

На правах рукописи

Петрова Александра Петровна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В РОССИЙСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ XX-XXI ВЕКОВ: ЭВОЛЮЦИЯ И АКТУАЛЬНАЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДИАГНОСТИКА**

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Челябинск – 2021

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Челябинский государственный институт культуры».

Научный руководитель: **Зубанова Людмила Борисовна**, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой философии и культурологии ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»

Официальные оппоненты: **Кириллова Наталья Борисовна**, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Мищенко Игорь Евгеньевич, кандидат педагогических наук, преподаватель Филиала Военного учебно-научного центра Военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия имени профессора Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина» в г. Челябинске

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Защита состоится 25 ноября 2021 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.020.01, созданного на базе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» по адресу: 454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а, 1 корпус, ауд. 206 (конференц-зал).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте Челябинского государственного института культуры (<http://chgik.ru>).

Автореферат разослан « _____ » _____ 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии, доцент



Тарасова Юлия Борисовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Искусство, будучи сверхбиологической потребностью человека, всегда являло собой способ познания мира наряду с наукой и религией. Первобытный художник, изобразивший сцену охоты на стене пещеры, уже осуществил акт рефлексии – не доподлинно зафиксировал действительность, но схематично отразил картину мира, продемонстрировав тем самым то, как он чувствует и понимает реальность. Репрезентация реальности имеет задачу, в том числе, эпистемологическую – совершая цикл трансформаций посредством художественного инструментария, образ действительности возвращается к субъекту в формах искусства, чтобы рассказать ему чуть больше о нём самом.

Оптика антропоцентричной цивилизации, в первую очередь, настроена на субъекта, поскольку он – точка отсчёта, мера всех вещей. В искусстве антропологическое измерение чаще всего обозначается дефиницией «герой», который является центром практически любого произведения и имманентно выполняет функцию транслятора культурных ценностей. С наступлением визуального поворота, пришедшего в XX веке на смену лингвистическому, доминирующим способом репрезентации культуры стали экранные искусства – в том числе кинематограф. Сегодня киногерой, отняв «пальму первенства» у героя живописи, скульптуры и литературы, занимает лидирующие позиции по охвату аудитории и общественной узнаваемости именно в статусе героя. Однако, как и раньше, герой представляет собой зеркало культуры и результат рефлексии того, как художник (в нашем случае – режиссер или сценарист) видит, чувствует и понимает современного ему человека.

Актуальность и вместе с тем эвристичность исследования заключается в отсутствии полноценно разработанной типологии героев отечественного кинематографа XX-XXI веков. Несмотря на наличие авторитетных изданий по истории и теории отечественного кинематографа, а также сложившейся советско-российской школы киноведения, киноантропология по настоящее время остается недостаточно разработанным направлением. Наибольшее внимание в отечественном киноведении уделяется историческим периодам развития кино, доминирующим жанрам, киноязыку, анализу творческих методов конкретных кинодеятелей и их произведений, а также эволюции прикладной составляющей кинематографа – актёрской игры, драматургии, монтажа, операторского искусства и т.д. Существует немало попыток выявления типа киногероя конкретного исторического периода, однако системный научный взгляд на данную проблему отсутствует. Вместе с тем, основания национальной идентичности во многом базируются на обнаружении культурного героя, олицетворяющего собой ценностные искания эпохи.

Степень научной разработанности проблемы. Герой современного российского кинематографа, будучи имманентной составляющей более сложной структуры, являет свою сущность во взаимозависимости с историческим, философским и социокультурным контекстом. В связи с чем теоретические труды по проблематике диссертационного исследования можно разделить на три

содержательно-тематические группы: 1) источники культурологического и философского характера, раскрывающие концептуальное поле массовой, медиа- и экранной культур; 2) исследования феномена культурного героя в контексте мировой культурологической мысли; 3) источники, анализирующие проблемы киногероя и его взаимосвязи с социокультурным контекстом в дисциплинарном поле истории, теории, философии, социологии и антропологии кинематографа.

Поскольку с момента своего зарождения кинематограф являлся, в первую очередь, массовым искусством, исследование берёт своё начало в концептуальном анализе феноменов массового общества и массового человека (Х. Ортега-и-Гассет, Г. Лебон, Г. Тард, Э. Канетти). Большой вклад в исследование массовой культуры и общества потребления был внесён М. Хоркхаймером, Т. Адорно, В. Беньямином, Г. Маркузе, Ж. Бодрийяром, У. Эко, Н. А. Хреновым, А. Я. Флиером и Э. Фроммом. При анализе медиакультуры мы опирались на базовые классические труды М. Маклюэна «Галактика Гутенберга» и «Понимание медиа», Л. Мановича «Язык новых медиа» и «Теории софт-культуры», а также на работы современных авторов Н. Б. Кирилловой, Е. В. Дукова, О. В. Шлыковой, раскрывающих закономерности и специфику функционирования медиапродуктов.

Осмыслению специфики визуальной культуры и проблемам экранной репрезентации посвящены исследования Н. А. Хренова, Ю. М. Лотмана, Р. Барта, Н. А. Изволова, Н. А. Агафоновой, О. В. Аронсона, З. Кракауэра.

Работы и концепции, объединенные в рамках первого направления анализа, позволили конкретизировать поле исследований массовой, медиа- и экранной культур. Однако, несмотря на тематическое разнообразие и концептуальную содержательность указанных работ, в них не в полной мере уделено внимание антропологическому измерению экранной реальности, что обусловило необходимость обращения к дополнительной группе источников.

Вторая группа источников сконцентрирована вокруг проблем культурного героя как знакового субъекта истории, его места и функций в социокультурном пространстве, а также методов коммуникации с аудиторией. В первую очередь, феномен культурного героя интересовал нас в контексте теории мифа: данной проблеме посвящены многочисленные труды Е. М. Мелетинского, М. Элиаде, М. М. Бахтина, К. Леви-Стросса, К. Г. Юнга, П. Радина, В. Я. Проппа, М. К. Мамардашвили, а также статьи современных авторов М. И. Найдорфа и С. С. Березовской. Особое значение для нашего исследования имела работа Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой», поднимающая проблемы культурного героя в контексте сравнительной мифологии: автором было разработано понятие «мономифа» – универсальной структуры построения сюжета о жизни и приключениях героя – которая находит своё отражение в большом количестве кинематографических произведений.

В диссертационном исследовании учитывались идеи персоналистической философии Н. А. Бердяева и воззрения Ф. Ницше (концепция сверхчеловека), теория «осевого времени» К. Ясперса и пассионарности Л. Н. Гумилева, обозначающие в качестве «первотолчка» духовно-исторического развития именно культурного героя (деятельность уникальных представителей человечества).

Изучение самобытности духовно-философских исканий уникальных личностей раскрыто в исследованиях К. М. Кантора, М. К. Мамардашвили, С. С. Хоружего. Для понимания общих закономерностей взаимодействия культурного героя с реципиентами не только в произведениях искусства, но и в социальном поле, нами были изучены классические (К. Ходжкинсон, С. и Т. Кучмарские, Г. Фейрхольм) и современные (О. Н. Гундарь, Л. Б. Зубанова, Е. В. Кудряшова) концепции культурно-духовного лидерства, а также ряд исследований по философской антропологии (П. С. Гуревич, Б. Т. Григорьян, К. Н. Любутин, В. С. Невелева и др.).

Избранное направление исследования потребовало обращения к широкому кругу теоретических трудов по истории, теории, философии, социологии и антропологии кинематографа, которые составили третью группу источников. Исследованию периода зарождения и становления кинематографа, а также проблемам общих закономерностей киноискусства и его осмысления как нового культурного явления посвящены фундаментальные труды зарубежных киноведов Ж. Садуля, Е. Тёплица, З. Кракауэра, Л. Муссиака. Большое значение для диссертационного исследования имели первые публицистические статьи, посвященные кинематографу на рубеже XIX-XX веков (О. Уинтер, Дж. Папини, М. Л'Эрбье и др.); труд А. Бергсона «Творческая эволюция», заключительная глава которого посвящена «кинематографическому механизму познания»; работа М. Б. Ямпольского «Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии», исследующая процесс становления ранней европейской кинотеории и амбивалентной природы кинематографа, балансирующей между искусством и механическим средством воспроизведения реальности.

Предмет исследования – герой современного российского кинематографа – расположен в дисциплинарном поле визуальной антропологии, являющейся новым направлением научной мысли в зарубежной и отечественной практике. Однако фундаментальные исследования по киноантропологии, рассматривающие вопросы репрезентации человека на экране шире, нежели в этнографическом контексте, практически отсутствуют. В нашем исследовании мы опирались на два текста, посвященных глубокому изучению вопросов киноантропологии – работу Г. Грея «Кино. Визуальная антропология», анализирующую общие принципы визуальной антропологии на материале зарубежных кинокартин, и труд И. Н. Гращенковой «Киноантропология XX/20», посвященный экранной репрезентации советского человека первого постреволюционного десятилетия.

Для анализа трансформации образа киногероя в отечественном кинематографе XX века мы обращались к большому количеству советской и российской литературы по истории кино. Важными историческими сведениями о становлении отечественного кинематографа в дореволюционную эпоху, его социокультурном контексте, содержании и эстетике первых кинолент располагает ряд киноведческих исследований: И. Н. Гращенковой «Кино Серебряного века», Ю. Г. Цивьяна «Кинематограф в Петербурге. 1896—1917» и «Историческая рецепция кино: кинематограф в России 1896-1930», Л. А. Зайцевой «Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе», Н. М. Зоркой «На

рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов», Б. С. Лихачева «Кино в России (1896-1926)», Т. Д. Цидиной «Отечественный кинематограф: начало пути (1908-1918)» и Р. П. Соболева «Люди и фильмы русского дореволюционного кино». Поскольку многие ранние киноленты не сохранились, мы обращались к их либретто, зафиксированным в каталоге дореволюционных игровых фильмов «Великий Киному» и выпусках российских специализированных киножурналов начала XX века («Сине-фоно», «Кинезурнал»). Проблемы становления советского кинематографа, его идеологии, эстетики, содержания нарративов и выбора героических типов в контексте соцреалистической парадигмы рассмотрены в исследованиях Т. Ф. Селезневой «Киномысль 1920-х годов», И. П. Трайнина «Кино на культурном фронте» и К. С. Братолобова «На заре советской кинематографии».

Корпус советских текстов, несмотря на ярко выраженную идеологическую коннотацию, содержит важнейшие исторические сведения о кинематографе военного и послевоенного времени (А. И. Камшалов «Героика подвига на экране: военно-патриотическая тема в советском кинематографе», В. Е. Баскаков «Сражающийся экран», И. Большаков «Советское киноискусство в годы Великой отечественной войны», В. И. Смаль «На экране герой и народ»). Уникальным изданием о кинематографе периода оттепели является исследование А. Прохорова «Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе "оттепели"», где анализируется социальный заказ на новый тип киногероя и переосмысление тропов сталинской культуры в пространстве кинематографа. Проблемам распада советской государственной кинематографии и становлению рыночной киноиндустрии в постсоветской России посвящено исследование И. Е. Кокарева «Российский кинематограф: между прошлым и будущим». Специфика перестроечного киногероя анализируется в статьях Д. А. Журковой и М. В. Безенковой, постперестроечного – в статьях Л. М. Немченко и Е. Д. Еременко, а также в диссертационном исследовании Ю. Г. Лидерман. Сборник статей «Балабанов» (сост. М. Кувшинова) даёт представление не только о творчестве известного режиссера, но и о социокультурном контексте 1990-ых годов, в котором берёт своё начало новое российское кино.

Как показал анализ литературы и источников, фундаментальные исследования о новом российском герое и его тематическом поле – отечественном кинематографе XXI века – отсутствуют. Научная мысль нового тысячелетия представлена в форме фрагментарных историко-культурных ретроспекций – сборников рецензий А. Долина и Е. Стишовой. Значительный вклад в анализ проблем современного российского экрана вносят стабильно выходящие публицистические издания «Сеанс» и «Искусство кино», а также научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.

Анализируя исторический и социокультурный контекст России 2000-2020 годов, мы обращались к исследованиям культурной политики (О. Н. Астафьева, С. Б. Синецкий), проблем демографии и семьи (А. Г. Вишневский), а также современной национальной идентичности (Е. Н. Копосов, А. В. Юрчак, О. Ю.

Малинова). Для анализа механизмов коллективной памяти и коммеморации в современном российском кинематографе нами были изучены фундаментальные труды М. Хальбвакса, Ф. Р. Анкерсмита, А. Моля, Я. Ассмана, П. Хаттона и Я. Зерубавель, а также современные исследования, посвященные коммеморации в кинематографе военной тематики (А. Талавер, М. Л. Шуб, А. В. Лямзин, В. О. Васильева и др.). Проблемам демифологизации в современном российском кинематографе посвящены исследования Л. Д. Гудкова, Б. В. Дубина, Л. М. Немченко, современной российской киносociологии – труды М. И. Жабского, О. С. Березина и М. И. Косиновой.

Стратегии интерпретации массового кино и механизмы идеологического влияния кинематографа изучались на материале исследований, посвященных политико-идеологической стороне экранных искусств (С. Жижек «Киногид извращенца», А. Павлов «Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа», К. Э. Разлогов «Конвейер грез и психологическая война», А. В. Куренной «Философия фильма: упражнения в анализе»); на материалах исследований, посвященных тоталитарным кинематографиям (А. В. Васильченко «Прожектор доктора Геббельса», Б. Древняк «Кинематограф Третьего рейха», С. И. Юткевич «Модели политического кино», А. А. Полякова «Пропаганда войны в кинематографе Третьего Рейха»); на материалах исторических документов тоталитарных режимов.

Несмотря на фундаментальность существующих подходов в изучении отечественного кинодискурса, в нем, на наш взгляд, не в полной мере представлены значимые содержательно-тематические дискурсы: эволюция образа киногероя в XX веке во взаимосвязи с социокультурным и историческим контекстом, а также ценностные манифестации киногероя как культурного героя и выразителя общественных настроений, репрезентированных в кинематографе XXI века.

Таким образом, **проблема исследования** видится в противоречии между необходимостью культурологической интерпретации образа героя в отечественном кинематографе XX-XXI веков как симптоматики ценностного измерения российской действительности и невыраженностью подобной рефлексии в поле современного философско-культурологического дискурса.

Цель: разработать целостную концепцию репрезентации образа героя в пространстве отечественного кинематографа XX-XXI веков для понимания ценностных трансформаций его образа в историко-культурной ретроспекции и актуальной социокультурной диагностике.

Задачи:

1. обосновать теоретико-методологические основания интерпретации образа героя через обращение к структурной триаде: «массовая культура – медиакультура – экранная культура»;
2. раскрыть содержательное наполнение и сущностные характеристики образов культурного и экранного героев;

3. проследить эволюцию образа киногероя в отечественном кинематографе дореволюционного и революционного периодов;
4. изучить ценностную картину мира, воплощенную в образе советского киногероя;
5. зафиксировать ключевые трансформации образа героя перестроечного и постперестроечного кинематографа;
6. разработать методологические и методические основания исследования аксиосферы российского кинематографа XXI века в контексте обращения к образу культурного героя;
7. выявить ценностные нарративы, воплощаемые в ключевых типах героев фестивального и массового кинематографа нового тысячелетия.

Объект исследования: герой российского кинематографа XX-XXI веков.

Предметная область исследования: эволюция, ценностные трансформации и актуальные модели репрезентации образа героя в отечественном кинематографе.

Научная новизна исследования видится:

- в обосновании теоретико-методологических оснований интерпретации образа героя через обращение к структурной триаде: «массовая культура – медиакультура – экранная культура»; раскрытии содержательного наполнения и сущностных характеристик образов культурного и экранного героев;
- в авторской трактовке экранного героя как мифологемы, являющей свою сущность во взаимозависимости с историческим, философским и социокультурным контекстом;
- в разработке типологии героев российского кинематографа на основании репрезентативной эмпирической базы, что позволило проследить эволюцию образа в отечественном кинематографе различных периодов XX-XXI веков;
- в выявлении (на основе ретроспективного анализа) механизмов детерминации между доминантой героических типов и социокультурным контекстом эпохи (киногерой как мифологема, аккумулирующая ценности определенного исторического периода, экранная модель национальной самоидентификации), в анализе доминирующих типов киногероев XX века: «человека трагического», «человека революционного», «человека воинствующего», «человека чувствующего», «человека агонирующего»;
- в разработке методологических и методических оснований исследования аксиосферы российского кинематографа XXI века в контексте обращения к образу культурного героя фестивального и массового кинематографа нового тысячелетия;
- в диагностике и фиксации ключевых ценностных трансформаций актуального образа героя, выявлении ценностных нарративов, воплощаемых в ключевых образах: военного героя (коммеморативный и ревизионистский нарративы), лирического героя, героя в семейном конфликте (акцентировка на коллизии «отцеприимства»), аффективного героя, героя бунтующего (бунт одиночки), религиозного героя (юродивый и

деструктивный образы), экзистенциального героя, героя в поисках национальной идеи (герой как образ национального самосознания), героя-игрока (образы афериста, лицедея и трикстера), молодого героя на пороге взросления;

- в содержательной конкретизации концептуальных установок, связанных с репрезентацией образа героя в пространстве отечественного кинематографа XX-XXI веков как симптоматики ценностного измерения российской действительности.

Теоретическая и практическая значимость работы.

Разработанные в диссертации положения позволяют конкретизировать теоретико-методологические основания интерпретации образа героя в контексте изучения массовой культуры, экранной культуры и медиаккультуры. На основе культурологической интерпретации образов культурного и экранного героев дана возможность проследить эволюцию образа героя в отечественном кинематографе XX века и выйти к актуальной диагностике аксиосферы российского кино (фестивальный и массовый сегменты кинорынка) XXI века.

В практическом отношении результаты диссертационного исследования могут быть использованы:

- производителями фильмов и киносериалов (в первую очередь, отвечающими за конструирование смыслов – режиссерами, сценаристами, продюсерами) при разработке типов киногероев и их ценностных нарративов;
- руководителями и ведущими кино клубов для более глубокого анализа кинокартин в антропологическом аспекте (трансформации героических типов на отечественном экране);
- авторами научных и публицистических изданий и интернет-порталов о кинематографе при составлении объективных и репрезентативных выборок и рейтингов кинокартин (на основании разработанной методологии формирования эмпирической базы, представленной продуктами фестивального и массового сегментов кинорынка);
- кинопрокатчиками и кинодистрибьютерами при работе с анализом киноаудитории и статистикой кинопотребления; при разработке и продвижении коммеморативных практик в аудиовизуальных форматах (фильмы, ролики, видео-флешмобы);
- при разработке стратегий культурной политики в отношении кинопроизводства и приоритетных тем государственной поддержки кинематографии.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в педагогической деятельности при подготовке лекционных занятий и разработке учебно-методической литературы для студентов творческих ВУЗов, получающих образование в области кино-, теле- и других экранных искусств, а также других специальностей гуманитарного профиля. Основные положения и результаты исследования могут быть интегрированы в профильные («История кино», «Теория кино», «Мастерство режиссера», «Мастерство продюсера»,

«Драматургия фильма», «Кинокритика» и др.) и общеобразовательные дисциплины («Культурология», «Социология», «История России» и др.). Основные положения исследования могут лечь в основу авторской факультативной дисциплины «Киноантропология» на профильных кафедрах аудиовизуальных искусств. Фрагменты исследования, посвященные эволюции героя в отечественном кинематографе XX века (в первую очередь – в военно-патриотическом кинематографе), могут стать частью учебно-методического комплекса для введения киноуроков в общеобразовательных школах России.

Методология и методы диссертационного исследования.

Ведущим методологическим основанием данного диссертационного исследования является *аксиологический подход*, а культура понимается как *аксиосфера* (М. С. Каган). Теоретической основой изучения кинематографа стали концептуальные положения *киноантропологии* и *кинофеноменологии* (М. Б. Ямпольский). Предмет исследования – герой отечественного кинематографа – расположен в дисциплинарном поле *визуальной антропологии*, являющейся новым направлением научной мысли в зарубежной и отечественной практике. Особое значение для диссертационного исследования имела работа Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой», поднимающая проблемы культурного героя в контексте сравнительной мифологии («мономифа») – универсальной структуры построения сюжета о жизни и приключениях героя – которая находит своё отражение в большом количестве кинематографических произведений.

Опираясь на методологические положения *семиотического подхода* Ю. М. Лотмана, киногерой рассматривался в диссертации как семантически организованный, многослойный и иерархично закодированный феномен культурного текста, отражение исторического, политического и социокультурного контекстов (киномиф); а фильмы – как уникальные документы эпохи. Семиотический подход, применительно к интерпретации героя кинотекста, по Ю. М. Лотману, помогает рассматривать его как сообщение, кодированное на трех уровнях: 1. режиссерском; 2. уровне бытового поведения; 3. актерской игры.

В диссертации использовался *системный подход*: понимая героя современного российского кинематографа как часть целостной социокультурной системы, время и пространство его бытования исследовалось через структурную триаду: «массовая культура – медиакультура – экранная культура», что способствовало выявлению объективных и глубинных характеристик исследуемого объекта.

Историко-культурный подход был применен при анализе трансформации образа героя отечественного экрана и позволял выявлять механизмы детерминации между доминантой героических типов и культурными, социальными, политическими особенностями развития России (СССР) конкретных исторических периодов.

Концепт «культурного-исторического типа» (применяемый для интерпретации различных периодов развития кино), вслед за А. Я. Флиером, понимался как совокупность черт определенного культурного сходства, которые выделяются учеными по различным основаниям для описания и классификации

изучаемых феноменов. Культурно-исторический тип киногероя, таким образом, понимался как мифологема, являющаяся максимально точным отражением эпохи. Бесспорно, что любая эпоха порождает не один героический тип, однако наша задача состояла в выявлении доминанты, магистрального направления «героического» или, в конечном счёте, объективированной в кинообразе традиции национальной самоидентификации.

Культурно-диагностический подход использовался для выявления актуальных ценностных нарративов, репрезентированных образах современных отечественных киногероев (что и позволяло представлять их в качестве культурных героев). Для фиксации аксиологических нарративов киногероев применялась теория ценностей американского исследователя М. Рокича: деление ценностей на два модуля – терминальные и инструментальные – что являлось оптимальной методикой для анализа ценностной составляющей образа героя. Теория ценностей М. Рокича закладывалась нами в основу выявления ценностных нарративов (образующих в совокупности аксиосферу российского кинематографа XXI века).

Эмпирическую базу анализа составили 370 современных отечественных кинофильмов (из которых 200 принадлежат к сегменту массового кинематографа, а 170 – к фестивальному). Выборка конкретизировалась нами до игровых полнометражных российских фильмов, произведенных в диапазоне 2000-2020 годов. В основу эмпирической базы кинофестивального сегмента легли отечественные фильмы-победители крупнейших российских кинофестивалей и кинопремий («Кинотавр», «ММКФ», «Зеркало», «Киношок», «Окно в Европу», «SIFFA», «Золотой орел», «Белый слон», «Слово», «Ника) в номинациях за лучший фильм, лучшую режиссуру и лучший сценарий фильма. аккумулирующие в себе оценки пользователей и количество просмотров. Расчет выборки строился на основе показателей: средний рейтинг фильма, количество оценок конкретного фильма и суммарное количество оценок российских фильмов за год согласно статистике сайта «Кинопоиск» – крупнейшего российского портала о кино (по данным «Яндекс. Метрики», ежемесячно его посещают более 33 млн. человек).

Положения, выносимые на защиту:

1. Кинематограф (как наиболее востребованная форма экранной культуры) характеризуется специфическим способом конструирования художественного произведения, позволяющим реалистично отображать действительность и одновременно ценностно трансформировать её. В обществах, где доминирующие позиции занимает медиакультура, культурный герой в своих мифологических и литературных ипостасях уходит на периферию восприятия, так как сами формы и каналы коммуникации с реципиентом переходят в ранг архаичных. Однако на смену ему приходит экранный герой – ипостась культурного героя в парадигме социокультурного дискурса XX-XXI веков, где приоритетными являются экранные искусства. Таким образом, эпоха порождает экранного героя, а он, в свою очередь, становится её аксиологическим проявлением и документом времени

2. Экранный герой предстает в большей мере знаковым, символическим субъектом, как обозначение, в полном смысле слова – разыгрывание (в тексте фильма) субъектной функции, но не как реально-действующий в социокультурном пространстве субъект. Вне экрана существование киногероя невозможно – как явление он обретает свою сущность только будучи продемонстрированным на экранном носителе (и оказываясь узнаваемым аудиторией), на этапе же разработки (сценария, съемочного процесса, монтажа и т.д.) – ещё не существует. Экранный герой аккумулирует в себе ценности эпохи, посредством чего становится своеобразной приметой времени. Он является квинтэссенцией общественных умонастроений, желаний, страхов, а также травмирующих событий национального масштаба.

3. Киногерой, будучи имманентной составляющей более сложной структуры (аксиосферы), являет свою сущность во взаимозависимости с историческим, философским и социокультурным контекстом. Экранный герой (киногерой) понимается как обусловленная новыми техническими средствами ипостась культурного героя, репрезентирующего в образно-символической реальности кинофильма поведенческие стратегии и ценностные нарративы, обращенные к воспринимающей аудитории.

4. Поскольку экранный герой является специфической формой существования культурного героя (репрезентация образа в кинотексте), определяющей сущностной характеристикой предстает ценностная манифестация: персонифицированная трансляция значимых и актуальных для конкретного периода идей, идеалов и ценностных установок, характерных (и узнаваемых) в социокультурном пространстве. В качестве дополнительных сущностных характеристик можно обозначить: синкретичную природу образа, многоуровневую семантическую изменчивость, неизменность зафиксированного образа, нацеленность образа на массовый охват интернациональной аудитории.

5. Ретроспективный анализ эволюции киногероя прошлого столетия позволил выявить механизмы детерминации между доминантой героических типов и социокультурным контекстом эпохи (киногерой как мифологема, аккумулирующая ценности определенного исторического периода, экранная модель национальной самоидентификации). В историко-культурной ретроспекции отечественного кинематографа XX века доминирующими стали типы: «человека трагического», «человека революционного», «человека воинствующего», «человека чувствующего», «человека агонирующего».

6. Актуальная диагностика государственного запроса на героя российского кинематографа XXI века позволила выявить устойчивый мотив обращения к прошлому. Темы, ориентированные на отображение современности, лишены антропологического измерения и представляют собой повестку, не адаптированную под модель экранного героя; конкретизируют именно профессиональные аспекты репрезентации: «человека труда, военного, ученого», «успешных людей в производственном секторе экономики (энергетика, строительство, машиностроение и пр.)» или «героя современного общества в борьбе с преступностью, террором, экстремизмом и коррупцией». Вариативная

политика государства в отношении ценностной составляющей современного киногероя является одной из причин его аксиологического плюрализма, что, в том числе, может выражаться в отсутствии ценностной определенности позиционирования образа. Реалистичная репрезентация героя современности в кинотексте с наибольшей очевидностью представлена в фестивальном сегменте кинематографа. Массовый кинематограф, занявший нишу широкого кинотеатрального проката, в большей мере продуцирует эскапистские настроения и представляет собой проекцию желаемого, но отсутствующего в реальности героя.

7. На основании эмпирической базы (370 российских кинофильмов 2000–2020 годов) можно выделить доминирующие героические типы нового отечественного кинематографа: военный герой (коммеморативный и ревизионистский нарративы), лирический герой, герой в семейном конфликте (акцентировка на коллизии «отцепримства»), аффективный герой, герой бунтующий (бунт одиночки), религиозный герой (юродивый и деструктивный образы), экзистенциальный герой, герой в поисках национальной идеи (герой как образ национального самосознания), герой-игрок (образы афериста, лицедея и трикстера), молодой герой на пороге взросления.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Основные результаты исследования обсуждались на кафедре культурологии и социологии Челябинского государственного института культуры. Результаты диссертации прошли апробацию в таких формах как:

– Обсуждение на научных и научно-практических конференциях и форумах различного уровня: Научно-практической конференции научно-педагогических работников института «Культура – искусство – образование» (Челябинск, 2018, 2019), Славянском научном собрании «Урал. Православие. Культура» (Челябинск, 2018), Международном научно-творческом форуме «Научные школы. Молодёжь в науке и культуре XXI века» (Челябинск, 2018, 2019, 2020), IX Лазаревских чтениях «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти» (Челябинск, 2020), Международной молодежной научно-практической конференции «Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности» (Москва, 2020), II международной научно-практической конференции «Перспективные области развития науки и технологий» (Новосибирск, 2020), XI Международной научно-практической конференции «Регионы России: стратегии развития и механизмы реализации приоритетных национальных проектов и программ» (Курск, 2020), V Международной научной конференции «MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность» (Челябинск, 2020), Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021» (Москва, 2021), Международной молодежной научно-практической конференции «Между арт-хаусом и авторским кино: о стилевых и жанровых границах в киноискусстве» (Москва, 2021), VIII Апрельской междисциплинарной международной научной конференции «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (Москва, 2021).

– Представление результатов исследования на международном научно-исследовательском конкурсе «Лучшая научная статья 2019» (23 ноября 2019, Петрозаводск, МЦНП «Новая наука») – диплом I степени в номинации «Культурология» и XXVII Международном конкурсе научно-исследовательских работ (30 ноября 2020, г. Москва, Всероссийское общество научных разработок «ОНР ПТСАЙНС») – диплом III степени в номинации «Научные статьи по журналистике и медиа».

– Применение результатов диссертационного исследования в педагогической деятельности автора: преподавании учебных дисциплин «История продюсерства», «Мастерство продюсера телевизионных и радиoproграмм», «Мастерство продюсера мультимедиа», «Режиссерские технологии» (специальность 55.05.04 Продюсерство), «Основы продюсирования ТВ-проекта» (специальность 55.05.01 Режиссура кино и телевидения) на кафедре Режиссуры кино и телевидения Челябинского государственного института культуры; учебных дисциплин «Режиссура», «Сценарное мастерство», «Продюсирование проектов» в Санкт-Петербургской школе телевидения; учебных дисциплин «Основы режиссуры аудиовизуальных произведений» и «Сценарное мастерство» в киношколах «Твори кино» и «Ру-кино» (Челябинск).

– Экспертная деятельность автора в качестве члена жюри международных кинофестивалей «Золотые аплодисменты» (Челябинск, 2017-2020) и «Фестиваль авторского кино» (Челябинск, 2021).

– Творческой деятельности автора как режиссера и руководителя отдела производства видеопроизводящей студии «Ruvision Media» (Челябинск); сценариста и режиссера креативного бюро «Definitiv» (Москва); автора сценариев корпоративных фильмов для федеральных и региональных компаний; участника 9 кинофестивалей международного, всероссийского и регионального уровня: диплом за «Лучшую операторскую работу», д/ф «Христос Воскресе» (VI Международный молодежный кинофестиваль «ЗА!», 2015); Диплом I степени, д/ф «Христос Воскресе» (V Международный молодежный кинофестиваль «Свет миру», 2015); Диплом за «Лучший неигровой фильм», д/ф «Христос Воскресе» (Фестиваль телевидения и кино «Талант. Амбиции. Мечты», 2015); Диплом за «Лучший режиссерский дебют», специальный репортаж «Восстановление храма в селе Губернское» (Конкурс медиа «Златое слово: православие и СМИ на Южном Урале», 2013).

Основные положения исследования изложены в 16 публикациях (4 из них – в рецензируемых научных журналах из перечня ВАК РФ). Общий объем опубликованных работ – 9,43 печатных листов.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом, непротиворечивостью теоретико-методологических позиций, соответствием используемых методов цели и задачам исследования, репрезентативной эмпирической базой исследования (170 фильмов кинофестивальной отрасли и 200 фильмов кинотеатрального проката), а также изучением культурологических, философских, искусствоведческих и киноведческих источников; данными

социологических опросов (статистика кинопотребления, портрет современного кинозрителя и т.д.), представленными в открытых интернет-источниках (ВЦИОМ, Фонд кино, независимая исследовательская компания «Movie Research»).

Положения диссертационного исследования соответствуют паспорту научной специальности 24.00.01 «Теория и история культуры» в следующих пунктах: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.12. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.21. Традиционная, массовая и элитарная культура; 1.22. Культура и национальный характер; 1.24. Культура и коммуникация; 1.32. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

Структура диссертационного исследования обусловлена ее целью и задачами. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (247 наименований) и приложений (8 наименований). Общий объем работы составляет 219 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

В первой главе **«Репрезентация образа героя в пространстве экранной культуры: теоретико-методологические основания исследования»** обосновываются базовые подходы и методология интерпретации образа героя через обращение к структурной триаде «массовая культура – медиакультура – экранная культура»; раскрывается содержательное наполнение и систематизируются сущностные характеристики образов культурного и экранного героев.

Первый параграф первой главы **«Экранная культура как объект философско-культурологической рефлексии»** посвящен выявлению сущностных характеристик массовой, медиа- и экранной культур. В диссертационном исследовании сформулирован вывод о том, что кинематограф является плодом массовой или, как писал американский арт-критик К. Гринберг, первой в истории универсальной культуры. Массовая культура, будучи самым объемным полем, в котором пребывает объект исследования, характеризуется нивелированием национальной и культурной идентичности, интернациональным языком, конвейерным производством культурного продукта, упрощением смыслов и подменой классических эстетических категорий показателями «эффектности». Массовая культура выступает носителем и транслятором потребительской идеологии – она манипулирует знаками (симулякрами), потребление которых сулит возможность идентификации с принимаемой за эталон социальной группой.

В качестве транслятора массовой культуры XXI века выступает медиакультура. Вследствие глобализационных процессов и развития технологий, сказавшихся на способе мыслительной деятельности, она характеризуется доминированием аудиовизуального восприятия, зрелищностью и

мифологическим характером произведений культуры. Медиакультуре не под силу трансформировать саму реальность, однако посредством конструируемых сюжетов – через печатную прессу, телевидение, кинематограф, Интернет – она меняет представление о ней.

Наиболее востребованной формой медиакультуры современности является экранная культура, анализ которой исходя из задач исследования коснулся одной из центральных её составляющих – кинематографа. Кинематограф характеризуется специфическим способом конструирования художественного произведения, позволяющим реалистично копировать действительность и одновременно трансформировать её. Именно это свойство позволило кинематографу добиться колоссального зрительского доверия, что в совокупности с массовым охватом аудитории сделало его ценностным полем и одновременно зеркалом культуры XXI века.

Второй параграф первой главы **«Культурный герой и экранный герой: концептуализация и сущностные характеристики образа»** посвящен анализу дефиниции «герой», изучению мифологического генезиса образа культурного героя и выявлению сущностных характеристик его современной ипостаси – экранного героя. В профессиональной драматургической среде по отношению к главному действующему лицу произведения применяется дефиниция «протагонист», лишенная оценочной коннотации, однако в большинстве социально-гуманитарных наук и бытовой сфере более распространенным является термин «герой». Под культурным героем понимают философско-мифологическую персонификацию, моделирующую сакрального субъекта, воплощающего определённые черты национального характера, востребованные породившей его культурой. По мнению М. Найдорфа, процесс формирования любой культуры сопровождается выдвиганием персонажей-символов, поэтому образ культурного героя есть необходимый смысловой центр любой культуры.

В архаических культурах основным пространством бытования образцовых персонажей – культурных героев – являлся миф. Исследуя механизмы первобытного мышления, М. Элиаде приходит к выводу, что герой мифа являлся своеобразным эталоном для подражания, моделирующим образцовые паттерны поведения. Для Дж. Кэмпбелла культурный герой – это мужчина или женщина, которым удалось преодолеть свои личные и конкретные исторические ограничения и прийти к универсальным, присущим всему человечеству, формам.

При этом культурный герой является не просто главным действующим лицом произведения, но и персонифицированной манифестацией ценностей, отражающих актуальный этап развития культуры. Он обладает рядом исторически сложившихся характеристик и является предшественником и прообразом героя в произведениях современной культуры. Массовая культура взяла от архаичной героики чрезвычайно важный критерий – активный характер субъект-объектных отношений героя и мира. Обладая внутренней или внешней силой, он располагает совокупностью качеств для участия в конфликтном действии (силой, ловкостью, мудростью, хитростью и др.), имеет четкую цель и потенциал для её достижения, обращен вовне и активно преобразует мир – в

зависимости от жанра совершает поступки, меняющие мироустройство (пусть и локально), оберегает общество, является образцом для подражания, воплощает черты национального характера и артикулирует культурные ценности.

С появления первой формы экранной культуры – кинематографа – стало возможным говорить о возникновении экранного героя (киногероя). Экранные искусства порождают специфический способ существования культурного героя, выполняя двойственную функцию – транслятора культурного сообщения и пространства для конструирования образа.

В диссертационном исследовании выявлены и подробно рассмотрены сущностные характеристики экранного героя: 1) ценностная манифестация; 2) синкретичная природа образа; 3) многоуровневая семантичность; 4) неизменность зафиксированного образа; 5) нацеленность образа на массовый охват интернациональной аудитории.

В обществах, где доминирующие позиции занимает медиакultura, культурный герой в своих мифологических и литературных ипостасях уходит на периферию восприятия, так как сами формы и каналы коммуникации с реципиентом переходят в ранг архаичных. Однако на смену ему приходит экранный герой – ипостась культурного героя в парадигме социокультурного дискурса XX-XXI веков, где приоритетными являются экранные искусства.

Вторая глава **«Эволюция образа героя в отечественном кинематографе XX века: историко-культурная ретроспекция»** посвящена историко-культурному анализу трансформации героя отечественного экрана с целью выявления механизмов детерминации между доминантой героических типов и культурными, социальными, политическими особенностями развития России (СССР) конкретных исторических периодов.

В первом параграфе второй главы **«Зарождение мифологии отечественного киногероя: от дореволюционного – к революционному периоду»** рассматривается эволюция киногероя в период 1908-1941 годов. Анализируются социокультурный и политический контексты, идейно и эмоционально подпитывающие дореволюционный кинематограф. В качестве специфических особенностей существования дореволюционного героя выводятся: 1) наличие предельно объективированного героя-личности, категории «я» на экране; 2) ценностная ориентация на чувственное, эмоциональное начало героя; 3) специфическая медлительная пластика, граничащая с бездейственным оцепенением, уходом внешней жизни «вовнутрь».

Предельные вопросы и болезненные настроения эпохи нашли своё отражение в тематике кинодрамы, которая освещала проблемы жизни и смерти, веры и безверия, любви и семьи, кризиса государственных, общественных, религиозных, семейных, личных основ существования. Финалы дореволюционной драмы неизменно трагические – герой совершает убийство или самоубийство, нередко гибнут и все персонажи картины. Наиболее распространенным видом драмы была мелодрама (салонно-психологическая драма – устар.), поднимающая проблемы любви и семьи. Любовь всегда представала на экране как несчастная или греховная, а пространственной формой,

в которой развивался конфликт был треугольник. В мелодраматических сюжетах нашли своё отражение проблемы кризиса семьи, а образы героев стали следствием разрушающейся семьи патриархальной России, о чём говорят сюжеты и названия лент («Сёстры-соперницы», «Семейный треугольник», «Брат на брата», «Снохач», «Мать-отравительница», «Дочь падшей» и др.). Кризис веры нашёл своё отражение в драмах так называемого «сатанинского цикла». Наиболее востребованными библейскими персонажами на экране являлись Иуда и Каин. Царь тьмы под разными именами – сатаны, антихриста, дьявола, черта – нередко становился главным героем и основным двигателем сюжета («Демон зла», «Исчадие ада», «Скерцо дьявола» и др.). В связи с чем доминирующий тип героя дореволюционного кинематографа был определён как *«человек трагический»*.

Следующий, кардинально новый тип героя отечественного кинематографа начинает формироваться с установлением советской власти, что повлекло за собой кардинальную ломку прежнего образа жизни и ментальности. Необходим был новый экранный герой, призванный оправдать катастрофические потери с идеологической точки зрения. Основные особенности экранного героя раннего советского кинематографа: он стал идеологическим рупором – носителем новых государственных ценностей; вторая особенность – мифологический генезис экранного героя; третья особенность – это нивелирование героя-личности, замена экранного «я» на «мы». Как следствие, в кинематографе возникает герой-масса или, в терминологии М. Ю. Ямпольского, «человек-машина» – экранный ассамбляж, собранный из людей-фрагментов.

Герой историко-революционного эпоса – программного жанра 1920-ых годов – яростная, сметающая всё на своём пути революционная масса всегда явлена в движении и смыслово транслирует градус народного возмущения («Стачка» и «Броненосец "Потёмкин"», реж. С. М. Эйзенштейн; «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», реж. В. И. Пудовкин; «Арсенал», реж. А. П. Довженко и др.). В 1930-ые годы из жанровой дефиниции уходит «эпос», а преобладающим направлением становится историко-революционная драма. Из революционной массы начинает выкристаллизовываться персонифицированный герой. Несмотря на то, что он продолжает отстаивать интересы революции и является своеобразным символом народной массы, его уже можно назвать личностью, поскольку характер становится проработанным и многогранным («Чапаев», реж. бр. Васильевы; «Мы из Кронштадта», реж. Е. Л. Дзиган; «Щорс», реж. А. П. Довженко; трилогия о Максиме, реж. Г.М. Козинцев и Л. З. Трауберг и др.). На основании вышеперечисленных особенностей, доминирующий тип героя раннего советского кинематографа был обозначен как *«человек революционный»*.

Во втором параграфе второй главы **«Стабилизация ценностной картины мира в образе советского киногероя»** рассматривается эволюция образа киногероя с 1941 по 1985 годы. Для кинематографа проблематика человека в условиях войны становится магистральной и пролонгируется на несколько десятилетий. Идеологический запрос сформировал характерные особенности экранного героя. Первая из них – это его внутренняя сущность и, как следствие, способ взаимодействия с действительностью: человек на экране неизменно

представал бойцом, вне зависимости от рода его деятельности. Вторая особенность – это агитационная функция экранного героя, который возвращал зрителю любовь к Родине и ненависть к врагу. Третьей особенностью является универсальность запроса на тип экранного героя, поскольку человека-бойца в кинолентах хотело видеть не только государство, но и простой зритель.

Характерной чертой экрана первых военных месяцев являлось то, что зачастую к оружию народ призывали не реальные герои времени, а фавориты советского экрана 1930-х годов – обращение к их образам было своеобразным гарантом популярности и общественной узнаваемости. Наиболее показательным примером является легендарный герой Чапаева, перенесённый на экран «Боевых киносборников» с переснятым финалом – ему удалось спастись, выплыть на берег и произнести агитационную речь, призывающую к борьбе с немецкими войсками.

С первым серьёзным травматическим опытом на смену экранной традиции «лёгкой войны» приходит натуралистическое, крайне жестокое изображение военной действительности. Герой более не наивно-агитационная, а подлинно трагическая фигура. В его поведении легализуются мотивы страдания, потерь, страха, мщения – он лишается инфантильности по отношению к врагу и ощущает на себе огромные тяготы военного времени («Она защищает Родину», реж. Ф. Эмлер; «Радуга», реж. М. Донской и др.). Однако данный взгляд на военные события не стал экранным каноном. После 1945 года формируется новая парадигма осмысления военного прошлого, согласно которой подвиг страны персонифицируется в фигуре И. В. Сталина («Третий удар», реж. И. Савченко; «Падение Берлина», реж. М. Чиаурели и др.). Несмотря на значительные пертурбации в образе экранного героя 1941-1953 годов, его аксиологический вектор оставался неизменным – *«человек воинствующий»*.

В период оттепели возник новый тип экранного героя, аккумулирующий симптоматику времени – живущий, чувствующий, радующийся, страдающий, совершающий ошибки человек. Эстетическая программа соцреализма стремительно теряла актуальность: в отличие от идеальной модели советского человека, репрезентуемой на экране с 1920-х годов, экранный герой оттепели наконец-то перестает быть идеей, «облеченной в плоть». Первой отличительной особенностью героя оттепели является переориентация на его внутренний мир и уникальный личностный склад. Как правило, он обладает повышенной эмоциональностью, обостренной чувствительностью, искренностью и способностью к глубокому переживанию. Ценностная составляющая оттепельного героя – исключительно духовного порядка. Его в меньшей мере волнует классовая борьба, патриотизм и трудовой энтузиазм. Магистральными для него становятся вопросы смысла жизни, нравственного преображения, любви, помощи окружающим. Особенность оттепельного героя – это его антигероичность, что было табуированным явлением на протяжении всей предшествующей истории советской кинематографии. В качестве флагмана оттепели можно выделить триптих из кинолент «Летят журавли» (реж. М. Калатозов), «Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай) и «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук). При всей самобытности, они выводят на экран новый тип героя –

человека, судьба которого оказалась переломана войной. Примечательно, что семья, состоящая из ветерана войны и мальчика-сироты становится довольно типичной для оттепельного кино («Два Федора», реж. М. Хуциев; «Сережа», реж. Г. Данелия и И. Таланкин; «Путь к причалу», реж. Г. Данелия). Фигура отца в мужских мелодрамах феминизируется и становится симптоматичным отражением антимонументальных тенденций. Мужчина воспринимает войну, как личную травму: она забрала его семью, а вместе с ней – и часть его самого.

Кинематограф оттепели вывел на экран целую палитру новых героев, различных по половозрастным и социальным позициям, однако их объединяет преобладающее чувственное начало, впервые ставшее магистральным во всей истории советской кинематографии. В соответствии с этим тип экранного героя 1953–1985 годов мы обозначим как *«человек чувствующий»*.

В третьем параграфе второй главы **«Ценностные трансформации образа героя перестроечного и постперестроечного кинематографа»** анализируется эволюция киногероя в отечественных картинах 1985-1999 годов. Человек эпохи перестройки оказался в эпицентре крушения огромной империи, которая ранее казалась незыблемой. Миф об Октябре, являющийся для советского дискурса «мифом основания», был разрушен. Его сменила онтологическая пустота – отсутствие какого бы то ни было единого дискурса. Наиболее симптоматичным жанром кинематографа перестройки стала социальная драма, а её герой аккумулировал в себе большинство проблем, с которыми столкнулся человек.

Первой особенностью перестроечного кинематографа является то, что зачастую главным действующим лицом фильма выступает молодой человек с проблемной самоидентификацией. Чтобы познать себя, человеку всегда нужен Другой, однако перестроечный экранный герой его лишен, поскольку находится в конфронтации со средой. В качестве второй особенности необходимо отдельно выделить антагонистические отношения героя и среды. Он находится в конфликте со всеми социальными и государственными институтами, в том числе и ближнего круга. Среда предстаёт для героя враждебной, а сам он оказывается вне любой системы, поскольку ощущает свою ненужность как близким, так и государству. Третья особенность – это стремительная девальвация ценностей экранного героя, зачастую оканчивающаяся полнейшим нигилизмом. Протест перестроечного героя не молчаливый, а – вызывающий, зачастую перформативный. Он трансформирует окружающую действительность в пространство балагана, где устанавливает свои нормы. Подобный характер взаимодействия с миром делает героя подлинным трикстером, что выделяется нами как четвертая особенность. Благодаря маске шута герой обретает легальную отдушину и профанирует регламентированность пока ещё советского общества.

Наиболее отчётливо сущностные характеристики перестроечного героя наблюдаются в картинах: «Курьер», реж. К. Шахназаров; «Асса», реж. С. Соловьев; «Интердевочка», реж. П. Тодоровский; «Меня зовут Арлекино», реж. В. П. Рыбарев; «Авария, дочь мента», реж. М. И. Туманишвили. Подавляющее большинство перестроечных героев существует в состоянии сопротивления и

ощущения инаковости по отношению к любым системам, в связи с чем тип экранного героя перестройки мы определим как *«человек бунтующий»*.

С началом 1990-х годов в СССР усугубились кризисные процессы, начатые несколькими годами ранее. Мучительное расставание с прошлым и возможность отрефлексировать его без цензурных запретов породили целый пласт так называемых антисоветских картин, действие которых разворачивается в прошлом – через героя, который вступал в конфликт с теми или иными составляющими советской системы, авторы сводили с ней счёты и проговаривали травмы прошлого («Русская симфония», реж. К. Лопушанский; «Хрусталёв, машину!», реж. А. Герман; «Тоталитарный роман», реж. П. Сорокин др.). Герои эзотерического и мистического кино искали ответы на вечные вопросы в ирреальном пространстве-времени, будучи погруженными в притчевые сюжеты («Отче наш», реж. Б. Ермолаев; «Посетитель музея», реж. К. Лопушанский и др.). На экраны выходит целый пласт картин, осмысляющих травматичные последствия Афганской и Чеченской кампаний, ставших личными драмами для целого поколения молодых людей. Их герой – человек, жизнь которого оказалась сломлена войной, а его попытки приспособиться к поствоенной обыденности зачастую кончаются драматично, поскольку она сложнее военной действительности с её четко маркированными ролями «свой» и «чужой» («Нога», реж. Н. Тягунов; «Мусульманин», реж. В. Хотиненко; «Время танцора», реж. В. Абдрашитов и др.). Значительный пласт составляли андеграундные картины, которые в совокупности можно отнести к маркетинговой категории *«exploitation film»*. Герои первых отечественных хорроров сражались вампирами, мутантами или маньяками («Семья вурдалаков», реж. И. Шавлак, Г. Климов; «Паук», реж. В. Масс; «Упырь», реж. Сергей Винокуров и др.). Герои в фильмах некрореализма – уникального явления постсоветского пространства – это люди на пороге смерти или уже мертвецы («Папа, умер Дед Мороз!», реж. Е. Юфит и др.). Несмотря на агонию, в которой пребывал кинематограф последнего десятилетия XX века, ему всё-таки удалось создать на экране последнего национального героя в отечественном кино. Им стал «народный мститель» Данила Багров, известный зрителю по фильму «Брат» (реж. А. Балабанов).

Кино данного периода являет собой сплав ощущения свободы и ужаса от отсутствия почвы под ногами. Постсоветский человек оказался в ситуации безвременья – между отсутствующим старым и ещё не существующим новым. Главной аксиологической установкой героя становится поиск идентичности – в советском прошлом, в ирреальном пространстве, в военной действительности, в криминальном мире – всё это лишь приметы времени и пространство для вопроса: «Кто мы и куда идём?». Сотни остальных экранных героев десятилетия безуспешно искали почву под ногами и метались в безвременье, что позволяет нам маркировать тип последнего героя XX столетия как *«человек агонирующий»*.

Третья глава **«Аксиосфера российского кинематографа XXI века: актуальная социокультурная диагностика»** посвящена исследованию киногероя и его аксиологической парадигмы в период 2000-2020 годов. В первом параграфе третьей главы **«Культурный герой российского кинематографа XXI**

века: базовые основания исследования» проанализирован киноиндустриальный контекст современной России с акцентуацией на объемах кинопроизводства, кинопотребления и коллективным портретом кинозрителя; произведён анализ Приказов «О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства», являющихся косвенной фиксацией государственного запроса на экранную репрезентацию востребованных ценностных моделей; описаны принципы формирования эмпирической базы по кинофестивальному и кинотеатральному (массовому) сегментам кинематографа, являющихся приоритетными направлениями анализа.

Теория ценностей М. Рокича закладывается нами в основу выявления ценностных нарративов киногероя (образующих в совокупности аксиосферу российского кинематографа XXI века). Ценности героев 370 фильмов (из которых 200 принадлежат к сегменту массового кинематографа, а 170 – к фестивальному) проанализированы и объединены в укрупненные группы, что позволило сформулировать выводы исследования, основываясь на объемном эмпирическом материале.

Во втором параграфе третьей главы **«Ценностные нарративы ключевых типов героев в фестивальном и массовом кинематографе»** выявлены 10 основных типологических образов современного российского экрана: военный герой, лирический герой, герой в семейном конфликте, аффективный герой, бунтующий герой, религиозный герой, экзистенциальный герой, герой в поиске национальной идеи, герой-игрок и молодой герой на пороге взросления.

Совокупный анализ выбранных картин позволил говорить о значимом достижении нового российского кинематографа – после «безгеройных» девяностых на экране стал формироваться герой – многогранный человек с объемным характером, способный совершать поступки. Однако пока невозможно говорить о едином типе героя, воплощающем симптоматику времени – российское общество становится всё более сегментированным, а спектр проблем расширяется. Как следствие, современный экран разрабатывает целую палитру образов героев – носителей различных ценностных парадигм.

Одной из доминирующих фигур нового экрана является *военный герой* в двух ипостасях – коммеморативной и ревизионистской, что является симптоматикой амбивалентного отношения к коммеморации Великой Отечественной войны. Коммеморативный кинематограф представляет собой отражение современной государственной культурной политики, диктующей воспроизводство советского «мифа основания», коим долгое время выступала именно война («Белый тигр», реж. К. Шахназаров; «Т-34», реж. А. Сидоров; «Калашников», реж. П. Буслов и др.). Ревизионистский кинематограф диагностирует намерение не отрицания, но ревизии мифа за счёт переосмысления ранее табуированных тем, снятия мифологической оболочки с фактологического каркаса войны («Кукушка», реж. А. Рогожкин; «Последний поезд», реж. А. Герман; «Свои», реж. Д. Месхиев; «Живи и помни», реж. А. Прошкин; «В тумане», реж. С. Лозница; «Милый Ханс, дорогой Петр», реж. А. Миндадзе; «Дылда», реж. К. Балагов и др.).

Одним из доминирующих типов 2000-х годов стал *аффективный герой*, аккумулирующем в себе нетипичные поведенческие модели – от непоследовательности и растерянности до агрессии и состояния безумия («Магнитные бури», реж. А. Миндадзе; «Кремень», реж. А. Мизгирев; «Груз 200» реж. А. Балабанов; «Шультес», реж. Б. Бакурадзе; «Бубен, барабан», реж. А. Мизгирев; «Счастье моё», реж. С. Лозница; «Охотник», реж. Б. Бакурадзе; «Сердце мира», реж. Н. Мещанинова). Таким образом, данный тип героя стал реакцией на вновь возникшее состояние безвременья и чувства растерянности перед лицом нового, ещё не отрефлектированного пространства современной России.

Типы *лирического героя* («Дневник его жены», реж. А. Учитель; «С любовью, Лиля», реж. Л. Садилова; «Прогулка» (реж. А. Учитель, 2003), «Мне не больно», реж. А. Балабанов; «Питер FM», реж. О. Бычкова; «Про любовь», реж. А. Меликян; «Аритмия», реж. Б. Хлебников и др.) и *героя в семейном конфликте* («Сестры», реж. С. Бодров мл.; «Простые вещи», реж. А. Попогребский; «Волчок», реж. В. Сигарев; «Елена», реж. А. Звягинцев; «Теснота», реж. К. Балагов; «Нелюбовь», реж. А. Звягинцев и др.), чрезвычайно востребованные на отечественном экране, диагностируют большой спектр семейных проблем современного общества – невозможность построения крепких отношений, неполные семьи, разводы, социальное сиротство во внешне благополучных и респектабельных семьях.

Тип *бунтующего героя*, вновь возникшего на экране в новом тысячелетии, явился симптоматичным отражением общественной неудовлетворенности возрастающей коррупцией и беспорядком «маленького человека» перед лицом власти, силовых структур или криминального мира («Кочегар», реж. А. Балабанов; «Дурак», реж. Ю. Быков; «Левиафан», реж. А. Звягинцев; «Училка», реж. А. Петрухин; «Бык», реж. Б. Акопов; «Текст», реж. К. Шипенко; «Дорогие товарищи!», реж. А. Кончаловский и др.).

Гораздо реже на российском экране нового тысячелетия встречается тип *религиозного героя*, однако он диагностирует важные тенденции современности самым своим наличием. Актуализация данного героического типа связана с «религиозным ренессансом», повлекшим за собой возрастающий общественный интерес к феномену духовности и стремительную институционализацию религии. Реакцией на данные социокультурные процессы стала дихотомичность религиозного героя. Его первый тип (юродивый) призван повернуть религию лицом к зрителю, очеловечить её, снизить пафос, который приобрело православие на отечественной почве в XXI веке («Остров», реж. П. Лунгин; «Монах и бес», реж. Н. Досталь). Второй тип (деструктивный) – является неким протестом против насаждающейся религиозности и транслирует неоднозначность религиозного мышления за счёт переноса акцентов в экранном нарративе – с историй подлинной духовности на репрезентацию явлений религиозного фанатизма («Ученик», реж. К. Серебренников; «Язычники», реж. В. Суркова; «Конференция», реж. И. Твердовский).

Герои, объединённые поиском национальной идентичности, являются симптоматичным отражением отсутствия общепринятой национальной идеи в России нового тысячелетия («Дикое поле», реж. М. Калатозишвили; «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», реж. А. Кончаловский; «Черный снег», реж. С. Бурнашев и др.).

Несмотря на наличие на современном российском экране, типы *экзистенциального героя* («Телец», реж. А. Сокуров; «Жить», реж. В. Сигарев и др.), *героя-игрока* («Настройщик», реж. К. Муратова; «Бедные родственники», реж. П. Лунгин и др.) и *молодого героя на пороге взросления* («Свободное плавание», реж. Б. Хлебников; «Как я провёл этим летом», реж. А. Попогребский и др.) являются наименее выраженными.

Репрезентативная выборка исследования позволяет говорить о том, что школьники, учителя, учёные, рабочие, представители творческих профессий являются наименее востребованными или вовсе отсутствующими типами на современном российском экране. Невостребованность данных экранных типов – прямое следствие их непристижности по меркам современной общественности.

Большинство героев фестивального кинематографа не способно достигать своей цели, а коллизии, в которые они вовлечены, как правило оканчиваются разочарованием – в себе, близких, государстве, социальной сфере, мироустройстве. Большинство историй – локальные и трагичные, что, с одной стороны, выявляет тенденцию обращения к человеку и его подлинным проблемам, с другой – демонстрирует общественную апатию и отсутствие надежды. Если фестиваль кинематограф диагностирует проблемы современности и предлагает взглянуть им в глаза, то массовый выбирает путь эскапизма. Военное и спортивное кино представлено исключительно коммеморативными картинками, выдающими достижения советской эпохи за победы настоящего. Для остальных тематических категорий кинотеатрального проката наиболее востребованными становятся комедийные жанры, предоставляющие возможность разрядки – снятия психологического напряжения посредством юмора.

В заключении подводятся итоги диссертационного исследования, сформулированы выводы и перспективы дальнейшей разработки темы.

Основные положения диссертационного исследования представлены в следующих работах:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК Министерства образования и науки РФ

1. Петрова, А. П. Специфика репрезентации религиозного героя в современном российском кинематографе / А. П. Петрова // Вестник культуры и искусств. – 2020. – № 2 (62). – С. 124–133.
2. Петрова, А. П. Специфика репрезентации военного прошлого в российском коммеморативном и ревизионистском кинематографе XXI века / А. П. Петрова

- // Концепт: философия, религия, культура. – 2020. – Том 4. No. 2 (14). – С. 155–169.
- Петрова, А. П. Культурный герой и экранный герой: сущностные характеристики образа / А. П. Петрова // Художественная культура. – 2021. – № 1. – С. 245–265.
 - Петрова, А. П. Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века / А. П. Петрова // Международный журнал исследований культуры. – 2021. – № 2(43). – С. 60–86.

**Тезисы докладов на научных конференциях,
статьи в научных журналах и сборниках научных трудов**

- Петрова, А. П. Организация и методика проведения занятий со студентами специализации «Продюсер теле- и радиoproграмм» / А. П. Петрова // Культура – искусство – образование: материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост., авт. предисл. С. Б. Синецкий; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 119–123.
- Петрова, А. П. Дихотомия познающего и познаваемого в работе над документальным фильмом религиозной тематики / А. П. Петрова // Кирилло-Мефодиевская традиция в культуре России: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Шестнадцатый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». / сост. О. В. Терехова; Челяб. гос. институт культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 366–369.
- Петрова, А. П. Феномен массовой культуры: генезис понятия и историко-культурологический экскурс / А. П. Петрова // Лучшая научная статья 2019: сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса (24 ноября 2019 г.). – Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2019. – С. 275–281.
- Петрова, А. П. Профессиональные компетенции продюсера как выход на культурные основания продюсирования / А. П. Петрова // Культура – искусство – образование : материалы XL науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / Сост. Ю. В. Гушул (науч. ред), С. В. Синецкий (отв. сост); Челяб. гос. ин-т культуры и искусств. – Челябинск : ЧГИК, 2019. – С. 253–258.
- Петрова, А. П. Ключевые характеристики массовой культуры в гуманитарном научном познании / А. П. Петрова // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века: материалы междунар. науч.-творч. форума (научной конференции), 7–8 нояб. 2019 г. / сост.: С. Б. Синецкий (отв. сост.), Ю. В. Гушул (науч. ред.). – Челябинск: ЧГИК, 2019. – С. 147–151.
- Петрова, А. П. Природные объекты как культурное наследие территории: практики визуализации / А. П. Петрова // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 26 февр. – 2 марта 2020 / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2020. – С. 78–81.

7. Петрова, А. П. Коммеморативный видео-флешмоб как новая форма медиакультуры / А. П. Петрова // Россия: Тенденции и перспективы развития. Ежегодник. Вып. 15. Ч. 2 / РАН. ИНИОН. Отд. науч. сотрудничества; Отв. ред. В.И. Герасимов. – М., 2020. – С. 763–766.
8. Петрова, А. П. Специфика использования технологии виртуальной реальности в образовании производственного персонала / А. П. Петрова // Перспективные области развития науки и технологий: материалы II международной научно-практической конференции (14 мая 2020г., Новосибирск) Отв. ред. Зарайский А.А. – Издательство ЦПМ «Академия Бизнеса», Саратов 2020. – С. 39–47.
9. Петрова, А. П. Технологии виртуальной реальности в парадигме дистанционного обучения: к осмыслению нового этапа развития экранной культуры / А. П. Петрова // «MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность»: материалы V Международной научной конференции (Челябинск, 24–25 ноября 2020 года) : Часть 1 / под ред. А. А. Морозовой : Челябинский государственный университет. – Челябинск: Изд-во Челябинского государственного университета, 2020. – С. 92–94.
10. Петрова, А. П. Становление ранней европейской кинотеории (1896 – 1925) / А. П. Петрова // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века: материалы междунар. науч.-творч. форума (научной конференции), 12-13 нояб. 2020 г. / сост.: С. Б. Синецкий (отв. сост), А. В. Лушникова (науч. ред.). – Челябинск: ЧГИК, 2020. – С. 220–223.
11. Петрова, А. П. Специфика репрезентации мономифа в российском кинематографе военной тематики XXI века / А. П. Петрова // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности / Под ред. Д. В. Кобленковой. Материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – М.: ВГИК, 2020. – С. 217–221.
12. Петрова, А. П. Российская социология кино в XXI веке: цифровой инструментарий для анализа кинопотребления / А. П. Петрова // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, Е.И. Зимакова. – М.: МАКС Пресс, 2021. [Электронный ресурс]. – URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22562/130664_uid497497_report.pdf (дата обращения 22.06.2021).