

УДК: 7.01+791.43.01

5.7.7. Социальная и политическая философия

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-238-275](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-238-275)

«КОКТЕЙЛЬНЫЙ» ЧЕБУРАШКА: МЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ И ПРОДВИЖЕНИЯ ОБРАЗА В РОССИЙСКОМ МАССОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



Андрей Некита,

Новгородский
государственный университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия).

Andrey Nekita,

Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0002-9254-2901

e-mail: beresten@mail.ru



Сергей Маленко,

Новгородский
государственный университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия).

Sergey Malenko,

Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0003-4828-0171

e-mail: olenia@mail.ru

Для цитирования статьи:

Некита, А. Г., & Маленко, С. А. (2024). «Коктейльный» Чебурашка: медийные технологии создания и продвижения образа в российском массовом кинематографе. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 3(8), 238-275. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-238-275](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-238-275)

Аннотация. Российская семейная комедия «Чебурашка» стала не только примером успешного коммерческого проекта, но и продемонстрировала пример профессиональной адаптации голливудских технологий в современном отечественном социокультурном пространстве. На фоне устойчивой и непрерывно возрастающей ностальгии по советскому прошлому был создан креативный продукт, в котором странным образом совместились зрительские иллюзии по поводу советского Чебурашки и новые западно-ориентированные, идеологизированные культурные ценности, которые оказались закодированы в персонажах, предметной среде и сюжетных поворотах кинокартины. Образ Чебурашки в советской культуре эволюционировал от аморфного зверька с необозначенной видовой принадлежностью к общесоветскому символу детства с соответствующим набором экзистенциальных смыслов. Как утверждают авторы российского «Чебурашки», они создавали новую историю этого персонажа, в то же время ретроатмосфера картины и набор персонажей неизменно отсылают зрителей именно к советскому Чебурашке. Но новый образ лишь формально может быть отнесен к его визуальному прототипу, поскольку намеренно создавался как визуально-смысловая конструкция, апеллирующая к господствующим в российском обществе производственному тематизму и потребительским ценностям. Именно поэтому новый Чебурашка становится «пасхалкой», неявно указывающей на наличие в одном фильме сразу нескольких десятков целенаправленно заимствованных элементов образов популярных персонажей из коммерчески успешных западных, советских и российских медийных проектов прошлых десятилетий. Подобная технология позволяет зафиксировать господствующую идеологическую тенденцию, связанную с всесторонней ассимиляцией западных ценностей в пространстве российской культуры.

Ключевые слова: мифология Чебурашки, детство, фильм «Чебурашка», социализация, ностальгия по советскому, производственная тема, визуальная технология конструирования медийных образов, пасхалка, ассимиляция ценностей, гламуризация образа, потребительство, идеология западнизма.

Мы будем брать у вас фильмы, программы, телеигры, даже реплики «оставайтесь с нами» и подтяжки ведущих, все это мы у вас берем. И к этому мы будем еще брать у вас деньги на осуществление всего этого. И это только начало [Жванецкий 2015].

Немного о технологии конструирования кинообразов

Многие эксперты, на все лады и под разными углами анализирующие «Чебурашку» Дмитрия Дьяченко, специально отмечают, что эта киноистория 2022 года вообще не имеет никакого отношения к сюжету Эдуарда Успенского о Чебурашке, крокодиле Гене и их друзьях. В то же время, явно неудачно скроенный за полтора года коллективом из четырех авторов, белорусских КВНщиков: В. Шляппо, В. Куценко, В. Зуба и А. Молчанова, сценарий фильма все равно так или иначе отталкивается от образов советской серии мультфильмов, которые в 1970–1980 годы получили всеобщее и заслуженное признание не только в СССР, но и во всем мире.

Показательно, что уже то, как именно Чебурашка появляется в пространстве, напоминающем советский ретро-хронотоп, наводит на мысль не столько о качестве этого художественного продукта, сколько позволяет проиллюстрировать технологию адаптации новых социокультурных смыслов, которая активно внедрялась как в последние годы существования Советского Союза, так и особенно в первые десятилетия истории Новой России.

Первое, на что следует обратить внимание при анализе технологии создания подобного креативного продукта, состоит в том, что в последнее время многие исследователи отмечают неуклонно возрастающую ностальгию по советскому прошлому [Некита & Маленко 2024: 86–126]. В первую очередь, это касается именно мифологии советского общества, которая наиболее ярко

представлена в устоявшемся образно-символическом пантеоне героев той эпохи. В нем, помимо всего прочего, заслуженное место занимают и мультипликационные образы Чебурашки, крокодила Гены и старухи Шапокляк. Параллельно анализируя идеолого-коммерческие практики Голливуда как всемирной и во многом совершенно заслуженно признанной «фабрики грез», можно заметить, как на отечественных территориях, не находящихся в непосредственной юрисдикции США, в рамках фильма, обозначенного чиновниками министерства культуры как «семейная комедия», тщательно и профессионально конструируется, а затем и настойчиво внедряется заведомо успешный бизнес-проект, который, по признанию критиков, наглядно просигнализировал, что российские зрители «хотят ходить в кино» [Хоружевский 2023].

Следует особо отметить, что подобную технологию американские продюсеры успешно обкатали на громадном количестве кинолент, активно использующих различные этнические мифологии с присущими для них «брендовыми» персонажами. Перенимая древние образы, или же попросту на новый лад переснимая старые картины, американские студийщики профессионально научились сочетать старые символические функции, которые различные мифологические персонажи выполняли в прежних социокультурных контекстах, с новыми политико-идеологическими приоритетами США, которые эта страна практически непрерывно и крайне агрессивно транслирует по всему миру. При этом, заимствуя тот или иной старый персонаж, североамериканские киностудии всегда

модернизируют этот образ, включая в него наиболее актуальные и беспроблемно «проходные» визуально-идеологические коды, способные найти максимально широкий отклик у современной потребительской аудитории.

Это позволяет придать достаточно архаичным персонажам актуальное звучание нужной тональности и, соответственно, существенно сократить дистанцию между художественным вымыслом и реальными ожиданиями потребителей в том или ином регионе мира. Минимизация такой дистанции создает у массового зрителя стойкую иллюзию символической близости с такими персонажами и «жизненной необходимости» их присутствия в культурном пространстве и внутреннем мире современного человека. А поскольку те или иные персонажи, их образы и поступки напрямую указывают на конкретные смысловые компоненты, то любые манипуляции с подобными визуальными конструкциями позволяют их создателям и продюсерам не только максимально приблизить новый, целенаправленно сконструированный и внедряемый смысл к уже существующей ментальной матрице того или иного народа, но и полноценно приступить к ее планомерному замещению.

В силу того, что подобные матрицы имеют глубинный и архаический характер, они изначально воспринимаются разделяющими их народами как нечто само собой разумеющееся. В то время как новые кинообразы и сопровождающие их искусственно созданные смыслы всегда выглядят необычно, живо и сверхсовременно. Люди, сталкивающиеся с подобными

визуальными конструкциями, безусловно, испытывают экзистенциальное наслаждение от иллюзии привнесения новизны в их сложившийся и, увы, достаточно рутинный образ жизни. Такая технология наверняка позволяет создателям голливудской коммерческой кинопродукции не только всегда оставаться в логике бессознательных запросов массовой зрительской аудитории, но и всякий раз придавать им динамическую и актуальную форму. Поэтому очарование, неизменно возникающее от ярких художественных кинопроизведений Голливуда, всегда создает у зрителей по всему миру устойчивое ожидание новых бессознательных гарантий перманентного обновления собственной рутинной жизни и ее одряхлевших смыслов.

Новый Чебурашка в образных «обносках» Голливуда

Типично голливудские, достаточно коммерчески успешно апробированные на протяжении многих десятилетий приемы были в изобилии применены российскими продюсерами команды Дмитрия Дьяченко, в том числе, и к образу Чебурашки. С одной стороны, пушистый герой все еще продолжал стойко ассоциироваться с семидесятыми годами прошлого века, как самыми спокойными и благополучными в советской истории, с присущими им детскими образами наивности, поисков и открытий, а также с максимально дружественной социальной средой.

В то же время, придавая внешности Чебурашки уж слишком явно цифровой профиль, создатели нового российского фильма изначально предприняли ментальную провокацию, в рамках

которой за счет «добавленной стоимости», то есть, производства новых визуальных впечатлений от старого образа зрителям была «обещана» возможная трансформация сложившихся в России за последние тридцать лет моделей социальной коммуникации. И на самом деле, такие ожидания оправдались, поскольку новый Чебурашка оказался тем самым образом, который максимально соответствовал запросам современной, крайне избалованной «цифровой» аудитории.



Дистанция в 50 лет и всю жизнь...

*Для сравнения: Чебурашка Леонида Шварцмана (1972 г.)
и Чебурашка Дмитрия Дьяченко (2022 г.).*

Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://clck.ru/3CRv3D>

<https://www.centpart.ru/film/3054>

Рассмотрение особенностей визуальной манипуляции с образом нового Чебурашки позволяет понять, как именно происходило замещение мифологии советского Чебурашки актуальными западно-ориентированными и уже успешно апробированными социокультурными трендами. Явный визуальный выигрыш от нового образа предоставил возможность закрепить положительные бессознательные оценки того, что делает и кем

именно является Чебурашка Дмитрия Дьяченко. Ведь из крохотного, наивного и беззащитного ребенка начала семидесятых годов современный Чебурашка превратился в активное и достаточно агрессивное животное, профессионально обносящее апельсиновые рощи, откровенно паразитируя на тяжелом труде сельскохозяйственных работников.

Однако даже настолько модернизированный образ все-таки продолжает удерживать на себе позитивное зрительское внимание, что априори гарантирует ему бессознательную индульгенцию и во многом страхует его реальные хулиганские действия от каких бы то ни было негативных зрительских оценок. Тщательно возделанная и бесконечно подчеркиваемая «мимишность» образа нового Чебурашки помогает создателям в глазах массового зрителя минимизировать или даже полностью нейтрализовывать потенциальные негативные впечатления даже от его явно асоциальных действий.

Уже первое появление Чебурашки в самом начале фильма вносит определенную сумятицу в визуальные впечатления от увиденного образа. Маленькое, пушистое существо с необыкновенной скоростью поедает собранные фермерами апельсины, объем которых в разы превышает его собственное тело. Хотя для зрителя визуальные последствия такого обжорства практически незаметны – апельсины просто исчезают во рту неведомого зверька как в черной дыре, а его «путь героя» явно обозначают «горы апельсиновых корок» [Маслова 2023].

Показательно, что именно этот исходный трофический смысл будет проведен создателями через весь фильм, в процессе кинорассказа о персонаже, как о ненасытном обжоре, явно намекая на неестественные для подобного живого существа потребности. В этом смысле предположение о том, что Чебурашка – неизвестный зверь не находит биологического подтверждения, а его растительноядный аппетит скорее, должен быть присущ жвачным животным, таким, например, как коровы, овцы, буйволы, олени, жирафы, лоси и т. д. Кроме того, подобный способ питания «как бы впрок» мы обнаруживаем у зверей, живущих в умеренном климате и накапливающих в процессе кормового сезона обильные жировые запасы для ухода в длительную зимнюю спячку. Однако внешний вид Чебурашки практически никак не меняется вне зависимости от количества съеденных им апельсинов. Это напрямую свидетельствует о присутствии в фильме явно символического, а уж никак не реального смысла, сразу же обнаруживаемого уже при попытке первичной интерпретации этого образа.

Подобный символический смысл скорее отсылает вдумчивого исследователя к распространенным в истории цивилизации практикам человеческого обжорства, которое традиционно указывало на высокий социальный (то есть, трофический) статус подобного «поедателя» и его однозначно праздный образ жизни. Здесь закономерно рождаются параллели с яркими образами Гаргантюа и Пантагрюэля, выведенными в одноименном

сатирическом романе Франсуа Рабле в рамках его знаменитой пенталогии, датируемой 1532–1564 годами.

Показательно, что к фруктовому обжорству Чебурашки сразу же добавляется и его типично асоциальная форма поведения, связанная не с параллельным или альтернативным сбором, а с довольно дерзким воровством апельсинов из корзин ничего не подозревающих испанских садоводов. То есть, перед нами уже с первых минут фильма появляется персонаж, у которого не только полностью отсутствуют общепринятые коммуникативные навыки, но, который, тем не менее, демонстрирует невесть откуда взявшиеся изощренные паразитические и криминальные наклонности. Вполне возможно, подобный аппетит мог бы быть оправдан длительным периодом голодания, которое испытывало бы живое существо, находясь в противостоянии с тяжелыми условиями среды обитания, однако, судя по сюжету, далеко не исхудавший и не изможденный Чебурашка живет в теплом климате с буйной растительностью, буквально изобилующей вкусными и сочными плодами.

Еще один момент, о котором следует обязательно упомянуть, связан с тем, что абсолютно несоциализированный Чебурашка не собирает апельсины самостоятельно, хотя они в изобилии растут на деревьях, но, как заправский воришка умело «таскает» их из корзин, которые фермеры наполняют в ходе своего довольно тяжелого труда. Этот факт дополнительно убеждает нас в том, что Чебурашка ведет «вольную и гармоничную жизнь дикого зверя, сельскохозяйственного вредителя» [Маслова 2022] и имеет

солидный опыт паразитирования на жизнедеятельности существ другого вида, не только явно больших его по размеру, но еще и значительно превосходящих по уровню нервно-психической организации, обладающих сложными и разносторонними умениями и навыками. Динамичность, с которой Чебурашка реализует свои криминально-трофические наклонности, также убеждает исследователей в наличии у него сложившихся и хорошо апробированных бессознательно-рефлекторных моделей паразитического поведения в отношении окружающей среды. Подобные нравы традиционно характерны для живых существ, обитающих достаточно близко от человеческого жилья в городской и особенно в сельской местности, а потому привыкших совершать набеги на сады, огороды и даже погреба жителей близлежащих селений.

Далее сюжет фильма представляет зрителям достаточно интересные смысловые повороты, связанные с неожиданным чудесным перемещением главного героя со сложившимися у него до этого криминальной ментальностью и способом жизнедеятельности в ретро-среду советского общества. Сама идея волшебного «трансфера» явно позаимствована командой Дмитрия Дьяченко из знаменитого американского музыкального и фантастического фильма «Волшебник страны Оз» (реж. Ф. Флеминг, Metro-Goldwyn-Mayer, 101 мин., 1939 г.), который в свою очередь представляет собой экранизацию детского фантастического романа Л. Фрэнка Баума 1900 года «Чудесный волшебник страны Оз».

Не стоит забывать и о том, что Чебурашка исходно проживал в каком-то испаноязычном регионе, который поразительным и чудесным образом находится на одной климатической и географической параллели с «чудесным» районом в России, куда он впоследствии попадает. Скорее всего, территория, где зритель фильма впервые видит Чебурашку – это какая-то местность в Испании, где традиционно было развито сельское хозяйство с выращиванием цитрусовых. Наверное, во многом потому явление нового Чебурашки от команды Дмитрия Дьяченко российскому зрителю было обставлено как некое (правда, несколько катастрофическое) подобие изобильного и экзотического импорта апельсинов как потребительских (продовольственных) товаров.

Апельсиновый град (а по свидетельству экспертов их при съемках этого фильма было использовано аж шесть тонн!) буквально сваливается на головы ничего не подозревающих российских граждан. Поэтому прилетевший с апельсиновым торнадо Чебурашка сразу же начинает служить символом не только пищевого изобилия, но и яркого, привлекательного, по-южному беззаботного и бесшабашного образа жизни, столь характерного для большинства жителей, населяющих государства юга Европейского континента. Сюжет с апельсинами, безусловно, заимствован из фольклорно-этнических традиций народов, населяющих Южную Европу. Например, в феврале, после сбора апельсинов, во многих странах устраивается «апельсиновые фестивали», «битвы апельсинов» или «апельсиновые сражения». Лидерство в подобных фруктовых баталиях удерживает за собой

Италия, в частности, город Иврея, где за три дня такого карнавала расходуется триста пятьдесят тонн апельсинов.



*Костюмированное карнавальное шествие на «Битве апельсинов» (г. Иврея, Италия, 2024 г.).
Изображения размещены в свободном доступе на платформах: <https://clck.ru/3CpLYk>*

Похожий фестиваль проходит и во Франции, в городе Ментон, где создаются огромные скульптуры из лимонов и апельсинов. В городе Гадор в испанской Андалусии также регулярно организуется «День апельсина», в ходе которого горожанам и гостям в изобилии предлагаются яркие фрукты и различные блюда из апельсинов. Подобные параллели с реальными апельсиновыми эвентами лишь добавляют российскому «Чебурашке» карнавальной атмосферы и формируют в зрительном зале атмосферу абсолютной несерьезности в отношении всего того, что происходит на экране. Такое режиссерское решение позволяет

окончательно расслабить аудиторию с тем, чтобы она в дальнейшем максимально неконфликтно и некритично воспринимала любые приемы и сюжетные повороты фильма. Хотя, с другой стороны, если вспомнить Библию, то такой апельсиновый град намекает то на «манну небесную», то на «казни египетские», что добавляет в незатейливую семейно-комедийную историю некий религиозный или даже мистический оттенок.

К тому же подобный поворот с чудесным «ураганным» перемещением Чебурашки из одной точки планеты в другую окончательно развязывает создателям фильма руки в отношении дальнейшего развития сюжетной линии картины и одновременно «отвязывает» их от любых книжных или кинематографических параллелей. Отыне – твори что хочешь! В этой связи, доктор наук из Еврейского университета в Иерусалиме Йоэль Регев специально подчеркивает, что подобное падение с неба для образа Чебурашки играет существенное значение. Он пишет: «Само имя «Чебурашка» указывает на падение, но, опять же, падение смехотворное и отчасти постыдное, не величественно-позорное, а такое, которого и стыдиться-то смешно. Это не падший, а чебурахнувшийся ангел, и вместо крыльев у него уши. Однако в эти крылья дует ветер истории» [Йоэль 2023].

Однако стоит отметить, что ретро-среда, в которую попадает это экзотическое во всех смыслах существо, лишь формально напоминает советское прошлое. Поскольку все персонажи картины коммуницируют друг с другом в строгом соответствии с моделью потребительского общества, агрессивно навязанной

России западными партнерами в позднеперестроечный период. Поэтому чудесное появление Чебурашки сразу же указывает на новый, внешне привнесенный, в буквальном смысле слова «стихийный» смысл, который должен быть адаптирован в рамках еще не до конца деконструированного пространства советского общества.

Но, забегаая вперед, скажем, что ничего необычного российский зритель так и не увидел, поскольку неожиданное появление нового Чебурашки в российских субтропиках лишь продолжило достраивать и развивать образ крайне хулиганистого существа, более всего напоминающего эгоистичного и плохо воспитанного ребенка. Это проявляется и в безграничном поедании апельсинов, и в разрухе, которую он устраивает в доме садовника Геннадия Петровича. Показательно и то, что в присутствии взрослых, новых знакомых Чебурашки, он так ни разу и не поделился с ними ни одним апельсином, всегда предпочитая поглощать их самостоятельно.

Таким образом Чебурашка 2022 года уже с первых кадров фильма визуализируется как дикий и необузданный потребитель, основной целью которого является удовлетворение собственных телесных (а именно пищевых) потребностей. Именно так новый Чебурашка практически с первых кадров фильма сразу же утратил свое уникальное человеческое, детское очарование, то есть как раз то, что когда-то и превратило этот образ в архетипический для нескольких поколений советских зрителей. Теперь он стал примером безграничного и неконтролируемого потребления, к

которому всегда стремилась западная цивилизация. Подобная модернизация образа Чебурашки полностью соответствует упоминавшимся нами выше и хорошо апробированным голливудским технологиям трансляции и насаждения ключевых геополитических приоритетов США во всех частях мира.

Гламуризация обаяния: голливудские технологии в трансформации образа российского Чебурашки

Показательно, что творческая команда проекта Дмитрия Дьяченко, не важно, осознавая это или нет, но все-таки пошла на поводу у испытанных схем и технологий, которые десятилетиями внедряли в своих пропагандистских продуктах североамериканские кинематографисты. Это и не удивительно, поскольку анализируемая нами кинокартина фактически представляет собой набор, или как сейчас это принято называть в медийную «нарезку», хорошо испытанных и наиболее «проходных» сюжетов – а фактически визуальных и речевых штампов – скопированных из наиболее известных популярных и успешных голливудских и советских фильмов, с которыми отлично знакома взрослая, но отнюдь не детская аудитория современных российских кинотеатров. Невооруженным взглядом сюжет фильма изначально конструировался с опорой на целый ряд признанных кинофильмов. Об этом говорит и обозреватель из Кузбасса Георгий Фадин: «Нарратив является вполне классическим сюжетом западных фильмов про животных. Подобные истории мы не раз наблюдали: «Паддингтон», «Лило и Стич» и другие похожие фильмы.

Создатели просто взяли вполне узнаваемый образ и адаптировали его на современный манер» [Фадин 2023].

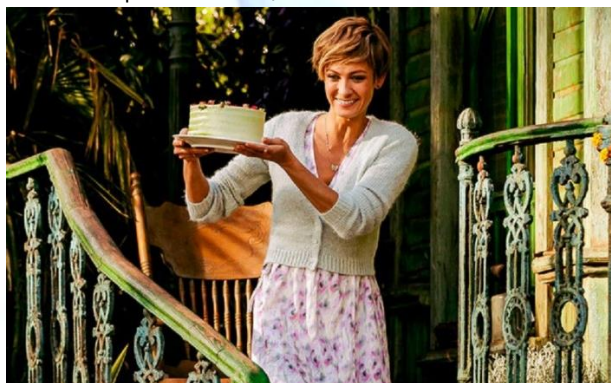
Так образ Риммы в фильме создавался на пересечении сюжетов франшизы «101 далматинец» (реж. Ст. Херек, Walt Disney Pictures, Great Oaks Entertainment, 103 мин., США, 1996 г.) и фильма «Чарли и шоколадная фабрика» (реж. Т. Бёртон, Village Roadshow Pictures, The Zanuck Company, Plan B Entertainment, 115 мин., США, 2005 г.). Именно благодаря этим двум картинам продюсеры «Чебурашки» создали самый кассовый российский детский и семейный фильм, обильно сопровождаемый элементами множества бытовых гэгов, фактически на производственную тематику. В подтверждение этому вспомним, что действие картины начинается с кадров сбора созревших апельсинов в далекой и неизвестной стране. Далее с помощью «волшебного» урагана Чебурашка чудесным образом попадает в российский южный дендрарий, изображаемый как очень красивое и экзотическое, но все-таки, в первую очередь, место работы множества людей, которые, выполняя свои каждодневные функциональные обязанности, и становятся главными действующими героями фильма.

Помимо всего прочего, производственную тему продолжает история индивидуальной предпринимательницы Татьяны – дочери садовника дендрария Геннадия Петровича. Она изображается как носитель глубокой и давнишней детской травмы, связанной с гибелью матери и последующим фактическим предательством отца. Этот отпечаток Татьяна несет на себе всю жизнь, в том числе и в роли частного креативного бизнесмена, разрабатывающего и воплощающего в жизнь собственные уникальные рецепты создания

лакомства, которое она изготавливает и продает в своей лавке под названием «Шоколадная мастерская». Ее образ практически без изменений воспроизводится в логике известного голливудского фильма «Шоколад» (реж. Л. Халльстрём, 121 мин., Miramax Films, David Brown Productions, США, Великобритания, 2000 г.).



Шоколадница Виенн Роше в исполнении Жюльет Бинош в англо-американском фильме «Шоколад» 2000 года, реж. Л. Халльстрём.



Владелица маленькой шоколадной лавки Таня, дочь Геннадия Петровича в исполнении Полины Максимовой.

Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://clck.ru/3CRwru>

<https://clck.ru/3CRwsf>

В то же время, как мы прекрасно понимаем, свободное предпринимательство в условиях современного российского бизнеса далеко не всегда зависит только лишь от инициативности и таланта бизнесмена. Эту избитую мысль подтверждает и разгорающийся на глазах зрителей, пришедших на детскую новогоднюю сказку, производственный конфликт между Татьяной и Риммой – владелицей крупной шоколадной корпорации «Радость моя», который убеждает зрителя в том, что малый бизнес в условиях подобной «конкуренции» практически обречен. Именно поэтому достаточно ярко продвигается создателями кинокартины и образ директора шоколадной фабрики. Поскольку она исключительно

зациклена на своей работе и собственной важности, то зритель сразу может предположить, что за этим показным рвением и коммуникативной жесткостью Римма отчаянно пытается скрыть, вытеснить всю остальную, совершенно неудавшуюся часть своей жизни, связанную с отношениями в семье – с мужем, родителями, сыном и даже с собственной капризной и избалованной внучкой. В картине далеко не случайно четко выдерживается жесткий производственный ритм рабочей недели. Ну а в выходные, опять же по западной традиции, все должны развлекаться, именно поэтому Римма и устраивает рекламно-праздничный фестиваль конфет для жителей неназванного приморского городка.

Производственный антагонизм Татьяны и Риммы достаточно убедительно подтверждается в том числе и стилистикой одежды, а также поведением этих героинь. Показательно, что Татьяна всегда одета весьма скромно, однообразно и практически все моменты ее появления в кадре связаны с ее пребыванием на работе. В то время как Римма в одежде всегда нарочито экстравагантна, независимо от места ее пребывания: лавочка в дендрарии, улица, автомобиль, веранда собственного дома, производственные цеха или праздничная площадка фестиваля. Визуализация подобного производственного (а заодно и житейского!) конфликта исподволь, но настойчиво склоняет зрителя к уверенности в том, что «этот» мир принадлежит лишь богатым и успешным людям, основная социальная миссия которых как раз и состоит в том, чтобы своим примером хоть как-то вразумить окружающих их некомпетентных подчиненных.

Дополнительный колорит этому конфликту добавляют многочисленные отсылки к фильму «Чарли и шоколадная фабрика» (англ. «Charlie and the Chocolate Factory», реж. Т. Бёртон, Village Roadshow Pictures, Warner Bros. Pictures, 115 мин., 2005 г.), который в свое время продемонстрировал как можно удачно дополнить производственную тему мотивами личной драмы героя в органичном сочетании с фантастическими элементами. Как и в только что упомянутой картине, в «Чебурашке» Дмитрия Дьяченко Римма, как начальник и главный антагонист по отношению к рядовым героям фильма, в итоге осознает личные проблемы и вынужденно идет на контакт со своими конкурентами.

Практически, прочерченная нами схема сюжета в точности воспроизводит голливудскую матрицу реализации производственной темы, рассчитанную на бессознательное закрепление производственных рефлексов в бессознательных представлениях массового зрителя. Совершенно не удивительно, что Чебурашка в такой логике повествования выглядит мягко говоря «лишним элементом». В то же время необходимость потакать зрительским ожиданиям по поводу мифологии этого персонажа все-таки позволяют неконфликтно адаптировать приведенную в фильме модель разрешения производственных конфликтов.

Так в мире беспощадной экономической конкуренции как по волшебству появляется очарование любовью, дружбой, любознательностью, искренностью и непосредственностью. То есть, как раз всему тому, чему нет и не может быть места в холодной и по-бухгалтерски расчетливой бизнес-прагматике. Именно поэтому в этом фильме Чебурашка как-то разом перестает по-

детски играть и дружить, а начинает штудировать толстенные словари, а также сходу, без какой-либо подготовки профессионально играть в шахматы, чудесным образом побеждая своих престарелых и намного более искушенных в этом деле партнеров.

Кроме того, волшебный по сути своей персонаж деградирует до статуса рядового товара, который «близкие и родные» ему люди, как это ни ужасно осознавать, наделяют меновой и потребительской стоимостью. Таким образом, Дмитрий Дьяченко вместе с командой продюсеров фильма создали и крайне успешно «обкатали» картину-тренинг по маскировке (вытеснению) деструктивности и негативизма экономических войн и придания им атмосферы детской наивности, игривости и непосредственности. В итоге кинокартина получилась достаточно гламурная, чего не скрывают даже ее создатели. К примеру, художница по костюмам Наталья Каневская так охарактеризовала поставленную перед ней в этом фильме производственную задачу: «Шапокляк ассоциируется с Коко Шанель. И как раз в винтаже получается нафталиновый образ. Тогда я поняла, что нужны современные интерпретации классических силуэтов. Винтаж оставили для бижутерии» [Кузнецова 2023].

Тогда как художник-постановщик «Чебурашки» Артем Кузьмин так описал свою миссию: «создать ретромир, в котором бы смешались и архитектура начала прошлого века, и советское ар-деко; этакий альтернативный Советский Союз – без лозунгов, культа личности и вообще политики. Этими вводными мы руководствовались и при поиске локаций, и в разработке

концептов декораций, и при изготовлении и поиске реквизита» [Кузнецова 2023].

Но, несмотря на повсеместно присутствующую в дьяченковском «Чебурашке» явную советскую «патину», она выступает всего лишь достаточно посредственной и поверхностной имитацией «советского», которая слишком уж откровенно воспроизводит технологию реплики, ставшую столь востребованной в условиях хронического дефицита подлинных мыслей и чувств на постсоветских киноэкранах. Тогда как наличие повсеместных сюжетных заимствований и вовсе делает нового российского «Чебурашку» проголливудским и проамериканским культурно-идеологическим продуктом, который настойчиво пытается адаптировать к современным российским реалиям вестернизированные ценностные матрицы.

И вот для того, чтобы хоть немного замаскировать этот явный западный крен, а заодно для привлечения и удержания людей в кинотеатрах, продюсеры намерено насыщают фильм огромным количеством «пасхалок» как специальных приемов, означающих «нечто спрятанное, сокрытое» [Селютин 2018], непосредственно отсылающих зрительские массы и к выдающимся советским киношедеврам. Такие манипулятивные ходы позволяют аудитории бессознательно воспринимать новые, нехарактерные для своей культуры смыслы, максимально неконфликтно. А за счет былой раскрученности и безусловной художественной привлекательности подобные образы, модели поведения и сюжеты и вовсе воспринимаются зрителями как давно и хорошо знакомые,

буквально родственные и органично соответствующие как советской, так и российской ментальности.

Чебурашка: инфляция символа в «пасхалку»

Следует специально отметить тот факт, что образ Чебурашки прошел достаточно сложный путь: от литературного персонажа до полноценного визуального мультипликационного, а теперь уже и кинообраза. Как известно, Чебурашку придумал писатель Эдуард Успенский, выпустивший в 1966 году детскую сказочную повесть «Крокодил Гена и его друзья». Первая визуализация этого образа была предпринята художником Валерием Алфеевским в качестве иллюстраций в опубликованной книге. Черно-белый образ странного существа внешне напоминал что-то среднее между медвежонком, мышонком и еще каким-то неведомым грызуном. В книге Успенского мы встречаем такое его описание: «...И было непонятно, кто же он – заяц, медведь, собачка или австралийский кенгуру» [Успенский 1966]. Выглядело это примерно так.



Изображения размещены в свободном доступе на платформах:
<https://clck.ru/3CRxZM>



<https://clck.ru/3CRxaP>

В 1969 году по сказке Эдуарда Успенского выходит одноименный диафильм с иллюстрациями Бориса Степанцева, в которых Чебурашка представлен уже в несколько ином образе, нежели на рисунках Валерия Алфеевского. Именно здесь впервые появляются значимые элементы будущего образа, которые уже вызывают определенный спектр зрительских впечатлений, впоследствии связываемый уже с привычным в советское время Чебурашкой.

В этом же году в Ленинградском театре марионеток (впоследствии Санкт-Петербургский театр марионеток им. Е. С. Деммени) выходит кукольный спектакль по произведению Эдуарда Успенского. Куклу Чебурашки к этой постановке создала художник-бутафор Маргарита Скрипова-Ясинская. Народная



*Образ Чебурашки, созданный Борисом Степанцевым в диафильме
«Крокодил Гена и его друзья» (1969 г.).*

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://lyl.su/e10G>



Чебурашка из ленинградского театра марионеток (1969 г.).

Изображения размещены в свободном доступе на платформах:
<https://clck.ru/3CS5Ft>



Художница-бутафор Маргарита Скрипова-Ясинская со своими куклами.

<https://lxl.su/zNSr>

артистка России Фаина Костина, ученица основателя театра и выдающегося режиссера Евгения Деммени, так вспоминает впечатления от нового образа сказочного персонажа: «Кукла Чебурашка была очень хороша – из прекрасной шерсти, с лучезарным взглядом. Художник-скульптор Маргарита Скрипова-Ясинская вложила в нее свою душу. Спектакль пользовался огромным успехом у зрителей, выдержал две редакции, билетов было не купить» [Мазурова 2021]. В 1974 году вышло очередное переиздание сказки Эдуарда Успенского «Чебурашка и Крокодил Гена». В этом случае иллюстратором выступил Геннадий Калиновский. Его Чебурашка получился несколько задиристым и карикатурным.

Точную хронологию создания образа Чебурашки в настоящее время воспроизвести достаточно трудно, поскольку разные авторы в различные периоды времени выдвигали и отстаивали непохожие версии. Тем более в истории Чебурашки есть и судебные тяжбы между Э. Успенским и Л. Шварцманом по поводу авторства образа. Так у Б. Голдовского мы встречаем такой



Образы Чебурашки Г. Калиновского. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:
<https://lyl.su/zlBr> <https://lyl.su/HG94> <https://lyl.su/EMeE>

комментарий: «Сначала была написана книжка, потом в соавторстве с Р. Качановым – сценарий мультфильма, а потом уже пьеса» [Голдовский 1990: 11]. Наоборот, у А. Костенко в интервью с Э. Успенским читаем: «"Первый облик этого героя" появился в пьесе, созданной им с Р. Качановым. Этот образ переключался в студию к Б. Степанцеву, где создали диафильм о Чебурашке. И только потом, уже в третий раз, этот образ воплотился в аранжировке Л. А. Шварцмана в мультфильме "Крокодил Гена"» [Костенко. Цит. по: Гаврилов 2011: 41-48].

Леонид Шварцман, с именем которого мы связываем классический мультипликационный образ сказочного персонажа,

так описывает свою работу над ним: «Когда Роман Качанов и Эдуард Успенский закончили сценарий, я его прочел и стал придумывать первые наброски персонажей, и если Крокодил у меня получился довольно быстро, Шапокляк тоже, то над Чебурашкой я работал почти весь подготовительный период, а он длился полгода. Персонаж был необычным» [Павлова 2019].

Чебурашка, безусловно, стал центральным образом всего произведения, поэтому, художник старался сделать его максимально выразительным и запоминающимся: «Глаза ему сразу сделал детские, удивленные, человеческие. Хоть и большие, но не «как у филина» [Матвеев 2015]. Да и остальные детали образа прорабатывались Л. Шварцманом более чем тщательно и постепенно: «Начал я рисовать Чебурашке уши: сначала наверху, потом они постепенно стали сползать и увеличиваться. Ко мне регулярно приходил Качанов, я показывал наброски, мы их обсуждали, спорили, он выражал свои пожелания, я перерисовывал. Благодаря таким совместным усилиям и возник окончательный эскиз, он хранится у меня дома, подписан 1968 годом. На нем, правда, у Чебурашки еще есть медвежий хвостик, который потом сильно уменьшили. И ножки поначалу были подлиннее, но Норштейн посоветовал сделать их маленькими, как сейчас. После создания эскиза в цвете я сделал чертеж, а мастера-кукольники изготовили Чебурашку, и он зажил своей жизнью» [Матвеев 2015]. Вообще же, по признанию художника, рисовал он вовсе не «неведомую зверушку», поскольку изначально

был убежден, что Чебурашка – это милый «мальчик, маленький ребенок, уютный и ласковый. За это его и полюбили» [Матвеев 2015].



*Леонид Шварцман со своим легендарным персонажем.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://lxl.su/Nn6P>*

Так на протяжении нескольких лет сформировался, а затем в представлениях миллионов людей в СССР и других странах и закрепился образ Чебурашки, как культурно значимый,

архетипический символ советского детства, который впоследствии стал уже всемирно известным и популярным.

Так на протяжении нескольких лет сформировался, а затем в представлениях миллионов людей в СССР и закрепился образ Чебурашки, как культурно значимый, архетипический символ советского детства, который впоследствии стал уже всемирно известным и популярным.

В то же самое время новые тренды, которые появились в современном российском кинематографе, во многом определяются стремлением в первую очередь создавать именно коммерческо-успешные кинопроекты. Что, несомненно, объясняет настойчивое обращение нынешних режиссеров и мультипликаторов к советской киноклассике вообще, и к истории о Чебурашке в частности. Однако, поскольку с советских времен и кинематограф, и все медиа значительно шагнули вперед, буквальное заимствование классического образа оказалось уже невозможным и что самое главное, абсолютно коммерчески невыгодным. Поэтому образ Чебурашки для фильма Дьяченко фактически нужно было создавать заново, с учетом как возможностей современных цифровых технологий, так и наиболее коммерчески успешного опыта анимации, накопленного в России и за рубежом. В этой связи, российский кинокритик Юлия Шагельман тем не менее констатирует, что «зверек, несмотря на потраченные на компьютерную графику полтора года работы, нарисован довольно неряшливо. Его размер все время меняется (это не прием, а техническая ошибка), двигается он ненатурально, а в сценах

взаимодействия с живыми актерами очень заметно, что они хватаются за пустоту и разговаривают с ней же» [Шагельман 2022].

Кроме того, качественная трансформация социокультурной среды, наиболее наглядно выразившаяся в смене социально-политических установок, ценностных приоритетов и моральных ориентиров, также наложила свой весомый отпечаток на сюжетику и образы персонажей. И если классический образ Чебурашки был результатом тонких творческих интуиций и кропотливой работы выдающихся мастеров разных жанров над их воплощением, то новый Чебурашка Дмитрия Дьяченко является, скорее, наскоро скроенным набором «проходных» визуальных кодов, непосредственно отсылающих современного российского массового зрителя к целой череде «бывших» и «прошлых» культовых анимационных и киноперсонажей как российской, так и зарубежной медиакультуры нескольких последних десятилетий. К такого рода заимствованиям следует отнести и коды, представленные в целом ряде известных персонажей (смотрите коллаж авторов настоящей статьи ниже). Нарочито демонстрируемое создателями фильма подобие частей тел Чебурашки и уже хорошо известных и медийно «раскрученных» анимационных и кукольных персонажей придает новому, сконструированному образу Чебурашки явную, хотя и бессознательную, узнаваемость. Бесспорно, этот персонаж оказался успешным маркетинговым решением уже хотя бы потому, что он не только получил «рекордные кассовые сборы и стал узнаваем почти для каждого человека любого возраста, но и смог

завоевать любовь зрителей, заставив их ждать продолжения в будущем» [Романишина & Балашова 2024].



Авторский коллаж, создан на основе изображений, расположенных в открытом доступе по следующим адресам:

Чебурашка - <https://sul.su/YvvN>
Телелузики - <https://sul.su/Q7bA>
Маша - clck.ru/3CF6cB
Стич - <https://sul.su/e8c3>
Йода - <https://sul.su/HWXQ>
Гремлин Гизмо – <https://sul.su/JDsP>
Покемон Пикачу - <https://sul.su/KmBv>
Соник - <https://sul.su/usuX>

Выводы

Поскольку зритель, намеренно втянутый продюсерами в этот визуальный водоворот, в каждый конкретный момент кинодействия

так и не может до конца понять, с каким именно фильмом или мультфильмом связывается тот или иной элемент образа главного героя российского фильма о Чебурашке. В то же самое время ощущение явной «знакомости» придает визуальной конструкции Чебурашки дополнительную устойчивость и позволяет ей прочно закрепиться в сознании, а главное, в бессознательном современного массового российского зрителя.

Российский филолог Нина Барковская специально указывает в этой связи, что советские мультипликационные персонажи действительно претерпели значительную трансформацию под влиянием социокультурной среды. Она справедливо отмечает следующий факт: «Милые, трогательные трикстеры, не вписывающиеся в жесткие нормы, Чебурашка и Гена стали любимцами в 1960–1970-е гг. В постсоветское время, в качестве атрибутов детских площадок, фигуры героев постепенно окарикатуривались, что позволяло дистанцироваться от советского прошлого. В 2010-е гг. прошлое, воплотившись в гротескных образах Гены и Чебурашки на придомовых пространствах городов, «присваивается» субъектом, интериоризируется, либо вновь высвечивая одинокость и заброшенность отдельного человека, либо взывая к мужеству и состраданию, альтернативным гламуру и насилию» [Барковская 2020].

Эти черты, безусловно, появляются в образе нового «Чебурашки», который отныне окончательно перестал быть метафорой советского детства, но превратился в существо,

подобное социализированным животным городских джунглей. В нем наглядно представлены ключевые пороки современного меркантильного российского общества, стремительно осознавая которое, Чебурашка слишком быстро отказывается относить себя не только к человеческому роду, но и вообще к человеческой цивилизации, зато с легкостью идентифицирует себя в качестве инфантильного существа, максимально соответствующего популярному образу гламурной, потребительской беззаботности. Подобная расстановка смыслов и экзистенциальных приоритетов, безусловно, свидетельствует о том, что картина является успешным отечественным креативным продуктом, который практически реализовал идеологию западнизма (который, по мнению А. Зиновьева, «стремится к усилению недемократического аспекта системы власти и управления, к усилению роли государственности, к введению недемократических элементов в систему власти и к превращению демократии в средство манипулирования массами и в камуфляж для тоталитарного аспекта» [Зиновьев 2008]) на фоне трагических геополитических событий в Европе, да и во всем остальном мире.

Литература

- Барковская, Н. В. (2020). Приключения Чебурашки: гротескная реактуализация образа в современном сознании. *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, 1, 91–106.
- Гаврилов, Э. П. (2011). Авторские права на персонаж. *Патенты и лицензии*, 12, 41–48.
- Голдовский, Б. (1990). Театр Эдуарда Успенского. *Успенский, Э. Дядя Фёдор, пёс и кот*. Москва: Искусство.
- Жванецкий, М. (2015). Удар с предоплатой. Государственный разговор в дорогом ресторане. В книге: Жванецкий, М. *Одесский телефон*. Москва: Эксмо. Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-mihail-zhvaneckiy/89767->

- odesskiy-telefon-mihail-zhvanetskiy/read/page-7.html (дата обращения: 12.05.2024).
- Зиновьев, А. (2008). *Запад. Феномен западнизма*. Москва: Менталитет. Режим доступа: <https://massolit.site/book/zapad-fenomen-zapadnizma> (дата обращения: 12.05.2024).
- Кузнецова, Л. (2023). Как работали над костюмами и предметным миром нового «Чебурашки»? *Кинопоиск*. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007270/> (дата обращения: 12.05.2024).
- Мазурова, С. (2021). Театр марионеток имени Деммени отметил 50-летие Чебурашки. *RG.ru*. Режим доступа: <https://rg.ru/2021/04/19/reg-szfo/teatr-marionetok-imeni-demmeni-otmetil-50-letie-cheburashki.html> (дата обращения: 12.05.2024).
- Маслова, А. (2023). *Чебурашка. Официальная новеллизация*. Москва: АСТ. Режим доступа: <https://www.litres.ru/> (дата обращения: 12.05.2024).
- Маслова, Л. (2022). «Чебурашка». Лидия Маслова – о строгом выговоре, который зверек неизвестной породы делает человечеству. *Кинопоиск*. Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007250/> (дата обращения: 12.05.2024).
- Матвеев, О. (2015). «Как я нарисовал Чебурашку» Мультипликатор Леонид Шварцман – о больших ушах и роли Ленина в «38 попугаях». *Мослента*. Режим доступа: <https://moslenta.ru/city/cheburashka.htm> (дата обращения: 12.05.2024).
- Некита, А. Г., & Маленко, С. А. (2024). Услужить индустриям ностальгии: мифология советского Чебурашки в лабиринтах потребительской безысходности. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(7), 86-126. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-86-126](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-86-126)
- Павлова, Д. (2019). Аниматор Шварцман: изначально у Чебурашки были обыкновенные "ушки на макушке". *ТАСС*. Режим доступа: <https://tass.ru/interviews/6814040> (дата обращения: 12.05.2024).
- Регев, Й. (2023). Чебурашка: заметки к истории Имманентного Невозможного. *Философско-литературный журнал «Логос»*, 33(5 (156)), 197-212. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2023-5-197-211>
- Романишина, Т. С., & Балашова, М. Р. (2024). Продвижение российских кинофильмов в медиа (на примере кинофильма «Чебурашка»). *Вопросы медиабизнеса*, 1, 43-53.
- Селютин, А. А. (2018). Прецедентные феномены в сценариях компьютерных игр (на примере компьютерной игры "World of Warcraft"). *Челябинский гуманитарий*, 4(45). Режим доступа: <https://clck.ru/3Cmtb8> (дата обращения: 12.05.2024).
- Успенский, Э. (1966). *Крокодил Гена и его друзья*. Москва: Детская литература. Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/krokodil-gena-i-ego-druzja-jeduard-uspenskij/6/> (дата обращения: 12.05.2024).
- Фадин, Г. (2023, 17 января). Заслуженный успех? «Чебурашка» – рецензия на фильм (2023 г.). *Сетевое издание «Kuzbass»*. Режим доступа:

<https://kuzbass85.ru/2023/01/17/zasluzhennyj-uspeh-cheburashka-recenziya-na-film/> (дата обращения: 12.05.2024).

Хорушевский, И. (2023, 6 января). «Чебурашка» заработал миллиарды. Благодаря чему фильм ставит рекорды в прокате. *Коммерсантъ*. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/5758449> (дата обращения: 12.05.2024).

Шагельман, Ю. (2022, 29 декабря). Ушной промысел. Новогодний прокат украсится «Чебурашкой». *Коммерсантъ*. Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/5754849?from=doc_vrez (дата обращения: 12.05.2024).

Информация об авторах

Некита Андрей Григорьевич – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0002-9254-2901, beresten@mail.ru

Маленко Сергей Анатольевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

"COCKTAIL" CHEBURASHKA: MEDIA TECHNOLOGIES FOR CREATING AND PROMOTING AN IMAGE IN RUSSIAN MASS CINEMA

Andrey Nekita, Sergey Malenko

Abstract. The Russian family comedy Cheburashka became not only an example of a successful commercial project, but also demonstrated an example of professional adaptation of Hollywood technologies in the modern domestic socio-cultural space. Against the background of a steady and continuously increasing nostalgia for the Soviet past, a creative product was created in which the audience's illusions about the Soviet Cheburashka and new Western-oriented, ideologized cultural values were strangely combined, which turned out to be encoded in the characters, subject environment and plot twists of the film. The image of Cheburashka in Soviet culture evolved from an amorphous animal with an unspecified species to a common Soviet symbol of childhood with an appropriate set of existential meanings. According to the authors of the Russian Cheburashka, they created a new story of this character, at the same time, the retroatmosphere of the picture and the set of characters invariably refer viewers to the Soviet Cheburashka. But the new image can only formally be attributed to

its visual prototype, since it was intentionally created as a visual and semantic structure appealing to the prevailing industrial thematism and consumer values in Russian society. That is why the new Cheburashka becomes an "Easter egg", implicitly indicating the presence in one film of several dozen purposefully borrowed elements of images of popular characters from commercially successful Western, Soviet and Russian media projects of the past decades. Such technology makes it possible to fix the prevailing ideological trend associated with the comprehensive assimilation of Western values in the space of Russian culture.

Keywords: mythology of Cheburashka, childhood, the film "Cheburashka", socialization, nostalgia for the Soviet, production theme, visual technology of constructing media images, Easter egg, assimilation of values, glamorization of the image, consumerism, ideology of Westernism.

References

- Barkovskaja, N. V. (2020). Priklucheniia Cheburashki: grotesknaia reaktualizatsiia obraza v sovremennom soznanii [Cheburashka's Adventures: a grotesque reconstruction of an image in modern consciousness]. *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriia: Russkaia literatura XX-XXI vekov: napravleniia i techeniia* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian literature of the XX-XXI centuries: trends and technologies], 1, 91-106. (In Russ).
- Fadin, G. (2023, January 17). Zasluzhennyi uspek? «Cheburashka» – retsenziia na fil'm (2023 g.) [A well-deserved success? Cheburashka – film score (2023)]. *Setevoe izdanie «Kuzbass»* [Kuzbass online publication]. Available at: <https://kuzbass85.ru/2023/01/17/zasluzhennyj-uspek-cheburashka-recenziya-na-film/> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Gavrilov, E. P. (2011). Avtorskie prava na personazh [Copyright of the character]. *Patenty i litsenzii* [Patents and licenses], 12, 41-48. (In Russ).
- Goldovskii, B. (1990). Teatr Eduarda Uspenskogo [The Theater of Eduard Uspensky]. Uspenskii, E. *Diadia Fedor, pes i kot* [Uncle Fyodor, the dog and the cat]. Moscow: Art Publ. (In Russ).
- Khorushevskii, I. (2023, January 6). «Cheburashka» zarabotal milliardy. Blagodaria chemu fil'm stavit rekordy v prokate [Cheburashka has earned billions. Thank you for setting records at the box office]. *Kommersant* [Merchant]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/5758449> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Kuznetsova, L. (2023). Kak rabotali nad kostiumami i predmetnym mirom novogo «Cheburashki»? [How did you work on the costumes and the subject of the world of the new Cheburashka?]. *Kinopoisk* [KinoPoisk]. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007270/> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Maslova, A. (2023). *Cheburashka. Ofitsial'naiia novellizatsiia* [Cheburashka. Official novelization]. Moscow: AST Publ. Available at: <https://www.litres.ru/> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Maslova, L. (2022). «Cheburashka». Lidiia Maslova – o strogom vygovore, kotoryi zverek neizvestnoi porody delaet chelovechestvu ["Cheburashka". Lydia

- Maslova – about the strict conversation that an animal of an unknown breed makes to a person]. *Kinopoisk* [KinoPoisk]. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007250/> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Matveev, O. (2015). «Kak ia narisoval Cheburashku». Mul'tiplikator Leonid Shvartsman – o bol'shikh ushakh i roli Lenina v «38 popugaiakh» ["How I drew Cheburashka" by animator. Leonid Shvartsman is about big ears and Lenin's role in 38 Parrots]. *Moslenta* [Moslenta]. Available at: <https://moslenta.ru/city/cheburashka.htm> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Mazurova, S. (2021). Teatr marionetok imeni Demmeni otmetil 50-letie Cheburashki. *RG.ru*. Available at: <https://rg.ru/2021/04/19/reg-szfo/teatr-marionetok-imeni-demmeni-otmetil-50-letie-cheburashki.html> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Nekita, A. G., & Malenko, S. A. (2024). Usluzhit' industriiam nostal'gii: mifologiya sovetskogo Cheburashki v labirintakh potrebitel'skoi bezyskhodnosti. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovaniy (EISCRT)* [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 2(7), 86-126. (In Russ). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-86-126](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-86-126)
- Pavlova, D. (2019). Animator Shvartsman: iznachal'no u Cheburashki byli obyknovennye "ushki na makushke" [The cartoonist Schwartzman: initially Cheburashka had ordinary "ears on top of his head"]. *TASS*. Available at: <https://tass.ru/interviews/6814040> (accessed: 12.05.2024).
- Regev, I. (2023). Cheburashka: zametki k istorii Immanentnogo Nevozmozhnogo [Cheburashka: notes on the history of the immanent Impossible]. *Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos»* [Philosophical and literary magazine "Logos"], 33 (5 (156)), 197-212. (In Russ). <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2023-5-197-211>
- Romanishina, T. S., & Balashova, M. R. (2024). Prodvizhenie rossiiskikh kinofil'mov v media (na primere kinofil'ma «Cheburashka») [Promotion of Russian films in the media (using the example of the film Cheburashka)]. *Voprosy mediabiznesa* [Media business issues], 7, 43-53. (In Russ).
- Seliutin, A. A. (2018). Pretsedentnye fenomeny v stseneriiakh komp'yuternykh igr (na primere komp'yuternoj igry "World of Warcraft") [Precedent phenomena in computer game scenarios (using the example of the computer game "World of Warcraft")]. *Cheliabinskii gumanitarii* [Chelyabinsk Humanitarian Institute], 4(45). Available at: <https://clck.ru/3Cmtb8> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Shagel'man, Iu. (2022, December 29). Ushnoi promysel. Novogodnii prokat ukrasitsia «Cheburashkoi» [Making a profit with the help of ears. New Year's rental will be decorated with "Cheburashka"]. *Kommersant* [Merchant]. Available at: https://www.kommersant.ru/doc/5754849?from=doc_vrez (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Uspenskii, E. (1966). *Krokodil Gena i ego druz'ia* [Crocodile Gena and his friends]. Moscow: Children's literature Publ. Available at: <https://azbyka.ru/fiction/krokodil-gena-i-ego-druzja-jeduard-uspenskij/6/> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).

- Zhvanetskii, M. (2015). Udar s predoplatoi. Gosudarstvennyi razgovor v dorogom restorane [A blow with a prepayment. A state conversation in an expensive restaurant]. In: Zhvanetskii, M. *Odesskii telefon* [Odessa phone number]. Moscow: Eksmo Publ. Available at: <https://iknigi.net/avtor-mihail-zhvaneckiy/89767-odesskiy-telefon-mihail-zhvaneckiy/read/page-7.html> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).
- Zinov'ev, A. (2008). *Zapad. Fenomen zapadnizma* [West. The phenomenon of Westernism]. Moscow: Mentality Publ. Available at: <https://massolit.site/book/zapad-fenomen-zapadnizma> (accessed: 12.05.2024). (In Russ).

Author's information

Nekita Andrey Grigorievich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0002-9254-1901, beresten@mail.ru

Malenko Sergey Anatolyevich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

For citation:

Nekita, A. G., & Malenko, S. A. (2024). "Cocktail" Cheburashka: media technologies for creating and promoting an image in Russian mass cinema. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 3(8), 238-275. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-238-275](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-238-275)