиквелы и их вариации), такие как «Молчание ягнят» (1990, реж. Дж. Демме), «Техасская резня бензопилой» (2003, реж. М. Ниспел), «Пятница, 13-е» (1980, реж. Шон С. Каннингем), либо борются с преступниками, скрывая свой настоящий облик в целях безопасности («Зорро» (1975, реж. Д. Тессари), «Бэтмен» (1989, реж. Т. Бертон), «Хранители» (2009, реж. Зак Снайд)). В некоторых киноситуациях присваивание чужой личности связано со стремлением занять более высокое место в строгой иерархии общества — прошлого или будущего. В фильме «Талантливый мистер Рипли» (1999, реж. Э. Мингелла) герой убивает человека, принадлежащего к высшему обществу, и выдает себя за него. Ему это удастся, потому что, несмотря на все его «таланты», собственной личности у него нет, она давно разрушена: обломки собираются под маской ради потребительской цели — занять чужое место. В то время, когда был создан фильм (1950-е гг.), для подмены достаточно было подделывать подписи, копировать поведение и переехать в другой город. Получается, что при внешнем соответствии определенному социальному статусу подготовленное место может занять

кто угодно. Аналогично, личность из будущего понимается как некий набор физических данных — отпечатков пальцев, фотографий, крови и ДНК, т. е. как симулякр («Гаттака» (1997, реж. Э. Никкол)). В обществе виртуальной коммуникации такую «индивидуальность» вполне возможно украсть и заменить другим «аватаром» или «статусом». О том, что собой представляет человек в этих условиях и как его можно клонировать, восстановить или заменить в случае смерти, размышляет и сериал «Черное зеркало» (2011–2019, реж. О. Харрис, К. Тиббеттс, Дж. Хоуз и др.).

Заметной тенденцией в массовой культуре, особенно явной в литературе и кино, является выход на поверхность сюжетов, представляющих феномен «множественной личности» (диссоциативного расстройства идентичности). Речь идет о расщеплении цельной личности на множество субличностей в процессе психологической защиты от невыносимых переживаний. Наличие психических заболеваний у человека известно давно, но настоящий бум расщепленного сознания случился в XX в., и этот болезненный феномен сразу же вошел в литературу и кинематограф. Кинематографическими примерами расщепленности героя являются «Три лица Евы» (1957, реж. Н. Джонсон), «Психо» (1960, реж. А. Хичкок), а также наиболее популярные — «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д. Финчер), «Остров проклятых» (2009, реж. М. Скорсезе), «Сплит» (2017, реж. М. Найт Шьямалан). Общим для трех фильмов является идея нарастающего расстройства личности либо ввиду невозможности цельного существования в современном обществе, либо из-за притворства с целью избежать ответственности за преступление или агрессию. В фильме «Идентификация» (2003, реж. Д. Мэнголд) классический герметичный детектив: когда несколько человек оказываются в изолированном пространстве, где и происходит преступление, а главная интрига — поиск убийцы переносится в сознание героя. Все участники — результат расщепленного сознания главного героя, а вопрос «кто убийца?» фактически заменяется вопросом «а кто Я»? События с массовым человеком разворачиваются «по Бодрийяру»: человек теряет способность к самопознанию, т. е. исчезают возможность не только духовной, но также социально-психологической и даже биологической, в том числе и половой, идентификации. Массовый человек глубинно парадоксален: с одной стороны, он — «холодная» бесформенная масса, но, с другой — в нем нет и стихийности, которая всегда включает духовную составляющую.

В целом в киноплощадках можно отметить две тенденции. Во-первых, обычная подмена иным, неким «другим», все чаще реплицируется в мультиличностность; и во-вторых, расщепление, связанное с переживанием какой-то детской травмы (вроде смерти бабушки, слишком близко увиденной девочкой в упоминавшейся картине «Три лица Евы»), часто представляется как результат сексуального насилия в детстве. Конечно, эта проблема существовала всегда и ищет выхода в публичное пространство через искусство и ныне. Но «киновыпячивание» этой проблемы, на наш взгляд, отражает последствия краха сакрализации сексуальных отношений, чрезмерной свободы и расцвета мультигендерности и как следствие — неспособность человека вне духовных границ справиться с эросом. К сожалению, киноиндустрия реализует самый очевидный выход — связь эроса с танатосом — в соответствии с заказом массы.

Указанные экранизации отражают сложные рефлексии о месте и сущности человека в современном мире, но для нас очевидно направление изменений собствен-

но киногероя — его измельчение. Из индивидуального и характерного, отражающего типическое (например, Локк/Рембо), он превращается как бы в нечто большее — Супергероя, который на самом деле дробится и множится (Человек-паук, Супермен, Бэтмен и др.). В этих персонажах смысловая наполненность заменяется повседневностью: «Человек-паук» занят бытом, так как само зло тоже раздроблено и растворено в повседневности, а «Марсианин» не столько открывает неизведанное (метафорой которого традиционно выступает космос), сколько увлечен огородничеством и организацией туалета. Их бытие настолько определяет сознание, что последнее как бы материализуется.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Содержание массовых фильмов и поведение киногероев подтверждают предположение Ж. Бодрийера 30-летней давности о том, что «вероятно, мы вернулись к культурному уровню первобытного общества (умозрительный фетишизм рынка искусства сам является частью ритуала призрачности искусства)» (Бодрийер, 2012: 28). Но только эта современная первобытность обладает фантастически разрушительными технологиями и почти отказалась от моральных норм.

Мы восхищались творениями прошлого, не особенно осознавая, что гении — это авангард духовного человечества. Культура каждой цивилизации и даже этноса несла в себе потенциал бессмертия. И вот сегодня глобальное искусство демонстрирует каждому, что потенциала больше нет. Иссяк. «После своих блестящих завоеваний и свершений человек начинает выходить из моды. <...> Она (нынешняя трещина в человеке. — Т. Г., О. Х.) — результат долгого саморазрушения злосчастного существа, плод его подрывной деятельности, направленной сначала на все вокруг, а потом и само на себя» (Сиоран, 2020: 154, 155). Невольно возникает мысль, а можно ли что-то сделать и родится ли Герой-Богатырь, объединяющий человечество для возрождения духовности?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бодрийер, Ж. (2012) Прозрачность зла / пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской. М. : Добросвет, КДУ. 260 с.
- Бодрийер, Ж. (2020) Фантомы современности // Бодрийер Ж., Сиоран Э. Матрица Апокалипсиса : пер с фр. М. : Родина. 272 с. С. 13–118.
- Воглер, К. (2021) Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / пер. с англ. М. Николенко. М. : Альпина нон-фикшн. 606 с.
- Гомперц, У. (2019) Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / пер. с англ. И. Литвиновой. М. : Синдбад. 464 с.
- Горелова, Т. А., Хлопонина, О. О., Безрукова, О. В. (2022) Динамика системы «Герой — Антигерой» в истории культуры // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 179–197. DOI: 10.17805/zpu.2022.2.13
- Горелова, Т. А., Хлопонина, О. О. (2022) Культурный концепт «Герой» как ценностный ракурс эпохи // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 119–132. DOI: 10.17805/zpu.2022.3.10
- Дебор, Ги (2000) Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. М. : Логос. 184 с.
- Евангелие от Луки (1988) // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Издание Московской Патриархии. 1375 с. С. 1079–1126.
- Кемпбелл, Дж. (2022) Тысячеликий герой / пер. с англ. О. Ю. Чекчурина. СПб. : Питер. 536 с.

- Идиатуллин, Ш. (2017) Город Брежнев. СПб. : Азбука. 704 с.
- Искусство кино (2002) №5. [Электронный ресурс] // Киноарт. URL: <https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti?ysclid=lc4g8r5rr8608341570> (дата обращения: 05.11.2022).
- Макаревич, Э. Ф. (2023) Вдохновляющий яд литературы: как художественные произведения влияли на судьбу России и СССР. Пушкин, Достоевский, Толстой, Шолохов, Чехов, Булгаков, Солженицын, Евтушенко, Хемингуэй и др. М. : ЛЕНАНД. 520 с.
- Ницше, Ф. (1990) Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. В. В. Рынкевича. М. : Интербук. 304 с.
- Ортега-и-Гассет, Х. (2016) Восстание масс. М. : АСТ. 93 с.
- Пропп, В. Я. (1998) Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / комм. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., ред., комм. И. В. Пешкова. М. : Лабиринт. 512 с.
- Сиоран, Э. (2020) Конец истории // Бодрийяр Ж., Сиоран Э. Матрица Апокалипсиса : пер. с фр. М. : Родина. 272 с. С. 119–269.
- Фромм, Э. (1998). Иметь или быть / Фромм Э. Психоанализ и религия; Искусство любить; Иметь или быть / пер с англ. В. Петренко, О. Иванчук. Киев : Ника-Центр. С. 189–378.
- Хайдеггер, М. (1990) Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. №7. С. 143–176.
- Хоружий, С. С. (2016) Социум и синергия: колонизация интерфейса. Казань : Казанский инновационный университет им. В. Г. Тимирязева. 452 с.
- Юнг, К. Г. (1996) Человек и его символы / ред. В. В. Зеленский. СПб. : Изд.-полигр. фирма «Б. С. К.». 454 с.
- Юнг, К. Г. (1997) Сознание и бессознательное : сб. / пер. с англ. А. А. Алексеева. СПб. : Университетская книга. 544 с.

Дата поступления: 30.11.2022 г.

THE MOVIE HERO AS A REFLECTION OF THE MASS MAN

T. A. GORELOVA

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES,

O. O. KHLOPONINA

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

This paper continues a series of articles on the structure of the “Hero” system, which includes three levels — unconscious (archetypal), psychosocial and cultural-conceptual. The balance of “Hero ↔ Majority” in different periods of history shifted from one side to the other. The modern era creates a unique disequilibrium that has not been observed before: the majority has turned into a global mass that is unable to generate a Hero. The reasons for this are considered by comparing the role of the Hero in the myth and the position of the modern movie hero as a bearer of the attributes of a mass person.

The stages of the deployment and strengthening of the majority as a mass are given in the interpretations of J. Ortega y Gasset and J. Baudrillard. The growing “hyperreality of existence” increasingly acquires the features of virtuality, and the man himself becomes an “amphibian” living between virtual and actual reality. Art, especially painting, as the “first epiphany” of humanity, quickly reacted to the “shift into lack of spirituality” with the birth of pop culture. From now on, it performs two “important” functions — splitting and masking. Cinema, as one of the most striking systems of the formation of modern mythology, shows the same stages of the descent of the Hero, who becomes the “mask” of the mass. The culture of each civilization carried the potential of immortality. And now global art, represented by cinema, demonstrates to everyone that there is no more potential.

Keywords: movie hero; mass; hyperreality; cinema; archetype; mythology; pop culture

REFERENCES

- Bodriyyar, Zh. (2012) *Prozrachnost' zla* / transl. from French by L. Lyubarskaya and E. Markovskaya. Moscow, Dobrosvet, KDU. 260 p. (In Russ.).
- Bodriyyar, Zh. (2020) *Fantomy sovremennosti*. In: Bodriyyar Zh., Sioran E. *Matrica Apokalipsisa* / transl. from French. Moscow, Rodina. 272 p. Pp. 13–118. (In Russ.).
- Vogler, K. (2021) *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino* / transl. from English by M. Nikolenko. Moscow, Al'pina non-fikshn. 606 p. (In Russ.).
- Gomperc, U. (2019) *Neponyatnoe iskusstvo. Ot Mone do Benksi* / transl. from English by I. Litvinova. Moscow, Sindbad. 464 p. (In Russ.).
- Gorelova, T. A., Hloponina, O. O. and Bezrukova, O. V. (2022) *Dinamika sistemy «Geroj — Antigeroj» v istorii kul'tury. Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 179–197. DOI: 10.17805/zpu.2022.2.13. (In Russ.).
- Gorelova, T. A. and Hloponina, O. O. (2022) *Kul'turnyj koncept «Geroj» kak cennostnyj rakurs epohi. Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 119–132. DOI: 10.17805/zpu.2022.3.10. (In Russ.).
- Debor, Gi (2000) *Obschbestvo spektaklya* / transl. from French by C. Ofertas and M. Yakubovich. Moscow, Logos. 184 p. (In Russ.).
- Evangelie ot Luki (1988) In: *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta*. Moscow, Publication of the Moscow Patriarchate. 1375 p. Pp. 1079–1126. (In Russ.).
- Kempbell, Dzh. (2022) *Tysyachelikij geroj* / transl. from English by O. Yu. Chekchurin. St. Petersburg: Piter. 536 p. (In Russ.).
- Idiatullin, Sh. (2017) *Gorod Brezhnev*. St. Petersburg, Azbuka. 704 p. (In Russ.).
- Iskusstvo kino (2002) № 5. [online] Available at: <https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti?ysclid=lc4g8r5rr8608341570> (accessed: 05.11.2022). (In Russ.).
- Makarevich, E. F. (2023) *Vdobnovlyayushchij yad literatury: kak budozbestvennye proizvedeniya vliyali na sud'bu Rossii i SSSR. Pushkin, Dostoievskij, Tolstoj, Sholobov, Chekhov, Bulgakov, Solzhenitsyn, Evtushenko, Heminguej i dr.* Moscow, LENAND. 520 p. (In Russ.).
- Nicsh, F. (1990) *Tak govoril Zaratustra. Kniga dlya vsekh i ni dlya kogo* / transl. by V. V. Rynkevich. Moscow, Interbuk. 304 p. (In Russ.).
- Ortega-i-Gasset, H. (2016) *Vosstanie mass*. Moscow, AST. 93 p. (In Russ.).
- Propp, V. Ya. (1998) *Morfologiya «volshebnoj» skazki. Istoricheskie korni volshebnoj skazki* / comm. by E. M. Meletinskij and A. V. Rafeeva; comp., ed. and comm. by I. V. Peshkova. Moscow, Labirint. 512 p. (In Russ.).
- Sioran, E. (2020) *Konec istorii*. In: Bodriyyar Zh. and Sioran E. *Matrica Apokalipsisa* / transl. from French. Moscow, Rodina. 272 p. Pp. 119–269. (In Russ.).
- Fromm, E. (1998). *Imet' ili byt'*. In: Fromm E. *Psihoanaliz i religiya; Iskusstvo lyubit'; Imet' ili byt'* / transl. from English by V. Petrenko and O. Ivanchuk. Kiev, Nika-Centr. Pp. 189–378. (In Russ.).
- Khajdegger, M. (1990) *Slova Nicsh «Bog mertv»*. *Voprosy filosofii*, no. 7, pp. 143–176. (In Russ.).
- Horuzhij, S. S. (2016) *Socium i sinerhiya: kolonizaciya interfejsa*. Kazan', Kazan Innovative University named after V. G. Timiryazev. 452 p. (In Russ.).
- Yung, K. G. (1996) *Chelovek i ego simvol'`* / ed. by V. V. Zelenskij. St. Petersburg, «B. S. K.». 454 p. (In Russ.).
- Yung, K. G. (1997) *Soznanie i bessoznatel'noe: Sbornik* / transl. from English by A. Alekseev. St. Petersburg, Universitetskaya kniga. 544 p. (In Russ.).

Submission date: 30.11.2022.

Горелова Татьяна Анатольевна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-55-11. Эл. адрес: socio@mosgu.ru

Хлопонина Ольга Олеговна — кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-55-11. Эл. адрес: socio@mosgu.ru

Gorelova Tatyana Anatolievna, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy, Sociology and Culturology, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-55-11. E-mail: socio@mosgu.ru

Khloponina Olga Olegovna, Candidate of Culturology, Senior Lecturer, Department of Philosophy, Sociology and Culturology, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374455511. E-mail: socio@mosgu.ru

DOI: 10.17805/zpu.2023.1.12

Город против деревни в советской кинематографии: «Дядюшка Ау», «Домовенок Кузя» и «Белые Росы»

А. М. ВАФИН

ФИНАНСОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

В статье анализируется экспансия города в деревню, представленная в мультфильмах «Дядюшка Ау» и «Домовенок Кузя». Автор находит в этих произведениях попытку адаптировать деревенских зрителей к городу, а городских — к деревенским. Также проводится сравнение с фильмом «Белые Росы». Этот фильм роднит с мультфильмами не только тематика урбанизации, но и глубинные языческие мотивы и мистический элемент.

Ключевые слова: город; деревня; советские мультфильмы; советское кино; урбанизация; мистицизм; язычество

ВВЕДЕНИЕ

Советский кинематограф — популярная тема для исследований как в западной (Stites, 1991; Youngblood, 1992; Shlapentokh D., Shlapentokh V., 1993), так и отечественной литературе (Артемьева, 2013; Дашкова, 2016; Головнев И. А., Головнева Е. В., 2022; Трофимова, 2008). Также имеется специализированный англоязычный журнал «Studies in Russian and Soviet Cinema», который выходит с 2006 г. по сей день.

Миграция из деревни в город в советском кинематографе — это известный и частично изученный феномен. Предметно этот вопрос раскрыт в работах Г. П. Сидоровой (Сидорова, 2021). Однако автор не рассматривала мультипликационные фильмы про вселенные Дядюшки Ау и домовенка Кузи, а также фильм «Белые Росы». Плюс ко всему наш фокус не на миграции из деревни в город, а на жесткой экспансии города на деревню.

АУ

Краткая справка: «Дядюшка Ау» — цикл из трех советских кукольных мультфильмов, снятых в 1979 г. режиссерами Иосифом Дроукаша, Майей Бузиновой, Лидией Суриковой и Марией Муат по мотивам повести финского писате-