

VLADIMIR A. KOLOTAEV

Russian State University for the Humanities,
6/6 Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: HKV-1262-2023

ORCID: 0000-0002-7190-5726

e-mail: vakolotaev@gmail.com

ELENA V. ULYBINA

Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
82/5, prospekt Vernadskogo, Moscow 119571, Russia

ResearcherID: HKV-1360-2023

ORCID: 0000-0002-5398-9006

e-mail: evulbn@gmail.com

For citation

Kolotaev, V.A., & Ulybina, E.V. (2025). The hero's journey in *Barbie*: Whose arc is the core? *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (1), 59–108. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.1-59-108>, <https://elibrary.ru/JWHNYC>

The hero's Journey in *Barbie*: Whose arc is the core?*

Abstract. The distinct dramaturgy of *Barbie* uniquely blends two character arcs—Barbie's arch, serving a decorative and diverting role for viewers, and Ken's arch, functioning as the structural backbone that upholds the cohesive entirety of the film's narrative. While Barbie's journey outwardly displays all the elements of a classic hero's journey, signaling her internal exploration and identity formation, her core self does not alter; throughout the film, she remains defined by the projections of others. In contrast, her supporting character, Ken, traverses the essential stages of his journey,

* Translated by Anna P. Evstropova.

including a mistaken epiphany and a flawed plan. Separating from his prior dependence on and merging with his love interest, Ken ultimately recognizes himself as an individual entity. Barbie undergoes a physical transformation into a human form but remains internally a doll, while Ken, having surmounted trials, experiences a psychological rebirth, opening the path toward becoming a person.

Keywords: character arc, hero's journey, mistaken epiphany, flawed plan, individuation-separation, identity

УДК 159.923.2+791.43-2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-59-108

EDN: JWHNYC

Статья получена 03.08.2024, отредактирована 05.02.2025, принята 28.03.2025

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ КОЛОТАЕВ

Российский государственный
гуманитарный университет (РГГУ),
125047 г. Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6

ResearcherID: HKV-1262-2023

ORCID: 0000-0002-7190-5726

e-mail: vakolotaev@gmail.com

ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА УЛЫБИНА

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС)
119571, Россия, Москва, пр. Вернадского 82/5

ResearcherID: HKV-1360-2023

ORCID: 0000-0002-5398-9006

e-mail: evulbn@gmail.com

Для цитирования

Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Структура пути героя в фильме «Барби»: чья арка является несущей? // Наука телевидения. 2025. 21 (1). С. 59–108.
DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-59-108. EDN: JWHNYC

Структура пути героя в фильме «Барби»: чья арка является несущей?

Аннотация. Особенности драматургии фильма «Барби» проявляются в сочетании двух арок персонажей — одна, арка Барби, выполняет декоративную, отвлекающую внимание зрителя функцию, другая, арка Кена, играет роль несущей конструкции, поддерживающей связанное целое всей архитектуры киноповествования. Внешне все элементы пути героини, указывающие на ее внутреннее путешествие и, как следствие, формирование идентичности, присутствуют, однако ее «Я» не перестраивается, на протяжении фильма Барби остается продуктом чужих проекций, тогда как персонаж второго плана, Кен, проходя необходимые этапы пути, включая «ошибочное прозрение» и «неверный план действий», достигает сепарации, осознания себя как отдельного, самостоятельного субъекта, преодолевшего состояние зависимости и слияния с объектом любви. Барби превращается в человека физически, но внутренне остается куклой, в то время как Кен, пройдя испытания, проживает психическое рождение и перед ним открывается перспектива становления.

Ключевые слова: арка персонажа, путь героя, ошибочное прозрение, неверный план действий, индивидуация-сепарация, идентичность

INTRODUCTION

Greta Gerwig's *Barbie* (2023), directed from a screenplay by Gerwig and Noah Baumbach, evokes mixed reactions. It has captivated audiences, emerging as the highest-grossing film of 2023, surpassing a billion dollars in global revenue, and is hailed as a significant cultural phenomenon. At the same time, some view it as an elaborate advertisement effectively boosting toy sales and propelling the Mattel corporation's industry. Yet, it demands a deeper analysis of its thematic richness and narrative substance of screen images. This is obviously not an advertisement, but a complete artistic expression, adhering to cinematic storytelling principles on the one hand and embedding pronounced contradictions that shape its varied interpretations on the other.

Critics interpret the film through either a clear feminist (Houghton et al., 2024; de Castell & Jenson, 2024; la Porte & Cavusoglu, 2023; Yakali, 2024; Pratiwi & Angela, 2024; Shepherd, 2024) or anti-feminist (Lubis, Eryani, & Solin, 2024; Myisha et al., 2023; Temel, 2024; White, 2024; Gibson et al., 2023; Gibson, 2024; Johansson, 2024; Terry, 2024; Neis, 2024) lens. Indeed, *Barbie* navigates and debates on diverse forms of gender inequality, drawing both acclaim for this, as well as critique for its handling of gender biases, inadequate attention given to Ken, and the deconstruction of traditional masculine ideals (Yakali, 2024). While Barbie's journey towards self-realization is prominent, Ken remains just Ken (Terry, 2024), his personal growth trajectory seemingly subdued.

What generates this dichotomy in interpreting the film's thematic messages? Why does it resonate as feminist to some and anti-feminist to others? Has Ken's character arc truly been underserved, seemingly untouched by the challenges he faces and the revelations he encounters along his path?

While the plurality of interpretations inherent in artistic works precludes a singular definitive meaning, the conventions of mainstream cinema intertwine syntax and semantics, ways of expressing character development, and narrative essence. This article **aims** to uncover, through a syntactical lens, the substantive facets of the filmic narrative, elucidating the unique trajectories of its characters and unraveling the cognitive dissonances that shape viewers' perceptions of its meaning.

MYTHICAL STRUCTURE—THE LOGIC OF FILM DRAMATURGY

The uncertainty of the message, the ambiguity in perception, and the multitude of interpretations are typically hallmarks of auteur cinema and art in general. However, *Barbie* is a conventional product of popular culture, a fairy tale tailored for mass audiences and their expectations, albeit carrying underlying meanings. Therefore, the method of analysis and the language of description should align with the cinematic dramaturgy principles, considering the structure of magical fairy tales and myths.

In contemporary cinema, especially in films aimed at commercial success, the narrative structure often adheres to the principles of cinematic storytelling. This approach has been elucidated by esteemed screenwriting theorists such as Alexander Mitta (2008), Christopher Vogler (2017), Robert McKee (2008), John Truby (2016), Syd Field (2016), Katie Marie Weiland (2020), and others. These guidelines

derive from classical dramaturgy and draw significantly from the seminal works of Vladimir Propp and Joseph Campbell. The latter identified the monomyth as a universal structure, common to all cultures, reflecting the framework of initiation rites. At its core lies the hero's journey, involving the attainment of identity through three transitional phases: separation, initiation, and return. Fundamentally, the monomyth embodies the identity forged through the trials encountered on the path of spiritual growth: "The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth" (Campbell, 1997, p. 37). Propp, in his analysis of magical fairy tales, also rooted in initiation rites, unveils a similar narrative structure characterized by transitional states—departure, entry into an alternate realm, temporary death, and a resurgence in a renewed guise (Propp, 1996).

The semantic components of a tale's narrative framework, Propp's functions, and Campbell's monomyth have become crucial touchstones for scriptwriters. Vogler, building upon Campbell's insights, crafted a manual on the art of screenwriting, which later evolved into a comprehensive book (Vogler, 2017). Subsequently, numerous screenwriting theorists have delved into the narrative aspect of the hero's journey, emphasizing the importance of plot allure for viewers, the construction of a storyline that captivates, and the psychological authenticity of the narrative (Vogler, 2017).

The concept of consistent patterns in script development gained popularity and underpinned the research endeavors of many scholars. Despite the varied number of elements identified and the specific nuances of their content, these scholars invariably drew upon the concept of an inherent link between cinematic narrative, the structure of fairy tales, and the essence of myths, all portraying the hero's odyssey as an arched narrative construct, the character arc. Despite significant differences, additions, and necessary modifications, the hero's journey architecture retained its closeness to mythic and fairy tale structures. Campbell conceptualized the hero's voyage as an allegory of human metamorphosis, involving a departure from the past, initiation, and eventual return.

Propp and Campbell delineated the structures of fairy tales and myths, rooted in rituals, particularly the initiation rite, ensuring a smooth transition to a higher social standing and the acquisition of a new identity. This ritual served as a test of one's ability to tackle intricate challenges, endowing the novice with essential knowledge and introducing them to sacred mysteries. Initiation was closely intertwined with the theme of mortality, as sacred insights could only be obtained in the realm beyond, in the afterlife. The transition to this ethereal realm symbolized the death of the previous self, the prior identity; upon return,

the individual emerged as a transformed being, a respected member of society, having earned their place in a privileged group after enduring trials and internalizing sacred truths about existence.

The hero's journey structure can vary in the number of stages—three, five, twelve, twenty-two—yet each version involves the hero's departure from the ordinary realm towards the path outlined by Plan A, a pivotal moment where the hero must grasp or miss a realization, a shift in plans, a confrontation with the adversary or the main trial, triumph (if the story implies a happy end), and a return to the initial point in a renewed role.

While the principles of narrative development expounded by Propp and Campbell, on one hand, and screenwriting theorists (Vogler, 2017; Truby, 2016; McKee, 2008), on the other, exhibit similarities, they approach the structures of fairy tales, myths, and screenplays from differing perspectives. Propp views the fairy tale as a folkloric element preserving the initiation image's structure ("the initiation cycle is the ancient core of the wonder tale" (Propp, 1996, p. 353)) and its semantics, illustrating how the hero, after enduring trials in a magical forest, assumes a new identity and status (Ivan the Fool becomes Ivan the Tsarevich; the unkempt Masha evolves into a beauty with a chest of riches). The sequence of narrative elements (or *functions*, in Propp's terminology) holds lesser significance here; the crucial aspect lies in the hero's metamorphosis at the finale through righteous actions. In essence, the compositional elements of fairy tales have proven to be compelling material for script construction, while understanding the organization of cinematic storytelling has unveiled additional avenues for scholars exploring narrative in film (Bordwell, 1985).

Vogler, Truby, McKee, and other screenwriting theorists discuss the process of adapting myths and tales into films, placing emphasis on the sequence of events. These events should not only elucidate the hero's transformations but also captivate the audience's attention. While the hero's evolution resulting from trials is an integral part of the journey's structure, what truly matters is the emotional engagement of the viewer, their immersion in and reaction to the depicted experiences.

In ritual and the subsequent myth, the initiate undergoes a transformation, acquiring sacred knowledge from external sources, higher powers, and mentors. Yet, in a cinematic narrative, even one realistically depicting events, such a metamorphosis may lack persuasion. Even if, like in *The Matrix* or *Limitless*, the hero instantly acquires a magical remedy granting superhuman abilities, trials must still ensue. These changes demand psychological underpinning. As per psychological tenets, mere exposure to new information, without deeper engagement, cannot fundamentally alter a person (Heigl-Evers et al., 2001). Genuine transformations

occur only when prior self-images, views of the world, values, and aspirations prove inadequate post-crisis, amidst encounters with a more demanding new reality.

Erik Erikson's model posits eight stages of personal development within the life cycle. Advancement to each succeeding phase hinges on effectively assimilating new constructs, facilitating adaptation to evolving social landscapes. However, this formation is contingent upon navigating the normative crisis, arising as individuals, maturing physiologically, grapple with unpreparedness for the evolving demands of each developmental phase crucial to identity shaping (Erikson, 1996).

Thus, the hero, drawing on past perceptions (self-image, worldviews, values, goals, and desires), must endure setbacks, reaching impasses to enable the assimilation of fresh insights (such as fantastical artifacts) and to render the hero's evolution coherent and reasoned. This journey necessitates a confrontation with internal demons culminating in the completion of the hero's developmental arc (Weiland, 2020, p. 56).

Despite the parallels between cinematic and mythic structures, they rest on slightly divergent foundations.

A cinematic narrative is a commercial venture, designed to captivate audiences. Therefore, it must be crafted to sustain viewer engagement, ensuring that character transformations are psychologically grounded.

The emotional engagement of viewers is governed by the syntax of the narrative (how the story is conveyed), while semantics (the content and substance of the narrative) determine the comprehension of the events. It is the orchestration of perception, the elements brought into focus, and the resulting gestalt that ultimately shape the semantics of a film. At times, irrespective of creators' intentions or the proclaimed concept of a film, layers of syntax and semantics within a work may not harmoniously complement each other but instead interact as conflicting structures. Viewing myth as a verbal construct, a *linguistic object*, Claude Lévi-Strauss examined mythemic groups as vertically interconnected plot units (Lévi-Strauss, 1985, pp. 183–207). His paradigmatic approach enables us to consider not only the progression of a single, potentially primary narrative thread, not just a singular version of the story, but also the amalgamation of diverse plot sequences within a single text. Analyzing vertically aligned nodes of composition, where narrative elements lie atop one another, not only unveils the constituent elements of a unified narrative but also elucidates their semantic depth through juxtaposing formations at different levels. Similarly, delving into syntax reveals the semantic depth.

This implies that analyzing the characters, storyline, and plot structure necessitates incorporating fairy tale construction principles, the morphology of

the fairy tale—namely, the horizontal structuring of cinematic narrative progression and the vertical arrangement of filmic composition elements, harmonizing their interplay.

Ideally, syntax (the narrative style) and semantics (the substance) should align seamlessly. The scrutiny of narrative style—its syntax—is the gateway to semantics. By dissecting the syntax, one can discern the protagonist's trajectory, understand their experiences, and in some instances, ascertain the central figure of the film, for the protagonist is the one who upholds the arc, whose narrative evolution the film justifies.

CHARACTER ARC: DRIVING FORCE OF THE STORY!

The character's evolution arc is what propels the narrative forward, shaping the storytelling structure (Weiland, 2020, p. 51). An arc represents the hero's path of growth, woven from their actions. When a hero undergoes positive change, the arc takes on a curved form, resembling a tangible arch, an architectural construct with its inclusive elements.

Drawing from mythic structures (Campbell), the morphology of fairy tales (Propp), and the canonical framework of cinematic dramaturgy (Mitta, Vogler, Truby, McKee, and others), a story typically commences in an ordinary realm where the protagonist faces a deficiency or a pressing issue, compelling them to depart from the familiar and venture into a fantastical world. The journey's essence lies in repairing what was damaged, finding what was lost, and returning to what once was. At its core, the journey pivots on encounters with bestowers who orchestrate—often stringent—trials, revealing pathways for the hero to obtain a magical artifact, enabling personal transformation, triumph over foes, and fulfillment of desires.

Yet, in a narrative that resonates with viewers, the hero's acquisition and acceptance of the magical elixir must stem from the errors they commit, operating under previous misguided beliefs, blind to the revelations unveiled during the trials about their true self.

Both Propp and Campbell concur that the incurred damage is never accidental. The initiation ritual dispatches the subject on a journey because they are yet unprepared for the adult world, mandated to demonstrate this readiness.

In cinematic portrayals, the hero's external challenges are reflections of their internal turmoils, their inherent vulnerabilities. Consequently, the original

blueprint proves unattainable, as resolving the issue while maintaining the status quo remains unfeasible. A profound personal metamorphosis is imperative, catalyzed by novel circumstances and realities.

The hero's initial plan must inevitably falter, necessitating a temporary setback for the hero to introspect, evolve, and eventually triumph before returning to their world revitalized (Vogler, Truby, Weiland, McKee). In a compelling screenplay chronicling a hero's transformation, self-deception at the outset exacts a heavy toll (Truby). As the narrative unfolds, a pivotal juncture heralds a collapse and a subsequent *progressive complication* (Truby), where the established path fractures, deviating from its trajectory, and complexities stemming from conflicts escalate from scene to scene.

The heroes of fairy tales and myths, destined to vanquish the enemy, consistently face initial defeat, only emerging victorious after acknowledging errors and mustering newfound strength. This temporary setback serves a dual purpose: highlighting the hero's initial weakness and triggering a shift in emotions for the audience.

At the heart of the narrative arc, akin to a capstone anchoring the entire architectural edifice, lies the moment preceding defeat, where the hero could have discerned the correct path but overlooks the opportunity. As per Weiland, this juncture finds the hero torn between truth and fallacy; although exposed to the truth, the hero hesitates to consciously relinquish the initial misconception. Consequently, the hero becomes ensnared in a clash of irreconcilable beliefs (Weiland, 2023, p. 93), leading to the eventual temporary defeat.

In Truby's lexicon, this moment embodies an *attack by ally*, where a companion, often in the film's midpoint, critiques or advises the hero, only to be rebuffed. It represents any instance of a missed *epiphany*, as the hero disregards cues and persists on the trajectory set in their former identity, inevitably leading to defeat—a transformative ordeal essential for change. Such overlooked epiphanies can serve as the keystone of the arc, marking the juncture where the hero gains new self-awareness and insights into reality, yet rejects them in favor of the familiar.

The character arc functions as a backbone structure, anchoring the hero's evolution narrative, preventing the unraveling of the storytelling fabric. It directs the audience's focus towards the hero, their escapades, and the protagonist's transformations en route to their objective, shaped by external influences and internal metamorphoses.

BARBIE'S ARC: SYNTAX CIRCUMVENTING SEMANTICS

If we delve into the outer layer of the narrative, Barbie's tale unfolds as a fable of a doll turning into a human.¹ What then constitutes the syntax of this story and how is it narrated?

The film commences by introducing the theme of gender emancipation. The emergence of the Barbie doll incited girls playing house to discard their Kewpies and replace them with figures of exquisite adult women. Now, these girls can envision themselves in the dolls in the future and play not just as mothers but as professionals like doctors, aviators, lawyers, writers, and more. Given Barbie's ability to become anything, it instills hope in these girls that they too can grow up to be whoever they wish, thus positioning Barbie doll as a driver for overcoming gender inequality. From the very beginning, the film seems to promote a feminist ideology, suggesting that the heroine, joining the fight for gender equality, will find a way to win it. This is particularly evident when Barbie is taken to the Mattel headquarters, where the powerful men there view her merely as a doll. However, upon returning to Barbieland, the heroine consciously chooses to use her feminine charms to confront the Kens, which contradicts the principles of feminism.

Therefore, from its initial frames, the film overtly asserts itself as a feminist statement. One can anticipate a narrative specifically addressing the fact that while inequality has not yet been completely overcome, the heroine will find a way to surmount it or draw closer to doing so.

¹ For insights on the role of dolls within the cultural framework, see:

Golovacheva, R.M. (2003). *Obryadovye kukly, kukly-oberegi* [Ritual dolls, amulet dolls]. Kaluga; Kovycheva, E.I. (2003). *Kukla v dialoge kul'tur* [Dolls in the cultural dialogue]. Izhevsk: Udmurt, Unt; Lotman, Yu.M. (1992). *Kukly v sisteme kul'tury* [Dolls in the cultural system]. In Yu.M. Lotman, *Izbrannye stat'i* [Selected articles] (Vol. 1, pp. 377–380). Tallinn: Alexandra; Morozov, I.A. (2011). *Fenomen kukly v traditsionnoy i sovremennoy kul'ture: Krosskul'turnoe issledovanie ideologii antropomorfizma* [The phenomenon of the doll in traditional and modern culture: Cross-cultural study of the ideology of anthropomorphism]. Moscow: Indrik; Morozov, I.A. (2009). *Fenomen kukly i problema dvoynichestva v kontekste ideologii antropomorfizma* [The phenomenon of the doll and the problem of duality in the context of the ideology of anthropomorphism]. In E.E. Zhigarine, *Zhivaya kukla* [Living doll]. Moscow: Russian State University for the Humanities; Postnikova, E.P. (1990). *Igrushka kak fenomen esteticheskoy kul'tury* [Toy as a phenomenon of aesthetic culture] [PhD dissertation]. Sverdlovsk; Eliade, M. (1998). *Aziatskaya alkhimiya* [Asian alchemy]. Moscow: Janus-K.



Fig. 1. Barbie and the mirror. Still from the film²

In the everyday realm of Barbieland, the Barbies reign supreme, assuming roles as lawyers, doctors, and pilots, showcasing the boundless capabilities of women. The Kens serve as companions to the Barbies, entirely dependent on them. In this realm, Barbie is perfect. She possesses an ideal plastic physique, untouched by fatigue, sorrow, or self-doubt, always exuding joy. The usual flow of life is abruptly interrupted when a Stereotypical Barbie suddenly senses a breach, with thoughts of mortality intruding into her mind as her body begins to lose its flawlessness. Barbie perceives these changes as catastrophic. According to McKee's theory, a shift in external conditions that disrupts the standard course of the characters' lives can serve as the foundation for conflict, essentially marking the onset of the plot. This is precisely what occurs in the film: the "entanglement" of the perspectives of the doll and her owner. However, as per Truby's standards, while in a well-written scenario damage should stem from a hero's flaw, in this film, damage remains independent of Barbie's actions.

The semantics of damage lies in indicating the direction of movement, where the hero is headed, their values, and aspirations. For Barbie, this translates into a yearning to regain physical perfection, to uphold the constancy of her appearance, and to sustain a sense of perpetual happiness. Paramount to all, however, is that the fear of life's finiteness, the decay of the body, and the onset of aging should act as the catalyst setting the course of the journey, defining both its endpoint and the rationale behind the subject's actions. However, the modern-day Gilgamesh of popular culture, seeking the flower of immortality, merely pays lip service to the notion of embracing her mortality, superficially professing a desire for creative expression as a means of extending oneself into eternity. In practice,

² See the image source: <https://people.com/movies/barbie-movie-set-pictures/> (26.09.2024).

Barbie resolves the conundrum of life's finiteness through the infinite cycle of generational life, manifested in physical reproduction—a theme eloquently underscored by the film's final scene.



Fig. 2. Barbie's moment of doubt. Still from the film³

To learn how to restore the status quo, our heroine seeks counsel from Weird Barbie, who assumes the role of a Proppian *mediator*. Straddling two realms concurrently, this Barbie doll is devoid of the conventional attributes of flawlessness. This very imperfection perhaps endows her with a deeper understanding and knowledge. She comprehends the inner workings of reality, the tribulations faced by Barbie, and the steps necessary to revert to her former state. It is during this encounter that Barbie uncovers her true identity as a projection of the girl playing with her, realizing that her melancholy and uncertainties are intertwined with Barbie's own existence. Thus, Barbie's transition from the realm of dolls to that of humans has subtly commenced unbeknownst to her.

Acting as a *donor*, Weird Barbie bestows upon Stereotypical Barbie a pair of Birkenstocks in lieu of high-heeled shoes, advocating the relinquishment of superficial beauty for substance and offering to transform and “know the truth about the universe.” (Could we anticipate a revelation of this truth? Will the denouement unveil these enigmas?)

Consequently, Plan A takes shape—Barbie must travel into the Real World, locate her owner, untangle the web of confusion, and thereby restore her original

³ See the image source: <https://daily.afisha.ru/news/78450-v-prodazhe-poyavilsya-parfyum-barbie-s-cvetочно-fruktovyim-aromatom/> (05.02.2025).

state. The question of ceasing to exist as a mere projection of the person playing with the doll does not even arise.

According to Truby, an adversary or rival motivated by the same objective as the hero should emerge, yet their presence remains elusive. The issue of the antagonist in the film remains open.



Fig. 3. Weird Barbie. Still from the film⁴

MAGICAL WORLD

Barbie departs from her familiar realm and ventures alongside Ken into a seemingly real, yet inherently unreal world. As Campbell (1997, p. 56) aptly notes, the “passage of the threshold is a form of self-annihilation.” As a doll, Barbie metaphorically perishes, paving the way for her journey towards rebirth, a path that demands earning through a series of challenging trials. The human world represents a peculiar “magic forest,” a realm where the protagonist must confront otherworldly forces, unravel aspects of her identity tailored specifically for her. Indeed, Barbie and Ken find themselves in disparate spaces, perceiving different realities.

Discovering that she fails to inspire others and serves as the target of sexist jokes, Barbie later learns of the necessity of money in the human world. While she internalizes the former message, the latter escapes her attention.

Through the same magical power initiating changes in her physical form, Barbie finds her owner Sasha, a teenage girl who, as it turns out, has long been

⁴ See the image source: <https://dzen.ru/a/ZMfYyOPjkwTA2qLV> (24.08.2024).

uninterested in dolls; in fact, she now views Barbie as a symbol of “sexualized capitalism,” perpetuating feelings of inadequacy among women.

The magical world mirrors the disruption of Barbie’s perfection initiated in her ordinary world, coupling bodily transformations with the shattering of self-image. The narcissistic ideal self loses its integrity upon confronting the constraints of conventional reality.

Despite this, the task of unraveling the knot, the very purpose of her journey, remains unresolved, although not due to Barbie’s actions. While Plan A has not failed per se, Barbie has not taken a single step towards its realization yet and seems to have forgotten about it.

Here, the divergence from the mythic and fairy tale semantics becomes apparent. Typically, the hero encounters initial trials upon entering the magical realm, as “the most important function of this period of adjustment to the Special World is testing” (Vogler, 2017, p. 278). Curiously, Barbie navigates devoid of such trials, even as she undergoes involuntary transformations.

Subsequently, the “gatekeepers” guide Barbie to “the mothership,” the core edifice of the Mattel Corporation, leading her back to her creators.

In fairy tales, this corresponds to Baba Yaga’s hut, a sacred place. According to the structure of the magic fairy tale, the initiator—Baba Yaga, residing in her hut on chicken legs—can embody both a giver of a crucial artifact or knowledge and a malevolent force seeking to devour the hero or heroine. Regardless, Yaga exists as a denizen of the underworld, a figure possessing sacred wisdom. Following Campbell’s insights, this domain serves as the terrain for encountering the initiating father—a figure who instills a blend of terror and elevation in the child. Compositionally, this represents the pivotal point of the hero’s journey; within a fairy tale, it symbolizes the location where the hero must undergo trials, face a crisis, experience death, and be reborn. In the language of initiation, the hero must die to one state and be resurrected into another. This enchanted place serves as the arena for the hero to be tested, obtain mystical weapons, gain access to secret knowledge, all to prepare for the final confrontation. Weiland emphasizes this juncture as the moment when the protagonist has already learnt the truth, but still hangs on old beliefs, past aspirations, and outdated patterns. In any case, at this stage, the hero must glean crucial insights that will propel them towards victory and metamorphosis.

Externally, all of this is present in the film; the rules of cinematic narrative deployment are upheld, and all the syntactic constructions of cinematic statements are in place. The Mattel headquarters tower stands tall, housing important figures of authority. However, at a semantic level, there is a lack of clarity. Within the tower, the theme of gender inequality resurfaces; there, Barbie initially meets

the Mattel board of directors and discovers that unlike in Barbieland, men hold the reins instead of women. This epiphany not only shatters illusions about her place in the world but also about the broader standing of women in society.

The director proposes that Barbie execute Plan A—sealing the portal and returning to the toy world with a flawless physique. He likely serves as the embodiment of the malevolent Yaga, striving to push Ivan into the furnace, or a shaman eager to lure the hero into death. The portal, the gateway back to the former world, which is actually a way to realize Plan A, symbolizes such furnace, a place of demise. Opting out of Plan A, Barbie rejects the notion of being manipulated like Ivan and flees.

Structurally, this refusal marks a trial that the heroine must confront. Her choice to eschew reverting to a perfect doll form appears irrational, as no alternative objectives have been delineated. This choice might be explained by the ongoing transformations, as Barbie gradually assumes more human traits and a spectrum of human emotions. Yet, this evolution is not Barbie's doing; she has played no active role in these changes.

Barbie next encounters the spirit of her creator, Ruth Handler, in the kitchen. Essentially, this meeting serves as an encounter with a spirit, a guide from the other world tasked with equipping the heroine with something essential for the final battle. Ruth explains that she thinks best at the kitchen table, and that the women at Mattel do much more than just work. And that's it. Since this scene is structurally important, it deserves further exploration.

The film begins by focusing on two seemingly unrelated themes: women's roles in society and gender inequality, and Barbie's resistance to becoming human.

The resistance to humanization forms Plan A. However, what she learns in the tower from Ruth does not directly address the doll-versus-human issue, such as the value of being human. Instead, she gains insight into women's societal standing. This knowledge aligns with traditional gender stereotypes in patriarchal societies—"women belong in the kitchen, but from there, they rule the world." This echoes the saying, "The husband is the head, the wife is the neck."

With this new understanding, Barbie flees from the Mattel executives who want to return her to Barbieland. At the exit, she meets Sasha and her mother Gloria, helping her escape her pursuers. It turns out that Barbie is a projection not of the self-confident feminist Sasha, but of Gloria, a mom exhausted by daily routines and apparently worried about her cellulite. (Visually, this is captured during Barbie's first encounter with Gloria as the protagonist exits Mattel: their close-ups are supported by effects emphasizing a sense of recognition, as if they were old friends.) Together they head to Barbieland, where the main confrontation is

supposed to happen. At this point, one might wonder why Barbie avoids immediate delivery to her world in a box and only minutes later decides to return to Barbieland, but taking the longer route.⁵ Perhaps this choice is necessary to bring Gloria to Barbieland so that she could later deliver her impassioned speech, pivotal for the plot.



Fig. 4. Ken and Barbie. Still from the film⁶

Returning to Barbieland, Barbie discovers Ken has established a patriarchy, seizing power and her home—turning their world upside down. The Kens are no

⁵ Barbie's refusal to immediately return to Barbieland through the portal might stem from her connection to her owner. Weird Barbie warns her that ignoring their entanglement will only worsen things. Finding her owner and disentangling this connection likely motivated Barbie to stay in the human world longer.

Furthermore, the scene at Mattel headquarters reveals the all-male board's primary concern is not Barbie's well-being, but her escape from Barbieland. Barbie could have sensed this. While she wanted to return to normal, the CEO's approach was not in her best interest.

Mattel director's exasperated cry, "Get in the box, you Jezebel!" is another significant point. The Russian translation ("Залезай в коробку, чертовка!"—"Get in the box, you wicked woman") loses nuance. Since "thinking outside the box," a common English idiom, refers to thinking in a creative and innovative way, the command to "get in the box" can be interpreted as an order to stop thinking freely and revert to conventional worldview.

And "Jezebel" is, firstly, a reference to the Old Testament figure, wife of Ahab, king of Israel, known for strong character, manipulative nature, and opposition to the prophets of Yahweh. Jezebel symbolizes both negative and positive aspects of female strength, defying norms, challenging traditional roles and norms. Secondly, there is a website, jezebel.com, which is an online magazine focusing on women's rights, culture, politics, and entertainment.

Therefore, the original intent behind the Mattel CEO's phrase could presumably be understood as: "Get back in line, you feminist!"—*Editor's Note*.

⁶ See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/blog/y2023/7-23/1841/foto/41508/> (28.10.2024).

longer Barbies' accessories; the Barbies are now Kens'. This pivotal moment triggers an authentic existential crisis for Barbie. She teeters on the brink of demise, reclining on the lawn, refusing to act until Weird Barbie intervenes and takes Stereotypical Barbie to her place.

Barbie appears to unearth a revelation—acknowledging her lack of expertise in any field; she concedes she is neither a physician, nor lawyer, nor writer. It seems as though she takes a further stride towards humanization. However, the film suggests that the resolution of this crisis lies elsewhere. The narrative shifts dramatically following a moving speech, delivered by Gloria, who is linked to Barbie, on the challenges faced by women and the conflicting expectations imposed upon them. Not only the speech miraculously emancipates the Barbies present, it empowers Gloria herself.

This galvanizes Barbie; she proposes a plan to reclaim power, apparently leveraging the “feminine wisdom” Ruth imparted, as well as Sasha's views and Gloria's confidence. The ensorcelled Barbies must allure the Kens, earn their trust, incite jealousy, and while the Kens are embroiled in conflict, orchestrate elections to uphold the original constitution. Inequality persists, but Barbieland remains committed to law and democracy.

Emerging from her existential turmoil, Barbie transforms. No longer the care-free, idealized doll with inherent privileges, she has become a warrior fighting for power and possessions. Structurally, within the narrative's framework, we see an adversary, with Ken assuming the role of rival. Barbie embodies what Propp terms a *treacherous bride*—akin to the archetype of the *fair maiden* in folklore—forcibly wedded or abducted, subject to wielded authority (Propp, 1996, p. 298). Deprivation of property fulfills this function, eliciting a response from Barbie that mirrors centuries of women's reactions to oppression.

Barbie's plan hinges on deceptively simple yet highly effective techniques of male manipulation. She plays the damsel in distress, feigning helplessness and relying on a strong man's protective instincts—a man willing to do anything to rescue a beautiful woman in need. Frequently, the “savior,” inflated with a manufactured sense of omnipotence, pays the price later, but that is irrelevant. The victory is in the bag! “Distract them by appearing helpless and confused. (...) You have to make them believe (...) that they have the power. And when their guard is down, you take the power.” The ideals of female empowerment yield ground to age-old, feminine manipulative arts rooted in the deepest strata of culture.

The plan works flawlessly. The Barbies regain their independence and property; Kens' reforms are overturned. A defeated Ken weeps; the fairy-tale hero fails to conquer his princess.

Barbie, however, has already navigated the full spectrum of inequality. She ruled Barbieland and Ken, lost it all, and then reclaimed her power. She now comprehends the ephemeral nature of power and the precariousness of inequality; the dependent yearns to break free from captivity and seize authority themselves. Barbie releases Ken, explaining that he is not an extension of herself. In essence, this stands as her true accomplishment, and it could have been her pivotal metamorphosis had this been solely a story of power dynamics and dependence. But the narrative shifts, abandoning the theme of inequality and dependence to return to the contrast between the marionette and the human.⁷

Ruth's spirit appears in Barbieland, and in their conversation, Barbie chooses to become human, driven by a desire to generate ideas and create meaning. The theme of meanings and creativity surfaces for the first time, devoid of reliance on prior events, only to vanish just as quickly. In the human world, Barbie joyfully visits her gynecologist.

KEN'S ARC

Ken's journey is remarkably consistent, with no conflict between syntax and semantics. Initially conceived as a Barbie accessory—like her car, tennis racquet, or handbag—Ken emerges as a sentient, active character, arguably more human than Barbie herself. His choices spring from understandable emotions, shaped by both internal and external conflicts.

Ken's everyday life is bleak. Externally, he is trapped by his dependence on Barbie. He inhabits a world that satirizes an inverted patriarchy, where men traditionally led, solved crises, and saved the day, while women adorned their lives. In Barbieland, the Kens exist solely to embellish Barbies' world, devoid of possessions or professions. Yet, akin to many women in patriarchal societies, Ken craves not freedom or equality, but rather love, attention, and acknowledgment from Barbie.

Internally, Ken struggles with a lack of autonomy, self-worth, and imperception of self as a distinct individual, stemming from his symbiotic fusion with Barbie. Psychologically, at the outset of his odyssey, Ken is an infant—like a child

⁷ Another way to look at it: the film does not abandon, but simply resolves the themes of inequality and dependence: Ken is no longer Barbie's dependent, Gloria's depression no longer affects Barbie, and Gloria herself has gained confidence and reconciled with her daughter—*Editor's Note*.

inextricably bound to its mother in the early developmental stage. For him, Barbie's departure to the human world turns out a devastating loss, for he deems his very existence intertwined with hers. Ken's journey, therefore, becomes a coming-of-age story, from infancy through adolescent rebellion to full adulthood, mirroring a classic rite of passage.

Driven by his external conflict, Ken devises a straightforward Plan A: win Barbie's love and attention. As prescribed by both the monomyth's framework and the film's dramaturgy, midway through the story, Ken ventures alongside Barbie into a sacred realm—a *mystical cave*—where he must find a magical elixir. For him, this sacred space is the Real World, where he finds himself alone, sans Barbie for the first time. Though his cave is less visually striking than Barbie's, its functionality surpasses hers in substance; his enchanting universe is much closer to the real human experience.

Like Barbie, Ken discovers that the human world differs drastically from his doll-like existence; women do not rule. Chance encounters, acting as donors, impart crucial lessons addressing his inner conflict. He learns: 1) that he can be an active agent, deserving of respect like any other human being, and that men are not powerless appendages to women; and 2) that the human world demands skills and competence.

This state of initiation is a pivotal moment of choice, of acquiring sacred knowledge, a magical elixir, and clues meant to guide him in the right direction. But Ken is not ready. He only knows inequality, interpreting respect as a sign of superiority. He sees men in positions of power—men in business, on horseback, on banknotes—blind to the women equally engaged in the same pursuits, even when speaking with them. Identifying himself as part of the ruling male class, he attempts to claim a place in this world—whether through managing, performing an operation, or even assuming the role of a lifeguard. Yet, mere gender association proves insufficient; additional skills and proof of competence are imperative. He is asked for a diploma!

This seems like a clear indication of how the human world functions, yet Ken misses the point. Confronted with truth, he clings to his misconceptions, returning to Barbieland with a flawed understanding to build his own patriarchy, believing this will win Barbie's affection. In his perception, the powerless depend on the powerful. In his doll world, Ken succeeds; patriarchy is established, and the Barbies are no longer lawyers and pilots but mere beer-serving girls. Barbie is defeated, Ken triumphs, but happiness eludes him. He has taken Barbie's house, but gained no real recognition. Power, he discovers, does not yield love and acknowledgement. Ken shows Barbie his Mojo Dojo Casa House and asks, "How's that feel? It is not fun, is it?" At this moment, Ryan Gosling's pained expression

reveals that his character is actually the one who was dissatisfied. Ken clearly senses that his strategy is failing, that his newfound power is unsatisfying.⁸ Yet, he cannot let go, hiding behind two pairs of sunglasses, and announces a boys' night.

His subsequent failure is predictable. Choosing patriarchy, he enters a world of gender wars, where disenfranchised women have, over centuries, learned to manipulate men.

Ken's defeat triggers an existential crisis. He confronts the consequences of his failed plan, fully grasping the results of his misguided beliefs. He discovers that in a world where your existence depends on another, even if you subjugate them, you still lose. Patriarchy and gender wars breed no winners. Only then is Ken ready for transformation. He finally hears Barbie's message: they are not accessories to each other, but independent beings. This understanding earns him his freedom.

WHOSE ARC IS THE CORE OF THE NARRATIVE?

Let us summarize and answer: what is the essence of *Barbie*, what themes does it explore? Does it advocate for feminist, anti-feminist, or post-feminist values, or does it convey a completely different message? And who is the true protagonist?

Following typical morphology of a fairy tale and cinematic drama principles, the lead character is expected to confront and resolve the core issue that steers their journey, often not fully grasped at the outset.

Despite Barbie being billed as the main character and Ken as a supporting figure, the narrative fails to substantiate any of Barbie's transformations. How is her arc structured? The primary theme directing her trajectory is the involuntary metamorphosis into a human. While the doll-to-human transformation is a familiar trope, in a well-crafted narrative, even unexpected events resonate with the protagonist's internal struggles. However, the film neglects to highlight any internal conflicts within Barbie that could be linked to her idealized doll state.

⁸ Alternatively, Ken's emotional turmoil in this particular scene highlights a lifetime of suppressed pain, which he realizes for the first time. He even might feel it more acutely than Barbie feels her newfound vulnerability as someone else's disenfranchised and homeless attribute. His pain allows the audience to empathize with Barbie's situation. Structurally, this scene might be seen as a crucial revelation for Barbie rather than Ken's failure, adding depth to her character and making her more honest and human. As for Ken's true failure, it comes later, after their epic battle, when he realizes that Kens have forgotten to vote on the Constitution—*Editor's Note*.

Initially resistant to this transformation, as expected in the hero's journey structure, Barbie consciously embraces her desire to be human by the film's conclusion. According to the character arc principles, events in the story should logically bridge these points, catalyze the unfolding changes, and underscore the significance of this transformation. Audiences ought to witness why Barbie forsakes doll perfection—this shift should be illustrated not just through dialogue, but through events.⁹ The ending should reveal the essence of this transition, showcasing what distinguishes humans from dolls, beyond cellulite and bad breath.

In the film, however, Barbie's choices stem from her joy of experiencing a range of emotions (we see her sad and crying, and delighted by the children's laughter or the beauty of an elderly woman at a bus stop), as well as the desire to create meanings. But all these experiences are unearned,¹⁰ while the meaning-making is largely talked about, not demonstrated.

Simultaneously, the main plot revolves around gender inequality, a theme introduced early on but in a somewhat contradictory manner. Living in a world entrenched in a reversed patriarchy, Barbie aligns her mission with championing boundless opportunities for women. And then she discovers real-world patriarchy, where corporate boards are exclusively male-dominated, and women face conflicting expectations, as Gloria passionately professes. While not directly impacting Barbie, these epiphanies shape her behavior, serving as pivotal plot junctures.

The movie's emotional climax unfolds through the loss of power and possessions. Logically, one might expect Barbie to fight back, steering the narrative towards equality. However, her reevaluation veers towards not actual liberation but male manipulation with her appearance. "It's like I'm a woman already," says Barbie as she is being glammed up for Ken's seduction aiming to restore her power. Not long ago the embodiment of the doll ideal, beautiful and admired by Kens per se, now, in order to achieve the same effect, she feels compelled to apply "war-paint" and make an extra effort to look utterly irresistible. All of this hardly aligns with patriarchal deconstruction.¹¹

⁹ Barbie literally lives—as a human—all the major events that happen to her throughout the film. She breaks free from the "every day is the best day" mindset of her doll life, a concept highlighted by the slogan on her box ("She's having the best day!") and echoed in the film's opening party—*Editor's Note*.

¹⁰ And yet her experiences might actually be earned—for the same reason described in the previous footnote—*Editor's Note*.

¹¹ Another interpretation suggests that Barbie's words reflect her growing awareness of the decades of male injustice and oppression. This could be seen as her embracing feminism: "I already feel like a woman!" However, her reliance on feminine wiles instead of personal strength might be interpreted as a stereotypical behaviour—an idea the author is referring to. It contradicts the principles of feminism and body positivity, highlighting the complexities of gender identity and women's roles in society—*Editor's Note*.

Consequently, the heroine's journey to becoming human involves addressing gender issues, and in a rather archaic way. The connection between inequality and the decision to stay a doll or become human remains unclear.

The themes of attaining humanity and femininity smoothly converge in the final scenes, culminating in a visit to a gynecologist, reducing human essence to mere physical attributes like genitalia, which is a rather narrow definition of humanity. Therefore, the assertion that the film espouses feminist ideals appears somewhat exaggerated.

Let us look at Ken's character development. His actions are steered by his motives and aspirations, and the changes he undergoes stem from his misguided decisions. Ken emerges as a proactive figure, initiating events rather than reacting to them. Initially seeking Barbie's attention, he makes attempts to get it. He ventures into the human world to remain connected to her. This journey introduces him to new experiences, leading to the formulation of a flawed theory on achieving significance through gender-based norms. He acts on it and fails. He learns that inequality, even in power, offers no real benefit. He realizes that his plan was wrong, his position did not make Barbie love him or respect him more, but only increased his dependence on those forced to tolerate his power. This is why Ken's eventual independence feels earned and justified.

Ken's arc is well-structured and cohesive. Notably, since themes of inequality and dependency are integral parts of Ken's external and internal struggles, his narrative arc underpins the central segment of Barbie's journey, revolving around gender dynamics. Although Ken does not transition from the toy world to the human realm in the end, his humanity appears more convincing and genuine.

CONCLUSIONS

Our analysis reveals a sophisticated narrative structure in *Barbie*. Behind Barbie's surface-level central storyline there is the true structural foundation: Ken's arc. Barbie's arc serves as a decoration diverting our attention to the illusory nature of the narrative architecture. While technically adhering to cinematic syntax, its semantic essence does not quite align with its structure. Nevertheless, the film remains cohesive, appearing as a finished piece largely due to the semantic harmony of Ken's arc intersecting with Barbie's central arc.

Ken's arc supports Barbie's and thus forms the backbone of the film, seamlessly integrating the syntax of the hero's journey with its semantics. His actions

consistently address external challenges, with failures leading to confront and resolve his internal conflicts. Ken's conflict mirrors the rite of passage semantics, focusing on overcoming childish dependency on the motherly figure, represented by Barbie, and attaining autonomy.

Barbie's seemingly contradictory arc is no error but a deliberate artistic choice, creating duality of perception, while the overall integrity rests on the cohesiveness of Ken's narrative arc.

ВВЕДЕНИЕ

Фильм «Барби» (2023) Греты Гервиг, снятый по сценарию Гервиг и Ноа Баумбаха, оставляет противоречивое впечатление. Он пользуется огромным успехом у зрителей — это самый прибыльный фильм 2023 года, собравший более миллиарда долларов по всему миру, и о нем говорят как о значимом явлении популярной культуры. Одновременно его оценивают как расширенный рекламный ролик, хорошо выполняющий свою функцию коммерческого продвижения продукта. Ведь он повышает продажи игрушек, стимулирует индустрию корпорации «Mattel», но вместе с тем заставляет исследователей внимательно относиться к смысловому наполнению, содержательной составляющей экранных образов. Очевидно, это не реклама, а полноценное художественное высказывание, построенное, с одной стороны, по законам кинодраматургии, а с другой — содержащее в своей структуре выраженное противоречие, определяющее, как предполагается, и противоречие в восприятии фильма.

Критики понимают фильм как имеющий либо отчетливое феминистское (Houghton, Murray, O'Donoghue, 2024; de Castell, Jenson, 2024; La Porte, Cavusoglu, 2023; Yakali, 2024; Pratiwi, Angela, 2024; Shepherd, 2024), либо антифеминистское (Lubis, Eryani, & Solin, 2024; Myisha, Sabila, Maharani, Ramadhan, Kamalia, 2023; Temel, 2024; White, 2024; Gibson, Bridges, Wulff, 2023; Gibson, 2024; Johansson, 2024; Terry, 2024; Neis, 2024) послание. Действительно, в фильме показывают и обсуждают очень разные варианты гендерного неравенства. В некоторых случаях картину упрекают в гендерной предвзятости, недостаточном внимании к Кену, в деконструкции традиционных мужских идеалов (Yakali, 2024). Отмечается, что если Барби движется к полной личностной реализации как женщина, то Кен остается просто Кеном (Terry, 2024), и его успехи в личном росте гораздо скромнее.

Благодаря чему достигается такая двойственность в восприятии смысловых посылов фильмического высказывания? Почему одним он кажется феминистским, а другим — антифеминистским? Действительно ли образ Кена недостаточно раскрыт, и на его развитие никак не повлиял пройденный им путь и совершенные им на этом пути открытия?

Хотя множественность интерпретаций — это неотъемлемая черта произведения искусства, не позволяющая говорить о единственном подлинном смысле фильма, тем не менее сюжеты массового кино имеют свои законы, связывающие синтаксис и семантику, способ рассказа о персонаже и содержание рассказа. **Цель** статьи — выявить, опираясь на синтаксис, содержательную сторону киновысказывания, обнаруживающуюся при сравнении и раскрытии особенностей пути героев, разворачивающихся по различным траекториям и определяющим когнитивные противоречия в восприятии смысла.

СТРУКТУРА МИФА — ЛОГИКА КИНОДРАМАТУРГИИ

Неопределенность посыла, двойственность восприятия, множественность интерпретаций обычно свойственны авторскому кино, произведению искусства как таковому. Но «Барби» — это обычный продукт популярной культуры, сказка, ориентированная на массового зрителя и его ожидания, хотя и несущая определенные смыслы. Следовательно, способ анализа, язык описания, должен соответствовать законам драматургии игрового кино с учетом структуры волшебной сказки и мифа.

В большинстве случаев структура игрового кино, рассчитанного на кассовый успех, сегодня выстраивается с опорой на правила развертывания киноповествования, описанные такими сценарными теоретиками, как А.Н. Митта (2008), К. Воглер (2017), Р. Макки (2008), Дж. Труби (2016), С. Филд (2016), К.М. Уэйланд (2020) и др. В основе этих правил лежат законы классической драматургии и труды В.Я. Проппа и Дж. Кэмпбелла. Последний выделил мономиф как единую структуру универсального, единого для всех культур мифа, отражающего, в свою очередь, структуру обряда инициации. Ядром мономифа, лежащим в основе мифопоэтики, является движение героя, подразумевающее обретение идентичности через три переходных состояния, «уединение — инициация — возвращение». По сути, мономиф — это и есть идентичность, формируемая в результате прохождения испытаний, возникающих на пути духовного становления. «Путь мифологического

приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение — инициация — возвращение, которую можно назвать центральным блоком мономиф» (Кэмпбелл, 1997, с. 37).

Близкая структура нарратива была выявлена Проппом на материале волшебной сказки, тоже опирающейся на обряд инициации, включающий в себя состояния переходности (исход, попадание в иной мир, временная смерть и возвращение в новом качестве) (Пропп, 1996).

Семантические единицы повествовательной структуры сказки, функции Проппа и мономиф Кэмпбелла стали для сценаристов важным ориентиром. Впоследствии Воглер, опираясь на Кэмпбелла, разработал пособие по сценарному мастерству, расширив его затем до полноценной книги (Воглер, 2017). В дальнейшем повествовательную составляющую структуры пути героя исследовали многие теоретики кинодраматургии, обращавшие внимание и на законы привлекательности сюжета для зрителя, на то, какое построение сюжета позволит удерживать внимание, и на психологическую достоверность истории (Vogler, 2017).

Идея о существовании закономерностей построения сценария стала популярной и легла в основу работ многих исследователей, которые при всем разнообразии количества выделяемых элементов и особенностей их содержания так или иначе опирались на концепцию об исходной связи кинонарратива со структурой сказок и содержанием мифов, представляющими путь героя в виде дугообразной конструкции, арки персонажа.

При существенных различиях, дополнениях и неизбежных модификациях структура пути героя сохранила близость со структурой мифа и сказки. Кэмпбелл разработал путешествие героя как притчу о трансформации человека, включающей в себя уход из предыдущей жизни, инициацию и возвращение.

Пропп и Кэмпбелл описывали структуру сказки и мифа, в основе которых лежали обряды и прежде всего обряд инициации, обеспечивающий правильный переход иницируемого в более высокий социальный статус, обретение новой идентичности. Этот обряд должен был проверить готовность решать сложные задачи, снабдив неопита необходимыми знаниями, приобщив к сакральным тайнам. Инициация тесно связана с темой смерти, т. к. сакральное знание можно было получить только в потустороннем мире, в загробном царстве. Переход в потусторонний мир символизировал смерть предыдущего состояния, предыдущей идентичности, к жизни возвращался уже другой человек, полноправный член общества, получивший место в привилегированной группе после прохождения испытания и усвоения сакральных знаний о мире.

Структура пути героя может состоять из разного количества этапов, их может быть три, пять, двенадцать, двадцать два, но любой вариант содержит выход героя из обыденного мира в направлении, заданном планом «А», — переломный пункт, когда герой должен что-то осознать или не осознать, изменение плана, схватку с противником/главное испытание, победу (если фильм с хорошим концом) и возвращение назад, к исходной точке в новом качестве.

Однако при близости законов развертывания повествования, описанных Проппом и Кэмпбеллом, с одной стороны, и теоретиками киноматюргии (Воглер, 2017; Труби, 2016; Макки, 2008), с другой, они рассматривают структуру сказки, мифа и киносценария с разных точек зрения. Для Проппа сказка — это элемент фольклора, сохраняющий структуру образа инициации («цикл инициации — древнейшая основа сказки» (Пропп, 1996, с. 353)), его семантику и рассказывающий о том, как герой, пройдя испытание в волшебном лесу, обретает новый статус, новую идентичность (Иван-дурак становится Иваном-царевичем, замарашка Машенька становится красавицей с сундуком богатств). Последовательность элементов рассказа, функций в терминологии Проппа, не очень здесь важна; значимее то, что герой, совершающий правильные действия, в финале преобразуется. Так или иначе, но элементы композиции волшебной сказки оказались привлекательным материалом для построения сценариев, а понимание того, как устроено фильмическое повествование, открыло дополнительные возможности для исследователей игрового кино (Bordwell, 1985).

Воглер, Труби, Макки и другие теоретики сценарного мастерства говорят о том, как сделать из мифа/сказки фильм, ставя акцент именно на последовательности событий, которые должны не только объяснять происходящие с героем перемены, но и сделать кино интересным, удерживающим внимание зрителей. Хотя изменения героя в результате испытания тоже входят в структуру пути, важным является прежде всего эмоциональная вовлеченность зрителя, его переживания от увиденного.

В ритуале и следующем за ним мифе иницируемый также изменялся, он получал сакральное знание извне, от высших сил и наставников. Но в игровом кино, пусть и реалистически воспроизводящем события, подобная трансформация не выглядела бы убедительно. Даже если, как в «Матрице» или «Областях тьмы», герой сразу получает волшебное средство, обеспечивающее сверхспособности, ему все равно необходимо потом проходить испытания. И требуется психологическое обоснование изменений. А согласно законам психологии, никакая новая информация не может кардинально изменить человека, если ему что-то просто рассказать или показать (Хайл-Эверс, Хайгл, Отт, Рюгер, 2001). Изменения возможны, только

если предыдущий образ себя, мира, предыдущие ценности и цели оказались несостоятельны после пережитого кризиса и встречи с новой действительностью, предъявляющей более сложные требования.

Согласно Э. Эриксону, жизненный цикл предполагает последовательное прохождение восьми стадий развития личности. Переход на каждую следующую стадию обеспечивается успешным формированием новообразований, позволяющих адаптироваться к запросам актуальной социальной реальности. Но само формирование становится возможным только за счет прохождения так называемого нормативного кризиса, возникающего потому, что человек, постепенно взрослея физиологически, на каждом этапе становления оказывается не готов к новым требованиям среды, изменяющимися на очередной возрастной стадии формирования идентичности (Эриксон, 1996).

Так и герой, действуя на основе предыдущего знания (образа себя, мира, ценностей, целей и желаний), должен потерпеть крах, зайти в тупик для того, чтобы восприятие новой информации (сказочного волшебного средства) было в принципе возможно, а изменение героя выглядело логично и обосновано. Герой должен встретиться лицом к лицу со своими внутренними демонами и завершить арку своего развития (Уэйланд, 2020, с. 56).

Однако при близости структуры фильма структуре мифа и сказки, стряются они чуть на разных основаниях.

Игровое кино — коммерческий продукт и должно нравиться зрителям. А значит, должно быть выстроено так, чтобы удерживать их внимание, и, что очень важно, происходящие с героями изменения должны быть психологически обоснованы.

За эмоциональную вовлеченность зрителей отвечает синтаксис высказывания (то, как рассказана история), а за понимание происходящего — семантика (то, что содержится в рассказе, что он в себе несет). И именно то, как будет организовано восприятие, какие элементы попадут в фокус внимания, и какой в результате будет выстроен гештальт, и будет определять в конечном итоге семантику фильма. Иногда независимо от замысла создателей или декларируемой идеи фильма слои синтаксиса и семантики в произведении далеко не гармонично дополняют друг друга, а взаимодействуют как конфликтующие структуры. Рассматривая природу мифа как лингвистическое образование, «лингвистический объект», К. Леви-Стросс анализировал мифемные группы как вертикально сочлененные сюжетные группы (Леви-Стросс, 1985, с. 183–207). Парадигмальный подход Леви-Стросса позволяет учитывать не столько развертывание одной, возможно, главной повествовательной линии, не единственный вариант истории, сколько сочетание разных сюжетных последовательностей даже внутри одного текста. Анализ

вертикально расположенных узлов композиции, когда сюжетные элементы повествования находятся один над другим, позволяет не только выявить конструктивные элементы единого целого высказывания, но и раскрыть через сопоставление разноразмерных образований их смысловое наполнение, так же как через анализ синтаксиса открывается глубина семантики.

Это значит, что анализировать происходящее с героями, фабулу истории нужно, учитывая и законы построения сказок, морфологию сказки, т. е. горизонтальную организацию развертывания киноповествования, и вертикальную структуру элементов композиции фильмического высказывания, соотнося их между собой.

В норме синтаксис (способ повествования) и семантика (содержание) должны быть согласованы. И именно анализ способа изложения, синтаксиса, открывает доступ к семантике. Именно анализ синтаксиса позволит видеть, куда идет герой, что с ним происходит и, в некоторых случаях, кто в фильме протагонист, т. е. герой — это тот, кто держит арку, чьи изменения сюжет и обосновывает.

АРКА ПЕРСОНАЖА — ДВИГАТЕЛЬ ИСТОРИИ!

Арка эволюции персонажа — вот что приводит в движение историю, повествовательную структуру фильма (Уэйланд, 2020, с. 51). Арка — это траектория движения героя, состоящая из его действий. Если герой изменяется в положительном направлении, арка имеет выгнутую форму, напоминая соответствующую архитектурную конструкцию с входящими в нее элементами.

Согласно структуре мифа (Кэмпбелл), морфологии волшебной сказки (Пропп) и канонической структуре драматургии игрового кино (Митта, Воглер, Труби, Макки и др.), история начинается в обычном мире, где герой сталкивается с недостатками, ущербной проблемой, заставляющей выйти из привычной среды и погрузиться в иной, волшебный мир. Цель путешествия — возместить ущерб, найти потерянное и вернуться к тому, что было. Центром пути является встреча с дарителем, устраивающим — часто жесткие — испытания, открывающие перед героем возможность разными способами получить волшебное средство, позволяющее герою измениться, победить врагов и достичь желаемого.

Однако в истории, выглядящей убедительной для зрителей, получение и принятие волшебного средства должно быть обосновано совершаемыми

героем ошибками, т. к. действовал он исходя из прежних неверных убеждений и не видя того, что в процессе испытаний открывается ему о себе самом.

Но и по Проппу, и по Кэмпбеллу ущерб никогда не случаен. В обряде инициации испытуемый отправляется в путь потому, что еще не готов к миру взрослых и готовность эту должен доказать.

В фильмах вставшая перед героем проблема определяется внутренними его проблемами, собственной его ущербностью. А значит, первоначальный план не может быть реализован, т. к. преодоление возникшей трудности при сохранении исходного состояния невозможно. Нужно качественное изменение личности, происходящее под воздействием новых условий, новой реальности.

Первоначальный план обязательно должен провалиться, герой — потерпеть временное поражение, чтобы получить возможность увидеть причины происшедшего в самом себе, измениться и только затем достичь победы и вернуться в свой мир обновленным (Воглер, Труби, Уэйланд, Макки). В хорошем сценарии, повествующем об изменении героя, герой в начале в чем-то себя обманывает; этот обман или заблуждение ему обходятся очень дорого (Труби). В определенной точке развития действия его ждет крах и следующая за ним «прогрессия усложнений» (Труби), когда прежняя схема пути ломается и идет не по заданной траектории, и сложности, вызванные конфликтом, нарастают от сцены к сцене.

Также в сказках и мифах, если герою суждено победить врага, вначале он всегда терпит поражение и только потом, осознав ошибки и собравшись с новыми силами, побеждает. Это временное поражение имеет двойную функцию. Оно показывает, что в исходном состоянии герой был слаб, и одновременно обеспечивает зрителю смену эмоций.

Но центром арки, «замковым» камнем, держащим на себе всю архитектурную конструкцию, является момент до поражения, т. е. ситуация, когда герой мог бы увидеть правильное направление движения, однако момент этот пропускает. Таковой, согласно Уэйланд, возникает, когда герой оказывается между истиной и ложью, и, хотя с истиной уже встретился, на сознательном уровне отказаться от первоначального заблуждения еще не готов. В результате герой оказывается в ловушке между двумя несовместимыми убеждениями (Уэйланд, 2023, с. 93), что и приводит к тому самому временному поражению.

В терминологии Труби — это «атака союзника», т. к. часто друг, союзник героя в середине фильма критикует героя или дает ему правильный совет, но герой его отвергает. Это может быть любой момент пропущенного

прозрения, когда герой игнорирует подсказки и продолжает путь к цели, поставленной еще в состоянии его прежней идентичности, к неминуемому поражению, только пережив которое он сможет измениться. Такое пропущенное прозрение может выполнять функцию краеугольного камня арки, момента, в котором появляется новое знание героя о себе и реальности, но отвергается во имя сохранения привычного.

Арка персонажа представляется несущей конструкцией, на ней держится история изменений героя, она не дает распасться повествовательной ткани, фокусируя внимание зрителя на герое, его приключениях и происходящих с ним во время движения к цели переменах под влиянием внешних сил или внутренних процессов.

АРКА БАРБИ: СИНТАКСИС В ОБОХ СЕМАНТИКИ

Если ориентироваться на внешнюю канву сюжета, история Барби — это сказка о превращении куклы в человека¹. Каков же синтаксис этой истории, как она рассказывается?

Фильм начинается с обозначения темы гендерной эмансипации, появившаяся кукла Барби побудила девочек, играющих в дочки-матери, выбросить пупсов, заменить их куклами — прекрасными взрослыми женщинами. Теперь девочки могут видеть в куклах себя в будущем и играть не просто в мам, а в то, кем они могут стать — во врачей, летчиц, адвокатов, писательниц и пр. Так как Барби может стать кем угодно, это дает девочкам надежду, что они тоже могут, когда вырастут, стать кем захотят, а значит, реальная кукла Барби работает на преодоление гендерного неравенства. Кажется, что с самого начала в фильме утверждается феминистская идеология и что героиня, вступив в борьбу за гендерное равноправие, найдет способ преодолеть неравенство полов. Особенно это заметно, когда Барби попадает

¹ О роли кукол в системе культуры см.: Головачева, Р.М. (2003). Обрядовые куклы. Куклы-обереги. Калуга, 2003. Ковычева, Е.И. (2003). Кукла в диалоге культур. Ижевск: Изд. дом «Удмурт, унт». Лотман, Ю.М. (1992). Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 томах. Таллин: Александра. Т. 1. С. 377–380. Морозов, И.А. (2011). Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма). М.: Индрик. Морозов, И.А. (2009). Феномен куклы и проблема двойничества (в контексте идеологии антропоморфизма) // Живая кукла: Сб. статей. М.: РГГУ. Постникова, Е.П. (1990). Игрушка как феномен эстетической культуры: Автореф. дис... канд. филос. наук. Свердловск. Элиаде, М. (1998). Азиатская алхимия, М.: Янус-К.

в штаб-квартиру компании «Маттел», где во власти представлены одни мужчины, которые видят в ней (лишь) куклу. Хотя далее, вернувшись в Барбиленд, героиня охотно использует в борьбе с кенами женские чары, что противоречит постулатам феминизма.



Рис. 1. Барби и зеркало. Кадр из фильма²

В обыденном мире Барбиленда барби занимают господствующее положение, они играют роли адвокатов, врачей и летчиц, демонстрируя безграничные возможности женщин. Кены составляют барби компанию и полностью от них зависят. В этом мире Барби идеальна. У нее идеальное пластиковое тело, ей неведома усталость, печаль, сомнения в себе, она всегда радостна. Привычное течение жизни внезапно образом прерывается, когда Барби вдруг ощущает ущерб, ей в голову внезапно приходят мысли о смерти, а тело начинает терять свое совершенство. Барби ощущает эти изменения как катастрофические. Согласно теории Макки, изменение внешних условий, при которых стандартное поведение перестает действовать, может стать основой конфликта, т. е. завязкой сюжета. Именно это и происходит в фильме — «спутывание» мироощущений куклы и ее владелицы. Однако, по мнению Труби, в «хорошем сценарии» ущерб должен быть результатом некоего изъяна самого героя. В данном фильме же ущерб от действий Барби не зависит.

Семантика ущерба состоит в обозначении направления движения, то, куда стремится герой, его ценностей и целей. Для Барби это стремление вернуть телесное совершенство, сохранить неизменность облика и переживаний постоянного счастья. Но самое главное — страх конечности жизни, разрушения тела, старения должен выступать в качестве задающего

² Источник изображения: URL: <https://people.com/movies/barbie-movie-set-pictures/> (26.09.2024).

направление пути начала, определяющего и конечную точку движения, и логику смысла поступков субъекта. Другое дело, что современный Гильгамеш масскульта, направляясь за цветком бессмертия, лишь декларативно приходит к идее принятия собственной смертности, лишь на словах утверждает стремление к творческому созиданию как продолжению себя в бесконечности. В реальности же решает проблему конечности бытия в бесконечности родовой жизни, в физическом размножении, о чем красноречиво говорит финальная сцена фильма.



Рис. 2. Барби сомневается. Кадр из фильма³

Чтобы узнать, как вернуть все назад, героиня отправляется за советом к Странной Барби, выполняющей функцию пропповского посредника. Та действительно является посредником, принадлежа двум мирам одновременно. Она кукла барби, но лишена ее атрибутов — она не совершенна. И, возможно, поэтому много знает и понимает. Она знает, как устроена реальность, что произошло с Барби и что нужно делать, чтобы вернуть прежнее состояние. Тут Барби узнает, что она — это проекция своей хозяйки (кто эта владелица, еще не знает), а грусть и сомнения той как-то связаны с самой Барби. Таким образом, переход Барби из кукольного мира в человеческий, по сути, уже начался без ведома и усилий самой Барби.

Как даритель, Странная Барби вручает Барби биркенштоки вместо туфель на каблуках, предлагая отказаться от красивой формы ради

³ Источник изображения: URL: <https://daily.afisha.ru/news/78450-v-prodazhe-poyavilsya-parfym-barbie-s-cvetочно-fruktovy-m-aromatom/> (05.02.2025).

«содержания», возможности измениться и «узнать тайны вселенной». (Вероятно, мы можем ожидать приобщения к этим тайнам? И того, что в финале эти тайны мы узнаем тоже?)

В результате план «А» сформирован — Барби нужно пойти в мир людей, найти свою владелицу, распутать произошедшее смешение и, таким образом, вернуться в исходное состояние. Вопрос о том, чтобы перестать быть проекцией играющего с куклой человека, не поднимается.

Согласно Труби, здесь должен бы появиться враг или соперник, мотивированный той же целью, что и у героя, но мы пока его не видим. Вопрос с врагом в фильме остается открытым.



Рис. 3. Нестандартная Барби. Кадр из фильма⁴

ВОЛШЕБНОЕ ЦАРСТВО

Барби покидает свой привычный мир и вместе с Кеном перемещается в как бы реальный, но на самом деле не очень реальный, мир. «Переход порога является формой самоуничтожения» (Кэмпбелл, 1997, с. 56): Барби как кукла умерла и дальнейший ее путь должен пролегать к перерождению, но его нужно заслужить, пройдя через многочисленные испытания. Мир людей — это такой своеобразный «волшебный лес», место, где герой должен встретиться с потусторонними силами, узнать что-то о себе, что-то предназначенное именно для него. Действительно, Барби и Кен оказываются в разных пространствах и видят разное.

⁴ Источник изображения: URL: <https://dzen.ru/a/ZMfyYOPjkwTA2qLV> (24.08.2024).

Барби узнает, что она не вдохновляет людей, что она не идеал, а предмет сексистских шуток, а позже выясняет, что в мире людей нужны деньги. Первое послание она усваивает, а второе — пропускает.

С помощью той же волшебной силы, положившей начала изменений ее тела, Барби находит свою владелицу — девочку-подростка Сашу, которой, как оказывается, куклы уже давно неинтересны; более того, она рассматривает Барби как олицетворение «сексуализированного капитализма», прививающего женщинам чувство неполноценности. Получается, что волшебный мир продолжает начатое в обыденном разрушение совершенства Барби, дополнив изменения тела крушением образа себя. Нарциссическое идеальное «Я» утрачивает свою целостность при столкновении с условной реальностью.

При этом задача распутать узел — то, за чем она отправилась в путешествие, — остается нерешенной, хотя и не по вине Барби. План «А» не то чтобы провалился, но к его реализации Барби даже не приступала, кажется, забыв.

Здесь можно видеть отступление от семантики мифа и сказки. Попав в волшебное пространство, герой должен столкнуться с первыми испытаниями. «Наиболее важная функция этого периода привыкания к особенному миру — испытание» (Воглер, 2017, с. 278). Но Барби ни с какими испытаниями не сталкивается, хотя продолжает непроизвольно меняться.

Далее «стражники-привратники» доставляют Барби в «чрево матери», в главное здание корпорации «Маттел», к своим создателям.

В сказке этому соответствует пещера, избушка Бабы Яги, некое сакральное место. Согласно структуре волшебной сказки, фигура иницирующего, обитающей в избушке на курьих ножках Бабы Яги, может быть как дающей что-то важное, так и злой, стремящейся героя (героиню) съесть. Независимо от этого Яга — обитатель мира мертвых, персонаж потусторонний, обладающий сакральным знанием. По Кэмпбеллу — это территория встречи с иницирующим отцом, до смерти пугающим ребенка, но и награждающим статусом. Композиционно — это центр пути героя, в сказке — это место, где ему подлежит пройти испытание, пережить кризис, умереть и воскреснуть. Если переводить на язык инициации, он должен умереть в одном статусе и воскреснуть в другом. Это волшебное место, в котором герой должен получить волшебное оружие, приобщиться к тайному знанию и пр., что должно помочь ему в главной схватке. Согласно Уэйланд — это момент, когда герою надлежит узнать истину, однако он еще продолжает держаться за ложь, жить прошлыми целями и ценностями, применять

старые навыки. В любом случае здесь протагонист должен узнать что-то важное, что потом будет использовано для его победы и преобразования.

Внешне все это в фильме присутствует, правила развертывания киноповествования соблюдены, все синтаксические конструкции кинематографического высказывания на месте. Есть башня штаб-квартиры «Мателл», есть важные властные фигуры. Но на уровне семантики никакой ясности нет. В башне снова появляется тема гендерного неравенства, там Барби вначале встречается с советом директоров «Маттел» и обнаруживает, что всем руководят не женщины, как в Барбиленде, а мужчины. К разрушению иллюзий о собственном месте в мире добавляется разрушение иллюзий о месте женщин в мире вообще.

Директор предлагает Барби реализовать план «А» — закрыть портал и вернуться назад в игрушечный мир с идеальным телом. Он, вероятно, выполняет функцию злой Яги, пытающейся отправить Иванушку в печь, шамана, который хочет затащить героя в смерть. В качестве печи, места смерти, здесь выступает реализация плана «А», портал в прежний мир. Она отказывается от плана «А», не садится на лопату Яги и сбегает.

По структуре это было испытание, которое героиня должна пройти. Отказ снова стать совершенной куклой логичным не выглядит, ибо никаких других целей пока не обозначено. Вероятно, он связан с продолжающимися изменениями, с постепенным очеловечиванием Барби, появлением у нее спектра человеческих чувств. Но это не заслуга Барби: сама она ничего для этого не делала.

Далее Барби встречается с духом своей создательницы Рут Хэндлер, обитающей на кухне. Функционально это встреча с проводником из загробного мира, который должен снабдить героя волшебным средством для главной битвы. Рут сообщает Барби, что лучше думается за кухонным столом, а женщины в «Маттел» делают что-то гораздо большее, чем работа. Всё. Так как это важный элемент структуры, стоит на нем остановиться подробнее.

Начало фильма ставит фокус на двух темах, не очень связанных друг с другом: о месте женщины в обществе/гендерном неравенстве и о нежелании Барби становиться человеком.

Желание остановить очеловечивание составляет план «А». Но то, что Барби узнает в башне, то, что сообщает ей Рут, никак не связано с темой противопоставления кукольного и человеческого, — например, с ценностью быть человеком. Но зато Барби узнает что-то про положение женщин в мире. И это знание соответствует традиционным гендерным стереотипам патриархального общества, согласно которым «женщине место на кухне,

но оттуда она правит миром», что можно считать парафразом житейской мудрости, согласно которой «муж голова, а жена шея» и пр.

Вооружившись этим знанием, Барби спасается от директоров, желающих вернуть ее в Барбиленд. У дверей «Маттел» ее встречают Саша и ее мама Глория, они помогают героине спастись от преследователей. Попутно выясняется, что Барби является проекцией не уверенной в себе Саши с ее феминистским взглядом на мир, а Глории, уставшей от ежедневной рутины и, видимо, переживающей из-за собственного целлюлита. (Визуально это отображается в сцене первой встречи Барби с Глорией на выходе из «Маттел»: крупные планы одной и другой, явная ситуация узнавания как будто бы старого друга.) Вместе они и отправляются в тот самый Барбиленд, где, по структуре, должна развернуться главная схватка. Казалось бы, зачем уклоняться от доставки в свой мир в коробке, если тут же затевается возвращение в Барбиленд?⁵ Возможно, в том числе и затем, чтобы привести в Барбиленд Глорию для ее последующей пламенной речи — одного из ключевых моментов сюжета.

⁵ На поверхностном слое повествования на отказ Барби вернуться в Барбиленд через портал-коробку могла повлиять идея о ее переплетенности с владелицей. Убедя героиню совершить путешествие в реальный мир, Странная Барби предостерегла ее, что если не исправить спутанность, то уродливое станет уродливее, а странное — страннее. Желание найти хозяйку и устранить причину спутанности вполне могло стать для куклы поводом не покидать мир людей раньше времени.

Также из сцены в головном офисе «Маттел» явствует, что целиком мужское правление заинтересовано не столько в решении проблемы самой Барби, сколько в решении своей проблемы — бегства Барби из Барбиленда. Героиня тоже могла это почувствовать. Поэтому, несмотря на то, что она и сама хотела вернуть все к исходному состоянию, та форма, в которой это было предложено директором, было не в ее интересах.

Помимо вышесказанного, заслуживает внимания одна из фраз теряющего терпение директора «Маттел» — «Get in the box, you Jezebel!». Из-за особенностей процесса переозвучивания фраза была переведена на русский язык как: «Залезай в коробку, чертовка!» — потеряв заметную часть своего скрытого смысла.

Во-первых, в английском языке существует выражение «thinking outside the box», дословно означающее «думать вне квадрата/коробки», иными словами — «мыслить нетривиально, нестандартно». В переносном смысле команду «get in the box» можно истолковать как приказ перестать мыслить свободно и вернуться к шаблонному мировоззрению.

Во-вторых, обращение «Jezebel» также является отсылкой. Это англоязычная версия имени «Иезавель» — в Ветхом Завете так звали жену израильского царя Ахава, известную своим сильным характером, манипуляциями и противостоянием пророкам иудейского бога Яхве. В культуре Иезавель ассоциируется с образом женщины, которая бросает вызов традиционным ролям и нормам, что делает ее символом как негативных, так и позитивных аспектов женской силы. Кроме того, существует американский веб-сайт jezebel.com — это онлайн-журнал Jezebel, освещающий темы, связанные с женскими правами, культурой, политикой и развлечениями.

Таким образом, можно предположить, что подразумеваемая в оригинале фраза директора «Маттел» могла бы быть переведена примерно так: «Завязывая со своим свободомыслием, феминистка этакая!» (прим. ред.).



Рис. 4. Кен и Барби. Кадр из фильма⁶

Вернувшись, Барби обнаруживает, что Кен устроил там патриархат, захватил власть и отнял дом, в общем — перевернул мир. Теперь не кены атрибуты барби, а барби — атрибуты кенов. Вот тут Барби переживает настоящий экзистенциальный кризис. Она действительно почти умирает, ложится на газон и отказывается что-то делать, пока Странная Барби не уведет ее к себе.

Кажется, что Барби открывается истина — она признает, что ничего на самом деле не умеет, что она не врач, не адвокат и не писательница. Барби вроде бы делает еще один шаг по пути к очеловечиванию. Но по фильму преодоление кризиса состоит в ином. Перелом происходит после того, как связанная с Барби Глория произносит прочувствованную речь о сложности положения женщин и противоречивых требованиях, которые к ним предъявляют, что не только волшебным образом расколдовывает находящихся там барби, но и придает внутреннюю силу самой Глории.

Тут уже и Барби приходит в себя и сама предлагает средство вернуть власть, видимо, используя «женскую мудрость», данную Рут, взгляды Саши и уверенность Глории. Расколдованные барби должны соблазнить кенов, втереться к ним в доверие, затем вызвать ревность и пока кены будут драться, провести выборы и сохранить прежнюю конституцию. Неравенство — неравенством, но в Барбиленде правят закон и демократия.

После пережитого экзистенциального кризиса Барби меняется. Она уже не радостная идеальная кукла с полагающимися ей благами, воспринимаемыми как неотъемлемые атрибуты, а воин, вступающий в бой за власть

⁶ Источник изображения: URL: <https://www.kino-teatr.ru/blog/y2023/7-23/1841/foto/41508/> (28.10.2024).

и собственность. Вероятно, тут в структуре повествования появляется враг, соперник, роль которого достается Кену. А Барби становится тем, кого Пропп называет «коварной невестой» — по сказке такой является «красная девица», насильственно выданная замуж или украденная, в отношении которой применили власть (Пропп, 1996, с. 298). Лишение имущества вполне эту функцию выполняет, и Барби реагирует именно так, как испокон веков женщины реагировали на неравенство.

Предложенный Барби план основан на простейших, но очень эффективных техниках манипуляции мужчинами. Очаровательная дама притворяется беспомощной, нуждающейся в защите и покровительстве сильного мужчины, готового на все, чтобы помочь попавшей в беду красавице. Чаще всего спасителю с внушенной иллюзией всемогущества после такого рода трюков достается по первое число, но это уже не важно. Дело сделано! «Притворись, что ты без них ничего не можешь, пусть думают, что они контролируют все. Как только они утратят бдительность, мы возьмем контроль себе». Идеи женской эмансипации заменяются приемами традиционных женских манипуляций из архаических пластов культуры.

План удался, к Барби вернулись независимость и имущество, все нововведения кенов отменены. Поверженный Кен плачет. Волшебный герой не справился с задачей, не покорила царевну.

Но Барби уже прошла все формы неравенства. Она владела Барбилендом и Кеном, потом лишилась власти и затем вновь вернула ее. Теперь она знает, что власть иллюзорна, неравенство неустойчиво, тот, кто зависим, мечтает вырваться из плена и сам захватить власть. Барби отпускает Кена, объяснив ему, что он — не ее атрибут. По сути, это единственное ее реальное достижение и могло бы стать главным преобразованием, если бы это была история о власти и зависимости. Однако линия неравенства и зависимости на этом обрывается, и снова появляется тема противопоставления кукольного и человеческого⁷.

В Барбиленде появляется дух Рут, и в разговоре с ней Барби выбирает быть человеком, т. е. хочет придумывать идеи и создавать смыслы. Тема смыслов и творчества всплывает впервые, она не опирается на предыдущие события. Но, появившись, эта тема снова пропадает. В человеческом мире Барби радостно идет к гинекологу.

⁷ Фактически линии неравенства и зависимости обрываются, потому что в рамках фильма они закрыты: Кен перестал быть зависим от Барби, на Барби не влияет подавленность Глории, да и сама Глория больше не подавлена — она обрела уверенность и наладила отношения с дочерью-подростком (прим. ред.).

АРКА КЕНА

Путь Кена выглядит более последовательно, синтаксис и семантика в нем не противоречат друг другу. Кен был создан как атрибут Барби, такой же, как машина, ракетка и сумочка. Но в фильме это чувствующий и действующий персонаж, он изначально больше похож на человека, чем Барби. Его действия мотивированы понятными чувствами, а чувства определяются его внешними и внутренними проблемами.

Обыденный мир Кена печален. Его внешняя проблема связана с зависимостью от Барби. Он живет в мире, карикатурно воспроизводящем перевернутый патриархат, в котором мужчины действовали, решали проблемы, спасали мир, а женщины украшали их жизнь. В Барбиленде кены украшают жизнь барби, не имеют ничего своего, ни имущества, ни профессии. Но, как и многие женщины в мире патриархата, Кен не хочет свободы и равенства, он хочет любви, внимания и признания со стороны Барби.

А внутренней проблемой Кена является отсутствие самостоятельности, восприятия себя отдельной личностью, полное отсутствие ощущения собственной ценности. Эта проблема определяется его симбиотическим слиянием с Барби. Психологически, Кен в начале пути — младенец. На ранних стадиях развития ребенок воспринимает себя и маму как неразрывное целое, и когда Барби отправляется в человеческий мир, это становится для Кена ущербом, потерей, ведь без Барби он просто не может существовать. И в фильме Кену предстоит пройти путь взросления, от младенческого состояния через подростковый бунт к взрослости. Все как в каноническом обряде инициации.

Руководствуясь внешней проблемой, Кен выстраивает простой и понятный план «А» — завоевать внимание и любовь Барби. Как полагается и по структуре мономифа, и по структуре драматургии фильма, примерно в середине истории Кен, следуя за Барби, попадает в сакральное место, в волшебную пещеру, где должен получить волшебное средство. В истории Кена роль сакрального места выполняет реальный мир, в котором он впервые оказывается один, без Барби. Его пещера не столь выразительна внешне, как в случае Барби, но по содержанию гораздо функциональнее. И его волшебный мир ближе к реальному человеческому миру.

Как и Барби, Кен обнаруживает, что реальный мир совсем не похож на привычную кукольную реальность: там нет господства женщин. От случайных встречных, играющих роль дарителей, Кен узнает важные вещи, имеющие прямое отношение к его внутренней проблеме. Он открывает, 1) что может быть субъектом действия, что к нему могут относиться с уважением,

как и ко всем людям, и что мужчины — не бесправные атрибуты женщин и, 2) что в человеческом мире нужно что-то уметь.

Это состояние иницируемого — момент выбора, момент получения сакрального знания, волшебного средства, подсказок, призванных подтолкнуть его в правильном направлении. Но герой еще не готов. Кен знает только мир неравенства, и оказанное уважение прочитывает как знак превосходства. Он видит мужчин, занимающихся делами, мужчин на лошадях, мужские портреты на банкнотах, не замечая занимающихся делами женщин, даже разговаривая с ними. Осознав себя принадлежащим к классу властвующих мужчин, он пытается на этом основании занять какое-то место в мире — чем-то поруководить, сделать операцию или хотя бы стать спасателем на пляже. Однако половой принадлежности для этого оказывается недостаточно, нужно еще что-то уметь и иметь подтверждение своей компетентности. У него спрашивают диплом!

Вроде вот оно, указание на то, как устроен человеческий мир. Но эти подсказки он пропускает. Столкнувшись с истиной, Кен продолжает держаться за ложные убеждения и отправляется в Барбиленд с ложными знаниями строить правильный патриархат, рассчитывая таким образом покорить Барби. Ведь по его опыту, не имеющий прав зависит от того, кто власть имеет!

В кукольном мире Кену все удастся, патриархат построен, барби уже не адвокаты и летчики, а просто девушки, подающие пиво. Вернувшаяся Барби повержена, Кен торжествует победу, но радость и счастье не наступают. Да, он отобрал у Барби дом, но признания на этом основании не получил. Оказывается, власть не обеспечивает любви и признания. Страдающий взгляд Райана Гослинга в сцене, когда он объясняет Барби, что это теперь его мачо-дача-хата-хаус и спрашивает: «Как тебе, не очень приятно?», показывает, что «не очень» именно ему. Кен явно понимает, что делает что-то не то, что выбранная стратегия не ведет к успеху, что полученная власть — это не то, что ему нужно⁸. Но отказаться не может и, надев аж две пары черных очков, скрываясь от правды, объявляет о мальчишнике!

⁸ Здесь может быть и другое объяснение: в этом моменте Кен явственно проживает и, возможно, впервые сам осознает ту боль, которая зрела в нем буквально всю жизнь — причем чувствует это гораздо сильнее, чем Барби, только что попавшая в положение чье-то бесправного и даже бездомного атрибута. Через его боль зритель понимает, в том числе, и нынешнее незавидное положение Барби. Структурно эта сцена может рассматриваться не как неудача Кена, а одно из важных откровений для Барби, делающее ее честнее и человечнее. Кен в этот момент несчастен, но еще далек от осознания провала. А этапом провала Кена можно, скорее, назвать сцену, когда после эпичной битвы кены вдруг вспоминают, что забыли про голосование по Конституции (прим. ред.).

А затем ожидаемо терпит поражение. Выбрав мир патриархата, он оказывается в мире гендерных войн, где лишённые прав женщины за много веков нашли способ управлять мужчинами.

После поражения уже Кен переживает экзистенциальный кризис. Он столкнулся с последствиями неудачного плана, полностью ощутив результаты ложных убеждений. Он обнаружил, что в мире, в котором твоё существование зависит от другого, даже если ты его поработил, всё равно проигрываешь. В мире патриархата и гендерных войн не может быть победителей. Только после этого Кен оказывается готов к преображению. Он способен слышать слова Барби о том, что они — не атрибуты друг друга, что они отдельные существа. И затем герой заслуженно обретает свободу.

Чья арка является несущей?

Попробуем подвести итог и ответить на вопрос — о чём этот фильм, что он содержит, декларирует ли он ценности феминизма, антифеминизма, постфеминизма, либо его посыл совершенно иного свойства? И кто, в конце концов, главный герой фильма?

Согласно морфологии сказки и по законам драматургии герой, пройдя путь, должен решить главную проблему, определяющую направление движения, и в начале пути не вполне осознаваемую.

Хотя Барби заявлена как главная героиня, а Кен — как второстепенный персонаж, события фильма никак не обуславливают изменения, происходящие с Барби. Как выстроена её арка? Исходной темой, задающей направление движения, становится произвольное превращение в человека. Превращение куклы в человека весьма распространённый сюжет, но в хорошо построенном сценарии даже внезапные происшествия имеют связь с внутренними проблемами героя. В фильме же никакие внутренние проблемы Барби, которые могли бы быть связаны с её идеальным кукольным состоянием, не обозначены.

Вначале она, в полном соответствии со структурой пути героя, такой трансформации сопротивляется, а в финале, как это и полагается по драматургии, уже сознательно заявляет о желании быть человеком. По логике построения арки героя, события фильма должны как-то соединять эти точки, обуславливать происходящие изменения и раскрывать ценность

очеловечивания. Зрители должны видеть, что именно заставило Барби отказаться от кукольного совершенства, и это должны быть не слова, а случившиеся с героем события⁹. Ну и в финале мы должны увидеть, в чем такой переход заключается, чем, кроме наличия целлюлита и запаха изо рта, люди отличаются от кукол.

В фильме же выбор обусловлен радостью переживания Барби разных чувств (мы видим, как Барби печалится и плачет, радуется смеху детей и красоте старушки на остановке) и желаемой способностью создавать смыслы. Но переживания достаются ей просто так¹⁰, а про создание смыслов только говорится.

Вместе с тем основные события, происходящие с героиней, связаны с темой гендерного неравенства. Эта тема также заявлена в самом начале, но достаточно противоречиво. Барби, живя в мире вывернутого патриархата, связывает свою миссию с утверждением безграничных возможностей женщин. А дальше она узнает, что у людей царит настоящий патриархат — в совете директоров только мужчины, а к женщинам, как говорит Глория, предъявляют противоречивые требования. Напрямую это Барби не затрагивает, но на ее поведение влияют именно эти открытия, становясь поворотными точками сюжета.

Эмоциональной кульминацией фильма является лишение власти и имущества. По логике она должна была бы что-то делать для борьбы с неравенством, менять ситуацию в сторону равноправия. Но переосмысление идет не в сторону реальной эмансипации, а в сторону манипуляции с помощью внешности. «Я чувствую себя женщиной. Так вот каково это!» — говорит Барби, когда во имя восстановления власти ее красят и причесывают для предстоящего соблазнения Кена. Еще недавно воплощение кукольного идеала, имевшая и красоту, и восхищение кенов по умолчанию, сегодня ради достижения того же эффекта она вынуждена наносить боевую раскраску и особенно стараться выглядеть неотразимо¹¹. Как-то не похоже на разрушение патриархата.

⁹ Все основные события с Барби именно происходят, она проживает их — как человек. Героиня буквально выходит из кукольной парадигмы «каждый день — лучший», в рамках которой провела всю жизнь до этого; на коробке Стереотипной Барби в начале фильма мы видим слоган: «She's having the best day!» — «У нее [сегодня] лучший день!». Об этом же барби говорят на вечеринке в начале фильма: что этот день — лучший, как и вчера, и позавчера, и завтра, и всегда (прим. ред.).

¹⁰ И все же может быть, что не просто так, а по той же причине, что в предыдущем примере (прим. ред.).

¹¹ Вероятно и иное объяснение данной фразы. Реакцию героини можно интерпретировать как постепенное осознание несправедливости и угнетения со стороны мужчин и осознанное присоединение к движению за права женщин: «Я уже чувствую себя

Таким образом, движение героини к обретению статуса человека пролегает через решение межгендерных проблем, причем наиболее архаичным способом. Какое отношение неравенство имеет к вопросу о том, оставаться куклой или стать человеком, не раскрывается.

Но темы обретения человечности и женского гендера в финале плавно соединяются, и в качестве основного атрибута человека как генератора смыслов нам демонстрируют визит к гинекологу, сведя статус человека к наличию гениталий. Маловато для человека! Так что утверждение о том, что фильм несет феминистские идеи, явно выглядит несколько преувеличенным.

Посмотрим, как устроена арка Кена. Его действия определяются его мотивами и целями, а происходящие с ним изменения являются результатом его ошибочного выбора. Кен проявляет себя как активное действующее лицо, с ним события не случаются, он их инициирует. В начале фильма он хочет внимания Барби, что-то пытается делать, чтобы это внимание завоевать. В мир людей он попадает потому, что не хочет оставаться без Барби. Там он получает новый опыт, выстраивает ложную теорию того, как можно обрести значимость (на основе гендерной принадлежности), реализует ее и закономерно терпит поражение, понимает, что неравенство даже на позиции власти на самом деле не приносит особых выгод, что план «А» был ошибкой, Барби не начинает его любить и уважать, что власть погружает в еще большую зависимость от того, кто вынужден эту власть терпеть. И последующее обретение им независимости и самодостаточности в финале выглядит вполне выстраданным и обоснованным.

Арка Кена не провисает в воздухе, все ее элементы прочно связаны друг с другом. Более того, т. к. темы неравенства и зависимости — это внешняя и внутренние темы Кена, получается, что вся центральная часть пути Барби, связанная с топосом гендерного противостояния, держится именно на арке Кена. И хотя в итоге Кену не предоставляется возможность перейти из мира игрушек в мир людей, человечности Кена верится больше.

женщиной!». При этом сама готовность Барби использовать женские чары вместо опоры на личные качества может восприниматься как шаблонное женское поведение, о чем и говорит автор. Это противоречит принципам феминизма и боди-позитивизма, подчеркивая сложность и многогранность вопросов гендерной идентичности и роли женщин в обществе (прим. ред.).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ позволяет говорить, что устройство фильма нетривиально — за внешней аркой Барби есть реальная несущая арка Кена.

Арка героини в «Барби» выполняет декоративную функцию, отвлекает внимание зрителя на имеющую иллюзорную природу конструкцию в общей архитектуре киноповествования. Хотя построена она с соблюдением синтаксиса кинодраматургии, семантическое наполнение с синтаксисом не совпадает. Однако фильм не разваливается; он смотрится как завершенное произведение во многом за счет семантического единства арки Кена, пересекающейся с центральной частью арки Барби.

Несущей конструкцией, удерживающей арку Барби, является арка Кена, где синтаксис пути героя совпадает с семантикой, совершаемые действия во всех случаях связаны с попыткой решить внешнюю проблему, неудача с которой приводит героя к возможности понять внутреннюю. Последняя у Кена соответствует семантике обряда инициации и состоит в преодолении детской зависимости от материнской фигуры, функцию которой выполняет фигура Барби, и обретению самостоятельности.

Таким образом, можно сказать, что противоречивость арки Барби — это не ошибка, но художественный прием, обеспечивающий двойственность восприятия, а целостность художественного высказывания достигается за счет целостности арки Кена.

REFERENCES

1. Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
2. Campbell, J. (1997). *Geroy s tysyach'yu litsami* [The hero with a thousand faces]. Kyiv: Sofia. (In Russ.)
3. de Castell, S., & Jenson, J. (2024). Up-cycling Barbie: “Bad feminism” for mixed-up times. *International Conference on Gender Research*, 7 (1), 116–124. <https://doi.org/10.34190/icgr.7.1.2105>
4. Erikson, E.H. (1996). *Identichnost': Yunost' i krizis* [Identity: Youth and crisis]. Moscow: Progress. (In Russ.)
5. Field, S. (2016). *Kinostsenariy: Osnovy napisaniya* [Screenplay: The foundations of screenwriting] (A. Kononov & E. Kruchina, Trans.). Moscow: Eksmo. (In Russ.)

6. Gibson, C. (2024). Theology Gone Pink: A Consideration of Greta Gerwig's Barbie. *Religion and the Arts*, 28 (3), 351–356. <https://doi.org/10.1163/15685292-02803005>
7. Gibson, S., Bridges, D., & Wulff, E. (2023). Is the Barbie movie a feminist triumph or flop? Three gender studies academics have their say. *Women's Agenda*. Retrieved May 10, 2024, from <https://womensagenda.com.au/latest/soapbox/is-the-barbie-movie-a-feminist-triumph-or-flop-three-gender-studies-academics-have-their-say/>
8. Heigl-Evers, A., Heigl, F., Ott, J., & Rüger, U. (2000). *Bazisnoe rukovodstvo po psikhoterapii* [Basic handbook of psychotherapy] (T. Belledir, Trans.). Saint Petersburg: East European Institute of Psychoanalysis: Rech. (In Russ.)
9. Houghton, R., Murray, C.R.G., & O'Donoghue, A. (2024). Kenstituent power: An exploration of feminist constitutional change in Greta Gerwig's Barbie. *Feminist Theory*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4714697>
10. Johansson, K. (2024, April 15). *Greta Gerwig's Barbie: A study of how political culture wars influence reception in the mainstream* [Bachelor's thesis]. Retrieved May 10, 2024, from <https://hdl.handle.net/2077/80721>
11. la Porte, A., & Cavusoglu, L. (2023). Faux feminism in a capitalistic fever dream: A review of Greta Gerwig's Barbie. *Markets, Globalization & Development Review*, 8 (2), Article 6. Retrieved May 10, 2024, from <https://digitalcommons.uri.edu/mgdr/vol8/iss2/6/>
12. Lévi-Strauss, C. (1985). *Strukturnaya antropologiya* [Structural anthropology]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
13. Lubis, A.P., A.P. Eryani, & S. Solin (2024). Exploring masculinities in Barbie (2023) directed by Greta Gerwig. *Lililacs Journal: English Literature, Language, and Cultural Studies Journal*, 4 (1), 30–45. <https://doi.org/10.21009/lililacs.041.04>
14. McKee, R. (2008). *Istoriya na million dollarov* [The million dollar story] (E. Vinogradova, Trans.). Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russ.)
15. Mitta, A.N. (2008). *Kino mezhd u adom i raem* [Cinema between heaven and hell]. Moscow: AST: Zebra E. (In Russ.)
16. Myisha, N., Sabila, D., Maharani, A.B., Ramadhan, A.H., & Kamalia, M.F.J. (2023). Decoding the perpetuation of patriarchal culture in the Barbie movie. *Cultural Narratives*, 1 (2), 71–82. <https://doi.org/10.59066/cn.v1i2.617>
17. Neis, S.W. (2024). *Greta Gerwig and the chick flick revival* [Honors thesis, Butler University]. Retrieved August 18, 2024, from <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/721>
18. Pratiwi, K.I., & Angela, D. (2024). Perempuan dan politik: Analisis kesetaraan gender dalam tayangan film Barbie tahun 2023 dalam perspektif feminisme. *Ganaya: Jurnal Ilmu Sosial Dan Humaniora*, 7 (3), 249–262. <https://doi.org/10.37329/ganaya.v7i3.3394>
19. Propp, V.Ya. (1996). *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical roots of the wonder tale]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Publishing. (In Russ.)

20. Shepherd, B.A. (2024). *Barbie is as much about fashion as she is about culture and empowerment: Feminism in barbie the movie and its postfeminist marketing* [Master's thesis, California State University]. San Bernardino. Retrieved August 18, 2024, from <https://scholarworks.lib.csusb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3061&context=etd>
21. Temel, A. (2024). To be a Barbie is to perform: Gender performativity and compulsory heterosexuality in Greta Gerwig's Barbie. *M/C Journal*, 27 (3). <https://doi.org/10.5204/mcj.3055>
22. Terry, P.E. (2024). Ken the movie: Allyship and when KENough is not enough. *American Journal of Health Promotion*, 38 (1), 8–11. <https://doi.org/10.1177/08901171231210075>
23. Truby, J. (2016). *Anatomiya istorii: 22 shaga k sozdaniyu uspehnogo stseneriya* [The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller] (N. Mezin & A. Shuraeva, Trans.). Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russ.)
24. Vogler, C. (2017). *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The writer's journey: Mythic structure for writers] (M. Nikolenko, Trans.). Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russ.)
25. Weiland, K.M. (2020). *Arkhitectura syuzheta: Kak sozdat' zapominayushchuyusya istoriyu* [Structuring your novel: Essential keys for writing an outstanding story] (O. Korchevskaya, Trans.). Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russ.)
26. White, B.D. (2024). "Kenough": What Greta Gerwig's Barbie film has to teach us about social and distributive justice related to masculinity and positive masculine qualities. *Themis: Research Journal of Justice Studies and Forensic Science*, 12 (1), 12–24, Article 12. Retrieved August, 18, 2024, from <https://scholarworks.sjsu.edu/themis/vol12/iss1/12>
27. Yakali, D. (2024). "He is just Ken": Deconstructing hegemonic masculinity in Barbie (2023 movie). *Frontiers in Sociology*, 9, 1320774. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1320774>

ЛИТЕРАТУРА

1. Воглер, К. (2017). *Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино* (М. Николенко, пер.). Москва: Альпина нон-фикшен.
2. Кэмпбелл, Д. (1997). *Герой с тысячью лицами: миф, архетип, бессознательное* (И. Старых, ред.). Киев: София.
3. Леви-Стросс, К. (1985). *Структурная антропология* (В.В. Иванов, ред.). Москва: Наука.

4. Макки, Р. (2008). *История на миллион долларов* (Е. Виноградова, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
5. Митта, А.Н. (2008). *Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому*. Москва: АСТ: Зебра Е.
6. Пропп, В.Я. (1996). *Исторические корни волшебной сказки*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ.
7. Труби, Д. (2016). *Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария* (Н. Мезин, & А. Шураева, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
8. Уэйланд, К.М. (2020). *Архитектура сюжета: как создать запоминающуюся историю* (О. Корчевская, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
9. Филд, С. (2016). *Киносценарий: основы написания* (А. Кононов, & Е. Кручина, пер.). Москва: Эксмо.
10. Хайл-Эверс, А., Хайгл, Ф., Отт, Ю., & Рюгер, У. (2000). *Базисное руководство по психотерапии* (Т. Беллендир, пер.). Санкт-Петербург: Вост.-Европ. ин-т психоанализа: Речь.
11. Эриксон, Э.Г. (1996). *Идентичность: юность и кризис* (А.В. Толстых, ред.). Москва: Прогресс.
12. Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
13. de Castell, S., & Jenson, J. (2024). Up-Cycling Barbie: «bad feminism» for mixed-up times. *International Conference on Gender Research*, 7 (1), 116–124. <https://doi.org/10.34190/icgr.7.1.2105>
14. Gibson, S., Bridges, D., & Wulff, E. (2023). Is the Barbie movie a feminist triumph or flop? Three gender studies academics have their say. *Women's Agenda*. Retrieved from <https://womensagenda.com.au/latest/soapbox/is-the-barbie-movie-a-feminist-triumph-or-flop-three-gender-studies-academics-have-their-say/>
15. Gibson, C. (2024). Theology Gone Pink: A Consideration of Greta Gerwig's Barbie. *Religion and the Arts*, 28 (3), 351–356. <https://doi.org/10.1163/15685292-02803005>
16. Houghton, R., Murray, C.R.G., & O'Donoghue, A. (2024). Kenstituent power: an exploration of feminist constitutional change in Greta Gerwig's Barbie. *Feminist Theory*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4714697>
17. Johansson, K. (2024, April 15). Greta Gerwig's Barbie: A Study of How Political Culture Wars Influence Reception in the Mainstream. *GUPEA: Gothenburg University Publications Electronic Archive*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/2077/80721>
18. La Porte, A., & Cavusoglu, L. (2023). Faux Feminism in a Capitalistic Fever Dream: A Review of Greta Gerwig's Barbie. *Markets, Globalization & Development Review*, 8 (2), Article 6. Retrieved from <https://digitalcommons.uri.edu/mgdr/vol8/iss2/6/>
19. Lubis, A.P., A.P. Eryani, & S. Solin (2024). Exploring masculinities in Barbie (2023) directed by Greta Gerwig. *Lililacs Journal: English Literature, Language, and Cultural Studies Journal*. 4 (1), 30–45. <https://doi.org/10.21009/lililacs.041.04>

20. Myisha, N., Sabila, D., Maharani, A.B., Ramadhan, A.H., & Kamalia, M.F.J. (2023). Decoding the Perpetuation of Patriarchal Culture in the Barbie Movie. *Cultural Narratives*, 1 (2), 71–82. <https://doi.org/10.59066/cn.v1i2.617>
21. Neis, S.W. (2024). Greta Gerwig and the chick flick revival. *Undergraduate Honors Thesis Collection*, 721. Retrieved from <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/721>
22. Pratiwi, K.I., & Angela, D. (2024). Perempuan dan politik: analisis kesetaraan gender dalam tayangan film «Barbie» tahun 2023 dalam perspektif feminisme. *Ganaya: jurnal Ilmu sosial dan humaniora*, 7 (3), 249–262. <https://doi.org/10.37329/ganaya.v7i3.3394>
23. Shepherd, B.A. (2024). Barbie is as much about fashion as she is about culture and empowerment: feminism in barbie the movie and its postfeminist marketing. California State University, San Bernardino. № 5. <https://scholarworks.lib.csusb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3061&context=etd>
24. Terry, P.E. (2024). Ken the movie: allyship and when KENough is not enough. *American Journal of Health Promotion*, 38 (1), 8–11. <https://doi.org/10.1177/08901171231210075>
25. Temel, A. (2024). To be a Barbie is to perform: gender performativity and compulsory heterosexuality in Greta Gerwig's Barbie. *M/C Journal*, 27 (3). <https://doi.org/10.5204/mcj.3055>
26. White, B.D. (2024). “Kenough”: What Greta Gerwig's Barbie film has to teach us about social and distributive justice related to masculinity and positive masculine qualities. *Themis: Research Journal of Justice Studies and Forensic Science*, 12 (1), 12–24, Article 12. Retrieved from <https://scholarworks.sjsu.edu/themis/vol12/iss1/12>
27. Yakali, D. (2024). «He is just Ken»: deconstructing hegemonic masculinity in Barbie (2023 Movie). *Frontiers in Sociology*, 9, 1320774. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1320774>

Authors' contributions

Vladimir Kolotaev described and analyzed the film's dramatic structure and the compositional aspects of each character's arc.

Elena Ulybina provided the psychological underpinnings for the concept of Barbie's “hollow arc” and analyzed the characters through the lens of Erik Erikson's theory of identity.

Both authors collaborated on writing the text, incorporating reviewers' feedback, and finalizing the manuscript.

Авторский вклад

В.А. Колотаев — описание и анализ драматургической структуры фильма, композиционных особенностей арки персонажей.

Е.В. Улыбина — психологическое обоснование концепции «пустотной арки пути героини» и анализ характеров с позиции теории идентичности Э. Эриксона.

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина — написание текста, редактирование по замечаниям рецензентов. Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

ABOUT THE AUTHORS

VLADIMIR A. KOLOTAEV

Dr. Sci. (Philology), Dr. Sci. (Art History),
Head of the Department of Cinema and Contemporary Arts,
Dean of the Faculty of Art History,
Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125993, Russia

ResearcherID: HKV-1262-2023

ORCID: 0000-0002-7190-5726

e-mail: vakolotaev@gmail.com

ELENA V. ULYBINA

Dr. Sci. (Psychology),
Professor at the Department of General Psychology,
Institute for Social Sciences,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public
Administration,
82/5, prospekt Vernadskogo, Moscow 119571, Russia

ResearcherID: HKV-1360-2023

ORCID: 0000-0002-5398-9006

e-mail: evulbn@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ КОЛОТАЕВ

доктор филологических наук, доктор искусствоведения,
заведующий кафедрой кино и современного искусства,
декан факультета истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет
125047 г. Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6

ResearcherID: HKV-1262-2023

ORCID: 0000-0002-7190-5726

e-mail: vakolotaev@gmail.com

ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА УЛЫБИНА

доктор психологических наук,
профессор кафедры общей психологии
Института общественных наук,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
119571, Россия, Москва, пр. Вернадского, 82/5

ResearcherID: HKV-1360-2023

ORCID: 0000-0002-5398-9006

e-mail: evulbn@gmail.com