

УДК 791.43
ББК 71.05+85.377.012

Т.С. ЗЛОТНИКОВА, О.В. ГОРОХОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЦИЯ В МОДУСЕ АРХЕТИПА РЕБЕНКА*

Татьяна Семеновна Злотникова,

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, кафедра культурологии, профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки РФ
e-mail: zlotnts@rambler.ru
Республиканская ул., д. 108, Ярославль, 150000, Россия

Олеся Викторовна Горохова,

Детская школа искусств № 1 г. Ярославля, заместитель директора, кандидат культурологии
e-mail: olevia1@rambler.ru
Городской вал ул., д. 1, Ярославль, 150049, Россия

Актуальность проблематики определяется имманентностью динамики вечного и преходящего (архетипа и новых культурных форм, возникающих в искусстве кино), значением архетипа как универсального кода российской массовой культуры. Новизна исследования определяется соотношением архетипа ребенка со ставшим уже классическим опытом российской/советской анимации (режиссура Ю. Норштейна, А. Петрова, Г. Бардина) и с новыми, принадлежащими массовой культуре кинопроектами («Смешарики»). Рассмотрен бинарный феномен: российское кино и ребенок (ребенок-образ, ребенок-метафора, ребенок-архетип). Материал исследования избран с учетом результатов проведенного авторами статьи интервьюирования ведущих деятелей российской культуры и социокуль-

турного исследования, показавшего уровень признания мультфильмов в качестве значимого культурного опыта (200 респондентов, почти 90%). Подчеркнута распространенность архетипа ребенка в современной культуре, предложено культурно-семантическое и социально-психологическое объяснение значимости архетипа ребенка в российской анимации.

Ключевые слова: архетип ребенка, российская массовая культура, кино, анимация, код.

Для цитирования: Злотникова Т.С., Горохова О.В. Отечественная анимация в модусе архетипа ребенка // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 160–166.

Вменяющемся, охваченном процессами глобализации, мире динамика вечного и преходящего имманентна самой скорости жизни. Самое молодое и, как принято считать, самое динамичное из возникших в последние столетия искусств — кино — в своей динамичности испытывает потребность в опоре и фундаменте. Такой опорой мы видим архетипическую культурную традицию, позволяющую бесконечно варьировать нюансы общечеловеческих образов.

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-18-01833 «Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс»).

Рассматривая особый бинарный феномен: российское, вырастающее из советского, кино и ребенок, причем не ребенок-персонаж, а — ребенок-образ, ребенок-метафора, ребенок-архетип, мы имеем в виду российское кино в его, казалось бы, самой «детской», на деле же и философски содержательной, и технологически сложной ипостази — кино анимационное. Таков интерес нашего исследования, актуальность которого носит глубинно-культурологический характер. Отметим, что изучая архетип ребенка в массовой культуре, мы обратились к опыту анимационного кино, очевидно воплощающего этот архетип в художественно-образной структуре, но ни в коей мере не изучаем ребенка-зрителя. Поэтому речь далее пойдет не о «кино для детей», а о кино, построенном на архетипических основаниях, прежде всего, на архетипе ребенка.

Некоторое время назад нами было проведено социокультурное исследование, посвященное саморефлексии обычных жителей современной России (социокультурный опрос) и ведущих деятелей искусства, режиссеров, руководителей вузов искусства и культуры. Перед взрослыми респондентами был поставлен вопрос: «Мультфильмы — любимый культурный феномен? Если да, назовите, пожалуйста, те, что можно с удовольствием пересматривать». Из 200 респондентов опроса, жителей крупных российских провинциальных городов и пользователей Internet, 83,5% ответили на вопрос положительно. Наиболее популярными оказались отечественные мультфильмы советского периода — «Ну, погоди!», «Винни-Пух», «Каникулы в Простоквашино», «Ежик в тумане», «Жил-был пес», «Малыш и Карлсон», «Кот Леопольд», лишь один принадлежит нашей современности — это «Маша и медведь». В беседах с деятелями искусства (возрастной интервал 42–69 лет) наиболее часто, с ласковыми улыбками и мечтательными интонациями, назывались «Винни-Пух» и «Ежик в тумане», профессионалы упоминали режиссеров Г. Бардина и А. Петрова (имея в виду их работы последнего времени), не фигурировавших на первых местах в опросе. Так сведения, полученные в результате эмпирического исследования пристрастий и приоритетов в сфере отечественной мультипликации, обратили наше внимание к проблеме «массовая культура и архетип ребенка» в аспекте осмысления и непосредственного образного воплощения этого архетипа в мультипликации.

Проблема нашего исследования в разных аспектах затрагивалась неоднократно, в частности, на страницах журнала «Обсерватория культуры»: это издание уже более десяти лет назад коснулось специфики массовой культуры как глобального явления [1] и попытки рассмотрения отдельных сфер культуры через призму архетипичности [2]. В свою

очередь, в основу нашей работы положено впервые обоснованное нами представление о наличии именно в российской массовой культуре системы кодов, среди которых есть универсальные и специфические [3, 4]. Мы интегрируем в своей работе понимание архетипа как универсального кода российской массовой культуры, выведенное нами ранее, и анализ двух самостоятельных, но тесно связанных культурных сфер — кино (внимание к нему естественно в 2016 году, который является Годом российского кино) и детства.

АРХЕТИП РЕБЕНКА И ЕГО СТАТУС УНИВЕРСАЛЬНОГО КОДА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Детский архетип, или архетип ребенка, К. Юнг связывал с динамикой роста человека, как и человечества в филогенезе. Так, существенно для нашего дальнейшего рассмотрения детского архетипа на кинематографическом, причем чаще всего сказочном материале, то, что именно в мотивах сказок, например, в мотиве инфантильного страха ночи, Юнг видел корни архетипа ребенка [5, с. 138]. «Подобно тому, как детская сказка является филогенетическим повторением древней религии ночи, так и детский страх является филогенетическим повторением психологии первобытного человека...» [5, с. 139]. Для *детского архетипа*, по Юнгу, характерна утрата нежных связей — теряется «незаменимое чувство непосредственной связи и единства с родителями» [5, с. 143]. Потребность ребенка в разрыве связей ошутима масскультуловской системой: если у элитарного О. Уайльда «звездный мальчик» был одинок в силу бесчеловечного эгоизма и высокомерия, то в массовом американском рождественском опусе «Один дома» суетливая и примитивная семейка сама то и дело «теряет» нестандартного живостью характера и чуткостью «малыша». Реальность сурова — «вторжение мира в туман детства уничтожает бессознательное единство с родителями», а если какой-нибудь ребенок «чересчур поддается своему бессознательному и становится слишком простодушным, закон и общество быстро приводят его в сознание» [5, с. 144]. В приведенной мысли Юнга, пусть и данной в русском переводе, присутствуют важные слова: «туман детства». Отметим их как значимую семантическую детерминанту, которую следует помнить при анализе воплощения детского архетипа в фильме «Ежик в тумане» (туман детства — сладкая и таинственно-инфантильная субстанция, скрывающая опасности и придающая мягкость очертаниям недружелюбного и подчас опасного мира).

Странно и грустно, с психологической и нравственной точки зрения, выглядит ребенок в архетипическом модусе Юнга: это либо «младенец-сирота», либо «бог-младенец» [6, с. 47]. С обыденной точки зрения, это — одинокое существо, оставившее за гранью своей жизни взрослых, отца и/или мать, либо оставленное ими. Это не противоречит тому, что в других суждениях Юнга родитель не только фигурирует, но даже обсуждается как возможный субъект инцеста, правда, в полемике с З. Фрейдом [5, с. 139]. Важно отметить и то, что архетип ребенка в версии Юнга существует не только в контексте распространенной в фольклоре «сиротской судьбы», но в контексте «жизни космоса», то есть в масштабе, далеко выходящем за рамки единичности обыденного детского опыта [6, с. 60].

Применительно к художественной, в частности, кинематографической практике чрезвычайно важным оказывается вскользь высказанное суждение Юнга об источнике и специфической образности появления ребенка как архетипа. Мы имеем в виду упоминание младенца, который развивается из «хтонических животных, например, крокодилов, драконов, змей или обезьян. Иногда ребенок появляется в чашечке цветка или из золотого яйца, или как центр мандалы. <...> Мотив младенца исключительно разнообразен и принимает самые разнообразные формы, как, например, форма драгоценного камня, жемчужины, цветка, чаши, золотого яйца, четверицы, золотого мяча» [6, с. 95].

Наконец, важно (хотя далеко не всегда именно в этом смысле востребовано кинематографом, особенно теми произведениями, которые несут привычный для массового сознания модус вечной, непреодолимой и необходимой инфантильности) рассуждение Юнга о том, что «одна из существенных черт мотива младенца — это ее будущность. Младенец — это возможное будущее, <...> “младенец” мостит дорогу к будущему изменению личности» [6, с. 100–101]. Опыт кинематографа дает иную трактовку юнгианской идеи, подчеркивая страстное нежелание меняться, взрослеть, развиваться и, напротив, острую и даже болезненную потребность оставаться в прежнем качестве, цветке, зерне, чаше...

В России, как и предшествовавшем ей СССР, детский архетип не имеет отчетливо национально-ментального дискурса. Мы знаем иные в национально-ментальном отношении образцы воплощения архетипа ребенка. Прежде всего, это традиция европейская. Одиночество ребенка, его потребность в понимании или хотя бы внимании породила в XX в. своеобразный архетип одинокого, душевно хрупкого, обаятельного — почему-то обязательно мальчика: Малыш с его мечтой о собаке и готовностью душевно прилепиться к толстому наглому, но никуда от него не убегающему и не поучающему его Карл-

сону у А. Линдгрена; дядя Федор с его безумной компанией в виде страдающего манией величия кота Матроскина и забитого «маленького человека», пса Шарика, которые разделяют его добровольное изгнание в деревне Простоквашино, пока эмансипированная мама поет «в телевизоре», а подкаблучник-папа торгуется с нею по поводу права ребенка завести дома какое-нибудь животное — у Э. Успенского. В русской традиции девочек-страдалиц нет; попробовала одна для себя лично найти душевную теплоту в мире, да и та — Лолита. Да и в европейской — лишь сорвиголова Пеппи Длинный Чулок.

В то же время распространенность архетипа ребенка и популярность все новых персонажей-детей имеет внятное культурно-семантическое и социальное-психологическое объяснение.

Момент идентификации в высшей степени характерен для массовой культуры. Для сравнения отметим: в романах о чудо-мальчике, Гарри Поттере, еще недавно чрезвычайно популярных у детей и подростков всего мира и их родителей и учителей, последовательно утверждается и достойно демонстрируется принцип добропорядочности, пусть и устаревшей. Думается, не случайно и не мимоходом в «Гарри Поттере и кубке огня» возникает фраза, вовсе не детская и не сказочная: «Порядочными людьми легко манипулировать». А ведь манипуляция — центральное действие массовой культуры по отношению к личности.

Британский волшебник Гарри Поттер стал объектом внимания и симпатии российского читателя, а затем и зрителя, в силу своих интернациональных свойств, предъявленных в исследовании З. Фрейда и опирающихся на юнгианскую архетипичность. Можно считать, что Гарри в полной мере архетипичен, мальчик в очках и с непослушным темным ежиком волос — надежда на радость и чудо, живущая в жестокой обыденности учебных занятий и интриг.

Вряд ли Д. Роллинг читала книгу В. Троттера о стадном инстинкте, — книгу, перед которой благоговел Фрейд. Напомним, что, основываясь на идеях своего предшественника, Фрейд писал о страхе оставленного наедине маленького ребенка [7], который, по мысли психоаналитика, поневоле отождествляет себя с другими детьми, в силу чего формируется чувство общности, «получающее затем дальнейшее развитие в школе». Потребность в равенстве, тяга к справедливости, болезненная ревность при появлении «любимчиков» (дома — младших детей, в школе — более успешных или пользующихся чьим-то специальным покровительством) — вот те особенности детской и принципиально близкой к ней массовой психологии, которые отмечал Фрейд. Перечисляя же людей, наиболее близких любому человеку массы/ребенку, Фрейд называл наряду с прямыми родственниками учителя и врача. Наконец, он отмечал тяготение «челове-

ка массы» к стабильности традиций, регулирующих отношения в массе, и к наличию подразделений, «выражающихся в специализации и дифференциации работы каждого человека» [7].

Кинематограф — искусство столь же массовое (как не вспомнить ленинское «из всех искусств для нас важнейшим является кино»), сколь и избирательно воздействующее, — присвоило детский архетип и эксплуатирует его как во множестве косвенных версий, где представлены ребячество и инфантильность взрослых (всевозможные и многочисленные зарубежные и советские/российские «Римские каникулы», «Укрощение строптивого», «Девчата», «Приключения Шурика», «Кин-дза-дза»), так и в версиях прямых («Золушки», «Алисы», девочки и мальчики, включая относительно недавно вошедшую в зрительский опыт девочку Машу — «Маша и медведь»).

Мультипликация, она же в современной терминологии анимация, казалось бы, всеми естественными условиями своих сценарных и визуальных практик «приговорена» к воплощению архетипа ребенка, что, впрочем, делает последовательно и успешно. Но именно в ней мы видим дихотомические процессы, связанные, с одной стороны, с реализацией тонких и сложных нравственно-эстетических интенций, с другой стороны, с попыткой формирования зрительской аудитории, столь же всеядной и простодушной, как уже сформировавшаяся аудитория комиксов или простейших электронных игрушек.

Вероятно, одним из самых очевидных свидетельств особого уровня работы отечественной анимации с архетипами, причем не только с архетипом ребенка, следует считать единственный за много лет российский «Оскар», полученный ярославским аниматором А. Петровым. Напомним, приз был получен за фильм «Старик и море», поэтому мы и сказали о работе с разными архетипами. Однако такие произведения режиссера-художника, как снятая еще в советской стране «Корова» или уже российская «Моя любовь» — прямое (по смыслу) и изысканно-сложное (по образному ряду) воплощение архетипа ребенка: не инфантильно-эфемерного, но живого и нежного, ясного и осязаемого существа, подвижного и обаятельного, почти гармоничного, если не считать органической угловатости, подчеркиваемой особыми приемами порождения пластики, цвета, мизансцен. В версии А. Петрова появляется, как сказал бы К. Юнг, «бог-младенец», причем такой младенец, у которого — что особенно редко в анимации — есть будущее. Также будущее есть и у «младенца-сироты», постоянно взыскующего понимания и любви в лентах Г. Бардина, который относительно недавно представил в одноименном фильме Гадкого утенка, архетипически завершённый образец «ребенка».

КОЛЮЧИЕ И СТРАННЫЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АРХЕТИПА РЕБЕНКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ КЛАССИКЕ

Векторы актуализации и трансформации архетипа ребенка в отечественной анимации можно проследить на примере двух мультфильмов, один из которых является своеобразным ремейком хронологически первого: «Ежик в тумане» Юрия Норштейна (1975) и «Ежик в туманности» студии «Петербург» (2007).

Сценарной основой фильма Юрия Норштейна стала одноименная сказка Сергея Козлова, достаточно сложная с кинематографической точки зрения: если раскладывать ее на сюжетно-цветовые партитуры, то окажется, что она черно-белая, без динамичного сюжета, внешне в ней почти ничего не происходит, вся история состоит из сумрака, тумана и очарованного созерцания. В интерпретации режиссера сказка наполняется архетипическими смыслами, аллюзиями, образами, ключевым из которых становится архетип ребенка, воплощенный в главном персонаже — Ежике.

Туман в мультфильме является знаком детского ощущения мира, таящего в себе доброжелательность (образы рыбы и собаки, помогающих Ежику) и опасность (образы совы и летучих мышей), поражающего неожиданными открытиями (дерево), привлекающего и пугающего своей зыбкостью и огромностью.

Туман можно трактовать двояко. С одной стороны, это объективное природное явление, окрашенное, правда, мистическими свойствами. Мир тумана — это уже немного другой мир, каждая деталь которого максимально увеличена и выделена. То, на что мы не обращаем внимания в привычной дневной реальности, — упавший лист, улитка, светлячок, — становится значительным и обретает символический, сакральный смысл. Туман обладает функциями трикстера: он постоянно играет с персонажем, как будто неожиданно подбрасывая ему символические предметы-подсказки.

С другой стороны, туман — это субъективное явление, мир бессознательного, сновидения, в котором обострены все чувства (так, Ежик спиной ощущает присутствие дерева) и в котором все возможно — даже неизвестно откуда оказавшийся в лесу тяжело дышащий слон.

Мультфильм Ю. Норштейна можно интерпретировать как мифологическую систему, в которой функционируют такие персонажи-типы, как друг (Медвежонок), помощник (собака), хранитель и медиатор (рыба), трикстер (сова) и темные демонические силы или инвариант чудовища (летучие

мышь). Эта система наполнена символическими образами-знаками: например, дуб (мировое древо) и колодец. Ежика можно определить как героя, качествами которого часто наделяется в сказках архетип ребенка. Его привычный топос — природный мир (лес), из которого он однажды спускается в инобытие (туман) ради мечты, воплощенной красоты, совершенной сущности, материализованной в образе белой лошади.

Путь Ежика аналогичен путешествию мифологического героя в подземный мир, в царство мертвых, с целью познать тайну жизни и смерти или вызволить оттуда свою мечту и любовь. Выход из таинственного и сакрального пространства тумана — река, которая переносит Ежика на берег — в обыденную реальность, в уютный мир его друга Медвежонка, где есть дом и теплый очаг.

Фильм Ю. Норштейна раскрывает бытийное, онтологическое содержание архетипа ребенка.

КРУГЛЫЕ И ПРОСТЫЕ: ЭВОЛЮЦИЯ АРХЕТИПА РЕБЕНКА В АКТУАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ

Кommerческий анимационный проект «Смешарики», который существует уже более 10 лет и поддерживается Министерством культуры РФ, одобряется учеными-психологами, имеет существенное общественное признание и популярен у публики. Так, в 2009 г. на ежегодном вручении государственных премий «Смешарики» (в лице своих создателей — культуролога А. Прохорова, художника С. Шайхиурова и дизайнера И. Попова) получили три премии, наравне с известными академиками, изобретателями и общественными деятелями. Нам представляется характерным для массовой культуры путь трансформации архетипа ребенка в этом проекте — движение к простоте и однозначности визуального, а также ментального воплощения.

Герои проекта — зооморфные существа, что было бы вполне привычным для анимации, излюбленными персонажами которой являются животные. Однако смешарики лишь условно можно назвать животными, так как они одной формы и одного размера. Визуальную основу персонажей составляет круг — и само название проекта имплицитно включает в себя именно такую коннотацию: «смешные шарики». Круглая конструкция персонажей отсылает нас не только к отечественной анимационной классике («Винни-Пух» Ф. Хитрука, «Чебурашка» Р. Качанова), но прежде всего к Уолту Диснею и его «брендовому» мульт-продукту Микки

Маусу, с его шарообразными формами и тщательно просчитанными детскими пропорциями (в частности, крупная по отношению к туловищу голова).

Создатели «Смешариков» разработали еще более простую и унифицированную модель: к цветному кругу-колобку, в зависимости от конкретных функций персонажа, добавляются дифференцирующие детали — рожки-ножки-ушки-носы. Различить зоологическую принадлежность персонажей помогают имена, в уменьшительной форме которых можно угадать название вида: Лосяш, Ежик, Совунья, Пин, Карыч, Бараш.

Каждый герой-смешарик обладает своим характером и своими увлечениями, что дает ребенку возможность идентифицировать себя с одним из них или выбрать любимого персонажа. Несмотря на то, что визуально возраст героев не дифференцирован, в фильме можно четко выделить старшее и младшее поколения.

В гендерном отношении в сериале представлены только два женских персонажа (Нюша и Совунья), которые эксплицируют две возрастные модели женственности. В Совунье выражена так называемая «материнская» женственность: она — заботливая хозяйка, любящая варить варенье и готовая обогреть, успокоить и вылечить любого попавшего в беду. Нюша воплощает девическую и в духе времени — гламурную женственность: она любит красиво выглядеть и мечтает о принце.

Хронотоп мифологического мира смешариков достаточно уютен и отчасти напоминает хронотоп «Винни-Пуха»: пространство — сказочный лес, в котором разбросаны домики героев; время — чаще всего лето или зима. У каждого персонажа есть свой дом-микромир, атрибуты которого несут семантическую функцию и подчеркивают черты характера и увлечения хозяина. Так, в доме Нюши из знакомых деталей — постер с колобком-певцом, у которого прическа Элвиса Пресли, и часы в форме цветка, с часовыми стрелками в виде сердечек. У Лосяша — стеллажи с книгами, автором многих из них является он сам (причем у образованного взрослого при виде этих книг может возникнуть вполне обоснованная ассоциация с А.Ф. Лосевым).

Визуально образный мир смешариков не только воплощает элементы архетипа ребенка, но и ориентирован на восприятие дошкольников, которое мгновенно захватывается простотой и узнаваемостью форм и аттрактивно ярким, как конфетная этикетка, колоритом. Но можно предположить, что «Смешарики», с их пластической минимизированностью и отсутствием полутонов и цветовых нюансов, если и не вредны для полноценного психоэмоционального развития маленьких зрителей (хотя и это возможно), то, по крайней мере, не способствуют адекватному развитию зрительных функций и эстетического вкуса ребенка.

Формально на проблемном уровне проект стремится функционировать по принципу «развивающей драматургии», актуализируя не только познавательный терминологический материал (клонирование, биологические часы, магнетизм), но и сложные философские и эстетические категории (красота, реальность, смысл жизни, справедливость, одиночество). Фактически актуализация этих категорий осуществляется на поверхностном — не повышающем, а упрощающем до буквальности — уровне, ориентированном не просто на дошкольное-детское, а на «пожизненно» инфантильное, что составляет принципиальную и общепризнанную основу массовой культуры, восприятие.

Так, мультфильм «Смысл жизни», поднимающий сложную и неоднозначную философскую проблему, приводит детей к выводу, что «смысл этой кровати — чтобы я на ней спал», «смысл этого бульона — чтобы я его ел», а смысл жизни — это некая «кузинатра», путь к которой — по заснеженной пустыне, над пропастью — представляется каким-то ненужным и неоправданным. В угоду массовому сознанию он предстает как нечто мрачное, непонятное и неприятное, вряд ли заслуживающее того, чтобы жизнь проживалась в его поисках. Принятие такого посыла детьми закономерно формирует в них потребительский, инфантильный подход к жизни, смысл которой заключается в комфорте, в отсутствии проблем и лишних размышлений и поисков.

«Смешарики» ориентированы в большей степени на комедию, что обусловлено визуальной конструкцией персонажей и драматургией характеров. Сложно представить в искусственно ярком и солнечном мире, в котором живут эти веселые и легкомысленные зооморфные колобки, драматические события и отношения, тонкие нюансы переживаний. Это вполне соответствует позитивной концепции сериала, настраивающей ребенка на жизнерадостное и оптимистичное восприятие мира, но, в то же время, лишает восприятие эмоциональной гибкости и глубины.

ИНТЕГРАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКОГО И МАСКУЛЬТОВСКОГО В РОССИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В 2007 г. в рамках проекта «Смешарики» был снят ремейк «Ежик в туманности». Пародийно измененное название мультфильма подразумевает и пародийный контекст переосмысления сюжета и образной структуры «Ежика в тумане». Прежде всего, фильмы различаются визуально — цветом, ритмом, стилистикой, композицией персо-

нажей. В новой версии Ежик выглядит так же, как и любой смешарик, — круглой формы, насыщенно яркий, «монстрообразный», а в рассматриваемой нами серии он в скафандре и с игрушечным пистолетом.

Туман в новой версии («туманность») — это искусственный пар, выпущенный из механического устройства в слишком большом количестве и симулятивно воспроизводящий естественное природное явление. Ежик оказывается в нем не по своей воле, не из детского любопытства или жажды познания: он заброшен туда по ошибке.

Природный мир для героя теряет целостность: он лишен запахов, в нем искажены звуки и формы, — так как Ежик воспринимает его через скафандр. У персонажа-смешарика нет той тонкой сенсорной связи с миром, какой обладает герой норштейновского фильма. А потому окружающее пространство, которое ощущается как непривычное и чужое, заведомо опасно. Любой новый объект — лягушку, падающий лист — Ежик встречает наставленным на него пистолетом. Даже величественный дуб — опора мира, место силы, мировое древо — не вызывает у героя восхищения: Ежик смотрит на него с усталостью и равнодушием.

Образный ряд мифологической системы тумана/бессознательного фокусируется в единственном персонаже, совмещающем черты трикстера, чудовища и помощника — металлическом чудище-колобке, на двух ногах и с четырьмя руками. Визуальная мифология этого персонажа — розовый фартук, чепчик, ослепительная «голлиевская» улыбка — иронично отсылает нас к образу няни, получившему разнообразную актуализацию и в детской классике (Мэри Поппинс, домоправительница из «Карлсона, который живет на крыше»), и в американских фильмах и шоу. Фактически путешествие Ежика становится поиском спасения от этого механического чудища, преследующего его в тумане.

Мир тумана из зыбкого, пугающего, но одновременно прекрасного и притягательного сновидения превращается в бессмысленный и утомительный кошмар. В фильме Ю. Норштейна путь главного героя имеет конкретную цель — постижение таинственного и священного мира, поиск дружбы с ним через постоянное преодоление собственного страха. В новой интерпретации Ежик подчиняется страху, не пытаясь его преодолеть.

Архетип ребенка в современной массовой культуре находит новую актуализацию, наводящую на тревожные мысли: перед нами уже не юнгианский возвышенный младенец-бог, даже не робкий и милый младенец-сирота, не герой-странник, мечтатель, исследователь, путешествующий по миру с узелком, в котором лежит банка малинового варенья для друга, а пародийный боец в скафандре и с пистолетом, насмотревшийся боевиков и «косми-

ческих» фильмов, переигравший в компьютерные игры; не полный любопытства и радости от встречи с миром ребенок (воплощение архетипа), но существо флегматичное, напуганное и равнодушное (воплощение взрослых «комплексов»).

Список источников

1. Разлогов К.Э. Глобальная массовая культура и культурное разнообразие // Обсерватория культуры. 2004. № 1. С. 28–31.
2. Новикова А.А. Архетипические герои на ТВ // Обсерватория культуры. 2009. № 5. С. 54–60.
3. Злотникова Т.С., Киященко Л.П., Новиков М.В. Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс //

Ярославский педагогический вестник. 2015. № 1. С. 21–27.

4. Коды массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография / под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. 240 с.
5. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1996. 329 с.
6. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
7. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // «Я» и «Оно»: Труды разных лет : в 2 кн. Тбилиси : Мерани, 1991. Кн. 1. 396 с.

YEAR OF RUSSIAN CINEMA

T.S. ZLOTNIKOVA, O.V. GOROKHOVA

RUSSIAN ANIMATION IN THE MODUS OF CHILD'S ARCHETYPE

The relevance of the problem is determined by the immanent dynamics of the eternal and the transient (the archetype and new cultural forms emerging in the art of cinema), the value of archetype as a universal code of the Russian popular culture. Novelty of the research is determined by the correlation of the child's archetype with the classic Russian/Soviet animation (by the directors: Yu. Norstein, A. Petrov, G. Bardin) and with the new TV-projects of the popular culture ("Smeshariki", 2007). The binary phenomenon is considered: the Russian cinematography and the child (as an image, metaphor, archetype). The material for the study is chosen according to the results of the interviews, obtained by the authors of the article, with the leading figures of the Russian culture and the socio-cultural research which demonstrates the level of recognition of cartoons as a significant cultural experience (200 of the respondents, almost 90%). The authors emphasize the prevalence of the child's archetype in the modern culture and propose a cultural-semantic and socio-psychological explanation of the archetype's significance in the Russian animation.

Key words: child's archetype, Russian popular culture, cinematography, animation, code.

Citation: Zlotnikova T.S., Gorokhova O.V. Russian Animation in the Modus of Child's Archetype, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 160–166.

About authors

Tatiana Semenovna Zlotnikova,

K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology,

Doctor of Arts, Honored Science Worker of the Russian Federation

e-mail: zlotnts@rambler.ru
108 Respublikanskaya St.,
Yaroslavl, 150000, Russia

Olesya Viktorovna Gorokhova,

Yaroslavl Children's Art School №1,
Deputy Director, Candidate of Culturology
e-mail: olevia1@rambler.ru
1 Gorodskoy Val St.,
Yaroslavl, 150049, Russia

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities (project no. 14-18-01833 "Text and Context of the Popular Culture: the Russian Discourse").

References *

1. Razlogov K. The global popular culture and cultural diversity, *Observatory of Culture*, 2004, no. 1, pp. 28–31 (in Russ).
2. Novikova A. The archaic heroes at the TV, *Observatory of Culture*, 2009, no 5, pp. 54–60 (in Russ).
3. Zlotnikova T., Kiyashchenko L., Novikov M. Text and context of popular culture: the Russian discourse, *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2015, no. 1, pp. 21–27 (in Russ).
4. Zlotnikova T., Erochina T. (eds.) *Popular culture codes: the Russian discourse : collective monograph*. Yaroslavl, YSPU Publ., 2015, 240 p. (in Russ).
5. Jung C.-G. The Problems of soul of our time. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1996, 329 p. (in Russ).
6. Jung K.-G. *Soul and myth. Six archetypes*. Kiev, State library of Ukraine for youth Publ., 1996, 384 p. (in Russ).
7. Freud Z. Mass psychology and the analysis human "Ego", "Ego" and "It": *Works of different years : in 2 b*. Tbilis, Merani, 1991, b. 1, 396 p. (in Russ).

* References are translated by the authors of the article.