



К.А Юдин

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», доцент кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО «Ивановский государственный химико-технологический университет»

«Детское» кино – взрослые смыслы: идеология и визуальная культура семейной киноиндустрии США в период «холодной войны»

Данная статья посвящена изучению детского / семейного кинематографа США. Автор предпринял попытку проанализировать вклад отдельных представителей американской киноиндустрии, выявить особенности ее функционирования и развития в контексте геополитического и идеологического климата «холодной войны». Делаются выводы о сложной структуре системы контроля над семейным кинематографом, сочетавшим в себе элементы внешней, административно-политической цензуры и внутренней, privately-общественной информационной саморегуляции. Устанавливается взаимосвязь семейной киноиндустрии с американской идеологией и ее конструктами, верифицируется синкретичность киноотрасли «family movies», предполагавшей сосуществование и взаимную корреляцию «детского» предназначения медиа-текстов и «взрослых» смыслов, направленных на формирование национальной идентичности.

Ключевые слова: «family movies», «холодная война», медиа-текст, контроль, цензура, американская идеология, политический символизм, киноиндустрия США.

Многие исследователи давно выявили и неоднократно подчеркивали специфику отраслевой классификации кинематографа США, выделение особого направления, приобретшего наименование «family movies» [22; 26; 27; 30; 31; 40; 47; 48]. Статус семейного кино как смешанного «кластера жанров», к которому относились многие фильмы, даже поднимавшие серьезную и «взрослую» проблематику, с участием известных кинодеятелей, мастеров вестерна [11], олицетворявших «холодный», антикоммунистический патриотизм [33; 41; 44; 45], позволял выполнять ему нужную аксиологическо-воспитательную и, в конечном итоге, культурно-идеологическую функцию по «американизации сознания», имплантации представлений об «американской мечте» («American dream») и «американском пути» («American way») как конструкторах национальной идентичности. На протяжении всего XX столетия на подобное производство

смыслов была направлена деятельность киноцензуры, механизмов контроля и самоконтроля, проявившихся в виде института «наставничества» и родительского медиа-наблюдения, предусмотренного сложившейся в США системой цензуры – сначала Кодексом Хейса, затем (с конца 1960-х гг.) – рейтинговыми «режимами доступа» [22; 26].

Многие административно-институциональные практики нами уже были показаны ранее [18; 20; 21; 23; 24; 25], поэтому здесь мы сосредоточимся лишь на отдельных кинематографических и литературно-художественных образах, а также возникших в связи с ними политико-символических аллюзиях и коннотациях.

Классическим примером раннего, послевоенного семейного кинематографа США является мелодрама Г.К. Поттера «Мистер Блэндингз строит дом своей мечты» / «Mr. Blandings Builds His Dream House» (США,

1948), где главную роль исполнил известный актер – К. Грант, создавший образ трудолюбивого отца семейства, переживающего состояние угнетенности в тесных чертогах его городской, Нью-Йоркской квартиры, все более, несмотря на окружение – красивую жену и детей – превращающуюся в духовную клетку.

Несмотря на внешне невинный сюжет, социально-урбанистическую фабулу, идеологическая составляющая медиа-текста вполне очевидна. Все усилия, которые прилагает мистер Блэндингз по расширению своего жизненного пространства, демонстрируют эффективность механизмов «повседневного капитализма», представляющего собой служение американской нации и обществу за вознаграждение, позволяющее достигнуть индивидуального воплощения «американской мечты».



К/ф "Мистер Блэндингз строит дом своей мечты" (США, 1948)

Вполне определенные идейно-политические коннотации и аллюзии можно почерпнуть из многочисленных экранизаций детской книги Л.Ф. Баума «Волшебник страны Оз», вышедшей в начале XX в. [29], в СССР и на постсоветском пространстве известной в авторской адаптации и интерпретации А. Волкова под названием «Волшебник Изумрудного города». В 1939 г. была снята первая одноименная американская фильм-сказка («Волшебник страны Оз, США, 1939, реж. В. Флеминг), в 1978 г. вышел на экраны семейно-приключенческий мюзикл «Виз (США, 1978, реж. С. Люмет). Помимо этого, появлялись многочисленные мультипликационные версии.

Уже после публикации художественного произведения оно стало объектом для поисков сатирических аллегорий на действовавших в то время политиков – президентов Б. Гаррисона, С. Кливленда, У. Мак-Кинли,

нефтяных и медиа-магнатов У. Рокфеллера и У. Хёрста. В 1960-х гг. школьный учитель Г. М. Литтлфильд назвал «Волшебника страны Оз» настоящей притчей об американском демократическом популизме [42], отмечая, что «в виде ненавязчивой притчи, Баум набросал живой и ироничный портрет Америки на пороге XX века глазами жителя Среднего Запада» [7, с. 200]. В дальнейшем спектр политической символики и аллюзий только расширялся. На это указывали некоторые авторы, использовавшие метафору «железный занавес» для демаркации творчества Л.Ф. Баума в США и А. Волкова – в СССР [38]. Если сказка Волкова, как полагает Э. Хаббер, могла использоваться в пропагандистских целях в годы «холодной войны» [9, с. 301; 38, р. 193], то и художественные – музыкальные, мультипликационные и иные постановки «Волшебника страны Оз» и их визуализированные смыслы также могут быть востребованы при оценке со стороны Других.

Образ Дороти, которую все иные персонажи «гиперреальности» – Страшила, Железный Дровосек и др. – сразу восприняли как добрую фею, спасительницу от колдовских чар, можно рассматривать как олицетворение американского освободительного мессианства, легализацию миротворчества и проявления гуманизма, «мягкой» геополитической силы, непринужденно осуществляемой маленькой «мисс Америка». Не случайно, еще Г. Литтлфильдом и др. авторами был замечен явный политический символизм, связанный с тем обстоятельством, что домик Дороти, поднятый ураганом, обрушивается и убивает злую ведьму Востока, угнетавшую рабочий класс и доведшую его до механистического омертвления (образ Железного Дровосека). Тем самым, перед нами идеологическая «гиперреалистическая» телеология, заключавшаяся в презентации необходимости избавить народы, государства Восточной Европы, попавшие в «социалистический лагерь» от «красной ведьмы» Востока – коммунизма.

Уолт Дисней и идеология семейной киноиндустрии США

Если говорить об административно-организационной, экономической и идейно-художественной составляющих детского / семейного фильмопроизводства и их трансфор-

мациях в историко-хронологической динамике, то, как справедливо отмечают специалисты, развитие «family movies» шло в унисон с общими процессами и тенденциями американской кинематографии. Так, в 1940 – 1950-е гг. антitrustовская / антимонопольная политика, усиленная правительством США, преследовала не только экономические, контр-олигополистические [1] но, прежде всего, политико-идеологические цели, связанные со стремлением контролировать и направлять информационные потоки, корректировать структуру медиапространства через манипуляцию его прямыми инструментами-актерами, к числу которых принадлежал кинематограф во всем его жанровом и видовом многообразии.

В крайне уязвимом положении оказался У. Дисней и его компания, которая, претерпевая финансовые затруднения, удерживалась за счет государственных субсидий, предоставляемых за постановку пропагандистского анимационного, детского кинематографа [52, р. 38]. Еще в середине 1940-х гг. правительство США заказало «[Walt Disney Productions](#)» создание двух анимационных роликов (в рамках политики «добрых соседей» с Латинской Америкой, призванной «прочной и полностью поставить Южную Америку в сферу влияния Соединенных Штатов» [49, р. 11].

Однако, это была лишь малая часть «заказной» мультипликационной продукции компании, производившейся в годы Второй Мировой войны для возведения антинацистского медиа-барьера по линии различных ведомств – Министерства финансов, Министерства Военно-Морских сил, Совета национальной обороны. Несмотря на принудительный и откровенно пропагандистский характер многих мультфильмов, направленных на стимулирование своевременной уплаты налогов, репрезентацию сочувствия правительства тревогам и угнетенному состоянию рядовых американцев, осуществленную через образы Дональда Дака, Микки Мауса, демонстрировавших различные эмоциональные оттенки, в целом, как считают некоторые исследователи «заказная работа на правительственные и военные структуры далась Диснею нелегко с психологической точки зрения», и лишь получение престижной награды за мультфильм «Лицо фюрера» позволило пересечь «черту,

отделяющую его от пропагандистской деятельности» [12; 36].

Сотрудничество кампании У. Диснея с правительством продолжилось и после завершения Второй Мировой войны, трансформировавшейся в «холодное», биполярное противостояние между американским и советским блоками. В 1940 – 1950-е гг. по заказу правительства США Дисней снимает фильмы, которые по своей жанровой принадлежности являлись учебно-просветительской анимационной документалистикой, предназначенной для распространения медико-биологических знаний среди детей и подростков.



«Волшебник страны Оз» (США, 1939)

Несмотря на «невинно натуралистическое» содержание этой кинопродукции, направленной на профилактику отдельных заболеваний («Туберкулез» / «Tuberculosis», 1945; «Чистота приносит здоровье» / «Cleanliness Brings Health», 1945; «Защита от вторжения» / «Defense Against Invasion», 1943 [37, р. 34-37]), а также преступлений, насилия в отношении детей, создателями к/ф недвусмысленно подразумевалась и необходимость формирования представлений и об «идеолого-психологической гигиене» и бдительности, а также мерах самозащиты от наиболее опасного внутреннего врага, носителя «девиантного поведения», обусловленного политической – «красной заразой», а нередко и сексуальной «перверсией» – коммуниста [34, р. 215-224].

Детское кино подобного рода создавалось при непосредственном контроле, консультациях со стороны ФБР. В целом, как отмечают исследователи, несмотря на возможность обнаружения различных скрытых подтекстов в художественной и мультипликационной продукции, к моменту своей смерти У. Диснею удалось создать прочную репутацию сторонника патриархальной гетеросексуальной парадигмы белого среднего класса, что было продемонстрировано в «Поллианне»

/ «Pollyanna» (США, 1960, реж. Д. Свифт) [37, р. 47].

Будучи одним из главных членов влиятельной организации – Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals / МРА (Альянса за сохранение американских идеалов), прошедший испытание в виде предоставления показаний на публичных слушаниях, организованных Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в 1947 г., Дисней, как полагает М. Бэрри, не являлся активным «охотником на красных», а его консерватизм, был сугубо персональной позицией [28, р. 200].

Действительно, последняя складывалась из различных и не всегда рационально совместимых мировоззренческих «ингредиентов»: имплицитной симпатии к правому консерватизму в его конкретно-государственном облике (нацистской Германии), склонности к «демонизации» социалистической / коммунистической идеологии, имевшей место быть в США с 1920-х гг. [19; 20] и воспринимавшейся как угроза и препятствие для развития американского свободного традиционализма и капитализма. Об одной из забастовок на киностудии У. Дисней сказал: «Я определенно чувствую, что это была коммунистическая группа, пытающаяся захватить моих художников, и они действительно захватили их». Он осудил Гилбермана как «настоящего мозга», стоявшего за забастовкой. «Я считаю, что он коммунист. Я посмотрел его записи и обнаружил, что, во-первых, что у него нет религии, и, во-вторых, что он провел много времени в МХАТ, изучая художественное направление или что-то в этом роде» [28, р. 201].

Поэтому, именно в рамках такого квази-консервативного стиля как «щадяще-защитного» антикоммунизма У. Диснея – так можно условно обозначить эту позицию, становившегося одновременно и *методом контроля* над киноискусством, и создавались все его семейные / детские художественные фильмы. Самими значительными из них были: «Сыграй мою музыку» / «Make Mine Music» (США, 1946) – 9 веселых музыкальных историй, «Так дорого моему сердцу» / «So Dear to My Heart» (США, 1948, реж. Х. Д. Шустер, Х. Ласки) – на тему национально-расового равенства, детского гуманизма, мультипликационные фильмы «Приключения

Икабода и мистера Тоада» / «The Adventures of Ichabod and Mr. Toad» (США, 1949, реж. Д. Элгар, К. Джероними, Д. Кинни), «Питер Пэн» / «Peter Pan» (США, 1952), «Алиса в стране чудес» / «Alice in Wonderland» (США, 1951, реж. К. Джероними, У. Джексон, Х. Ласки), «Золушка» / «Cinderella» (1949), «Леди и бродяга» / «Lady and the Tramp» (США, 1955) и многие другие.

Идейно-художественная помпезность «гиперреальности», созданная за счет стремления к перфекционизму, созданию идеального семейного досугового медиапростран-



ства – все это мыслилось как глобальный коммерческий и информационно-политический вызов, брошенным У. Диснеем не только «отсталому» сопернику в «холодной войне» – СССР, переживавшему нелегкий период идеологического давления на творческую, в том числе кинематографическую интеллигенцию, в годы «позднего сталинизма» [19; 23], но и всему мировому сообществу. 27 марта 1952 года «Бербанк Дейли Ревью» цитировал слова Диснея: «Диснейленд станет чем-то вроде ярмарки, выставки, детской площадки, общественного центра, музея живых фактов и места для красоты и магии» [28, р. 233]. Однако, «магическая» атмосфера выступала лишь экстравагантно декорированным камуфляжем, завесой, за кото-

рой скрывалась тщательно продуманная медиа-педагогическая стратегия.

Она была основана на концепции «управляемого ребенка», восходившей к работам Б. Споука, а также М. Мид. Ребенок должен был как помощью диснеевских «fairy tales», так и семейных «nature film's» («Исчезающая прерия», США, 1954; «Живая пустыня», США, 1953; «Водоплавающие», США, 1952; «Остров тюленей», США, 1948 и мн. др. фильмы из серии «American's true-life adventures»), пребывать в заранее очерченной «матрице тревоги и облегчения» [46, р. 252], приобретая «единственно правильные», американизированные представления о мужской, женской и национальной идентичностях и ролевых диспозициях, а также их комбинациях, необходимых для воспроизводства «идеального» – американского – общества, сопоставляемого с самыми сильными популяциями в животном мире и эволюционном процессе.

В 1930-е гг. это использовалось для преодоления и профилактики «великой депрессии», доказательства состоятельности культурно-политических механизмов американского капитализма, в послевоенное время – как инструмент в «холодной войне», в которой детские медиа-тексты, художественные, документальные, мультипликационные – в той или иной степени были направлены на утверждение «онтологического превосходства» США над СССР, выражавшейся в декларируемой (со стороны первых) возможности создания «естественно благоприятной» среды для развития ребенка, не подверженного, как в коммунистических странах или ранее – нацистской Германии – принудительному государственному контролю [46, р. 253-260].

Так, в уже известном мультфильме «Белоснежка и семь гномов» / «Snow White and the Seven Dwarfs» (США, 1937) исследователи видели прямые аллюзии: «Гномов можно рассматривать, как скромных американских рабочих, которые все вместе тянут на себя тяжелое бремя Великой депрессии» [6, с. 57]). Олицетворением американского «культурного благочестия» выступали и детские мультипликационные работы У. Дисней, как ранние постановки – «Бременские музыканты» («The Four Musicians of Bremen», 1922 г.), «Красная Шапочка» («Little Red Riding

Hood», 1922 г.), «Кот в сапогах» (Puss in Boots, 1922 г.), «Джек и бобовый стебель» («Jack and the Beanstalk», 1922 г.), «Златовласка и три медведя» («Goldie Locks and the Three Bears», 1922 г.), состоявшиеся в 1920-е гг. в период сотрудничества с аниматором Э. Айверсом, так и созданные в период «зрелого Диснея» 1930 – 1960-х гг.

Имагогические фигуры этих и других анимационных и художественных фильмов стали результатом, порождением вступающего в противоречие со всеми законами логики и научной картины мира синкретизма и множественных эквивокаций, при которых социал-дарвинистский позитивизм совмещался с теологическим провиденциализмом и американским квазиконсерватизмом и патриархальностью, облеченными в изящные формы «Fairy tale». Как верно отметил Д. Зайпс, «Дисней стал *организатором корпоративной сети*, которая изменила функциональное назначение сказочного жанра в Америке. Сила диснеевских сказочных мультфильмов не в их уникальности или новизне технологий, а в неподражаемом таланте Диснея управлять старомодными, но всегда стабильными ценностями общества через посредство анимации и использования новейших технологий в кино так, чтобы они служили исполнению его идей и взглядов». Таким образом, «проецируемая через экран, в качестве шаблона, “американская” сказка проникает в сознание других народов. Ведь то, что хорошо для Диснея, хорошо и для всего мира в целом, и то, что хорошо в сказке Диснея, хорошо и в любой другой части земного шара!» [6, с. 60-61]. «Голливуд глубоко традиционен, даже архаичен. Культурная его традиция идет из Англии – от Дикенса и Конан Дойля. Сущностная, архетипическая — из сказки. Голливуд понял давно – сказка, миф – основа искусства» [13, с. 14].

Все это – не что иное, как гегелевский спиритуализм и кинематографический историзм в американском варианте, при котором, как верно иронизировал в свое время А. Шопенгауэр, «мыслимое in abstracto составляет у него [Гегеля], как таковое и непосредственное, одно и то же с объективной сущностью вещей, так что, стало быть, и логика – это вместе с тем истинная метафизика; поэтому нам нужно только мыслить или полагаться на руководство понятий, чтобы знать,

какими там абсолютными свойствами наде-лен мир. При таком взгляде все, что творится в какой-нибудь черепной коробке, непременно должно быть истинным и реальным» [15, с. 24; 17].

Поэтому, уже во времена У. Диснея был сформирован американизированный *медиа-язык как метод контроля* не только над детским/семейным кинематографом, но и общественным сознанием в эпоху «холодной войны». Произошло формирование интегральной *экранной коммуникации* [10, с. 169], в которой соединились элементы естественного языка и его этнокультурных оснований, и искусственной кинетики.

Медиа-моделирование и другие контрольно-визуальные конструкты «family movies»

Еще одним способом/методом контроля над реальностью и кинематографической «гиперреальностью», который можно условно выделить на материалах кинопроизведений, относящихся к типу «family movies», можно, как представляется, считать *медиа-моделирование устойчивости американской семьи перед потенциальной внешней или внутренней угрозой, исходящей как от криминальных элементов, так и от идеологических врагов – коммунистов и их «смертоносного вируса», «красной заразы».*

Это форма контроля отчетливо проявляется в нуар-драме режиссера У. Уайлера «Часы отчаяния» / «The Desperate Hours» (США, 1955), в которой американская семья рассматривается как некий экзистенциальный форпост, бастион, подвергающейся циничной интервенции с последующей внутренней оккупацией домашнего, семейного пространства, осуществленной бежавшими из тюрьмы преступниками – бандой братьев Гриффинов с сообщником.

Близкие по типологии поведенческие стратегии и когнитивные вызовы можно усмотреть и в «гиперреалистическом» пространстве другого кинопроизведения – фильма Н. Джонсона «Человек в сером фланелевом костюме» / «The Man in the Gray Flannel Suit» (США, 1956) с Г. Пеком в главной роли. И здесь через персонажи жены мистера Рэта и трех его детей осуществляется принудительная стимуляция пробуждения (выведения из

послевоенной «спячки») воинско-героического сознания, которое призвано способствовать продвижению семьи к вершине материального и духовного благополучия – индивидуальной формуле «American dream».

Между супругами возникает такой диалог:

- Ты ведь не собираешься работать в «Фонде» вечно?

- Ну, конечно нет. Но ты должна признать, что это самое безопасное место. ... Я знаю, что сейчас не такое время, когда следует рисковать.



- Если бы не война, что бы было бы с тобой?

- Что значит «что было бы со мной»?

- Не знаю, только ты лишился мужества, и мне сразу стало за тебя стыдно.

И в другом месте миссис Рэт, с удрученно-недовольным, разочарованно-апатичным выражением лица, также упрекает мужа за недостаточную «выдержку», а по существу – мягкотелость, отсутствие должной настойчивости, чтобы получить еще более высокую зарплату в корпорации.

Ситуацию усугубляют дети, которые, уже пребывая в просторном двухэтажном доме, страдают «приступами» несвойственной их возрасту меланхолии. И в этом гендерном, гинекократическом терроризме, провоцировании со стороны жены рискогенных инициатив, исходящих и от детей, можно усмотреть моделирование экспликации национального интереса США [16; 19; 20], предполагающего

пробуждение «холодного» политического мышления, расчетливости и прагматизма для упрочения и расширения «жизненного пространства», способности сбросить экзистенциальный футляр – «фланелевый костюм» филистера.

Определяющим фактором развития детского / семейного кинематографа и одновременно – *методом-причиной* его стимулирования в США, – становится конкуренция с телевидением [50, р. 77, 137, 141], изначально ориентированным на семейную аудиторию. Если в СССР телевидение в этот период времени (начале 1950-х гг.) еще не имело массового распространения и, соответственно, возможностей по плотности и широте медиаохвата для трансляции социалистической идейности, то в США уже с середины 1950-х гг. появляются семейно-детские сериалы, такие как: «Я люблю Люси» / «I Love Lucy» (США, 1951-1957, реж. У. Эшер, Д.В. Керн, М. Даниэл, 6 сезонов), «Освободите место для папочки» / «Make Room for Daddy» (США, 1953-1965, реж. Ш. Леонард, Д. Томас, У. Эшер, 11 сезонов), «Отец лучше знает» / «Father Knows Best» (США, 1964-1960, 6 сезонов, реж. П. Тьюкбери, У.Д. Рассел, Дж. Нилсон).

Несмотря на то, что, как считает Н. Браун, появление этих сериалов, а также других теле- и кинопроизведений семейно-детского спектра, снятых во второй половине 1950 – начале 1960-х гг. (т.е. на рубеже первого и второго этапов «холодной войны»: «20000 лье под водой» / «20,000 Leagues Under the Sea», США, 1954, реж. Р. Флайшер; «5000 пальцев доктора Т» / «The 5,000 Fingers of Dr. T.», США, 1953, реж. Р. Роулэнд) не стало непосредственным проявлением государственной службы со стороны фильммейкеров, и, тем более, ответом на запросы общественных, религиозных деятелей, поскольку голливудское производство подчиняется коммерческим законам [32, р. 171], исключать контрольную и идеолого-пропагандистскую составляющую из них вряд ли правомерно.

Даже в тех картинах, появившихся в 1960-х гг., в период «предразрядки» в международных отношениях, – «Убить пересмешника» / «To Kill a Mockingbird» (США, 1962), «Оливер» / «Oliver!» (США, 1968), к/ф «Звуки музыки» / «The Sound of Music» (США, 1965, реж. Р. Уайз), генерирующих предельно не-

винный образ ребенка, а также голливудских и диснеевских экранизациях различных литературных произведений или осуществленных на их основе концептуально-визуальных адаптаций («Книга Джунглей» / «The Jungle Book» (США, 1967), «Мэри Поппинс» / «Mary Poppins» (США, 1964), «Доктор Дулиттл» / «Doctor Dolittle» (США, 1967), эксплицируются намерения режиссеров продемонстрировать безграничные возможности, даруемые индивиду в Америке как «образцово демократичной» стране, в которой никто, как в противоположном, социалистическом идеологическом лагере, не сдерживается никакими искусственными барьерами.

Манифестация полной свободы и самораскрытия как воплощение «American dream» в реальности проявляется и в демонстрации такого феномена, как сопричастность к власти. Так, в семейном комедийном триллере «Эта дикая кошка» / «That Darn Cat!» (США, 1965) героиня фильма для того, чтобы помочь похищенной женщине обезвредить грабителей обращается напрямую в Федеральное бюро расследований (ФБР), в данном случае выступавшего олицетворением национально-государственной безопасности и порядка.

Элементы «фэнтэзи» в сочетании с общей ювенилизацией [35, р. 50] образов американской и английской детской литературы – Питера Пэна, Мэри Поппинс, Робина Гуда, Гекльберри Финна, Тома Сойера и др. – как *метод имманентного контроля над кинематографическим стилем* – приобретали авторскую интерпретацию в период Нового Голливуда.

Тогда вслед за А. Хичкоком [51, р. 98-110], использовавшим детские образы как вспомогательные для акцентуации идейно-психологической оппозиции между семьями или окружением взрослых героев, на медиaprостранство выходят С. Спилберг, Дж. Лукас стремившиеся воссоздать «взрослого зрителя как ребенка...» или «... взрослого, который хотел быть ребенком» [53, р. 104, 173]. Так или иначе, но ответственность и дисциплина, способность принимать решения и «быстро взрослеть» во время межпланетного диалога – такие качества, которыми оказались наделенными герои эпопеи «Звездных войн», фантастического к/ф «Инопланетянин» / «E.T. the Extra-Terrestrial» (США, 1982, реж. С. Спилберг), – стали иллюстрацией примене-

ния *метода социальной мобилизации* как в кинематографической «гиперреальности», в структуре медиа-текста, так и на стадии его подготовки. Не случайно «звездные войны» в дальнейшем превратились в одну из ведущих метафорических аллюзий «холодной войны», приобретя прочную ассоциацию с новыми витком гонки вооружений, начавшимся в период президентства Р. Рейгана [4].

Несмотря на то, что «Звездные войны» появились в советском прокате официально только в 1990 году, то есть на четверть века позже, чем в США (25 мая 1977 г.) [8, с. 72], эта фантастическая семейная киносага вызвала немалый резонанс на медиапространстве. Советские киноведы писали об открывшейся в США очередной войне «кинопсихоза», связанного с «космическими ужасами» [3, с. 15; 5, с. 4; 14], претенциозность в изображении которых рассматривалась как очередная «пиррова победа» американского империализма.

При всей стандартности разоблачительной лексики и модальности критического дискурса, вскрывающего низкопробность коммерческого «буржуазного зрелища», построенного на привычной оппозиции «мы – они», все это нельзя недооценивать при воссоздании общей хронологии и картины «холодного» идеологического противостояния между СССР и США на кинематографическом «фронте». Как удалось заметить Д.Р. Муртазиной [8], некоторые отклики на киноэпопею были составлены с фактическими ошибками, что может свидетельствовать не о профессиональной некомпетентности советских кинокритиков, но, очевидно, только о поспешности организованной медиа-атаки против американского семейного кино, выступившей дополнительным индикатором завершения «разрядки» в международных отношениях.

В целом, как отмечают исследователи [39; 43], появление такие известных кинопроизведений, представлявших собой как отдельные фильмы, так и серийные проекты – «Челюсти» / «Jaws» (США, 1975, реж. С. Спилберг), «Супермен» / «Superman» (США, 1978), многосерийные приключения Индианы Джонса с Х. Фордом в главной роли (США, 1981-2000-е, реж. С. Спилберг), «Охотники за привидениями» / «Ghostbusters» (2 серии, США, 1984, 1989, реж. А. Райтман), «Грем-

лины» / «Gremlins» (США, 1984, реж. Д. Данте), «Назад в будущее» / «Back to the Future» (США, 1985, реж. Р. Земекис), – свидетельствовало о прочном утверждении в США приключенческого детского / семейного фильма («family adventure-movie») как отдельного жанра. Последний становился все более обособленным и самодостаточным, как с коммерческой, так и общественно-популярной позиции в виде признания у американской киноаудитории. Он вытеснил на периферию диснеевский ретро-стиль и социально-коммуникативную сферу, концентрировавшуюся в Disney's World как уже развлекательно-туристическом центре.

Новый американский детский/семейный фильм уже прочно ассоциировался со скоростной динамикой, ритмами, быстро сменяющимся действием на экране, захватывающими дух приключениями.

Это ознаменовало начало нового и – ключительного этапа «холодной войны» конца 1970-х – 1980-х / рубежа 1990-х гг. гг. Контроль над киноискусством вообще и его детской/семейной отраслью – в частности – приобретал крайне эклектичный характер, чему в немалой степени способствовала трансформация развлекательной сферы как таковой – появление т.н. «мультиплексов» – крупных кинокомплексов с несколькими экранами, предполагавших, как правило, совмещение зрелищных функций с торговой и общественно-питательной индустрией.

Как отмечал Н. Браун, «до “Звездных войн” семейные фильмы были отмечены относительной стандартизацией продукта. После них – семейные фильмы характеризуются стилистической и общей дифференциацией», в которой можно выделить несколько «свободных шаблонов» [32, р. 224]. Их у данного автора 11: 1) семейный приключенческий фильм 2) семейный «фильм-фэнтези» 3) семейные фильмы о соприкосновении с наукой («family friendly science movies») 4) подростковая кино-картинка для семьи («the family-friendly teen pic») 5) фильмы о мечтах и волшебстве 6) Семейные фильмы о «переселении тел» («the body-swap film») 7) семейный фильм для взрослых 8) семейная комедия с элементами фарса 9) Экранизации классики, киноадаптация литературы 10) Рождественский семейный фильм 11) Семейная анимация [32, р. 224-225].

При всей условности данной классификации, тем не менее, следует признать, что она вполне репрезентативно, независимо от теоретико-методологических подходов к интерпретации семейного / детского кинематографа, отражает его американскую специфику и адсорбирует «холодный» политический климат, установившийся в 1940 – 1980-е гг. Практически в любом из кинопроизведений присутствует имплицитный или эксплицитный подтекст, направленный на конструирование оппозиции по типу «мы – они», а также на верификацию неоднократно упомянутой концепции «превосходства» всех, кто следует по «American way», дарующим молодому американцу безграничные возможности для того, чтобы «сделать самого себя» («self-made-man» как результат эволюции «self-made-child»).

Так, в к/ф «Военные игры» / «WarGames» (США, 1983, реж. Д. Бэдэм), отнесенным к третьей разновидности детских фильмов, «научные познания» юного американца Дэвида проявляются в таланте компьютерного взломщика (хакера). С помощью своих способностей ему удается проникнуть в сеть Пентагона и начать «игру», которую руководство этого могущественного ведомства воспринимает как атаку со стороны русских / СССР, якобы решивших спровоцировать США, и, тем самым, развязать Третью Мировую войну. Перед нами – очевидная экспликация образа наиболее вероятного «врага № 1» для США в «детском» кинематографе, которым однозначно признавался СССР вплоть до последних «холодных» лет.

Далее, в другом семейном фильме, например, «Каков отец, таков и сын» / «Like Father Like Son» (США, 1987), соответствующего шестой «категории», невинная, казалось бы история о том, как мозги отца и сына поменялись местом дислокации, оказавшись в телах – черепных коробках друг друга, также выступает проводником иррациональной коммуникации «по-американски»: только с помощью такого эксклюзивно-фантастического способа, демонстрирующего безграничные возможности американской науки и «цивилизации», воссоединяется утраченная духовная связь между поколениями.

В «Невероятных приключениях Билла и Теда» / «Bill & Ted's Excellent Adventure»

(США, 1989, реж. С. Херек), «Назад в будущее» / «Back to the Future» (США, 1985, реж. Р. Земекис) – вольные эксперименты с прошлым, сюжеты о манипуляциях с «машиной времени» – выступают иллюстрацией «свободного западного детства», о котором «мечтают все», особенно те, кто живет за «железным занавесом», а также аллюзией на геополитические претензии США, позволяющих себе, пусть и в «гиперреальности», вмешиваться в ход истории на «правах» «великой молодой нации».

Заключение

В целом, подводя итоги, необходимо отметить следующее. Система организации контроля над американским детским / семейным кинематографом вписывалась в общие, сложившиеся и ставшие относительно универсальными и устойчивыми основополагающие схемы мониторинга за этой сферой культуры и искусства.

Связь идеологии американизма, тяготеющего к культурной экспансии через кинематографию, нашла отражение в творчестве известного режиссера, сценариста, мультипликатора Уолта Диснея, еще с довоенного периода активно сотрудничавшего с правительством США, различными государственными ведомствами. Процесс идейно-мировоззренческой стимуляции, культивирование американского патриотизма, сознательного и самоотверженного служения ценностям и идеалам общественной и этатистской модели устройства, квинтэссенцией которых служила политическая мифология «American dream», продолжился и после отказа от «Кодекса Хейса» и становления рейтинговой системы.

В семейном кинематографе, созданном в эпоху «Нового Голливуда» и позднее, знаменем которого стали «Звездные войны», проявились все те же политико-аксиологические устремления кинематографистов и власти, пытавшихся через яркие образы, в частности, превратившуюся в своеобразную «фантастическую субкультуру», – «джедаизм» – донести убеждения о «превосходстве» американской «цивилизации», ее триумфальном доминировании не только на земле, но и на космическом пространстве.

Это дополнительно закреплялось особой «философией супергероя», когда образы Супермена – Человека-летучей мыши, Бэтме-

на, Спайдермэна, Хеллбоя, Женщины-кошки и т.д. – были призваны олицетворять спасительную миссию Америки, эталоном которой выступал «сверхчеловек» как воплощение «высшей цивилизации» [2]. «Супермен стал неотъемлемой частью нашей культуры», — утверждал журнал «Film Review». И далее: «Супермен символизирует Америку и то, что она собой представляет» [2, с. 122]. Поэтому героизация американского социокультурного пространства, восходившая к спасительному оптимизму переселенцев Нового Света, а затем упрочившаяся как черта национальной психологии в годы «великой депрессии», превратилась в имманентный «контрольный» лейтмотив семейной / детской кинематографии периода «холодной войны».

Библиографический список:

1. Байрамова Ж. М., Кутуев Р. Ф. Проблемы олигополий в антитрестовском законодательстве США // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2012. № 28. С. 219-221.
2. Борисов С.И. Философия супергероя // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2008. № 1. С. 112-126.
3. Варшавская Ю. Космические киноужасы // Литературная газета. 1977. № 36.
4. Веретельникова А.Ю. Первый этап внешней политики Рональда Рейгана: «вторая холодная война» // Чтения памяти профессора Александра Александровича Сидоренко. 2016. № 3. С. 31-35.
5. Гоманов Ю. И вновь супермен // Известия. 1977. № 196.
6. Зайнс Д. Разрушая чары Диснея // Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 38-62.
7. Литтлфилд М. Генри. «Волшебник страны Оз»: притча о популизме // Экономическая политика. 2007. №. 3. С. 197-207.
8. Муртазина Д.Р. Фильм «Звездные войны» глазами советских кинокритиков // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 4(13). С. 72-76.
9. Мязотс О. Оз за железным занавесом // Детские чтения. 2018. № 2(014). С. 297-301.
10. Разлогов К.Э. От естественных языков к медиа: методологические и терминологические аспекты медиалогии // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. С. 164-170.
11. Рахманова Т.Д. Эволюция американского вестерна: жанр массового кино от зарождения до мифа // Клио. 2014. № 5(89). С. 29-32.
12. Романова Т.А. Учебно-просветительская и пропагандистская деятельность студии «Дисней» в годы Второй Мировой войны // Инновации в науке. 2016. Ч. 1. № 56. С.54-65.
13. Фоляниц К. «Криминальное кино» в современной России // Современный герой: какой он? М.: ВГИК, 1999. С. 4-18.
14. Шатерникова М.С. Реальность и мифы американского экрана // Искусство кино. 1978. № 7. С. 129-131.
15. Шопенгауэр А. Собрание сочинений. В 6 тт. Т. 4. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2011. 398 с.
16. Юдин К.А. Англо-американский кинематограф 1940 – 1970-х гг. и система государственно-политического контроля США // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 1(33). С. 74-88.
17. Юдин К.А. Артур Шопенгауэр и некоторые проблемы теории познания // Вестник Ивановского государственного университета. 2016. Серия: гуманитарные науки. Вып. 3. История. Философия. Филология. С. 84-97.
18. Юдин К.А. Институциональная цензура как актор формирования исторической памяти на начальном этапе «холодной войны» // Траектории политического развития России: Институты, проекты, акторы: материалы Всероссийской научной конференции РАПН, г. Москва, 6-7 декабря 2019 г. / под ред. О.В. Гаман-Голутвиной, Л.В. Сморгунова, Л.Н. Тимофеевой. М.: МПГУ, 2019. С.453-454.
19. Юдин К.А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2018. Вып. 4(18). История. С. 39-52.
20. Юдин К.А. Кинематографическая интеллигенция США и политико-

- идеологический контроль над медиа-пространством на начальном этапе «холодной войны» // Интеллигенция и интеллигентоведение в начале XXI века: результаты и перспективы. Материалы XXX международной научно-теоретической конференции. Иваново, 26-27 сентября 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 132-138.
21. Юдин К.А. К вопросу о типологии «образа чужого» в англо-американском кинематографе 1960-1970-х гг. // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 3(35). С. 106-116.
 22. Юдин К.А. Контроль над детством по-американски: семейный кинематограф США в период «холодной войны» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2020. Вып. 2. Филология. История. Философия. С. 68-80.
 23. Юдин К.А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма» // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 4(36). С. 108-117.
 24. Юдин К.А. «Образ врага» и атмосфера «холодного противостояния» в зарубежном кинематографе 1960-х – 1970-х гг. // Диалог со временем. 2019. Вып. 67. С. 178-194.
 25. Юдин К.А. «Холодная война» – «холодный» юмор: политико-сатирическая имажосфера англо-американского кинематографа 1960-х гг. // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12. № 2. Ч. 2. С. 351-367.
 26. Юдин К.А. «Family movies» в культурном пространстве «холодной войны»: контрольно-цензурная регламентация семейного /детского кинематографа США // Символ детства в политике: от Холодной войны к современности. Тезисы научной конференции / под ред. Т.Б. Рябовой, О.В. Рябова. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, С. 42-44.
 27. Balio T. Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939. N.Y.: Scribner, Cop, 1993. 483 p.
 28. Barrier M. The animated man: a life of Walt Disney. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2007. 393 p.
 29. Baum F. The Marvelous Land of Oz. Chicago, 1904. 287 p.
 30. Bernstein M. Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1999. 292 p.
 31. Brown N. The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter. Cinema and Society. London: I.B. Tauris, 2012. 272 p.
 32. Brown N. Hollywood, the family audience and the family film, 1930-2010 // URL: https://www.academia.edu/1512769/Hollywood_the_Family_Audience_and_the_Family_Film_1930-2010_PhD_thesis
 33. Davis. R. The Life and Times of John Wayne. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1998. 400 p.
 34. Doherty T. Cold War, cool medium: television, McCarthyism, and American culture. N.Y.: Columbia University Press, 2003. 320 p.
 35. Doherty T. Teenagers and Teenpics: The Juvenilisation of American Movies in the 1950's. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 266 p.
 36. Greene K., Greene R. Inside the Dream. The Personal Story of Walt Disney.: illustrated biography – A Roundtable Press Book. N.Y.: Disney Editions, 2001. 191 p.
 37. Griffin S. Tinker Belles and evil queens: the Walt Disney Company from the inside out. N.Y.: New York University press, 2000. 292 p.
 38. Haber E. Behind the Iron Curtain. Aleksandr Volkov and His “Magic Land” Series. Jackson: University Press of Mississippi, 2017. 240 p.
 39. Kramer P. «Would You Take Your Child to See This Film?» The Cultural and Social Work of the Family Adventure Movie // Contemporary Hollywood Cinema / eds. Steve Neale and Murray Smith, London: Routledge, 1998. 294-311 pp.
 40. Kundanis R. Children, teens, families, and mass media: the millennial generation. London: Routledge, 2003. 408 p.
 41. Levy E. John Wayne: Prophet of the American Way of Life. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1988. 379 p.

42. *Littlefield H.* The Wizard of Oz: Parable on Populism // *American Quarterly*. 1964. Vol. 16. P. 47-58.
43. *Morris N.* The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light. London and N.Y.: Wallflower Press, 2007. 224 p.
44. *Nollen S.A.* Three Bad Men: John Ford, John Wayne, Ward Bond. Jefferson, N.C., and London: McFarland & Co., 2013. 408 p.
45. *Roberts R., Olson J.* John Wayne, American. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1995. 738 p.
46. *Sammond N.* Babes in tomorrowland: Walt Disney and the making of the American child, 1930-1960. Durham: Duke University Press, 2005. 472 p.
47. *Schwartz R.A.* Cold War Culture: Media and the Arts, 1945-1990. N. Y.: Facts on File, 1998. 376 p.
48. *Smith S.J.* Children, cinema and censorship: from Dracula to the Dead End Kids. London; N.Y.: I.B. Tauris, 2005. 237 p.
49. *Smoodin E.* Introduction: How to Read Walt Disney // *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom/* London and N.Y.: Routledge, 1994. 1-20 pp.
50. *Spigel L.* Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992. 236 p.
51. *Walker M.* Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 512 p.
52. *Watts S.* The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life. Boston and N. Y.: Houghton Mifflin Company, 1997. 526 p.
53. *Wojcik-Andrews I.* Children films: history, ideology, pedagogy, theory. N.Y.: Garland Pub, 2000. 275 p.

© Юдин К.А., 2020