

16. *Mathisen R.* PLRE II: Suggested Addenda and Corrigenda // *Historia*. 1982. № 31. P. 364—386.
17. *Mathisen R. W.* The Ideology of Monastic and Aristocratic Community in Late Antique Gaul // *POLIS Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 6. 1994. P. 203—220.
18. *Rapp C.* Holy Bishops in Late Antiquity: The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition. Berkeley, 2005. 347 p.
19. *Wes M. A.* Crisis and Conversion in Fifth-century Gaul: Aristocrats and Ascetics between «Horizontality» and «Verticality» // *Fifth-century Gaul: a Crisis of Identity?* / ed. by J. Drinkwater and H. Elton. Cambridge, 1992. P. 252—263.

УДК 791.43.03
ББК 85.373(7Coe)

К. А. Юдин

КОНТРОЛЬ НАД ДЕТСТВОМ ПО-АМЕРИКАНСКИ: СЕМЕЙНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ США В ПЕРИОД «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ»*

Статья посвящена феномену контрольно-цензурной регламентации американского детства и его репрезентации в семейном кинематографе. На материалах медиа-текстов 1940—1960-х годов проиллюстрирован генезис и визуализация следующих взаимосвязанных и сопряженных друг с другом разновидностей, форм контроля: цензура, родительское медиа-наблюдение, самоконтроль в рамках сопричастности к власти, медиа-моделирование угрозы, популяризация (медиация) молодежной субкультуры. Делаются выводы о том, что ведущей функцией семейного кинематографа стало установление генерационной коммуникации, связи между поколениями — детей и «бывших детей» (взрослых) с целью формирования представлений о «единственно правильном» онтологическом маршруте. Он был основан на ценностях христианского фундаментализма, клерикального корпоративизма, повседневно-капиталистического благосостояния, индивидуализма в стране «неограниченных возможностей», позволявшей «сделать самого себя» и осуществить национальную социализацию и интеграцию в мировое сообщество. Все выделяемые формы контроля над детским / семейным кинематографом в ходе их реализации условиях «холодной войны» были направлены на повышение эффективности кинематографии этого типа как «мягкой силы», позволяющей структурировать медиaprостранство и консолидировать его участников в нужном направлении, укреплять «санитарный» идеологический «железный занавес» для формирования идейно-мировоззренческого иммунитета против антиамериканской пропаганды.

Ключевые слова: детский кинематограф США, «family movies», «холодная война», политический контроль, цензура, идеология.

© Юдин К. А., 2020

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ».

• Серия «Гуманитарные науки»

K. A. Yudin

CONTROL OF CHILDHOOD IN THE AMERICAN FAMILY CINEMA DURING THE «COLD WAR»

This article is devoted to the phenomenon of control and censorship regulation of American childhood and its representation in family cinema. The materials of the 1940—1960's media texts illustrate the genesis and visualization of the following interrelated and interdependent varieties and forms of control: censorship, parental media surveillance, self-control in the framework of involvement in the authorities, media modeling of threats, popularization (mediation) of youth subculture. It is concluded that the leading function of family cinema was to establish generational communication, communication between generations — children and “former children” (adults) in order to form ideas about the “only correct” ontological route. It was based on the values of Christian fundamentalism, clerical corporatism, everyday capitalist well-being, individualism in the country of “unlimited possibilities”, which allowed “to make oneself” and implement national socialization and integration into the world community. All the distinguished forms of control over children's / family cinema during their implementation of the Cold War conditions were aimed at increasing the effectiveness of this type of cinema as “soft power” aimed at neutralizing anti-American propaganda.

Key words: US children's cinema, “family movies”, “cold war”, political control, censorship, ideology.

Важнейшим и неотъемлемым элементом культурного пространства «холодной войны» выступал семейный / детский кинематограф. За ним в соответствии с американскими национальными киноведческими и историографическими традициями закрепился обобщенно-собирательный термин — «family movies». Несмотря на его условно-инструментальный характер, обусловленный множественностью концептуальных вариаций данного понятия, объем которого, по признанию исследователей [10, p. 12—13], не представляется возможным очертить в силу не меньшего, по своему жанровому и идейно-художественному своеобразию, диапазона кинопроизведений, затрагивающих детскую тематику, в целом оно является востребованным при изучении «детского холодного фронта».

«Family movies» можно рассматривать как «гиперреалистическую» площадку для политико-идеологического конструирования, трансляции и репрезентации основополагающих идейно-мировоззренческих установок США, выступающих в виде представлений об «American dream» и «American way» как «вершинах» культурно-цивилизационного развития [1, с. 18]. В силу этого, ведущей функцией семейного кинематографа стало установление генерационной коммуникации, связи между поколениями — детей и «бывших детей» (взрослых) с целью обеспечения «единственно правильного» маршрута, основанного на ценностях христианского фундаментализма, клерикального корпоративизма, повседневно-капиталистического благосостояния («prosperity»), индивидуализма в стране «неограниченных возможностей», позволяющей «сделать самого себя» («self-made man»), по национальной социализации и интеграции в мировое сообщество. Именно в этом смысле было важно, чтобы семейный / детский фильм обладал определенной универсальностью. По мнению Э. Бёрда, председателя правления «Disney International» в 2004—2018 гг.: «Семейный фильм» — это фильм, который может смотреть вся

семья вместе, а также фильм, который может смотреть широкая демографическая аудитория. Истинный смысл <...> состоит в том, могут ли ребенок и его / ее дедушка и бабушка побыть вместе и одинаково наслаждаться фильмом» [10, p. 13].

Идеологической телеологией как наступательно-упреждающего, так и оборонительного характера, направленного на защиту американских детей от «демона социализма», «безбожного, атеистического коммунизма», как полагали некоторые кинематографисты, например, Л. МакКери [11, p. 109], «красного дьявола», а также от созерцания на экране любых проявлений девиантного, аморального поведения, были продиктованы стремления обеспечить эффективную контрольно-цензурную регламентацию семейной / детской кинематографии жесткими «взрослыми методами».

Цензура как ведущий метод контроля: от «Кодекса Хейса» — к рейтинговой системе

Базовой, конституирующей формой контроля по однозначному признанию исследователей [6, 7, 9, 20] над детским, семейным кинематографом в США выступала *цензура*. Ее разновидности и уровень информационной сегрегации применительно к кинопродукции напрямую коррелировали с возрастом представителей детской аудитории. Как отмечала Р. Кандэнис «дети, подростки и семьи имеют сложное отношение к средствам массовой информации, которое варьируется в зависимости от возраста, пола, поколения и семейного окружения. Понимание детьми СМИ меняется по мере их роста. Каждое поколение по-разному переживает и воспринимает медиа» [18, p. 5].

В институционально-политическом отношении применение этой формы контроля выразилось в создании объединенного цензурного «железного занавеса», который опустился не во второй половине 1940-х, а уже в 1920—1930-е гг., когда под влиянием консервативных общественных и религиозных организаций, в частности, Национального Легиона благочестия (приличия) / National Legion of Decency, был принят этический кодекс Голливуда, известный как «Кодекс Хейса» (Motion Pictures Production Code), активно применявшийся с 1934 г., а также разработана система фильтрации кинопродукции, выявления ее морально-политической благонадежности. В «Кодексе» к «предметам, вызывающим отвращение» были отнесены сцены к/ф, в которых демонстрировалась «явная жестокость по отношению к детям и животным». Недопустимым признавался показ половых органов детей [3].

Кроме того, устанавливалась так называемая «циклическая цензура», на основании которой кинопроизведения делились на категории-циклы («The gangster Cycle», «The sex Cycle», «The Horror Cycle»), по которым и подвергались обследованию со стороны Production Code administration (PCA) на предмет допустимости для детской аудитории и наличия элементов «family movies» [19, p. 47]. Фильмы выходили на экраны только в том случае, если его производители получали т. н. «печать непорочности» («Purity Seal of approval») — разрешение на прокат [2].

Несмотря на внешне благородную цель, заключавшуюся в попытках рационализации детского медиаобразования, выявления того, что однозначно не могут и не должны смотреть американские дети, поскольку определенные темы и сюжеты «нанесут более юным зрителям явный моральный ущерб» [3], данная система контроля изначально была построена на диспропорциях

между применением принципов «чистой этики» и ханжеско-моралистических установок с явным доминированием последних. Важно обратить внимание на особую роль американской общественности — специфических объединений — гендерно-политических и этнонациональных корпораций, таких как «Дочери американской революции» / «The Daughters of the American Revolution» (DAR), Национальный конгресс родителей и учителей / «National Congress of Parents and Teachers», «Национальный совет еврейских женщин» / «National Council of Jewish Women» [8, p. 3—4].

Представители этих организаций, а также отдельные активисты, опираясь на результаты проведенных ими исследований «тлевого» влияния фильмов на детей, якобы вовлеченных в процесс собственного морально-нравственного разложения [14], выступали с требованиями «достойного кино» («decent movies»). Все эти требования, как правило, излагались и подавались в крайне экзальтированной форме, с гипертрофированным критицизмом в отношении отдельных кинопроизведений или актеров (например, Г. Гарбо или К. Хэпберн), продюсеров и других участников кинопроизводственного процесса. Их репутация на предмет морально-политической благонадежности, как отмечали некоторые издания, не поддавалась необходимой верификации и, возможно, даже восстановлению после того, как «была испорчена системой Голливуда» [16, p. 311].

В то же время, именно в ходе подобного сложного сопряжения общественной активности, низовой рефлексии, самоцензуры и официальной, нормативно-правовой регламентации и происходило становление американского медиапространства и детскости как его культурно-антропологической, имагологической составляющей. Начиная с «феномена Ширли Темпл», на экранах появлялись колоритные кинопроизведения, отражавшие идейно-эстетические идеалы и рецепцию западноевропейского стиля «поэтического реализма», выражавшие в различных вариациях модель «American dream».

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, который 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». Ее символом выступает новый дом семейства Блэндингзов, в котором уже царит гармония, идиллия, и исчезают все прежние «опасные сомнения» и «социалистическое инакомыслие», проявляемой детьми, ранее, в старой квартире, обсуждавших за столом проблемы «распада современного общества», «кризиса семьи» и убежденных в атрофированности критического мышления у их отца как «типичного представителя среднего класса»: «Из полена крови не выжмешь — такой вердикт ему выносила младшая дочь. Теперь же Джим Блэндингз доказал свою мужскую, социальную и, следовательно, политическую состоятельность, сумев добиться

нужного уровня материального благополучения и экзистенциальной свободы, прививающих иммунитет против «красной» пропаганды.

На протяжении всей истории американской кинематографии на экраны выходило множество фильмов на религиозную тематику или с ярко выраженным клерикальным контент-субстратом, в которой детские персонажи играли ключевую роль в имагогической репрезентации семейной корпоративности. Одним из первых значительных кинопроизведений, появившихся в первые годы «холодной войны» — в 1946/1947 гг. стал фильм режиссера Ф. Капры «*Эта замечательная жизнь*» / «*It's a Wonderful Life*», в котором главному герою — Д. Бейли, доведенному до отчаяния ввиду крайне неблагоприятно сложившихся обстоятельств и поэтому решившему расстаться с жизнью — оказывается «скорая теологическая помощь».

К молодому американцу направляется не кто иной, как сам посланник господина бога — ангел «второго класса» по имени Кларенс, призванный спасти Бейли от греховного акта самодеструкции. Для того, чтобы продемонстрировать ценность и значимость жизни в кинематографической «гиперреальности» производится детальное воспроизведение всего онтологического маршрута, пройденного главным героем. При этом, особый акцент делается именно на детском периоде, в который и произошло формирование основ американской героической личности — готовности к самопожертвованию, искренности, честности, благородству. Юный Бейли спасает своего младшего брата, попавшего в прорубь, затем — предотвращает еще одну трагедию, отказавшись отнести лекарство по месту назначения, неправильно приготовленное пожилым аптекарем. И, вступив во взрослую жизнь, Д. Бейкли, не без колебаний, но остается верным своим альтруистическим идеалам. Таким образом, *через определенную сакрализацию и канонизацию детства как своеобразной стартовой площадки для апробации силы духа и воли по-американски, осуществлялось обоснование реальной достигаемости «американской мечты», обретаемой в праведной борьбе с внутренними врагами и противниками.*



Ил. 1. Кадр из к/ф «Вы услышите следующий голос...» (США, 1950)

В 1950 г. на экраны вышел к/ф режиссера У. Уэллмена «Вы услышите следующий голос...» / «*The Next Voice You Hear...*» (ил. 1) в которой американская семья также получает возможность осуществить прямую коммуникацию с «абсолютным духом». И вновь объектом подобной идеологической

проработки, легализованной «Кодексом Хейса» выступает ребенок, маленький Джон Смит, вынужденный вливаться в семейный «Легион благочестия», направленный на формирование иммунитета против «красной заразы». В 1952 г. режиссер Лео МакКерри, придерживающийся таких же антикоммунистических взглядов, как и Сесиль Де Милль, поставил к/ф «Мой сын Джон» / «My Son John», в котором американско-капиталистический образ жизни выступает своеобразным символом веры, а молодой человек, Джон, предается анафеме отцом-маккартистом за свою приверженность «социалистической ереси». После разоблачения матерью и последовавшего «отречения» под давлением органов американской государственной безопасности — ФБР — его убивают бывшие единомышленники, служащие другой «церкви» и поклоняющемуся «красному дьяволу».

В 1960—1980-е гг. также появилось значительное количество кинопроизведений на религиозно-мистическую тематику, однако, по мере ослабления влияния «Кодекса» и общей либерализации идейно-кинематографического климата в период становления системы «нового Голливуда», наблюдался отход от догматическо-шаблонного воспроизведения американского детства, подросткового периода и юности. Несмотря на консервативный скептицизм, как отмечал Т. Доэрти, Американская ассоциация кинокомпаний (MPAA / Motion Picture association of America) «отказалась от концепции киносъёмки как семейной прогулки для мамы, папы и детей» [12, р. 50]. В вызвавших немалый общественный резонанс картинах, таких как «Омен» / «The Omen» (США, 1976, реж. Р. Доннер), «Изгоняющий дьявола» / «The Exorcist» (США, 1973, реж. У. Фридкин), дети рассматривались уже в качественно ином ракурсе — как жертвы уже состоявшей интоксикации и инфицирования со стороны темных сил. *Все это в контексте «холодного» политико-идеологического противостояния между США и СССР также правомерно трактовать как имплицитные аллюзии на неисчерпаемость проявлений чуждости и инаковости, овладевающих самым ценным — сознанием ребенка как носителя будущего американской нации — в случае ослабления христианской бдительности и контроля над детством.*

Вопреки многочисленным попыткам опротестовать и ограничить диапазон применения «Кодекса Хейса», уже в первые послевоенные годы воспринимавшегося кинематографистами как явный архаизм, нарушающий свободу предпринимательства на медиaprостранстве, официально он был упразднен лишь в конце 1960-х гг. — 1967/1968 гг. Тогда при непосредственной инициативе президента Американской ассоциации кинокомпаний США Д. Валенти была разработана рейтинговая система экспертизы кинофильмов, основанная на установлении возрастных лимитов доступа. В соответствии с этой системой, все к/ф классифицировались с помощью следующих буквенных обозначений — «грифов доступа»: «G» — «General audiences» — фильмы, рассчитанные на широкую аудиторию и демонстрируемые без ограничений; «PG» — «Parental guidance suggested» — просмотр рекомендуется совместно с родителями; «PG-13» — «Parents strongly cautioned» — детям, не достигшим 13 лет, просмотр нежелателен; «R» — «Restricted» — лица, не достигшие 17-летнего возраста, допускаются на фильм только в сопровождении одного из родителей, либо законного представителя; «NC-17» — «No One 17 & Under Admitted» — Лица 17-летнего возраста и младше на фильм не допускаются.

Первоначально ожидалось, что либерально-открытый режим доступа, с буквенным обозначением «G», будет наиболее востребованным и способствующим удовлетворению растущего спроса на фильмы у максимально широкой аудитории — детей в возрасте от 6 до 12 лет и их родителей. Но к ноябрю 1969 г. «стало ясно, что фильмы с оценкой “G” были явным меньшинством (32 %)» [17, р. 191]. Эта тенденция сохранилась и в начале 1970-х годов. В то время как «в 1969 г. фильмы с индексом “G” и “PG” составляли 71 % всех рейтингов фильмов, к 1970 году количество фильмов в категории “R” (примерно 37—38 %) было больше, чем в любой другой категории» [13, р. 39]. Таким образом, как мы получаем возможность убедиться, произошла эволюция механизмов самоконтроля, при которой изначально инспирированные по давлением консервативной общественности и солидаризировавшейся с ней власти, цензурные практики, конвертировались в технологии добровольного самоограничения и информационной сегрегации детского и взрослого медиа-субстрата.

Родительское медиа-наблюдение и другие методы «политической педагогики» и ее визуализации

Генетически родственной формой контроля, сопряженной с общественным, цензурным самообследованием, можно считать *родительское медиа-наблюдение*. Под ним подразумевается, во-первых, непосредственное проявление родительской власти, направленной на ограничение доступа их детей к тем или иным фильмам, а также очень интересная ситуация моделирования этой культурно-семейной опеки в кинематографической «гиперреальности».

Классическим примером, иллюстрацией этой модели взаимоотношений может выступать к/ф М. Шэвелсона «*Это началось в Неаполе*» / «*It Started in Naples*» (США, 1960). В этой картине наблюдается настоящее соотнесение между различными типами культур и, соответственно, альтернативными путями социализации личности ребенка, а также *методами «политической педагогики»* в условиях «холодной войны» — американской буржуазно-прогрессивной «цивилизацией становления», и консервативно-органичной, традиционалистской. Мальчику, 8-летнему Нандо, предстоит сделать непростой выбор — остаться в Италии со своей тетей Лючией (С. Лорен), унаследовать патриархальный уклад и образ жизни мелкого ремесленника, или поддаться соблазну и отправиться в страну «неограниченных возможностей». Такой шанс ему предоставляет добрый, щедрый и заботливый дядя — Майкл Гамильтон (К. Гейбл), обрисовывая мальчику все «преимущества» жизни в США. И в этом отношении колоритен эпизод, сцена в номере отеля, которая, несмотря на малую продолжительность по времени, является символически ключевой. М. Гамильтон, удобно расположившись на террасе с видом на древнейшую итальянскую, римскую культуру, колыбель европейской цивилизации, словно не замечая этой идейно-эстетической монументальности, исходящей от грандиозного архитектурного ансамбля, пытается привлечь юного Нандо «главным достижением» американской «цивилизации» — гамбургером, который он демонстративно и торжественно готовит, словно изысканное блюдо, олицетворяющие ее «величие» и «превосходство». Однако, мальчик, несмотря на всю сложившуюся привязанность к дяде и невероятные колебания, все же решает остаться в Италии.

Таким образом, на детском / семейном медиапространстве явно прочерчивались демаркационные линии: «своя» / «другая» ойкумены, «теплая» родная и «холодная» чужая реальности как в геополитическом, так и социокультурном смысле. *Это также можно рассматривать как применение метода имманентного родительского медиа-контроля через кинематографическую «гиперреальность». Он позволил выявить стратегии духовного самоопределения в условиях культурно-цивилизационного размежевания, в данном случае завершившегося победой — оказанием противодействия локальному, экзистенциальному экспорту капитализма и американизации сознания ребенка.*

В той или иной степени, применение данного метода можно усмотреть и в более ранних кинематографических произведениях, таких как: «Ребекка с фермы Саннибрук» / «Rebecca of Sunnybrook Farm» (США, 1938, реж. А. Дюон); «Наш город» / «Our Town» (США, 1940, реж. С. Вуд), «Жизнь с отцом» / «Life with Father» (США, 1947, реж. М. Кёртиц), «Я помню маму» / «I Remember Mama» (США, 1948, реж. Д. Стивенс), «Летние каникулы» / «Summer Holiday» (США, 1948, ред. Р. Мамулян), «Бухта луны» / «On Moonlight Bay» (США, 1951, реж. Р. Дель Рут), «В свете серебристой луны» / «By the Light of the Silvery Moon» (США, 1953, реж. Д. Батлер). В уже упомянутой картине «Жизнь с отцом» а также семейных комедиях Д. Серка, вышедших в начале 1950-х гг. — «Уик-энд с отцом» / «Weekend with Father» (США, 1951), «Возьми меня в город» / «Take Me to Town» (США, 1953), «Кто-нибудь видел мою девчонку?» / «Has Anybody Seen My Gal» (США, 1952) как раз воссоздается атмосфера ослабления связей американской семьи, живущей в пригороде, и «широкого общества» («widely community»). Уже тогда поднимались становящиеся все более актуальными проблемы [4] поддержания отцовского авторитета и материнского выбора и др. сюжеты, позволяющие выявлять механизмы родительского медиа-наблюдения за постоянным фланированием, дрейфом и, в конечном итоге, диверсификацией семейных ценностей, приводящих к уязвимости ребенка и эрозии детскости, преждевременному взрослению, отчуждению как социально-психологической травме.

Медиа-моделирование

Еще одним способом/методом контроля над реальностью и кинематографической «гиперреальностью», который просматривается 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».*

Эта форма контроля отчетливо проявляется в нуар-драме режиссера У. Уайлера «Часы отчаяния» / «The Desperate Hours» (США, 1955) (ил. 2), 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. Экстремальная ситуация, связанная с пребыванием чужих/ врагов в доме, потребовала от семейства Хиллардов мобилизации всех социально-коммуникативных, психологических ресурсов для того, чтобы на достойном для «настоящего американца» уровне продемонстрировать

обороноспособность ячейки «самого прогрессивного общества», готовность защитить ценности и идеалы мирного существования по-американски. И мы видим, как в борьбе за «рах Америка» все члены семьи претерпевают стремительную духовную эволюцию, аналогию: 10-летний сын мистера Хиллард — Ральф — постепенно освобождается от инфантильно-максималистских доминант в поведении и беспрекословно подчиняется отцу семейства. Последний также проходит своеобразный обряд/ритуал инициации — верификации своих правомочий главы семейной корпорации, в ходе которого происходит установление его незыблемого авторитета перед сыном, дочерью и женой, демонстрирующих благоразумие в сочетании с героическим самопожертвованием.



Ил. 2. Кадр из к/ф "Часы отчаяния" (США, 1955)

В этом можно усмотреть приближение к проявлению модели Э. Юнгера «бытия в действии», при которой в носителях-типах, реализующих ее в реальности, «соединяются две крайности — с одной стороны, стихийное, действующее в себе и вне себя, с другой, жесточайшая дисциплина, предельное самосознание и объективность, полный контроль при тотальном задействовании собственного существа» [5, с. 42, 45]. Однако, если подлинное, «юнгерское» предназначение и конечный результат подобной активности заключается в пробуждении контрбуржуазной, антимеритократической сознательности, выход на новый «гештальт-уровень», то применительно к США наблюдается прямо противоположный процесс — семейный героизм способствует еще более прочной консервации национально-государственных устоев и уклада, оправдывающего в «бою» свое морально-нравственное состоятельность, автономность и культурное «превосходство». Как и в картинах А. Хичкока [21], дети во «взрослом» кино играют важную инструментальную роль — индикаторов изменения внутрисемейного климата, институционализации — взросления, вызревания американской ментальности.

«Холодная» мультипликация и анимация

Отдельной и масштабной темой для исследований выступает деятельность одного из крупнейших американских «конструкторов детства» — известного режиссера, продюсера, мультипликатора, организатора киноиндустрии У. Диснея. Не ставя перед собой задачи детального рассмотрения

функционирования «мультимедийной империи» — «The Walt Disney Company», отметим лишь, что творческую активность У. Диснея можно считать репрезентативным примером симбиоза личностных и государственных приоритетов в условиях действия «Кодекса Хейса». Не являясь воинственным антикоммунистом, У. Дисней, тем не менее, ориентировался на официальную политико-идеологическую линию, что нашло отражение в соответствующих медиа-продуктах, созданных непосредственно под протекторатом правительства США. Если говорить о вкладе в медиацию «холодного» американского детства, то можно упомянуть два колоритных мультипликационных фильма, вышедших в середине 1940 — начале 1950-х гг.

Первый из них — м/ф «Лицо фюрера» / «Der Fuehrer's Face» (США, 1942). Здесь идеалы американской свободы противопоставлялись предельно карикатурно изображенному тоталитарному кошмару Третьего рейха, милитаристско-мобилизационной диктатуре, царящей в «Нациленде». В контексте смены политико-символических координат начавшейся «холодной войны», идентификации СССР как «врага № 1», сравнимого с поверженной нацистской Германией, этот медиа-текст стал актуален как непрямая, но очевидная мультипликационная аллюзия на сталинский режим, олицетворяющий новую угрозу «правильному миропорядку» по-американски, от которой должны быть защищены все дети США и солидаризирующихся с ними стран.

В начале 1950-х гг. появился м/ф «Холодная война» / «Cold War» (США, 1951, реж. Д. Кинни (ил. 3), в котором известный мультипликационный персонаж — мистер Гуффи, ведет «холодную войну» с простудой и лекарствами, что также можно рассматривать как аллегорическую аллюзию на политические реалии того времени. То синеющий, то резко багровеющий нос мистера Гуффи выступает своеобразным индикатором степени инфицированности и уязвимости от «красной /коммунистической заразы». Подобные детские медиа-тексты, но со взрослой смысловой нагрузкой также выступали важным методом политизации детства и его национально-государственного конструирования.



Ил. 3. М/ф
"Холодная война"
(США, 1951)

С начала — середины 1950-х гг. и в США, и в СССР как его геополитическом оппоненте, происходят встречные процессы модификации культурно-идеологического климата, повлиявшие, в свою очередь, и на специфику репрезентации и контроля над детством.

Десталинизация, затем «оттепель» в СССР, завершение эпохи маккартизма в США приводят к формированию атмосферы «холодного потепления» как неустойчивой комбинации и сосуществования идейно-стилистических, социально-политических антиномий. В этих условиях создаются прецеденты ослабления консервативного контроля, установленного «Кодексом Хейса». Происходит смещение акцентов, обращение к детальному рассмотрению серьезных социально-психологических проблем, визуализация переходного периода — позднего детства и ранней юности. Так, в к/ф «Бунтарь без причины» / «*Rebel Without a Cause*» (США, 1955, реж. Н. Рэй) в «гиперреалистическом» фокусе представлена проблема «трудного подростка» Джима Старка и его асоциальной экзистенциальности.

Внутренний протест главного героя, обращенный против себя и своего окружения, семьи, вызван ничем иным, как духовной несостоятельностью, приводящей к ложному убеждению о «криминальном героизме» как о единственном способе доказать и утвердить свою «подлинную» сущность. Перед нами — один из вариантов трагического развития «American way», «взлета и падения» [15, р. 8] на его начальной, детской и подростковой стадии. Семейная конфликтность демонстрируется в картине Д. Серка «Слова, написанные на ветру» / «*Written on the Wind*» (США, 1956). Здесь тема духовной инволюции подростка, принадлежащего к могущественному «клану» Хэдди, выступает недвусмысленной аллюзией на аналогичные процессы усугубления культурно-цивилизационной патологии США и эфемерности, утопичности «America dream», которая оказывается недостижимой и при непрерывном удовлетворении материалистических вожделений, и при безнадежных попытках отказаться от них.

Следствием общей либерализации кинематографического климата становится и популяризация, медиация молодежной субкультуры, атмосферы всеобщего раскрепощения и манифестации индивидуализма, увлечение рок-н-роллом. В условиях непрекращающегося «холодного» культурно-идеологического соперничества даже негативные или сомнительные с морально-нравственной позиции поведенческие установки американской молодежи, спешившей расстаться с детством и обрести самостоятельную юность, оказываются востребованными для повышения эффективности кинематографа как «мягкой силы», направленной на противодействие антиамериканизму. Вышедшие во второй половине 1950-х гг. кинофильмы, такие как «Рок круглые сутки» / «*Rock Around the Clock*» (США, 1956, реж. Ф. Сирс), «Мистер Рок-н-ролл» / «*Mister Rock and Roll*» (США, 1957, реж. Ч. Дубин), «Иди, Джонни, иди» / «*Go, Johnny, Go!*» (США, 1959, реж. П. Ландрес), по существу, выполняли функцию трансляции и пропаганды представлений об «истинной» свободе по-американски, при которой разнообразие форм досуга, их общедоступность, открытость, и иные критерии «превосходства» социализации подростка в США приобретали политико-символическое значение как антиподы тоталитарной, коммунистической «замкнутости по-советски».

В целом, подводя итоги, необходимо отметить следующее. Изначально «детское пространство», как в реальности, так и кинематографической «гиперреальности» обладало имманентной синкретичностью, предполагавшей тесное сплетение, взаимосвязь по принципу детское-во-взрослом

и наоборот. Подобная парадоксальность и противоречивость, при которой априори взрослые фильмы, и чисто детские кинематографические произведения нивелировались под общим знаменателем «family movies», объективно способствовала универсализации методов контрольно-цензурной регламентации. В настоящем исследовании их выделяется пять: цензура, родительское медиа-наблюдение, самоконтроль в рамках сопричастности к власти, медиа-моделирование угрозы, устойчивости американской семьи перед внешней и внутренней угрозой, популяризация (медиация) молодежной субкультуры. Все они стали результатом применения общей контрольно-ревизионной практики, направленной на защиту и трансляцию идейно-аксиологических приоритетов, эталоном достижения которых традиционно выступали представления об «American dream».

Несмотря на отсутствие предельно эксплицированных и прямых индикаторов воздействия системы контроля на американских кинематографистов в виде публичных разоблачений «детской голливудской десятки» и т. п. аналогов, над детским, семейным медиапространством всегда осуществлялся контроль взрослыми методами, легализованными «Кодексом Хейса», а также с помощью механизмов самоцензуры и самоконтроля, степень и масштабы применения которых трансформировались параллельно с динамикой общественных настроений и представлений о границах дозволенного.

В эпоху становления рейтинговой системы контроля на медиапространство выходят такие в настоящем признанные мэтры американской кинематографии, как С. Спилберг, Дж. Лукас, стремившиеся воссоздать «взрослого зрителя как ребенка...» или «...взрослого, который хотел быть ребенком» [22, 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 применения *метода общей социальной мобилизации* как в кинематографической «гиперреальности», в структуре медиа-текста, так и на стадии его подготовки. На смену героям и кумирам «холодного», но классического детства — М. Поппинс, П. Пэну, персонажам волшебной страны Оз — пришли «супергерои» «холодной юности» — бэтмены и супермены («Бэтмен» / «Batman», США, 1989, реж. Т. Бёртон); «Супермен» / «Superman», США, Великобритания, Канада, Швейцария, 1978, реж. Р. Доннер), ставшие имагогическим арсеналом эпохи «звездных войн» уже на геополитическом пространстве и олицетворением нового витка «холодной войны» в конце 1970-х — 1980-е гг.

Список литературы

1. Голенопольский Т. Г., Шестаков В. П. «Американская мечта» и американская действительность. М.: Искусство, 1981. 208 с.
2. Кумылганова И. А. Проблемы классификационных систем теле- и киноиндустрии США в защите детей от нежелательной аудио-визуальной информации // Медиаскоп. 2009. № 3. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17253053> (дата обращения: 25.12.2019).
3. Сеанс. 2009. № 37/38. URL: http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/hays_code/ (дата обращения: 05.12.2019).

4. Халилов В. М. Семейные ценности в кинематографе США // США и Канада: экономика, политика, культура. 2019. Т. 49, № 12. С. 95—108.
5. Эвола Ю. «Рабочий» в творчестве Эрнста Юнгера. СПб.: Наука, 2005. 186 с.
6. Юдин К. А. Кинопроизводство в период «холодной войны»: некоторые тенденции российской и зарубежной историографии // Вестник Ивановского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2019. Вып. 3: Филология. История. Философия. С. 47—60.
7. 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. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена. С. 42—44.
8. Balio T. Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930—1939. N. Y.: Scribner, Cop, 1993. 483 p.
9. Bernstein M. Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era. New Brunswick, N. J: Rutgers University Press, 1999. 292 p.
10. Brown N. The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter. Cinema and Society. London: I. B. Tauris, 2012. 272 p.
11. Dick B. F. The screen is red: Hollywood, communism, and the Cold War. Jackson: University Press of Mississippi, 2016. 282 p.
12. Doherty T. Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 272 p.
13. Farber S. The Movie Rating Game. Washington, D. C: Public Affairs Press, 1972. 128 p.
14. Forman H. J. Our movie made children. N. Y: Macmillan Co, 1934. 300 p.
15. Hine T. The Rise and Fall of the American Teenager. N. Y.: Avon Books, 1997. 336 p.
16. It's Terrible! It's Ghastly! It's Stinks // New Republic. 1937. 21 July.
17. Kramer P. The Best Disney Film Never Made Children's Films and The Family Audience in American Cinema since the 1960's. In book: Genre and Contemporary Hollywood, ed. Steve Neale. London: British Film Institute, 2002. P. 185—200.
18. Kundanis R. Children, teens, families, and mass media: the millennial generation. London: Routledge, 2003. 408 p.
19. Smith S. J. Children, cinema and censorship: from Dracula to the Dead End Kids. London; N. Y.: I. B. Tauris, 2005. 237 p.
20. Leff L. J., Simmons J. L. The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code. Lexington: University Press of Kentucky, 2001. 416 p.
21. Walker M. Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 512 p.
22. Wojcik-Andrews I. Children films: history, ideology, pedagogy, theory. N. Y.: Garland Pub, 2000. 275 p.