



Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

В статье анализируется характер мифологемы, содержащейся в двух фильмах, посвященных балету: «Большой» (2017) В. Тодоровского и «После тебя» (2017) Анны Матисон. По мнению автора, в современном отечественном кинематографе все отчетливее проявляется тенденция положительного обращения к достижениям советской эпохи. Одним из таких достижений является отечественная балетная школа. Это явное свидетельство того, что существовавшая постсоветская социокультурная парадигма начинает меняться. Основная задача статьи — рассмотреть типологию репрезентации мифологемы, связанной с советской балетной школой.

The article examines the mythology in two films dedicated to ballet: “Bolshoi” (2017) by V. Todorovsky and “After You” (2017) by Anna Matison. The author highlights a conspicuous trend in modern Russian cinema towards positive appreciation of Soviet achievements. One of these is the national ballet school. This is an apparent proof that the existing post-Soviet socio-cultural paradigm is starting to change. The objective of the article is to consider the typology of representing the mythologeme associated with Soviet ballet.

Постановка проблемы

В современном отечественном кинематографе все отчетливее проявляется тенденция, когда кинематографисты обращаются в своих произведениях к тем или иным достижениям советской эпохи и рассматривают их в положительном ключе («Легенда № 17», 2013; «Движение вверх», 2017; «Время первых», 2017). Одним из таких достижений является отечественная

мифологема,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
балет,
балетная школа

mythology,
socio-cultural
paradigm,
cinema, ballet,
ballet school

балетная школа. Это явное свидетельство того, что существовавшая постсоветская социокультурная парадигма начинает меняться. На ее место приходит новая, опорами которой становятся понятия национального самосознания, государственности и т. д. В сущности, происходит процесс смены мифологем, которые были в один период ответственны за разрушение существовавшей советской системы, на мифологемы, ответственные за формирование новой возрождающейся системы. Как пишет Хазов В.К. в своей диссертации «Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ»: «Мифологемы, активизированные в культуре 1990-х годов, могут быть разделены на два типа. Первый тип — мифологемы, маркирующие и “запускающие” процессы аннигиляции устаревающей системы культуры (“паттерны разрушения”); второй тип мифологем обозначает и одновременно с этим “запускает” процессы синтезирования новой системы (“паттерны возрождения”). Каждая мифологема фиксирует специфическое состояние культурной системы и соответствует определенной тенденции существования культуры (соответственно, аннигиляционной и конструктивной). Переживание тех или иных изменений культурной системы закрепляется в текстах, основанных на том или ином типе мифологем» [10, с. 10].

Формирование социокультурной парадигмы, которая всегда в той или иной степени демонстрирует область мифологического (миф как выражение бытия), связано с использованием определенного набора мифологем. В настоящее время существуют различные понимания этого термина. В данной статье он используется как обозначение первоначального смысла в культуре, своего рода культурного архетипа. Как правило, он воплощает устойчивый образ коллективного сознания. Отличие мифологемы от архетипа выражается в форме его проявления. Архетип существует главным образом в сфере психической, а мифологема — символической, той, что традиционно составляет язык культуры. «Мифологема обозначает первоначальные (априорные) формы существования смысла в культуре» [5, с. 207]. Мифологема (ее основа — бессюжетность) рождается в пространстве основного, базисного мифа (в противоположность мифологеме — сюжетен), определяющего типологию социокультурной парадигмы общества. Вот к одной из таких мифологем можно отнести мировой успех отечественной балетной школы, выступающей в роли чуть ли не первичной мифологемы, выражающей некое стремление к созиданию не только материального, но, прежде всего, духовного. И эта мифологема не про-

сто связана с образом героя, реализующего некий важнейший творческий акт, а с обществом, внутри которого стали возможны подобные достижения. Например, успехи СССР в освоении космоса (первый спутник, первый человек в космосе) — бесспорное доказательство жизнеспособности и эффективности советской системы, а шире — отечественной культуры, науки, техники. Даже ставшая знаменитой серия хоккейных матчей СССР — Канада 1972 года воспринималась не столько как спортивное состязание, а как борьба двух политических систем.

Все это относилось и к балету. Как известно, расцвет отечественной балетной школы, сформировавшейся в конце XIX века, пришелся на 1950-е годы. В это время она приобретает статус визитной карточки Советского Союза и вместе со спортивными и космическими достижениями формирует позитивный образ страны, доказывая эффективность советской системы и величие национального духа.

В постсоветский период эта мифологема частично подвергается разрушению. Однако на протяжении последнего десятилетия на экраны выходят много фильмов, посвященных судьбе артистов балета. Всеобщая мировая известность, признание и любовь публики — все это вновь становится объектом кинематографического исследования.

Таким образом, в данной статье ставится основная задача — рассмотреть типологию репрезентации мифологемы, связанной с советской балетной школой, в современной социокультурной парадигме.

Балетная школа на экране

Ярким примером достижений отечественной балетной школы стал фильм Валерия Тодоровского «Большой», вышедший на экраны в 2017 году. В повествовании фильма перемежаются несколько временных планов, смонтированных параллельно: первые годы героини в Академии балета, период подготовки к выпускному спектаклю восемь лет спустя, работа в Большом театре после выпуска. В этих временных пластах, часто созвучных друг другу, разворачиваются три истории, посвященные детству, юности и зрелости балерины, которой приходится жертвовать очень многим ради достижения главной цели ее жизни — добиться успеха на сцене. Эти жертвы ощутимы как для ребенка, так и для молодой женщины и не заметны для большинства непосвященных, пришедших в зал балетного искусства. Героине придется преодолеть множество препятствий, проявить истинное мужество, прежде чем она достигнет под-

линного успеха. Более того, за ней будет стоять провидение, которое станет своего рода силой, реализующей базовую мифологию, выражающую победу творческого стремления.

Действие картины «Большой» разворачивается в начале 2000-х годов. Однако, как известно, российский балет и российская балетная школа, как никакая другая, сохраняют и оберегают свои традиции, а потому те же реалии системы балетного образования можно перенести с начала XX века на 2023 год. В Большом и Мариинском театрах меняются директора, примы и труппы, но уровень подготовки в школе остается неизменным.

Героиня фильма Юлия Ольшанская (в детстве в исполнении Е. Самуйлиной, во взрослом возрасте — М. Симоновой) поступает в Академию балета. Подводит девочку к этому решению ее бывший преподаватель, некогда подававший большие надежды, но спившийся артист балета (в исполнении А. Домогарова), который по чистой случайности встречает Юлию на улице маленького провинциального городка. На вступительных экзаменах ее физические данные и талант отмечает старейший педагог Академии Галина Михайловна Белецкая (в исполнении А. Фрейндлих), уставшая от однообразных, послушных, ничем не выдающихся учениц, как говорится, без «дьявола внутри».

В фильме В. Тодоровский использует так называемые говорящие имена. Так, прототипом Галины Белецкой, очевидно, послужила знаменитейшая балерина, выпускница и преподаватель Академии русского балета им. А.Я. Вагановой Галина Уланова. Однако здесь можно говорить и о том, что персонаж Белецкой — собирательный образ, поскольку отчество и созвучие фамилий ей достались ни от кого иного, как от Майи Михайловны Плисецкой.

Белецкая начинает покровительствовать талантливой и строптивой ученице, чтобы девочка могла получить хоть и небольшие, но заслуженные неунизительным трудом деньги. В один из вечеров Белецкая дарит Юле свои бриллиантовые серьги, чтобы она надела их на премьеру в Большом театре во время своего выступления в качестве примы. И Юлия их принимает, не задумываясь о том, что у балерины периодически возникают провалы в памяти и она может забыть, что сделала ученице такой подарок. Так и происходит: учительница забывает о подарке и юную балерину обвиняют в краже. После обсуждения «поступка» Юли, дружеские отношения с педагогом прекращаются.

Выпускной спектакль «Спящая красавица», которым завершается обучение в Академии, должен пройти на сцене Большого театра. Руководитель Академии Людмила Унтилова видит в

главной роли Авроры другую балерину — «стабильную» Карину Курникову. Белецкая же настаивает на том, чтобы эту роль исполняла именно Юлия. Об этом узнает мать Карины, которая не может смириться с тем, что дочь останется на вторых ролях. Она предлагает Юлии крупную сумму за отказ танцевать в балете, но та воспринимает это предложение как личное оскорбление, поскольку, как и для героев фильма, о которых говорилось выше, профессия, поступок, а в данном случае выступление в главной партии на сцене Большого театра, являются приоритетами в ее жизни. На генеральный прогон Юлия опаздывает, так как, познакомившись с молодым человеком, остается у него ночевать. В результате Унтилова прогоняет ее с репетиции, но после обращения Белецкой за помощью к своему давнему поклоннику в Кремле Юлию все-таки утверждают на роль Авроры.

Перед выпускным спектаклем наступают каникулы, и Юлия едет домой к матери. Отец к тому времени уже умер. Дома ее встречают младшие братья, оставшиеся в маленьком провинциальном городке. Мать кормит их «со стола» богатых хозяев, у которых работает горничной. И в этот момент Юлия вдруг понимает, что обучение в Москве сыграло с ней злую шутку: она больше не сможет вернуться к жизни, лишившей ее семью достоинства. Эта сюжетная линия, схожая с предкультиминационной сценой «Пигмалиона» Бернарда Шоу, приобретает в фильме «Большой» актуальное звучание.

Стремясь помочь семье, Юлия берет у матери Карины деньги и отказывается от роли Авроры в выпускном спектакле, и это решение становится неожиданностью для всех, включая Карину. Тяжелейшим психологическим ударом становится это известие для Белецкой. Пережить его она не сможет. Утром, после спектакля, ее находят мертвой в танцевальном зале Академии. Некой кульминацией разрешения коллизии выглядит и мизансцена, когда Юлия, вместо того чтобы выступать на сцене, поднимается на крышу Академии, с которой, по неверным слухам, Белецкая когда-то перепрыгнула на крышу соседнего здания, демонстрируя свою безупречную физическую форму, и прыгает, легко перелетая смертельное расстояние между двумя зданиями.

На этом история юной балерины завершается, зритель больше не увидит ни романтических страстей, ни радости от удавшегося впервые балетного па, ни юношеского восторга от полноты жизни. Все личное осталось в той жизни, тогда как все профессиональное ожидает лишь медленное затухание в кордебалетных рядах за спиной прима-балерины, которой Юлия, как

кажется, уже не станет. Спустя некоторое время после выпуска Академии это почетное звание отдается Карине.

Однако жизнь расставляет все по своим местам. Перелом в карьере двух балерин происходит после приезда в Москву знаменитого французского артиста балета Антуана Дюваля (в исполнении Николая Ле Риша), намеревающегося поставить в Большом театре «Лебединое озеро». Его век на сцене уже практически завершен, а потому опыт, которым он делится с Юлией, когда они случайно встречаются на пустой сцене театра, можно назвать обобщением опыта балетных танцоров, звезд европейского балета многих поколений. Французский артист пережил и творческие взлеты, и предательства, но ощущение того, что ему не удалось выразить себя до конца, в нем сохранилось. На следующий день после этой встречи и, как кажется Юлии, а также зрителям, некоего одухотворенного сближения, Дюваль жестко критикует Юлину физическую форму, и о том, что она, видимо, засиделась в кордебалете. И этот разговор напоминает зрителю о том, что фильм принадлежит так называемому «большому стилю», который не подразумевает рассказ исключительно о личной жизни героев, картина повествует о другом — о достижении вершин в балетном искусстве.

Благодаря стараниям Дюваля, Юлии дают роль Одетты в спектакле «Лебединое озеро», правда, во втором составе. Премьерный спектакль вновь достается Карине, которая тем не менее чувствует в Юлии соперницу. Она откровенно говорит об этом подруге по Академии, получая в ответ правду о том, каким образом ей досталась роль Авроры в выпускном спектакле. И здесь наступает развязка основной сюжетной линии фильма, поскольку одной из его ключевых тем является представление о достоинстве и благородстве в профессии, которые есть у условно положительных героев и нет, как кажется, у их антагонистов. Карина возвращает шанс Юлии, не появляясь на премьерном спектакле.

В построении такого драматургического поворота прослеживается очевидная связь-«перевертыш», перекликающаяся с сюжетом о Моцарте и Сальери, когда старательный и трудолюбивый музыкант уступает свое место в творчестве безрассудному и гениальному композитору. Однако, если в знаменитом произведении Пушкина Сальери, чье имя давно стало нарицательным, уничтожает свой моральный авторитет, убивая Моцарта, то в картине «Большой» происходит инверсия: не столь одаренная балерина возвращает себе чувство собственного достоинства, уступая место той, кому оно принадлежит по праву.

И у Юли нет выбора, она сама подтолкнула свою судьбу к тому, чтобы оказаться исполнительницей главной партии на заветной сцене Большого. Ей приходится побороть свои сомнения, страх и неуверенность, накопившиеся за годы в кордебалете. Надев в память о Белецкой подаренные ею серьги, Юля выходит на сцену в роли Одетты.

Окончательной сюжетной развязке предшествует история из детства героини, казалось бы, уже не связанная с главной линией повествования, которая должна вот-вот завершиться триумфом. Эта история произошедшего *маленького чуда* рассказывается подробно, насыщается важным символическим смыслом. Еще будучи ученицей первых классов балетной академии, Юля приходит на спектакль в Большой театр вместе со своими одноклассниками. Она отстает от группы и неожиданно попадает за кулисы, где видит балетного артиста в костюме принца из знаменитого балета «Щелкунчик», она дотрагивается до него, их взгляды встречаются.

Спустя годы Антуан Дюваль рассказывает Юлии о том, что перед выходом на сцену Большого театра ему помогло впервые станцевать на этой «тяжелой» сцене, где выступали все самые именитые танцовщики. Это — прикосновение маленькой девочки, которую он увидел за кулисами: в ее глазах он увидел веру в волшебство и ожидание чуда. И в тот день он танцевал для нее. Таким образом, авторы замыкают сюжетную линию о судьбе в профессии и о том, что «случайности не случайны», вернув героине шанс на творческое чудо.

С точки зрения реализации идеи, вышеописанный фильм формирует важную для такой типологии сюжетов повествовательную схему, включающую предкульминационный сюжетный поворот, — ситуацию, в которой оказывается герой, достигающий победы в кульминации не просто труднодостижимой, а почти невозможной. Все меры в этот момент уже предприняты, силы отданы, все благоприятные стечения обстоятельств оказались бесполезны, соответственно, все «крючки» внутри сюжета и условия, которые зритель мог бы связать, чтобы увидеть предпосылки выхода из ситуации, где находится герой, не работают. Но именно в этот момент возникает «рукотворное чудо», проводником которого становится один-единственный персонаж — главный, и именно это «чудо» указывает на его избранность.

В сущности, перед зрителем предстает именно та самая изначальная, базовая мифологема возрождения, манифестирующая победу духа, несмотря на все препятствия. Более того, осуществ-

влияет этот акт именно герой, наличие которого в произведении также является мифологемой. Как пишет в своей статье А.Г. Иванов: «Мифологема героя — это “визитная карточка” “глобального” социального мифа. Более того, присутствие мифологемы героя в структуре социального мифа делает такой миф практически неуязвимым для процессов демифологизации, внешних по отношению к нему» [1, с. 87].

Судьба таланта на экране

Вышедший в том же году фильм «После тебя» (2017) Анны Матисон также напрямую обращается к теме балета. История Алексея Темникова посвящена служению балету. Сергей Безруков, исполняющий роль балетного гуру, взяв за основу актерского воплощения манеры бывшего премьера Большого театра и безукоризненную, порой граничащую с гротеском осанку, каждым своим движением старается подчеркнуть преемственность советской и современной балетных школ.

Вершина, когда-то им преодоленная (самый высокий прыжок на балетной сцене), одновременно стала и началом заката его карьеры. Травма позвоночника, соответственно, нарушенная психика погубили молодого талантливого танцора. По замыслу авторов фильма, произошло это как раз тогда, когда слава отечественного балета достигла своего апогея.

Не случайна и отсылка в фильме к имени Михаила Барышникова. Для героя С. Безрукова известный невозвращенец стал когда-то катализатором его эмоционального взрыва. Он хотел быть самим собой и не желал иметь ни кумиров, ни идеалов, и не было ничего, что его могло бы сдержать.

Несомненно, главный герой фильма ошибся, он не стал тем, кто смог бы заставить работать систему на себя, но стал тем, кто смог в нее встроиться. Принадлежащая ему балетная школа и сеть аптек сделали его влиятельным бизнесменом в городе Клин, умело пользующимся именем и репутацией.

Однако сцена отпустить его не может. Однажды встав на этот путь, он до конца остается верен великому искусству. Выстраивая сюжет фильма, авторы пошагово воссоздают путь когнитивного восприятия зрителя — от поверхностного знакомства с персонажами до глубокого проникновения в их душевный мир. Первая часть призвана через внешнюю атрибутику дать представление о герое, прежде всего опираясь на прочерчиваемые признаки его профессиональной принадлежности. Уже выше упоминаемая осанка, известность, а главное — мир, выстроенный вокруг, четко позиционируют и прожитый им прежде

взлет, и сегодняшнюю необходимость существовать в жизненных условиях, моделируемых им самим.

Сама провинциальная неспешность города Клина образует замедленный темпоритм первой части картины, где персонаж С. Безрукова ощущает себя явно некомфортно. Ему тесен мир, в котором он живет. Словно демонстрируя это, он в одной из сцен разгоняется на своем спортивном автомобиле до возможного максимума, чтобы остановиться буквально через сотню метров. С. Безруков складывает образ Темникова из мельчайших деталей, каждый раз соотносясь с существующим устойчивым представлением о «бывших» балетных, начиная с осанки и походки заканчивая высокой требовательностью к себе и окружающим и нетерпимостью к «неискусству». Однако сквозь эту, казалось бы, непроницаемую стену мало-помалу проникают лучи человеческого, хотя и тщательно скрываемые Темниковым.

Прыжок из окна — побег от навязчивой мамыши, когда камера снимает его таким образом, что от его идеальной осанки не остается и следа, а зритель видит скрюченную фигуру человека, загнанного жизненными обстоятельствами, станет для него роковым. Принимая во внимание прежнюю травму, вердикт докторов звучит трагично: ему грозит паралич.

Он более не воплощенное высокомерие, рожденное ощущением собственной гениальности, скорее он — несчастный человек, чьей жизнью управляет сложившееся о нем представление. Казалось бы, он волен управлять собой, но, несмотря на это, ему не избежать исполнения необходимых в социуме правил. Темников вынужден исполнять взятые на себя обязательства. А это и нормальная работа школы танцев, и забота о будущем ребенке. Более того, его дочь Кьяра мечтает танцевать, но, увы, ее техника далека от совершенства, а помочь ей — его долг.

Происходит ли с героем что-то похожее на нравственный кризис, переоценку ценностей, остается неизвестно. Авторы фильма никак это не подчеркивают, предоставляя зрителям решать самостоятельно. Но с момента, когда доктора выносят свой вердикт, темпоритм картины резко меняется. Темников отказывается от автомобиля, все его дальнейшие передвижения осуществляются либо пешком, либо на общественном транспорте. Характерно и то, что вторая часть фильма — своего рода попытка примирения с неизбежным. Разумеется, герой С. Безрукова не пытается ничто оправдать, он не ищет сочувствия или жалости к себе, он открывает иные, не близкие до этого ему ценности. Прежде всего, это его семья — личност-

ный долг. Дочь и мать его ребенка — вокруг них концентрируется его интерес. Несмотря на это, главной ценностью для него остается его связь с балетом. Он хочет станцевать балетную партию, которая станет его последним словом, его завещанием, тем, что останется после него. Его приглашают на ток-шоу, и там он реализует свое желание. В финале танца он падает, но подняться уже не может.

Символическая смерть А. Темникова — закономерный итог. Подлинный художник продолжается не в детях (в фильме ему предоставляется такая возможность), а в творческом акте, который для него дороже жизни. Именно он является смыслом существования этого героя.

Заключение

Итак, в статье были проанализированы два фильма, основу которых составляет некая мифологема, связанная с образом балета. И в первом, и во втором фильмах главные герои ощущают необходимость совершения творческого акта, важность которого выше ценности самой жизни. Это своего рода религиозная мифологема, ставящая саму жизнь творца в подчиненное положение. Реализация творческой идеи, даже не есть соединение личной жизни человека с неким главным смыслом, создающее ощущение полноты бытия. Это тот случай, когда реализация идеи носит, в сущности, сакральный надындивидуальный характер. Условно эту мифологему можно было бы назвать «Творческим служением», понимая творческий акт как проявление уже не сугубо личностного порыва, а некоего персонализированного проявления национального очага культуры, которое побеждает все преграды. Именно такое понимание и составляет в данном случае характер этой мифологемы, которая в определенном смысле формирует паттерн возрождения, осуществляет сакрализацию государственного бытия, того, что можно определить в качестве кода национального культурного развития. ■

Для цитирования: Марусенков В.В. Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 69-80.

For citation: Marusenkov V.V. Russian Ballet School on the Screen as a Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 69-80.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бучкина Е.А. Роль мифологема в организации культурного пространства XX в.: (на примере мифологема рождения и смерти художника) // Знание, понимание, умение. 2009. № 4. С. 211–214.
2. Едошина И.А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3–1. С. 79–81.
3. Иванов А.Г. Мифологема героя в структуре социального мифа // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2019. № 441. С. 80–88.
4. Ключкина Л.А. Теоретико-методологическое значение понятие «мифологема» в контексте метафизического подхода к исследованию сознания и культуры // «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and «Alien» in Culture: материалы XI Международной научной конференции (Петрозаводск 22–24 июня 2017). Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2017. С. 5–7
5. Ключкина Л.А. Мифема и мифологема: практики использования понятия в современной отечественной философии культуры // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 197–207.
6. Колмакова О.А. Мифологема массового сознания в современной русской прозе. Улан-Удэ: БГУ, 2019. 161 с.
7. Круталевич А.Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 13–14.
8. Рябцев С.В. Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
9. Туркина В.Г. Мифологема как стереотипы массового сознания // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 2 (10). С. 32–41.
10. Хазов В.К. Мифологема российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2009.

REFERENCES

1. Buchkina, E.A. Rol' mifologemy v organizacii kul'turnogo prostranstva XX v.: (na primere mifologemy rozhdeniya i smerti hudozhnika) [The role of the mythologem in the organization of the cultural space of the twentieth century: (using the example of the mythologem of the birth and death of the artist)]. Znanie, ponimanie, umenie, no. 4, 2009, pp. 211–214. (In Russ.)
2. Edoshina, I.A. Mif, mifologema, mifema v kontekste deyatel'nostnogo podhoda k fenomenam kul'tury [Myth, mythology, mytheme in the context of action approach to the cultural phenomena]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta, no. 3–1, 2009, pp. 79–81. (In Russ.)
3. Ivanov, A.G. Mifologema geroya v strukture social'nogo mifa [The Hero Mythologem in the Structure of a Social Myth]. Vestn. Tomsk. gos. un-ta, no. 441, 2019, pp. 80–88. (In Russ.)

4. *Klyukina, L.A.* Teoretiko-metodologicheskoe znachenie ponyatie «mifologema» v kontekste metateoreticheskogo podhoda k issledovaniyu soznaniya i kul'tury [Theoretic-methodological importance of the concept of “mythology” in the context of the metatheoretical approach to the study of consciousness and culture] // «Svoe i «chuzhoe» v kul'ture = «Our» and «Alien» in Culture: materialy XI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Petrozavodsk 22–24 iyunya 2017). Petrozavodsk, Izdatel'stvo PetrGU, 2017, pp. 5–7. (In Russ.)
5. *Klyukina, L.A.* Mifema i mifologema: praktiki ispol'zovaniya ponyatiya v sovremennoj otechestvennoj filosofii kul'tury [Uses of notions “mytheme” and “mythologeme” in modern russian philosophy of culture]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*. no. 4 (33), 2018, pp. 197–207. (In Russ.)
6. *Kolmakova, O.A.* Mifologemy massovogo soznaniya v sovremennoj russkoj proze. [Mass consciousness mythologems in modern russian prose]. Ulan-Ude, BGU, 2019. 161 p. (In Russ.)
7. *Krutalevich, A.N.* «Mifologema» v ponyatijnom apparate kul'turologii [“Mythologem” in the system of culturological concepts]. *Kul'tura i civilizaciya*, no. 1, 2016, pp. 13–14. (In Russ.)
8. *Ryabcev, S.V.* Mesto i rol' mifologii v social'no-politicheskoy zhizni Rossii XX stoletiya [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2004. 264 p. (In Russ.)
9. *Turkina, V.G.* Mifologemy kak stereotipy massovogo soznaniya [How myths stereotypes of mass consciousness]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, no. № 2 (10), 2016, pp. 32–41. (In Russ.)
10. *Hazov, V.K.* Mifologemy rossijskoj kul'tury postsovetskogo perioda (1990-e gody): filosofskij analiz. [Mythologems of Russian culture of the post-Soviet period (1990s): philosophical analysis]: Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Astrahan', 2009. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.11.2023; одобрена после рецензирования 13.02.2024; принята к публикации 19.02.2024.

The article was submitted 24.11.2023; approved after reviewing 13.02.2024; accepted for publication 19.02.2024.