ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

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

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
Зубанова Людмила Борисовна,
доктор культурологии, профессор

Челябинск, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение …… 3
Глава I. Репрезентация образа героя в пространстве экранной культуры: теоретико-методологические основания исследования …….. 24
1.1. Экранная культура как объект философско-культурологической рефлексии …… 24
1.2. Культурный герой и экранный герой: концептуализация и сущностные характеристики образа ……. 49
Глава II. Эволюция образа героя в отечественном кинематографе XX века: историко-культурная ретроспекция …… 68
2.1. Зарождение мифологии отечественного киногероя: от дореволюционного – к революционному периоду …….. 68
2.2. Стабилизация ценностной картины мира в образе советского киногероя ……. 80
2.3. Ценностные трансформации образа героя перестроечного и постперестроечного кинематографа …… 89
Глава III. Аксиосфера российского кинематографа XXI века: актуальная социокультурная диагностика ……... 101
3.1. Культурный герой российского кинематографа XXI века: базовые основания исследования ……. 101
3.2. Ценностные нарративы ключевых типов героев в фестивальном и массовом кинематографе ……... 123
Заключение …… 163
Список литературы…… 169
Приложения ……... 195

ВВЕДЕНИЕ

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. Об этой функции искусства метафорично, но очень точно высказался М. К. Мамардашвили: «Когда я рисую что-то, я рисую не то, что вижу, а рисую, *чтобы увидеть*» [138, с. 173]. Таким образом, 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, или же, как пишет культуролог М. Найдорф, «является образцом культурно предписанного поведения» [150, с. 295].

В различные исторические эпохи – в зависимости от доминирующего способа познания действительности и господствующей картины мира – герои манифестировали разные аксиологические установки и принимали различные образы. Так, древнегреческая скульптура – репрезентация человека ментально и физически идеального, поскольку картина мира древнего эллина была лишена дихотомии «тело и дух», а человек являлся проявлением эйдоса (εἶδος) – некоего первообраза-эталона. На средневековых полотнах герои – вытянутые, почти бесполые тела – становились отражением картины мира, в которой тело являлось лишь бренным сосудом для бессмертной души.

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. 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.

История российской культуры всегда развивалась безотрывно от политических и социальных событий, в которые оказывалось вовлечено всё население страны. В данном случае кинематограф – не исключение. Он стал отражением – а в каких-то случаях реакцией – на цепь национальных катастроф двадцатого столетия. Исчерпывающе об этом периоде выразилась историк кино И. Н. Гращенкова: «Сто лет – 8 войн, 4 революции, несколько волн эмиграции, непрерывное самоистребление в годы гражданской войны и политического террора – красного, белого, ленинского, сталинского. Заплачена цена запредельная – 60 миллионов, что равняется трети народонаселения» [41, с. 114].

Киногерой, по Ю. М. Лотману, представляющий собой семантически организованный, многослойный и иерархично закодированный феномен культурного текста [127], неминуемо становился отражением исторического, политического и социокультурного контекста страны, а фильмы – уникальными документами эпохи. Проверить данную гипотезу видится возможным при помощи разработки типологии отечественных киногероев XX-XXI веков, основываясь на их аксиологической составляющей и взаимосвязи с ключевыми периодами развития страны, среди которых мы выделяем семь: дореволюционный период, Октябрьскую революцию и первые советские десятилетия, Вторую мировую войну и послевоенные годы, хрущевскую оттепель, перестройку, постсоветский период 1990-х годов, новейшее время с 2000 по 2020-е годы.

Актуальность и вместе с тем эвристичность исследования заключается в отсутствии полноценно разработанной типологии героев отечественного кинематографа XX-XXI веков. Несмотря на наличие нескольких сотен 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 – героя раннего советского кино, периода оттепели или 1990-х годов – 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 этим 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 «Кино: реабилитация архетипической реальности» и «Образы великого разрыва: кино в контексте смены культурных циклов», Ю. М. Лотмана «Об искусстве», Р. Барта «Третий смысл», Н. А. Изволова «Феномен кино», Н. А. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма», О. В. Аронсона «Кино и философия: от текста к образу» и «Коммуникативный образ», З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности».

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. Муссинака. 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.

Объект 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 Кинемо» и выпусках российских специализированных киножурналов начала XX века («Сине-фоно», «Кине-журнал»).

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. Братолюбова «На заре советской кинематографии».

Кинематограф военной тематики является одной из самых востребованных и изученных тем в поле отечественного киноведения. 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.

Перестроечный и постперестроечный периоды в истории отечественного кино являются наименее исследованными в научном дискурсе. 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 диссертационном исследовании Ю. Г. Лидерман. Сборник статьей «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. Научный дискурс поддерживается периодически выходящими в неспециализированных изданиях статьями, которые, как правило, рассматривают лишь отдельные аспекты современного российского кино (фильм, жанр, художественные приемы в творчестве конкретного режиссера и др.).

Анализируя исторический и социокультурный контекст России 2000-2020-х 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 киносоциологии – 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 (Ким Чен Ир «О киноискусстве», сборники документов «Ленин, Сталин, партия о кино», «Самое важное из всех искусств: Ленин о кино», «Безбожное кино в деревне: методика и практика антирелигиозной пропаганды через кино»).

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 медиакультуры. 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 киноклубов 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–х 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 семантичность, 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 «отцеприимства»), 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 соборе «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 научная конференция 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 радиопрограмм»,

«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.

ГЛАВА I. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Экранная культура как объект философско-культурологической рефлексии

В попытках определить сущность героя современного российского кинематографа – понять, каков он и носителем какой аксиологической парадигмы является – мы видим необходимость пойти по пути холистической методологии, объясняя феномен через его связь с более глобальными целостными структурами. Чем обширнее и многограннее становится поле, а как следствие – и результаты, гуманитарных исследований, тем актуальнее звучит приписываемая Аристотелю сентенция *«целое больше суммы его частей»*, из которой уместно сделать вывод, что познание целого должно предшествовать познанию частей его составляющих. Частный феномен – в нашем случае герой российского кинематографа – будучи имманентной составляющей более сложной структуры, являет свою сущность во взаимозависимости с историческим, философским и социокультурным контекстом.

Любая дефиниция, ставящая целью определить сущность некоего объекта, осуществляет это посредством выявления отличительных признаков или функциональных характеристик, что в свою очередь обращает нас к взаимодействию – ведь признак и функционал могут проявиться лишь при наличии пространства явлений, в котором действует объект. Рассматривая героя современного российского кинематографа вне исторического и социокультурного контекста, мы можем лишь описать его, но не раскрыть сущность, не определить специфику его взаимоотношений с миром, не выявить предпосылки появления присущей ему ценностной модели. В связи с чем, понимая героя современного российского кинематографа как часть целостной системы, мы попытаемся обозначить время и пространство его бытования через структурную триаду

«массовая культура – медиакультура – экранная культура», что в дальнейшем приведет к выявлению более объективных и глубинных характеристик исследуемого объекта.

Влиятельные историки кино XX века (Ж. Садуль, Е. Тёплиц, З. Кракауэр, Л. Муссинак и др.) единогласны в том, что с момента своего появления кинематограф был массовым, а не элитарным искусством. Достаточно вспомнить содержание первых кинолент и пространство их демонстрации. Фильмы пионеров кино – Т. Эдисона, Л. Ж. Люмьера, Ж. Мельеса и Ш. Патэ – в подавляющем большинстве имели чрезвычайно упрощенный нарратив, который спустя век трансформировался в жанр телевизионного и интернет-скетча. В фундаментальной исследовательской работе «Всеобщая история кино» Ж. Садуль обозначает период 1902–1908 годов как «расцвет ярмарочного кино», когда кинематограф располагался в пространстве балаганов наравне с цирками, тирами, зверинцами, аттракционами, выставками редкостей и интересовал зрителей, «принадлежащих в основном к классу трудящихся – рабочих или крестьян» [182, с. 416], исключительно как аттрактивная техническая новинка. Немногим позже благодаря Ш. Пате кинематограф вступает в период кинотрестов – массового производства кинолент в исключительно коммерческих целях, когда «мировое кино ведет за собой не художник, а промышленник» [182, с. 342].

«Изменение в методах продажи и изготовления, – пишет Ж. Садуль, – влечет за собой переворот в качестве продукции. Прибыль, обеспеченная обращением сотен копий, определяет рождение новых жанров, их дифференциацию, видоизменение и развитие» [182, с. 341]. С появления первого кинотреста по настоящий момент профессиональный кинематограф (за исключением редких прецедентов авторского кино) уже не стремился вернуться в русло ремесленничества. Напротив, он активно инициировал глобализационные процессы – расширение зрительской аудитории и увеличение чистой прибыли от кинопроката.

Данные факты, имеющие целью напомнить функциональную природу кинематографа в его исторической репрезентации, позволяют начать

исследование с выявления ключевых характеристик массовой культуры как самого объемного поля, в котором находится герой современного российского кинематографа.

Прежде чем говорить о ключевых характеристиках массовой культуры, необходимо дать определение предмета осмысления и краткий экскурс в историю его появления. Со времён верхнего палеолита, когда бытие человека разумного стало отличаться высоким уровнем искусственного упорядочивания мира, возможно говорить о понятии культуры как совокупности устойчивых форм человеческой деятельности [211, с. 11]. Мы не ставим перед собой задачу начать столь издалека. Но необходимо учитывать, что предпосылки деления даже первобытного общества на «массу» и «избранное меньшинство», имели в своей потенции будущее деление на массовую и элитарную культуру, ведь по Х. Ортега-и-Гассету, предпосылки формирования массовой культуры имманентны самой структуре общества и в меньшей мере зависят от процессов информатизации [164, с. 309-310]. Это подтверждает и А. Я. Флиер в своей статье «Социальные основания массовой культуры»: «Со времени разложения первобытного общества <...> возникла и соответствующая дифференциация культуры, определяемая различием социальных функций разных групп людей, связанных с их образом жизни, материальными средствами и социальными благами, а также формирующейся идеологии и символики социальной престижности. <...> Одновременно происходило размежевание культуры на обыденную и специализированную» [212, с. 626].

В научной среде нет единого мнения относительно периода появления массовой культуры. Некоторые исследователи полагают, что как устойчивый феномен она обозначила себя в поздней античности [201, с. 20], однако большинство сходятся на том, что массовая культура явилась следствием промышленной революции, а соответственно, связана с процессами индустриализации, урбанизации и становления массовой грамотности населения. Принципиально одно – появлению массовой культуры предшествовало становление массового общества и массового человека, которые и сделали

возможным формирование культуры масс. Современный российский социолог А. Г. Левинсон утверждает, что для возникновения феномена массовой культуры был необходим фундаментальный переворот общественной стратификации – от сословного (традиционного) общества к бессословному (индустриальному). Люди, обладающие единым социальным статусом и погружённые в идентичные жизненные обстоятельства, имеют схожие интересы и находят понятным унифицированный массовый продукт, угождающий интересам большинства [118]. Аналогичных взглядов придерживается А. Я. Флиер, который усматривает предпосылки формирования массовой культуры в глобальных миграциях на заре промышленного бума. Перемещение человеческих масс он рассматривает скорее, как перемещение культурное – «в среду иной культуры, иных параметров и норм социальной справедливости, иных символических систем» [213, с. 29]. Как следствие, разрушаются социальные основания традиционной культуры, на смену которой приходит массовая, «упорядочивающая социальное поведение людей не на основе исторической традиции, а на основе общих потребительских интересов» [213, с. 29].

Формирование массовой культуры и, как следствие, кинематографа стало возможным лишь в контексте данных исторических пертурбаций. Кино, зародившись в лоне массовой культуры, пребывает там по сей день. Попытки его демаркации на массовое и элитарное – или же мейнстрим и авторское кино – встречаются лишь в повседневной практике, но не научном дискурсе. Невозможность демаркации связана с отсутствием четких зафиксированных критериев массового и элитарного кинематографа, что особенно остро ощущается при анализе аудиовизуальных произведений XXI века. Многие кинофестивальные картины, негласно считавшиеся «высоким» кинематографом, сегодня выходят в широкий прокат и находят большой отклик у зрительской аудитории. Массовое кино, носящее ярлык «низового» и занимающее кинотеатральную нишу, зачастую репрезентует остросоциальные темы и отмечается наградами на крупнейших кинофестивалях.

Осмелимся предположить, что данное явление диффузии видов – не больше, чем иллюзия, не имеющая под собой оснований, так как кинематограф никогда не пребывал в поле высокого искусства. Необходимо оговориться, что в истории кинематографа периодически встречались попытки ввести кино в ранг элитарных искусств – достаточно вспомнить киноманифесты французской «новой волны» или представителей направления «Догма 95». Однако они касались скорее специфических кинематографических приёмов, нежели базового языка кино, который изначально был интернациональным – рассчитанным именно на массового человека. Национальный или этнический кинематограф, предназначенный для узкой аудитории конкретной страны и требующий определенной культурной подготовки для его прочтения (Таиланд, Индия, Япония и др.) – скорее исключение из правил. Более того, в данных странах производятся и интернациональные ленты, претендующие на то, чтобы быть понятыми широкой общественностью. Основные игроки кинорынка – и это хорошо заметно на примере Америки, Европы, России – в основном производят продукт, доступный для понимания человеку любой культуры.

Интернациональность кинематографа стала возможной благодаря его языку, который, в отличии от оперы, балета или высокой моды, не требует от зрителя научения его прочтения. Как справедливо заметил немецкий кинорежиссер Ф. Ланг: «В каждый век существовал язык, который служил средством взаимопонимания образованных людей всех стран. Кино – это эсперанто для всего мира и – мощный культурный посредник. Для того, чтобы понимать этот язык, не нужно ничего, кроме двух широко открытых глаз» [114]. Таким образом, именно язык коммуникации со зрителем позволяет отнести кинематограф к области массовой культуры.

В начале XX века человек оказался в условиях социокультурного контекста, нивелирующего его прежнюю культурную, сословную и этническую идентичность. Народный и элитарный типы культуры (по А. Я. Флиеру традиционный и креативный, соответственно) оказались под большой угрозой, так как стремительно исчезал субъект, их творящий. В связи с чем первые опыты

осмысления массового общества и массового человека, разрушающих многовековое культурное устройство, были представлены исключительно негативной коннотацией. Западноевропейская научная мысль того периода породила целое направление социальной психологии – психология толпы – представленное Х. Ортега-и-Гассетом, Г. Лебоном, Г. Тардом, Э. Канетти и др.

В социально-философском трактате «Восстание масс», анализируя культурный кризис Европы начала двадцатого столетия, Х. Ортега-и-Гассет вводит термины-антиподы «масса» и «избранное меньшинство» [163, с. 17-20]. «Масса» в понимании философа отнюдь не количественная, социальная или иерархическая величина, а скорее состояние ума: «По одному-единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, "как и все", и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью» [163, с. 20].

Не менее критично феномен массы описывается Г. Лебоном в труде «Психология народов и масс». Характерными чертами массового человека он считает внушаемость, импульсивность и примитивность, а наиболее доступным языком массового общества – риторику образов и ассоциаций. «Образы, поражающие воображение толпы, – утверждает Г. Лебон, – всегда бывают простыми и ясными, не сопровождающимися никакими толкованиями, и только иногда к ним присоединяются какие-нибудь чудесные или таинственные факты: великая победа, великое чудо, крупное преступление, великая надежда» [116, с 53].

Полемизируя со своим современником, социолог Г. Тард в сборнике этюдов «Мнение и толпа» вводит понятие «публики» в противовес лебоновской «толпе». По мнению Г. Тарда, на смену толпе, объединённой исключительно физической и эмоционально-импульсивной близостью, приходит эра публики, субъекты которой приобретают единство посредством общих идей. С потерей лидера или наступлением физической разобщенности толпа имеет свойство быстро распадаться, тогда как публика является более устойчивым явлением вследствие

зависимости от СМИ, которые формируют общность мнений даже в условиях территориальной разобщенности субъектов [175].

В труде «Масса и власть» Э. Канетти в определенном смысле продолжает исследования Х. Ортега-и-Гассета и Г. Лебона, анализируя социальные и политические аспекты поведения и роли масс в функционировании общества. Важнейшим процессом, происходящим внутри массы, он считает разрядку – «момент, когда все, кто принадлежит массе, освобождаются от различий чувствуют себя равными» [86, с. 21]. Прежде всего Э. Канетти говорит о внешне обусловленных должностных, социальных и имущественных различиях, которые гнетут и неизбежно разъединяют субъектов. Процесс разрядки устанавливает состояние абсолютного равенства, которое автор считает фундаментальным свойством массы: «Все лозунги справедливости, все теории равенства вдохновлены в конечном счете этим опытом равенства, который каждый по-своему пережил в массе» [86, с. 34-35]. В нашем случае – пережил в кинозале, где экран, нивелирующий социальные и имущественные различия, консолидирует и уравнивает.

Следующая группа исследователей рассматривает массовую культуру как инструмент трансляции и утверждения в общественном сознании потребительской идеологии. Первым полноценным исследованием, посвященным исключительно массовой культуре, можно назвать эссе «Культуриндустрия. Просвещение как обман масс» М. Хоркхаймера и Т. Адорно, опубликованное в 1947 году. Авторы вводят термин «культуриндустрия», под которым понимают целый промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сфере искусства – живописи, литературе и кинематографе. Появление в составе термина дефиниции «индустрия», М. Хоркхаймер и Т. Адорно поясняют следующим образом: «Кино и радио уже более не требуется выдавать себя за искусство. Та истина, что они являются не чем иным, как бизнесом, используется ими в качестве идеологии, долженствующей легитимировать тот хлам, который они умышленно производят» [218, с. 150]. «Культуриндустрия», по мнению авторов, не несет за собой ценностных

ориентиров, не направлена на духовное обогащение и является исключительно развлекательным бизнесом. Как составная часть экономической системы, индустрия культуры функционирует благодаря производителю и потребителю.

Аналогичных взглядов на идеологизированность массовой культуры придерживался ещё один представитель Франкфуртской школы – Г. Маркузе, разработавший концепцию «одномерного человека» [141]. По мнению автора, социокультурная одномерность и одномерность мышления – необходимые производные индустриального общества, основанного на сциентистско-техницистских императивах и принципе «производительности». Потребительская ориентация и гонка за материальными благами лишает человека социально-критического измерения, что неминуемо накладывает отпечаток на культуру и искусство. Согласно концепции Г. Маркузе, искусство перестает быть рупором высоких общечеловеческих ценностей, превращаясь в ретранслятор ценностей потребительских: «Средства массовой коммуникации гармонично, часто незаметно смешивают искусство, политику, религию и философию с коммерческой рекламой. Эти сферы культуры приводятся к общему знаменателю – товарной форме. Музыка души становится ходовой музыкой. Котируется не истинностная ценность, а меновая стоимость» [141, с. 74].

Едва ли кто-то сказал о массовой культуре в дискурсе общества потребления больше, нежели Ж. Бодрийяр. Философ утверждает, что наравне с системой производства, берущей своё начало ещё в первобытных обществах, в XX веке утвердилось и потребление – не как единичный акт, а как системное явление, обладающее своей культурой и механизмами функционирования, а также диктующее особую потребительскую ментальность. Система потребления для Ж. Бодрийяра является ничем иным, как манипуляцией симулякрами – знаками, не имеющими референции в реальности. В современной цивилизации выбор потребителя среди товаров, услуг и даже объектов культуры иллюзорен – он диктуется не подлинной необходимостью, а стремлением социальному отличию или, в конечном счёте, к счастью, которое рассматривается Ж. Бодрийяром как эквивалент спасения. В этом смысле культура общества

потребления крайне мифологична: «Миф о счастье является именно тем мифом, который воспринимает и воплощает в современных обществах миф Равенства. Вся политическая и социологическая действенность, присущая этому мифу начиная с промышленной революции и революции XIX века, переместилась в Счастье» [28, с. 73]. Чтобы являться проводником эгалитарного мифа в условиях современности, счастье должно быть измеримой категорией, поэтому оно приобретает вид благосостояния, исчисляемого вещами. Однако, как утверждает философ, субъекты никогда не потребляют объект в себе – в его потребительской ценности. Они всегда манипулируют объектами как знаками, которые присоединяют их к социальной группе, взятой за эталон. Знаки, в свою очередь, являются лишь симулякрами, означающим без означаемого, поэтому счастье оказывается недосягаемым, обрекая субъект на бесконечное потребление всё новых симулякров.

Для обозначения массовой культуры Ж. Бодрийяр нередко использует дефиницию «НОК» («наименьшая общая культура»), понимая под ней минимальный усредненный набор понятий и смыслов, необходимый потребителю для взаимодействия с произведением искусства. По мнению философа, проблемой потребления оказываются «поражены» как произведения авангарда, так и массовая культура: «Последняя скорее комбинирует содержание (идеологическое, фольклорное, сентиментальное, моральное, историческое), стереотипные темы, тогда как первые комбинируют формы, способы выражения» [28, с. 135]. Элитарная и массовая культура производятся идентичным образом – в ритме конвейера, который сегодня является универсальным – соответственно, утрачивают свою сущность, представляя отныне не культуру, а «ритуализованные знаки культурализации» [28, с. 138], которые потребляются идентичным образом. Праксис потребления, выводимый Ж. Бодрийяром, уместно экстраполировать на характер взаимодействия потребителя с культурой, который носит скорее оттенок любопытства, нежели подлинного интереса или безразличия. По Ж. Бодрийяру, познание мира в дискусе потребления трансформируется в невежество или, в конечном счёте, незнание.

Своеобразным символом массовой культуры для Ж. Бодрийяра является торгово-развлекательный центр, где в «утонченном концерте потребления», соединились магазины, рестораны и культурно-досуговые площадки, став явлениями одного порядка: «Нет больше различия между высшим сортом бакалеи и галереей живописи, между "Плейбоем" и "Трактатом о палеонтологии"» [28, с. 9]. Культура становится предельно коммерциализированной, трансформируясь в один из элементов общей коллекции потребляемых благ. Ж. Бодрийяр не анализирует конкретные формы культуры, представленные в «очагах потребления», однако необходимо оговориться, что одним из первых развлечений, появившихся в торгово-развлекательных центрах, стали мультиплексы – многозальные кинотеатры с тремя и более экранами, располагающие дополнительными развлечениями (кафе, бары, боулинг и т.д.) [27]. Появившись в начале 1960-ых годов в шопинг-центрах сабурбии (американских пригородов), они имели очень прагматичную цель – распространение кинематографа на периферийных территориях, которые в связи с отсутствием стационарных кинотеатров довольствовались лишь драйв-инами (автокинотеатрами) [6, с. 45]. Некоторые американские киноведы именуют этот период началом формирования «блокбастерной ментальности»: вместо исключительного события поход в кино стал обыденным действием, сравнимым с походом в магазин, что неминуемо повлекло за собой изменения репертуара.

Продукт массовой культуры недолговечен: если раньше живопись или монументы переживали целые поколения людей, то в XX веке человек становится свидетелем того, как произведения рождаются, признаются незначительными в свете быстрого устаревания и придаются забвению. Общество потребления в равной степени нуждается как производстве, так и в разрушении продуктов культуры, между которыми сам процесс потребления становится промежуточным звеном: «В потреблении, – утверждает Ж. Бодрийяр, – существует глубокая интенция превосходить себя, превращаться в разрушение. Именно здесь оно обретает свой подлинный смысл» [28, с. 72]. Данная тенденция может быть всецело экстраполирована и на кинематограф. На сегодняшний день представляется практически невозможным подсчитать количество фильмов, производимых киностудиями всех стран. Однако

тенденция на значительное увеличение их количества заметна даже в контексте российского кинотеатрального проката: в 2010 году на российские экраны вышли 349 фильмов, в 2015 году – 453, а в 2019 году – уже 618. Значительная их часть не претендовала на репрезентацию серьезной проблематики и исключительность с точки зрения художественного языка. Вследствие чего данные фильмы в кротчайший срок окажутся забытыми и «заменятся» новинками кинотеатрального проката. Многие кинодистрибьюторы сходятся во мнении, что если раньше производство полнометражного художественного фильма могло длиться несколько лет, то сегодня цикл производства в среднем сокращается до 10 месяцев – если он продлится дольше, то фильм имеет риск морального устаревания.

Вслед за Ж. Бодрийяром, У. Эко утверждает, что произведение массовой культуры нивелирует этическую категорию, свойственную подлинному искусству, подменяя её сугубо эстетической – построенной на эффектах и зрелищности. Произведения заранее запрограммированы на четкий результат – конкретную и сиюминутную эмоцию – нежели на созерцание и размышление, поэтому предоставляют возможность прожить доступный эстетический опыт [77].

Приведенные факты не вызывают сомнений в том, что кинематограф является плодом массовой или, как писал американский арт-критик К. Гринберг, «первой в истории универсальной культуры» [45]. Кинематограф функционирует по её механизмам и разделяет принципы упрощения культурных смыслов, динамизма, быстрого ответа на запрос рынка, конвейерного производства и коммерческого характера продукта своей деятельности. Мы не задаёмся целью давать этому оценку, а лишь воспринимаем это как данность эпохи и плацдарм для последующего анализа героя российского кинематографа XXI века. Ведь, как утверждал Ф. Ланг: «С одной стороны – фильм в большей или меньшей степени отвечает ожиданиям и интересам зрителя, становясь тем самым своеобразным воплощением его идеалов, причем по отдельным примерам можно судить о целой массе, с другой стороны – по рождаемый нашей эпохой, фильм является ее отражением и картиной, превращаясь в документ эпохи» [114].

Следующим полем, в котором пребывает герой современного российского кинематографа, является пространство медиакультуры. Только обратившись к её анализу, возможно приблизиться к понимаю того, чем был обусловлен визуальный поворот, пришедший в XX веке на смену лингвистическому, и каким образом экранный герой, отнявший пальму первенства у героя литературного, занял лидирующие позиции по охвату аудитории и общественной узнаваемости.

Было бы некорректным утверждать, что массовая культура и медиакультура являются составляющими одной классификации. Первая – скорее форма демаркации культуры по социальному признаку или характеру целевой аудитории (если использовать маркетинговую категорию, применяемую в кинематографе), вторая же – одна из типов культур в классификации по технологическим признакам и способу трансляции сообщения. В связи с чем медиакультура будет интересовать нас как способ трансляции массовой культуры посредством медиатехнологий.

В современной отечественной практике термины «средства массовой информации» (СМИ) и «средства массовой коммуникации» (СМК) зачастую выступают синонимами «медиакультуры». Однако последняя, на наш взгляд, подразумевает более глубокий уровень рефлексии – осмысление не только технической составляющей, но также онтологической и гносеологической сущности культуры. Вслед за культурологом Н. Б. Кирилловой мы будем понимать под медиакультурой «совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности» [96, с. 74]. Медиакультура XXI века представляет собой совокупность книжной (печатной), аудиальной, визуальной и аудиовизуальной (экранной) культур. Однако многие медиатеоретики утверждают, что доминантной является всё же аудиовизуальная составляющая – кинематограф, телевидение, мультимедиа.

По мнению Н. Б. Кирилловой, с появлением медиа привычная схема коммуникативного процесса «сообщение – коммуникация – интерпретация»

претерпела изменения. Если раньше коммуникация являлась связующим, исключительно процедурным звеном между сообщением (передаваемой информацией) и его интерпретацией (приобретаемым знанием), то в медиакультурном дискурсе коммуникация (операция передачи) стала ключевой составляющей [95]. Революционные положения о роли средств коммуникации как движущих сил развития общества были выдвинуты канадским культурологом М. Маклюэном в работах «Галактика Гутенберга» и «Понимание медиа». В отличие от представителей Франкфуртской неомарксистской школы (Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе), М. Маклюэн утверждает, что исторический прогресс обуславливается не классовыми противоречиями, а конфликтами между старыми и новыми средствами коммуникации [134]. Его позиция наиболее ёмко отражается в тезисе «medium is the message» («средство коммуникации – само по себе есть содержание»). Исходной точкой для исследований М. Маклюэна является гипотеза о том, что форма медиа важнее того значения или содержания, которое оно передает, то есть сама форма средства коммуникации меняет наше сознание.

Для того, чтобы понять, какими средствами коммуникации было подготовлено рождение кинематографа, и какую революцию в формах мышления он произвел, представляется необходимым дать краткий экскурс в этапы развития медиакультуры по М. Маклюэну. Историю развития человеческой цивилизации ученый подразделял на четыре этапа, в каждом из которых доминирующее положение занимает конкретное средство коммуникации.

Первый этап – первобытная дописьменная культура, где жизнь общества детерминирована устными средствами коммуникации, а «мир представляет собой единое информационное и чувственное пространство» [7, с. 158]. Как утверждает И. Б. Архангельская – исследователь наследия М. Маклюэна – в дописьменном обществе «господствует "слуховая культура" (earculture), для которой характерна одновременность всего происходящего (simultaneity), круговорот (circularity) и полная погруженность участников в происходящие события (immersion), причем из процесса коммуникации не всегда можно выйти» [7, с. 158]. Для М. Маклюэна

первобытный человек, владеющий исключительно устной коммуникаций, является своеобразным эталоном нерасщепленного сознания. Ссылаясь на Дж. К. Каротерса, он подчеркивает, что «единственно возможным было положение, при котором любой человек нес ответственность в равной степени и за свои мысли, и за свои поступки» [134, с. 33].

Второй этап – письменная культура, берущая своё начало с появления и распространения фонетического письма, которое «расщепило надвое мысль и действие» [134, с. 33]. Отныне «акустическое» пространство коммуникации заменилось «визуальным», вследствие чего человек был изъят из мира тотальной взаимосвязи и взаимодействия – аудиосети – которой был дописьменный мир. Пиктографическая, идеограмматическая и иероглифическая формы письма не могли послужить условием для коренной трансформации сознания, ведь только фонетический алфавит обладал «абстрагированием значения от звука и переводом звука в визуальный код» [134, с. 34]. Фонетическое письмо, утверждает М. Маклюэн, «приводит к разрыву между глазом и ухом, между семантическим значением и визуальным кодом, и поэтому только фонетическое письмо создает условия для перехода человека из племенного мира в цивилизованный и дарит ему глаз вместо уха» [134, с. 40]. Изобретение алфавита редуцировало одновременное действие всех чувств, свойственных для устной речи, к единому пространству – визуальному коду. Сегодня аналогичные переходы «туда и обратно через множество пространственных форм» [134, с. 67-68] мы и именуем средствами коммуникации.

Помимо этого, письменная культура породила ещё несколько изменений в сознании и процессах коммуникации, без которых была бы немыслима культура экранная, сформировавшаяся лишь на рубеже XIX-XX веков, однако вобравшая в себя основные достижения фонетического алфавита. По мнению М. Маклюэна, именно письменная культура «логикализировала» мысль и сформировала пассивного потребителя, что было совершенно невозможным в условиях устной коммуникации. Однако важнейшим навыком, который сформировали чтение и письмо, была фокусировка взгляда на определенном расстоянии с целью

воспринимать «холст» целиком, а не фрагментарно. Ссылаясь на исследования профессора Дж. Уилсона из Африканского института при Лондонском университете, М. Маклюэн объясняет, почему африканские бесписьменные племена не владеют навыком восприятия кинематографического изображения. Учёный утверждает, что в силу отсутствия письменной культуры, они не способны отстраниться от экрана и видеть его целиком, вместо чего сканируют единичные предметы и образы: «Глаз используется не как орган перспективного видения, а, так сказать, как орган тактильного восприятия. Евклидово пространство, которое базируется на отделении зрения от тактильности и слуха, им неизвестно» [134, с. 56-57].

Третий этап – печатная культура или «Галактика Гуттенберга», которая создала новую «визуальность» и первый конвейер по производству однотипных товаров. М. Маклюэн считает, что книгопечатание имеет много общего с кинематографом, так как оно является переводом «движения в ряд статических положений, так сказать, моментальных снимков или кадров» [134, с. 187]. Читателю печатного текста отводится роль кинопроектора – он движется по ряду букв со скоростью, позволяющей ему воспринимать движение авторской мысли, причем чтение вслух совершенно утратило смысл, а сам акт чтения значительно ускорился. Исследователь отмечает доминантную роль визуальности в печатной культуре: одно из чувств – в данном случае зрение – «экстернализуется в технологической форме» [134, с. 385], то есть воплощается в материальных технологиях. Если раньше все виды чувств находились в полном и всестороннем взаимодействии, то с изобретением печати зрение вытеснило остальные чувства «на периферию», что повлекло за собой революцию системе мышления.

Четвёртый этап – современная электронная культура или «Галактика Маркони», «характеризующаяся децентрализацией процессов коммуникации, многократным ускорением реакций и всеобщей включённостью в информационное поле» [147]. По мнению М. Маклюэна, электронные средства коммуникации (телеграф, телефон, телевидение, компьютер) возвращают человека к первобытному состоянию, характеризующемуся многомерным

слуховизуальным восприятием мира. Возможность мгновенной передачи информации и ответной реакции на неё упраздняет пространство и время, позволяя субъекту почувствовать единство с человечеством. Данную «имплозию» информационного пространства учёный изложил в своей концепции «глобальной деревни», где благодаря электричеству возникает новое племенное сообщество, объединенное единой сетью («network»).

Помимо этапов развития медиакультуры, М. Маклюэном была выдвинута теория «холодных» и «горячих» медиа, согласно которой все средства коммуникации можно разделить на две большие группы. Основной критерий данной классификации – уровень вовлечения субъекта в процесс коммуникации. По М. Маклюэну, «холодные медиа – это технологии племени, живого включения, участия; горячие – технологии цивилизации, абстрагирования, уединения, пассивности» [147]. «Холодные» медиа – к примеру, книги – подразумевают высокую степень вовлеченности и требуют от участников коммуникативного процесса большой заинтересованности. «Горячее» медиа расширяют одно чувство до предела или степени «высокой определенности», что для М. Маклюэна означает состояние наполненности данными. Такие медиа минимизируют или полностью исключают вовлеченность перципиента в процесс коммуникации. К ним ученый относил радио, телевидение и кинематограф.

Вслед за М. Маклюэном парадигму анализа медиа в контексте технологического детерминизма продолжил современный медиатеоретик Л. Манович. Его исследования посвящены специфике и влиянию на образ мышления современного человека новых медиа – культурных артефактов, произведенных при помощи компьютерных технологий. Новые медиа уже не являются средствами массовой информации в традиционном понимании XX века и включают в себя всё многообразие продуктов цифрового общества – веб-сайты, мультимедиа, виртуальную реальность (VR), компьютерные игры, интерактивные инсталляции, цифровой кинематограф, компьютерную анимацию и др. [140, с. 39]. Л. Манович утверждает, что переход к новым медиа осуществился посредством перевода традиционных медиа в числовые данные, в результате чего

«статичные и движущиеся изображения, звуки, формы, пространства и тексты становятся вычисляемыми, т. е. просто еще одним набором компьютерных данных» [139, с. 11]. Таким образом, компьютер превратился в движущую силу культуры, а обработка информации стала ключевым аспектом повседневности XXI века.

По мнению Н. А. Хренова, становление массового общества возродило такую архаичную форму культуры, как зрелище. Специфической особенностью современной зрелищности является визуальность, которая выражается в большом количестве медиакультурных форм [220]. По мнению исследователя, зрелищность актуализируется в ситуациях «разрушения систематической целостности, завершенности, монистичности, естественной упорядоченности мироустройства» [102, с. 66]. Подобный разлом произошел в XX веке, когда вследствие интенсивности глобализационных процессов человек потерял связь с традиционной культурой и коллективным началом. Для Н. А. Хренова современный человек является уже не коллективным, а «массовизированным» индивидом, мир которого лишён сакральных смыслов. Ситуация перехода, подрывающая прежние основы, вновь погружает человека в «до-индивидуальное хаотическое состояние», рождает новый тип его поведения и актуализирует зрелищные формы культурной активности. В подобные периоды, считает Н. А. Хренов, становятся вновь востребованы мифологические структуры – связанные с процессами духовной саморегуляции, они помогают человеку вернуть разрушенную самоидентичность. В рецензии на труд Н. А. Хренова «Зрелище как актуальная культурная форма эпохи перехода» О. В. Костина подчеркивает, что «миф как емкая форма, наполненная абсолютным, универсальным смыслом, в переходные эпохи становится источником художественной образности и метафорики, инструментом символического моделирования, а также содержательно и аксиологически универсальным языком в искусстве» [102, с. 68].

Сегодня основной сферой мифотворчества является медиакультура. По мнению Н. Б. Кирилловой, она «упаковывает» реальность в мифы, которые помогают человеку воспринимать действительность [97, с. 155]. М.

Мамардашвили понимал миф как «машину культуры», считая, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т.д., которые не есть представления о мире, не являются теорией мира, а есть способ конструирования человека из природного, биологического материала» [137, с. 45–47]. Таким образом, миф, транслируемый посредством медиакультуры, является не только посредником между реальностью и человеком, а инструментом «конструирования реальности» и управления массовым сознанием.

Медиакультуре не под силу трансформировать саму реальность, однако посредством конструируемых сюжетов – через печатную прессу, телевидение, кинематограф, Интернет – она меняет представление о ней. Специалист в области коммуникативных технологий Г. Г. Почепцов считает, что миф есть универсальная конструкция, которая может быть наполнена любым содержанием: «Миф предстает перед нами как сценарий развертывания имиджа, в котором сразу заполняются до этого пустые роли друзей и врагов главного героя. Миф является целой конструкцией, в этом его принципиальная выгодность, поскольку большое число нужных характеристик теперь будут всплывать автоматически. В случае подключения мифа уже нет необходимости порождать целые тексты, можно только намекать, подсказывая существенные характеристики, подводящие массовое сознание к тому или иному мифу» [169, с. 105-106].

Далее, исходя из задач исследования, представляется необходимым сконцентрироваться на наиболее распространенной и востребованной форме медиакультуры XXI века – экранной культуре. В отличие от массовой и медиакультуры она имеет четкие исторические границы, так как её генезис связан с появлением конкретного изобретения. Первые опыты по «оживлению» статичного изображения берут своё начало ещё в XIX веке, однако такие изобретения как фенакистископ, праксиноскоп, зоотроп, зупраксископ и др. носили экспериментальный характер и являлись докинематографическими технологиями [183]. О зарождении экранной культуры стало возможным говорить с 1895 году, когда Ж. Л. Люмьером был разработан механизм проекции

движущегося изображения на экран. Синематографический аппарат братьев Люмьер был основан на конструкции кинескопа Т. Эдисона – аппарата, рассчитанного на индивидуальный просмотр посредством окуляра. Однако именно технология проекции, создавшая возможность коллективного зрелища, сформировала первый прецедент экранной культуры – кинематограф.

Несмотря на то, что понятие «экранной культуры» вошло в научный дискурс ещё в прошлом веке, по сей день не сформулирована единая академическая дефиниция понятия. Единственная зафиксированная дефиниция обнаруживается в «Толковом словаре обществоведческих терминов», однако представляется достаточно спорной: «Экранная культура – культура, базирующаяся на микропроцессорной информационной технологии; порожденный компьютерной революцией принципиально новый тип культуры, основным материальным носителем текстов которой является не письменная речь, а "электронная книга", "экранная речь". Для экранной культуры характерна экранная форма общения людей (свободный вход в мир информации), экранное мышление (строгая логика, быстрота, гибкость, реактивность, образность), экранная система обучения и управления» [246, с. 488]. На наш взгляд, наиболее значимой частью дефиниции является констатация изменения языка коммуникации – от письменной речи к экранной. Однако очевидным становится разрыв между «экраном-содержанием» и «экраном-формой» – между ранними образцами экранной культуры (кинематограф, телевидение) и её новейшими компьютерными конфигурациями, использующими в своей технологии экран.

За 125 лет существования киноэкран, привычный зрителю начала XX века, трансформировался во множество новых форм, которые прочно вошли в жизнь человека XXI века – это экраны компьютеров, планшетов, смартфонов, а также уличные медиафасады и мультимедийные экраны. Данное разнообразие экранных форм позволяет сделать допущение, что в современных реалиях невозможно выдвинуть единую дефиницию «экранной культуры», рассматривающую старые и новые формы экранной коммуникации, обладающие большой долей интерактивности, как объекты одного порядка. В связи с чем необходимо

оговориться, что в данном исследовании нас будет интересовать не технико-технологическая составляющая экранной культуры, а её сущностный аспект. Тематика исследования диктует необходимость дополнительного сужения историко-культурологического экскурса экранной культуры до рассмотрения одной из её составляющих – кинематографа. Как следствие, далее мы сконцентрируемся на анализе авторитетных работ по онтологии и герменевтике кино, оставив за рамками исследования большой корпус текстов по технологии и истории экранных искусств в целом.

Первые попытки осмысления феномена кинематографа как культурного явления берут свое начало в конце ещё XIX века – с момента появления и публичной демонстрации кинолент. Центральным вопросом ранней киномысли являлась природа кинематографического произведения. Первые публицисты делали попытки разобраться, чем является кинематограф – искусством или механическим средством воспроизведения реальности, создаёт ли он новые пространства и смыслы или же досконально копирует действительность. В мае 1896 года выходит, возможно, первая теоретическая работа о новом культурном явлении – статья О. Уинтера «Кинематограф», в которой автор сопоставляет кинематографический реализм с натурализмом в литературе и живописи, утверждая, что кино является новым воплощением «реалистической мечты» [242, с. 18-19]. В одном из наиболее значительных текстов ранней итальянской кинотеории – «Философии кинематографа» (1907) Дж. Папини – говорится, что «белый экран кинематографа дает нам такое ощущение, что видимое происходит в действительности, как будто мы наблюдаем за ним в зеркале, с головокружительной скоростью следующим за событиями в пространстве. Эти изображения дают нам впечатление реальности более сильное, чем кулисы и разрисованные задники лучшего театра» [242, с. 23]. В публикации М. Л'Эрбье «Гермес и молчание» (1917) кинематограф сравнивается с «машиной, печатающей жизнь». Автор декларирует, что при помощи кинематографа, который «передает нам состояние мира, не преображенного культурой» [242, с. 25], сознание должно быть очищено от эстетического опыта, который мешает объективно воспринимать

реальность. Однако, как утверждает киновед М. Ямпольский, строгая оппозиция кинематографа искусствам не получила широкого распространения, и последующая «киномысль двигалась, нащупывая сложные взаимосвязи между механическим репродукционизмом и эстетическим» [242, с. 25].

Общая тенденция ранней киномысли – рассмотрение кинематографа как нового, симбиотического этапа в развитии фотографии и живописи, которые традиционно противопоставлялись друг другу. «От живописи, – пишет М. Ямпольский, – кинематограф берет некий преображающий момент, эстетическое начало, от фотографии – документальность. Натуралистический документ, пропущенный сквозь кинопроектор, неожиданно позволяет увидеть сущность. Живопись, подвергаясь в том же проекторе натуралистическому очищению, освобождается от налета фальши» [242, с. 33].Таким образом, в кинематографе впервые объективировалась романтическая идея соединения документальности и воображения. Данный симбиоз породил уникальную черту, которая в полной мере не была достигнута ни одним из предшествующих искусств – *возможность конструировать предельно реалистичное изображение*. Это, в свою очередь, породило у зрителя феномен узнавания, соотнесения себя с экранным героем и, как следствие, сформировало к нему большое доверие, что в совокупности с массовым охватом аудитории позволило кинематографу стать не только развлечением, но и инструментом политического и идеологического влияния.

Принципиально важными для ранней кинотеории являются положения, выдвинутые французским философом А. Бергсоном, который обратился к кинематографу в работе «Творческая эволюция» (1907). Ключевыми в теории философа являются понятия времени и длительности, что чрезвычайно созвучно с кинематографическим методом воспроизведения реальности. А. Бергсон понимает бытие как «творческую силу», «текучую континуальность», которую способен осмыслить не на научный метод, а искусство. Он утверждает, что «механизм нашего обычного познания имеет кинематографический характер» [22, с. 339], а расчленение действительности на мгновенные снимки «есть работа воображения, чья функция как раз и сводится к фиксации подвижных

изображений нашего повседневного опыта» [242, с. 36]. По А. Бергсону, киноаппарат является способом абстрагирования жизни, посредством которого кинематограф не воспроизводит её, а накладывает на движение жизни безличное движение киноаппарата. Реальность, попадая на пленку, становится уже не механическим слепком с самой себя, а продуктом переработки вследствие работы воображения. Таким образом, А. Бергсоном была установлена глубинная связь между киноаппаратом и человеческим сознанием и поставлена своеобразная точка в ключевом вопросе ранней киномысли – является ли кинематограф творческим методом конструирования реальности или всего лишь способом её механического копирования.

Кинематограф достаточно рано осознал свои возможности конструирования реальности, благодаря чему стал ценностным полем современной культуры. Однако впервые возможностями «фабрики грёз» воспользовались отнюдь не политические структуры, а крупные коммерческие компании. Посредством консолидации с киностудиями они размещали в пространстве фильмов «product placement» – рекламу своих товаров, адаптированную в сюжет. Это могли быть как продукты питания, так и дорогостоящие предметы роскоши. Их объединяло одно – ассоциируемые с киногероем, они вызывали желание обладания в связи с намерением (зачастую бессознательным) подражать экранному образу, почувствовать с ним некое единство и равностность. Таким образом кинематограф еще на заре XX века стал транслятором потребительских ценностей, а лучшим примером тому является адаптация рекламы ювелирных изделий в голливудские фильмы: «Так, компания De Beers, – пишет О. В. Берёзкина, – продвигая изделия с бриллиантами, сумела сформировать в американском обществе моду на эти предметы роскоши. С тех пор вне зависимости от своего достатка американские девушки и женщины всегда получают от своих возлюбленных обручальное кольцо с бриллиантом. Такую национальную традицию сформировал американский кинематограф 30-х годов во многом под воздействием заинтересованного производителя бриллиантов» [25, с. 14].

Особенно отчётливо аксиологическая функция кинематографа проявляется в тоталитарных режимах (СССР, Германия «Третьего Рейха», Северная Корея и др.), где кинофильм выступает в роли идеологического рупора. Органы пропаганды данных режимов оставили после себя массу документальных свидетельств – резолюций, директив, записей стенограмм– в которых четко фиксируется допустимая ценностная составляющая кинематографа, впоследствии переносимая в киноматерию. В связи с чем они могут служить примером не амбивалентного прочтения аксиологической функции кинематографа.

Во время правления В. И. Ленина основными направлениями кинопропаганды была героизация революционного прошлого и трудового народа, а также антирелигиозная пропаганда [184, 228]. С приходом к власти И. В. Сталина и наступлением Второй мировой войны на передний план вступила героика подвига, находящая своё отражение в мифологизации вождя и советской армии, образа солдата и врага [120]. В нацистской Германии одним из самых популярных киножанров было милитаристское кино, подготавливающее человека к участию в реальных военных действиях. В исследовании, посвященному пропаганде войны в кинематографе «Третьего Рейха», А. А. Полякова пишет: «Зрителю предлагалось за короткое время практически прожить чужую жизнь, понарошку "поиграть" в любовь, смерть, убийства. <…> А позже, прожив все предложенные ситуации через кино, он имел возможность воплотить их в жизни, уже имея готовые образы в голове. И, следуя этой логике, в реальной войне, которую человек видел ранее много раз с экранов кинотеатров, ему должно было быть уже легче нажать на курок, так как он это многократно делал в своем воображении, переживая все вместе с героями кинокартины» [168]. Ким Чен Иром был написан большой труд «О киноискусстве» (1971), в котором декларируются такие направления северокорейской кинопропаганды, как классовая борьба, революционное преобразование и строительство нового общества. Примечательно, что большое внимание он уделяет не только идейной стороне, но и формообразующим составляющим – драматургии, музыке,

монтажу, актёрскому искусству и даже гриму – рассматривая их, как инструменты идеологического воздействия [90].

Даже краткий экскурс в историю кинопропаганды тоталитарных режимов демонстрирует, какой мощной и всеохватной становится аксиологическая функция кинематографа в совокупности с идеологическими задачами. Однако, как считает словенский философ С. Жижек, идеологичен не только тоталитарный кинематограф, но и любой фильм, произведенный современной массовой культурой. Меняется лишь ценностная составляющая – от идеологии конкретной политической структуры к интернациональной идеологии потребления. «В наших постмодернистских обществах, – утверждает С. Жижек, – мы обязаны наслаждаться. Наслаждение становится какой-то странной, извращенной обязанностью. Парадокс "Колы" заключается в том, что ты хочешь пить, и пьешь ее, но как всем известно, чем больше ты ее пьешь, тем больше хочется. Желание никогда не бывает лишь желанием чего-либо. Это всегда еще и желание самого желания. Желание продолжать желать. Пожалуй, самое страшное для желания – это быть полностью удовлетворенным, исполненным» [92]. По мнению философа, кинематограф в системе потребления не удовлетворяет желаний, однако выполняет ценностную функцию – он говорит зрителю, как и чего желать.

Подводя итог, представляется необходимым сгруппировать промежуточные положения, выведенные впоследствии анализа массовой культуры, медиакультуры и экранной культуры, которые впоследствии помогут понять и сформулировать сущность героя современного российского кинематографа.

Массовая культура является самым объемным полем, в котором пребывает объект исследования, и характеризуется нивелированием национальной и культурной идентичности, интернациональным языком, конвейерным производством культурного продукта, упрощением смыслов и подменой классических эстетических категорий «эффектностью». 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 стала характеризоваться доминантностью аудиовизуального восприятия, зрелищностью и мифологическим характером произведений культуры. Наиболее востребованной формой медиакультуры современности является экранная культура, анализ которой, исходя из задач исследования, коснулся лишь одной из её составляющих – кинематографа. Он, в свою очередь, 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.

1.2. Культурный герой и экранный герой: концептуализация и сущностные характеристики образа

С наступлением визуального поворота, пришедшего в XX веке на смену лингвистическому, доминирующим способом репрезентации культуры стали экранные искусства – кинематограф, телевидение, мультимедиа. Сегодня экранный герой, отняв пальму первенства у героя литературного, занимает лидирующие позиции по охвату аудитории и общественной узнаваемости. Более того, он представляет собой зеркало культуры и результат рефлексии того, как художник (в нашем случае – режиссер или сценарист) видит, чувствует и понимает современного человека. В связи с чем представляется необходимым выявить сущностные характеристики экранного героя и более обширного феномена, частью которого он является – героя культурного, определить их место и функции в социокультурном пространстве, а также обозначить способы их коммуникации с реципиентами.

В данном параграфе мы намеренно дистанцируемся от богатой традиции рассмотрения экранного героя в парадигме культурного и духовного лидерства, концепций вождизма и героизма, связанных с выявлением персонифицированных сил и субъектов развития историко-культурного процесса (идеи персоналистической философии Н. А. Бердяева и воззрения Ф. Ницше, Л. Н. Гумилева, К. Ясперса; исследования К. М. Кантора, М. К. Мамардашвили, С. С. Хоружего; событийная составляющая исторического процесса в работах Ф. Броделя, В. Виндельбанда, В. Дильтея, Р. Коллингвуда и других). Подобный тематический «поворот» уведет нас от выбранного ракурса анализа, поскольку 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.

Со времён зарождения устного народного творчества – мифов, сказок, песен – всегда существовало главное действующее лицо, транслирующее основную

мысль произведения. Необходимость его наличия в драматургической конструкции не вызывает сомнений, ведь даже малые устные формы творчества строятся по образу и подобию окружающей действительности. Соответственно, выстраивают свою архитектонику на материале жизненных историй, преобразуя их в драматургический конфликт, и вводят в сюжет центрального персонажа, через которого он реализуется. 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».

Корпус толковых словарей выделяет два основных значения. Первое – оценочное – говорит о том, что герой – это «человек, совершивший подвиг, проявивший личное мужество, самоотверженность, готовность к самопожертвованию» [30, с. 201].

Второе – скорее процедурное – сводится к тому, что герой есть «главное действующее лицо произведения» [30, с. 201]. Двузначность данного термина и исторические предпосылки к пониманию сущности героя зачастую приводят к взаимопроникновению трактовок, что особенно очевидным становится в пространстве массовой культуры. Среди многих производителей и потребителей масскульта распространенной является коннотация, что герой, будучи главным действующим лицом произведения, обязательно должен обладать подлинно героическими чертами – невероятной силой, мужеством, самоотверженностью. Подобное понимание героизма берёт своё начало в пространстве древнейших мифов, в особенности мифов о культурных героях, которые сюжетно внедряли в жизнь человека те или иные культурные блага (ремёсла, земледелие, орудия труда, письменность и т.д.), что ещё раз говорит о мифологичности массовой культуры. В этом нет ничего удивительного, ведь, как пишет А. Л. Топорков: «Касаясь проблемы так называемого мифологического мышления, можно с полной определенностью утверждать: для того, чтобы впасть в мифологию, совершенно не обязательно обладать каким-то особым типом мышления.

Мифология коренится не в сознании человека, а в его отношении к миру, в системе ценностей, в механизмах социальной регуляции поведения, формах и способах миро-видения» [205, с. 13].

Имманентная функция героя произведения – быть носителем и транслятором культурных ценностей, или же, как пишет культуролог М. Найдорф, «образцом культурно предписанного поведения» [150, с. 295]. В различные исторические эпохи – в зависимости от доминирующего способа познания действительности и господствующей картины миры – герои обладали разными аксиологическими установками и способами коммуникации с аудиторией (слушателями, читателями или зрителями). В связи с чем в научной среде наличествует несколько дефиниций – схожих семантически, однако различных по историческому контексту и способу взаимодействия героя с миром – культурный герой (в некоторых источниках именуемый мифологическим), герой культуры и экранный герой.

Под культурным героем понимают философско-мифологическую персонификацию, моделирующую сакрального субъекта, воплощающего определённые черты национального характера, востребованные породившей его культурой [26]. По мнению М. Найдорфа, процесс формирования любой культуры сопровождается выдвижением персонажей-символов, поэтому образ культурного героя есть необходимый смысловой центр любой культуры.

В архаических культурах основным пространством бытования образцовых персонажей – культурных героев – являлся миф. Исследованию феномена культурного героя в рамках теории мифа посвящено множество научных трудов, однако наиболее значимые выводы в контексте нашего исследования делают Е. М. Мелетинский, М. Элиаде, М. М. Бахтин, К. Леви-Стросс и К. Г. Юнг.

Для Е. М. Мелетинского мифологическая эпоха – это «эпоха первопредметов и перводействий» [142, с. 13], где акты первотворения совершаются культурными героями. В древних мифах, отражающих специфику присваивающего хозяйства, культурный герой «добывает или впервые создаёт для людей различные предметы культуры» [143, с. 25], а также участвует в

мироустройстве посредством упорядочивания первоначального хаотического состояния мира. По мнению исследователя, в глазах родовой общины культурный герой является единственным обладателем свободы деятельности, а мифы о его подвигах «представляют собой своеобразную летопись первых успехов людей в трудовой и общественной практике» [143, с. 25].

В силу идеологического синкретизма – нерасчлененности искусства и религии – культурный герой древних мифов нередко являлся в образе демиурга или получал миссию охраны местообитания людей от хаотических природных сил и чудовищ. Отголоски последнего спустя тысячелетия находят своё отражение в миссии экранных героев фильмов-катастроф и фантастических боевиков.

По М. Элиаде, в мире, где отсутствует Великий Бог, «единственным защитником человека является культурный Герой, Просветитель, основатель цивилизации, близкий людям своей яростной воинственностью» [236, с. 180]. Исследуя механизмы первобытного мышления, он приходит к выводу, что культурный герой мифа являлся своеобразным эталоном для подражания, моделирующим образцовые паттерны поведения. Человеческие действия, в свою очередь, обретали смысл исключительно в том случае, если они повторяли изначальные, образцовые модели. «В деталях своего сознательного поведения, – утверждает М. Элиаде, – первобытный архаический человек не знает действия, которое не было бы произведено и пережито ранее кем-то другим, и притом не человеком. То, что он делает, уже делалось. Его жизнь – непрерывное повторение действий, открытых другими» [235, с. 26]. Под «другими» исследователь понимает богов или же культурных героев.

Ссылаясь на О. Чедвика, М. Элиаде заключает, что «миф есть последняя – а не первая – стадия в развитии героя» [235, с. 51], подразумевая, что за ним всегда стоит воспоминание о каком-либо историческом событии или персонаже. Данные воспоминания не могут удерживаться в памяти длительное время, поэтому начинают интегрироваться в модель мифического героя или мифического действия, приобретая впоследствии метафорические черты.

В рамках теории мифа большое внимание уделяется демонически-комическому дублёру культурного героя, которого чаще именуют трикстером. В художественном произведении он может занимать как место отдельного персонажа, так и «сливаться» с культурным героем – таким образом, герой помимо собственных функций иногда может выполнять функции трикстера.

Е. М. Мелетинский считает, что трикстер наделяется чертами плута-озорника, что придает его образу «характер легальной отдушины, известного "противоядия" мелочной регламентированности в родоплеменном обществе» [143, с. 27]. «В типе трикстера, – продолжает исследователь, – как бы заключён некий универсальный комизм, распространяющийся и на одураченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута» [143, с. 27]. Универсальный комизм, о котором пишет Е. М. Мелетинский, заводится М. М. Бахтиным в понятие «карнавализации», которое является одним из ключевых в его философии [18]. Для него данное понятие – это «не просто карнавал, смех, веселье, но именно – и прежде всего – осмеяние, снижение, пародирование, травестия, профанация, пусть и с сокрытым утверждающим смыслом» [103, с. 151].

Возникновение дихотомии серьезного культурного героя и его демонически-комического отрицательного варианта (трикстера) в религиозном плане соответствует этическому дуализму, а в поэтическом, считает Е. М. Мелетинский, «дифференциации героического и комического» [143, с. 27]. Американский антрополог П. Радин связывает деление персонажей на божественных культурных героев и «божественных шутов» с появлением человека в качестве социального существа [177] и усматривает эволюцию изображения человека «от природной стихийности к героической сознательности» [143, с. 27].

М. Элиаде считает трикстера двойственным персонажем, обладающим в произведении амбивалентной ролью – божественной и человеческой одновременно. С одной стороны, он может выполнять функции демиурга или культурного героя (украсть огонь, победить чудовищ, дать знания и т.д.), но при

этом его метод – не героическое деяние, а хитрость, ловкость, притворство, трюк или обман. Нередко трикстер профанирует категории сакрального – пародирует ритуалы, гротескно имитирует экстаз, издевается над священнослужителями. Тем самым, считает исследователь, трикстер отражает то, что можно назвать мифологией удела человеческого, когда тот вмешивается в дела Творения. М. Элиаде имеет ввиду, что трикстер «одновременно хитер и глуп, напоминает богов своим могуществом и своим "первородством" и в то же время напоминает людей своим обжорством, своей навязчивой сексуальностью, своим аморализмом. Рикетс считает, что трикстер – образ самого человека, предпринимающего усилия с тем, чтобы стать тем чем он должен стать – хозяином мира» [236, с. 194]. Таким образом, трикстер в попытках организовывать Мир и принести благо совершает столько ошибок, что в итоге не создает ничего совершенного и цельного, а его «бунт против Бога разворачивается под знаком случайностей и пародии» [236, с. 195].

Французский структуралист К. Леви-Стросс рассматривал фигуру трикстера в рамках теории медиации. В мифологическом мышлении отчетливо прослеживается тенденция к упорядочиванию мира, который, как правило, явлен в виде бинарных оппозиций. «Миф, – утверждает К. Леви-Стросс, – обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию – медиации» [119, с. 235]. Трикстеру отводится роль медиатора – посредника между двумя противоположностями, разными мирами или культурными системами – чем и объясняется его двойственная природа, которую впоследствии он должен преодолеть. К. Леви-Стросс возлагает на трикстера, совмещающего черты культурного героя и шута, роль символического механизма для «преодоления противоречий посредством хитрости, уловок или трансгрессии» [123]. При этом трикстер является некой альтернативой официальной культуре, с него «начинается её Другое (будь этим Другим мир природы или же мир другой культуры)» [33, с. 74].

Особое внимание образу трикстера уделял и швейцарский психиатр К. Г. Юнг, сделав его фигуру одной из основных в своей теории архетипов. Для него

трикстер – объективация примитивной стадии сознания в мифологическом персонаже, а его двойственная природа – о чем писали Е. М. Мелетинский и М. Элиаде – результат проекции расщепленного сознания индивида на образ культурного героя. Асоциальные, шутовские, провокационные компоненты образа трикстера есть отражение того, что К. Г. Юнг именует Тенью – бессознательной частью личности – которая превалировала в человеке первобытной эпохи. Однако в культуре образ трикстера возник лишь после преодоления первобытного сознания, когда человек смог абстрагироваться от прежних паттернов мышления и поведения. «Пока же его сознание само было подобно трикстеру, – пишет К. Г. Юнг, – такого противостояния, конечно, быть не могло. Оно стало возможным только тогда, когда достижение нового и более высокого уровня сознания позволило ему оглянуться и увидеть низшее и более грубое состояние» [237, с. 346].

По К. Г. Юнгу, процесс формирования образа трикстера – от архаичного до современного – был довольно продолжительным. В процессе преодоления первобытного мышления трикстер утрачивал грубые, спонтанные и демонические черты, а его поведение становилось все более целенаправленным и осмысленным. Однако негативные проявления трикстера не ушли, а лишь переместились в область бессознательного, став персонификацией коллективной Тени – суммой всех низших черт человеческих характеров. Поскольку бессознательное является неотъемлемой частью любой личности, то мифологическая структура, в которой оно объективируется, является для человека чрезвычайно близкой и узнаваемой.

Преодолев однозначно негативную коннотативность, трикстер обретает амбивалентную природу – одновременно животную и божественную. Последняя, по мнению К. Г. Юнга, приближает трикстера к героической ипостаси. Таким образом, для него становится характерными не только оргиастические разрушения, но и принимаемые за них страдания. «Трикстер – предтеча спасителя, – утверждает К. Г. Юнг, – и подобно последнему является Богом, человеком и животным в одном лице. Он – и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак

которого– бессознательное» [237, с. 347]. Появление спасителя – в понимании К. Г. Юнга культурного героя – является следствием осознания человеком своей животной природы и желанием от нее избавиться, ведь «страстное стремление к спасителю может возникнуть только вследствие несчастья – другими словами, осознание и неизбежная интеграция тени создает настолько мучительную ситуацию, что никто, кроме спасителя, не может распутать запутанный клубок судьбы» [237, с. 356].

Американским культурологом Дж. Кэмпбеллом, исследующим культурного героя в контексте сравнительной мифологии, было введено понятие «мономифа», под которым он понимает универсальную структуру построения сюжета о жизни и приключениях героя. 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» [113, с. 22].

Произведя сравнительный анализ нескольких сотен мифов, сказок и религиозных текстов различных эпох и культур, Дж. Кэмпбелл пришёл к выводу, что существует универсальный «путь героя», состоящий из 12 стадий, которые с незначительными пертурбациями проходят все культурные герои (Таблица 1).

Таблица 1

Стадии путешествия героя по Дж. Кэмпбеллу

№	Стадия	Характеристика стадии
		I. Начало пути
1	Зов странствий	Отказ героя от прежней жизни и начало становления его индивидуации (психической целостности). Герою является предвестник, знаменующий начало пути. «Привычные рамки жизни стали тесны; старые понятия, идеалы и эмоциональные стереотипы изжили себя; пришло время переступить порог» [113, с. 48].
2	Отказ откликнуться на зов	Герой не готов расстаться с прошлым и отказаться от личных интересов, вследствие чего замыкается в паттернах прежней жизни.
3	Сверхъестественное покровительство	Герой встречает наставника или защитника, знаменующего последующий обряд инициации. Он помогает сделать решающий шаг, снабжает героя амулетами или волшебными предметами,

		необходимыми в путешествии.
4	Преодоление первого порога	Герой преодолевает порог, разделяющий обыденный мир и неизведанное пространство. Порог – это граница, охраняемая стражем, за которой начинается спуск в глубины бессознательного.
5	Чрево кита	Герой проваливается в темное пространство, символизирующее обновление (бездна, могила, гроб и др.). Находясь внутри, он символически умирает по отношению ко времени и возвращается в Лоно Мира. Завершение инфантильной фазы: только рождаясь заново, герой готов к испытаниям.
		II. Инициация
6	Путь испытаний	Начало основных приключений. Герой преодолевает препятствия и приобретает навыки, необходимые для основной схватки. Возможна встреча со сверхъестественным проводником.
7	Встреча с Богиней	Богиня Мира – проекция женского архетипа, в чьих руках жизнь и смерть. Духовно зрелый герой вступает с ней в мистический брак, символически принимая жизнь во всех проявлениях.
8	Женщина как искусительница	Герой испытывается на прочность витальными проявлениями действительности – женщинами, властью, богатством.
9	Примирение с отцом	Герой принимает скрытые стороны собственной личности и преодолевает страх отцовской власти. Он сам становится отцом, обретая его силу. Поэтому отныне может проводить обряд инициации, быть проводником от инфантильных иллюзий к восприятию законов вселенной.
10	Апофеоз	Начало космогонического цикла, момент завершения миссии героя.
11	Награда	Герой обретает себя, становится цельным и достигает просветленного состояния.
		III. Возвращение
12	Отказ возвращаться	Герой завершил странствия, открыл источник силы и должен вернуться к обыденной жизни с сокровищем, которое поможет общине, нации или планете. Но он медлит и не хочет возвращаться в мир повседневности.
13	Волшебное бегство	Если трофей был добыт против воли стражников, или желанию героя вернуться в мир противятся какие-либо силы, стадия завершается погоней.
14	Спасение извне	Если герой, погруженный в блаженное состояние, не спешит возвращаться из приключения, к нему приходит посланник обыденного мира и уводит за собой.
15	Преодоление порога, возвращение домой	Стадия разгадки мифа. Герой осознает, что двойственность миров – иллюзия. Волшебный мир, откуда он вернулся, и обыденный мир суть одно. Ценности и различия, которым герой придавал значение, исчезли, так как он преодолел свое «я».
16	Властелин двух миров	Герой ощущает магическую нераздельность миров.
17	Свобода жить	Реализация основной цели мифа – примирение индивидуального сознания и вселенской воли. Герой осознает истинную взаимосвязь происходящих явлений, сосредотачивается на Вечности.

В связи с доминирующей задачей героя стадии путешествия группируются в три последовательных, драматургически взаимосвязанных укрупненных блока,

которые метафорически воспроизводят древние обряды перехода: «уединение – инициация – возвращение к обычной жизни, которую можно назвать центральным блоком мономифа» [113, с. 30]. Дж. Кэмпбелл описывает это следующей формулой: «Герой решается покинуть обыденный мир и направляется в область удивительного и сверхъестественного (x): там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу (y): в этом таинственном приключении герой обретает способность принести благо своим соплеменникам (z)» [113, с. 31].

Притом, что герой активно действует в материальной сфере, его путешествие по 12 стадиям осуществляется во внутреннем мире и означает скорее его духовное преображение или, как пишет Дж. Кэмпбелл, «путь всегда ведет внутрь – в глубины, где ему предстоит борьба с темными силами и к нему возвращаются силы давно утерянные, забытые, необходимые для преобразования мира» [113, с. 29]. Данное преобразование является неотъемлемой стадией путешествия героя, однако характер взаимодействия героя и мира может варьироваться в зависимости от жанра произведения: победа микрокосмического (к примеру, над личными врагами) или макрокосмического масштаба (всемирно-исторические изменения). Через элемент победы герой умирает как личность, однако возрождается как совершенный собирательный образ, лишенный индивидуальных черт. Его смерть и воскрешение зачастую имеют символический характер, а объективный мир остаётся прежним, но «поскольку внимание обращено внутрь самого субъекта, именно он кажется изменившимся» [113, с. 29].

Краткий экскурс в теорию мифа позволяет сделать вывод, что ***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 положительного героя в произведениях современной культуры.

Кинематограф по сей день нередко обращается к репрезентации мифологического культурного героя, прибегая к экранной реконструкции культур Древнего мира, для которых было характерно мифологическое мышление. К примеру, интернет-портал «Кинопоиск» предоставляет выборку из 192 фильмов-экранизаций и фильмов по мотивам только древнегреческой мифологии, снятых в период 1911–2018 годов [94]. Однако в современных реалиях воссоздание образа культурного героя тысячелетней давности является скорее исключительной, нежели повсеместной практикой.

Тем не менее, кинематограф, являясь неотъемлемой частью массовой культуры, активно эксплуатирует классическую категорию «героического» в вестернах, боевиках, детективах, триллерах, фильмах-катастрофах и многих других жанрах. Но современный культурный герой не обязательно «по-прометеевски» героичен – на экранах зачастую встречаются антигерои, отстаивающие исключительно эгоистические интересы.

Однако массовая культура взяла от архаичной героики чрезвычайно важный критерий – активный характер субъект-объектных отношений героя и мира. Естественно, что в связи с запросом современной культуры меняется и сам культурный герой – он становится созвучным и понятным эпохе, его породившей. Однако несмотря на значительную трансформацию картины мира и возникновение новых проблем, перед которыми обнаруживает себя современный человек, культурный герой имеет неизменные глубинные характеристики, заложенные ещё в древних культурах. 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.

Мифологическая фигура трикстера, являющаяся теневой стороной культурного героя – или же, в терминологии К. Леви-Стросса, другой частью

бинарной оппозиции – в современной культуре является предшественником антигероя, от которого тянется нить к образам хитрецов, лицедеев и провокаторов.

Сегодня термин «культурный герой» является многозначным – под ним понимается как исторический герой мифологических культур, так и знаковое лицо современной культуры (политик, социальный активист, киногерой и т.д.). Чтобы развести приведенные выше значения, культуролог М. Найдорф вводит дополнительную дефиницию – герой культуры – понимая под ним «общее название моделей поведения, почитаемых, охраняемых и транслируемых в не мифологических культурах» [150, с. 300]. По мнению М. Найдорфа, «миф как форма культурной рефлексии сохраняется на протяжении всей истории, и "культурный герой" сохраняется вместе с ним» [150, с. 300]. Однако массовое общество породило новые культурные ценности и переосмыслило место человека в картине мира. К примеру, были «утрачены политически не мотивированные "места" великих ученых, артистов, но появились "места" знаменитых спортсменов, поп-звезд, знаменитых (Джек Потрошитель) и выдуманных (Беня Крик), преступников, "литературных" сыщиков (Нат Пинкертон) детских персонажей (Питер Пен), если нужно, то и знаменитых рабочих (Стаханов)» [150, с. 302]. Применительно к героям массовой культуры всё чаще стали использоваться определения «знаменитый» и «культовый» вместо повсеместно употребляемых ранее «великий» или «прославленный».

Во многом формы рефлексии массовой культуры – в том числе и кинематографа – напоминают мифо-фольклорные формы древних культур. В связи с чем архаический и современный способы построения картины мира выражаются в частичном уподоблении функций «культурного героя» и «героя культуры».

Основная задача героя культуры – быть зафиксированным в устном, письменном или экранном свидетельстве, становясь через это образом ожидаемого поведения вне зависимости от существования его реального прототипа. Однако. в отличие от культурного героя, его заслуга уже «не в

миросозидании, а в культуросоответствиии» [150, с. 301]. «В мифической репрезентации мира, – утверждает М. Найдорф, – героем является персонаж, совершающий мироустанавливающее событие. В массовой культуре – персонаж, признаваемый первым (по любому параметру, предпочтительно, исчислимому), например, первый по популярности, тиражам, кассовым сборам» [150, с. 303].

В культурах Древнего мира основным пространством бытования культурного героя были устные формы творчества – мифы, сказки, песни, легенды. Несмотря на авторитетную роль театра в некоторых древних культурах (к примеру, в античной), доминирующий пласт театральных постановок основывался на мифологических первоисточниках, то есть брал за основу уже сложившийся образ культурного героя, перенося его на сцену. С появлением письменности и в особенности книгопечатания основным каналом коммуникации культурного героя и социума стали произведения литературы. Специфика «устного» и «письменного» культурного героя стоит в том, что он предельно невизуален – реципиенту необходимо самостоятельно создавать его визуальный облик, основываясь на описании внешних характеристик, заданных в произведении. Но там, где имеет место воображение, открывается пространство плюрализма и большая лакуна для интерпретаций. Пример тому – тысячи произведений живописи по мотивам сюжетов древнегреческой мифологии, так по-разному репрезентующих одних и тех же культурных героев.

С появления первой формы экранной культуры – кинематографа – стало возможным говорить о возникновении экранного героя (киногероя). Под ним мы будем понимать ***обусловленную новыми техническими средствами ипостась культурного героя, репрезентирующего в образно-символической реальности кинофильма поведенческие стратегии и ценностные нарративы, обращенные к воспринимающей аудитории***.

Весь пласт теоретических исследований, объектом рассмотрения которых является существование человека на экране, можно разделить на две условные группы – тексты о специфике актёрского творчества и, собственно, о феномене экранного героя. Первый корпус текстов представлен значительным количеством

авторитетных исследований. Зачастую они принадлежат перу режиссёров (С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм и др.), которых актёрское творчество интересует скорее с практической точки зрения: приоритетными для них являются вопросы техники и инструментария киноактёра, его специфики существования на экране и методов взаимодействия с режиссером. Однако нас в меньшей степени будет интересовать проблема киноактёра как инструмента, поэтому мы оставим за рамками исследования прикладные вопросы актёрской игры. Проблема же экранного героя крайне редко является объектом научного дискурса и имеет скорее культурологический, нежели кинопроизводственный характер. Несмотря на отсутствие очевидного прикладного значения, исследование проблемы экранного героя является не менее важным, так как носит диагностический характер – осмысляя наличие и популярность тех или иных образов, мы можем понять интересы и ценности, характерные для конкретной социокультурной среды.

Экранные искусства порождают специфический способ существования культурного героя, выполняя двойственную функцию – транслятора культурного сообщения и пространства для конструирования образа. 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.

Поскольку экранный герой является специфической формой существования культурного героя (репрезентация 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 данном диссертационном исследовании нас интересует именно экранная репрезентация культурного героя, что ставит задачу фиксации черт и характеристик, специфичных именно в контексте анализа кинематографа.

Сущностной характеристикой экранного героя является **синкретичная природа** его образа. Однако данный синкретизм выражается не в смысловом, а скорее технико-технологическом аспекте. Если для создания культурного героя мифа или литературного произведения достаточно было одного автора, то в разработке образа экранного героя участвует штат специалистов: за смысловую составляющую отвечают продюсер, режиссер и сценарист, за визуальную – актёр, художник-постановщик, гримёр, костюмер и даже оператор-постановщик, каждый из которых дополняет образ экранного героя посредством определенного художественного инструментария. Как следствие, киногерой «вырастает» из литературной составляющей, над которой возникает надстройка из внешнего (грим, костюм) и внутреннего актерского инструментария (тело, пластика, мимика, голос и др.).

Синкретичная природа экранного героя порождает **многоуровневую семантичность.** Это значит, что как объект он представляет собой семантически организованный, многослойный и иерархично закодированный феномен культурного текста [229]. Рассматривая экранного героя с семиотических позиций, культуролог Ю. М. Лотман считает, что он есть сообщение, «кодированное на трех уровнях: 1. режиссерском; 2. уровне бытового поведения; 3. актерской игры» [127, с. 355]. На первом уровне режиссёр при помощи монтажа разбивает игру актёра – изначально непрерывную во времени и пространстве – на дискретные части, соединяя их впоследствии в сюжетную структуру фильма – монтажные фразы, сцены, эпизоды. «Способность кинематографа разделить облик человека на "куски", – пишет Ю. М. Лотман, – и выстроить эти сегменты в последовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст». Режиссёр способен творчески трансформировать пространственно-временную составляющую актёрской игры, акцентируя внимания зрителя на крупных планах и деталях актёра, ускоряя или замедляя длительность его действий, а также повторяя на экране какие-либо фазы его действий или части тела, возводя их в ранг тропа.

Уже на этапе ранней киномысли монтаж рассматривался не только как механическое соединение кадров в технологических целях, но и возможность конструирования на экране новых эмоциональных состояний актёра, отсутствующих в реальности. Достаточно вспомнить монтажный эксперимент советского режиссера Л. В. Кулешова, где им была предпринята попытка создания третьего смысла посредством соединения двух изначально невзаимосвязанных кадров. «Я чередовал один и тот же кадр, – пишет Л. В. Кулешов, – крупный план человека – актера Мозжухина – с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, – рожденное третье» [110, с. 40].

Кодирование второго уровня – бытового поведения – по Ю. М. Лотману, заключается в том, что «образ человека на экране предельно приближен к жизненному, сознательно ориентирован на удаление от театральности и искусственности» [127, с. 356]. Даже самая реалистичная сценическая постановка подразумевает особое «театральное» поведение актёра – гиперболизацию пластики, жеста, мимики, громкости голоса – всё то, что театральный зритель тысячелетиями принимал за норму условности и научался усматривать в ней реальность. Кинематограф, значительно снизивший дистанцию между актёром и зрителем, потребовал от первого совершенно новой органики – «воспроизведения бытового жеста и бытового поведения» [127, с. 357] – с целью преодоления искусственности и наигранности. Ю. М. Лотман считает, что театральная актёрская игра наименее семиотична в силу абстрагирования от быта и, напротив, «способность кинотекста впитывать семиотику бытовых отношений, национальной и социальной традиций делает его в значительно большей мере, чем любая театральная постановка, насыщенным общими нехудожественными кодами эпохи» [127, с. 358].

Третий пласт семиотических значений экранного героя создается непосредственно фигурой актёра. В кинематографе мы имеем возможность

наблюдать её дихотомичную природу – зритель одновременно наблюдает как за конкретной ролью, так и за мифологизированной личностью актёра, зачастую не имея возможности разделить данные составляющие в своём восприятии. Таким образом, «актер в фильме предстает в двух сущностях: и как реализатор данной роли, и как некоторый киномиф. Значение кинообраза складывается из соотнесения (совпадения, конфликта, борьбы, сдвига) этих двух различных смысловых организаций» [127, с. 360]. Неслучайно зрителю свойственно рассматривать совокупность фильмов с одним актёром как единый текст, некое художественное целое. В таком случае место экранного героя занимает не конкретная актёрская роль, а феномен – или, как говорит Ю. М. Лотман, «понятие» – «Чарли Чаплина», «Алексея Баталова», «Жана Габена» и др. Эту мысль спустя четыре десятилетия продолжает киновед М. Ю. Кувшинова замечая, что «лицо известного актера – это текст, из которого можно узнать и об эстетических предпочтениях эпохи» [106, с. 225]. Как итог, образ экранного героя в отличие, к примеру, от героя литературного становится многослойным сообщением, ёмкость которого определяется разнообразием использованных кодов, и представляет собой формулу «режиссёр + бытовое поведение + актёр → герой».

Следующая сущностная характеристика экранного героя – это **неизменность зафиксированного образа**. После того, как образ был сконструирован, он фиксируется с помощью съемочного и монтажно-тонировочного оборудования – таким образом, становится «вшитым» в отныне неизменное произведение. В отличие от устного народного и литературного творчества, кинематограф полностью устраняет вариативность визуальной составляющей культурного героя. Даже театр, обладающий инструментарием визуализации героя, окончательно не устраняет пространство разночтений: в одной и той же постановке могут быть задействованы разные актерские составы; могут меняться грим, реквизит и костюм; восприятие образа героя может варьироваться от положения реципиента в зрительном зале. Если сделать допущение о неизменности всех вышеперечисленных составляющих, каждая

театральная постановка в любом случае представляет собой уникальное явление вследствие неповторимости актерского проживания одной и той же роли. В силу своей природы кинематограф не обладает такой возможностью, поэтому в конкретном фильме фиксируется и впоследствии транслируется однозначный, неизменный, раз и навсегда готовый образ экранного героя. Пространство для зрительских интерпретаций остается лишь в смысловой плоскости – расшифровке знаковой системы, увиденной на экране. Однако актёр, грим, костюм и другие составляющие – одинаковы для всех зрителей.

Последней характеристикой экранного героя является **нацеленность образа на массовый охват интернациональной аудитории**. С появлением кинематографа культурный герой, говорящий с аудиторией со страниц литературного произведения, начал стремительно утрачивать возможности масштабного влияния. Порожденный массовой культурой запрос на зрелищность, визуальность и высокую темпоральность досуга позволил кинематографу стать одним из доминирующих видов искусства XX-XXI веков и создать новое пространство для героя современности. Это пространство изначально стремилось быть интернациональным – в интересах большинства дистрибьютеров был трансграничный прокат кинолент с целью получения максимально возможной прибыли. В особенности это коснулось массового кинематографа, экранный герой которого должен быть понятен и узнаваем зрителями любой страны. Такие герои, как Терминатор (А. Шварценеггер), Индиана Джонс (Х. Форд), Форрест Гамп (Т. Хэнкс), Гарри Поттер (Д. Рэдклифф), Джек Воробей (Д. Депп) и многие другие без труда преодолели границы государств и культур, став современной трансграничной манифестацией героического.

Выявленные сущностные характеристики культурного и экранного героев позволяют увидеть их преемственность. 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.

ГЛАВА II. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ РЕТРОСПЕКЦИЯ

2.1. Зарождение мифологии отечественного киногероя: от дореволюционного – к революционному периоду

Процесс становления экранного героя, как и любого культурного феномена, всегда является исторически подготовленным и происходит безотрывно от процессов порождающей его социокультурной среды. Даже частный и независимый, на первый взгляд, феномен всегда является отражением доминирующей картины мира или реакцией на таковую, что представляется справедливым и для объекта нашего исследования – героя российского кинематографа XXI века. В связи с чем возникает необходимость исторического экскурса и типологизации его предшественников – героев отечественного кинематографа XX века.

Историко-культурный анализ трансформации героя отечественного экрана позволяет выявить механизмы детерминации между доминантой героических типов и культурными, социальными, политическими особенностями развития России (СССР) конкретных исторических периодов. Поскольку понимание обусловленности и историко-культурной предопределенности феномена помогает значительно углубиться в его понимании, впоследствии выявленный механизм будет экстраполирован на анализ героя российского кинематографа XXI века.

Актуальность и вместе с тем эвристичность задачи заключается в отсутствии полноценно разработанной типологии героев отечественного кинематографа XX века (1908–2000 годов). Несмотря на наличие нескольких сотен авторитетных изданий по истории и теории отечественного кинематографа, а также сложившейся советско-российской школы киноведения (Ю. Г. Цивьян, Н. М. Зоркая, М. Б. Ямпольский, И. В. Вайсфельд, И. Н. Гращенкова, Н. А. Изволов,

О. В. Аронсон и др.), киноантропология по настоящее время является 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 – героя раннего советского кино, периода оттепели или 1990-ых годов – однако системный взгляд на данную проблему отсутствует.

Прежде чем перейти к культурно-историческому анализу, необходимо сделать краткое пояснение выбранной методологии через ряд допущений. Первое из них заключается в том, что история российской культуры всегда развивалась безотрывно от политических и социальных событий, в которые оказывалось вовлечено всё население страны. В данном случае кинематограф XX века – не исключение. Он стал отражением – а в каких-то случаях реакцией – на цепь национальных катастроф двадцатого столетия. Исчерпывающе об этом периоде выразилась историк кино И. Н. Гращенкова: «Сто лет – 8 войн, 4 революции, несколько волн эмиграции, непрерывное самоистребление в годы гражданской войны и политического террора – красного, белого, ленинского, сталинского. Заплачена цена запредельная – 60 миллионов, что равняется трети народонаселения» [41, с. 114]. Более того, А. Я. Флиер заключает, что понятия «история» и «культура» в существенной мере тождественны: «История – это описание динамики того, что в статике рассматривается как культура. Отсюда смысл истории в том, чтобы быть динамикой культуры, а смысл культуры в том, чтобы быть актуальной историей» [210, с. 153]. В связи с чем нам представляется, что возведение типологии героев отечественного кино XX века возможно лишь на основе ключевых периодов развития страны, среди которых мы выделяем шесть: дореволюционный период, Октябрьскую революцию и первые советские десятилетия, Вторую мировую войну и послевоенные годы, хрущевскую

оттепель, перестройку, постсоветский период 1990-ых годов. Безусловно, возможна более дробная классификация, однако рамки исследования позволяют нам остановиться лишь на ключевых периодах, которые стали своеобразными границами изменения ментальности, что неминуемо отражалось в кинематографе.

Второе допущение заключается в том, что существует принципиальное различие между реально существующими социальными ролями и *культурно-историческими типами*, под которыми мы вслед за А. Я. Флиером будем понимать «совокупности черт определенного культурного сходства, которые выделяются учеными по различным основаниям <…> ради удобства описания и классификации изучаемых феноменов» [210, с. 158]. Наше модельное построение будет основано именно на культурно-исторических типах киногероев – неких мифологемах, которые являются максимально точным отражением эпохи. Бесспорно, что любая эпоха порождает не один героический тип, однако наша задача состоит в выявлении доминанты, магистрального направления «героического» или, в конечном счёте, объективированной в кинообразе традиции национальной самоидентификации.

Наконец, третье допущение сводится к тому, что наша модель может быть выстроена исключительно на материале игрового кинематографа, поскольку документалистика является скорее фиксацией реальности, нежели конструированием её желаемого образа. Однако именно конструирование героя выявляет наиболее отчетливые проекции общественного запроса на то, каким он должен быть, а не каким является в настоящее время (а возможно и вовсе отсутствует). Герой игрового кино становится кодом эпохи за счёт того, что морфологически является собирательным образом и наиболее сложной единицей культурного текста.

Кинематограф появился в царской России в 1896 году, когда в Петербурге и Москве впервые были публично продемонстрированы фильмы братьев Люмьер. Однако в то время как феномен родился лишь российский зритель, но не российский фильм. Первые годы дореволюционной киноотрасли характеризовались стремительным ростом количества кинозалов и

беспошлинным ввозом иностранных картин, в связи с чем кинорепертуар состоял лишь из экспортного продукта. О рождении национального игрового кинематографа и, как следствие, первого национального киногероя, можно говорить лишь с 1908 года, когда на экраны вышел первый отечественный фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Именно тогда российский кинематограф вступил в свой промышленный период – так начал формироваться уникальный по объему и жанровому разнообразию кинорынок. Верхней границей периодизации для нас выступает не Февральская революция (поскольку в отношении кинематографа она не стала «точкой разлома» эпох), а 1919 год, когда был издан декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения» [184, с. 51]. Безусловно, дореволюционный кинематограф не исчез в одночасье – его эстетика пролонгировалась в начало следующего десятилетия за неимением оформившейся советской программы. Однако, как утверждает историк кино В. С. Листов, «декрет стал важнейшим исходным пунктом его [дореволюционного кино] постепенного вытеснения и началом строительства кино на социалистическом фундаменте» [124, с. 114-115].

В кротчайшие сроки дореволюционная кинопромышленность добилась невероятных успехов, как в производственном, так и в художественном отношении. За 1908-1919 года было выпущено порядка 2700 картин, однако в виде фильмокопий или либретто из них сохранились лишь 339 [36], к которым мы и будем апеллировать. Социокультурный и политический контекст, идейно и эмоционально подпитывающий ранний кинематограф, был крайне тревожным. Революция 1905-го и Первая мировая, экономический кризис и нарастающие социальные противоречия – всё это порождало декадентские ощущения перманентной смерти и краха существующего миропорядка. Более того, кинематограф впитал в себя философию и эстетику символизма – основного художественного течения рубежа веков, тяготеющего к интуитивности, тревожности и мистическому постижению мира.

Кинематографистами того времени был выработан так называемый «русский стиль», значительно отличающийся от мировой кинопрактики 1910-х годов и казавшийся западному зрителю непостижимой и иррациональной экзотикой. Пафос «русского стиля» можно назвать антимонтажным: приоритетным считался длинный, зачастую статичный кадр как пространство для подлинного психологизма героев; короткие кадры и частые монтажные склейки, свойственные американскому кинематографу, отрицались, поскольку за ними виделась большая аттрактивность и постыдная для искусства борьба за метраж плёнки. Дореволюционная кинопресса так формулировала эстетические основания «русского стиля»: «В мире экрана, где все считается на метры, борьба актера за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены. Вернее, за “полные” сцены. “Полная” сцена – это такая, где актеру дана возможность сценически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось. <…> Вместо быстро сменяющегося калейдоскопа образов она надеется приковать внимание зрителя к одному образу» [174].

Несмотря на то, что «русский стиль» был своеобразной программой дореволюционного кино и имел влияние на многие художественно-выразительные средства (съемка, монтаж, свет и др.), остановимся лишь на специфических особенностях существования героя на экране. Первая из них – это наличие предельно объективированного героя-личности, категории «я» на экране (в отличие от советского кинематографа первых десятилетий, где герой станет коллективным, а на смену «я» придёт «мы»). Вторая – представляет собой ценностную ориентацию на чувственное, эмоциональное начало героя. И, наконец, третья особенность, являющаяся следствием вышеназванного психологизма – это специфическая медлительная пластика героя, зачастую граничащая с бездейственным оцепенением, уходом внешней жизни «вовнутрь». Довольно точно об этой особенности писал художественный критик А. Левинсон: «Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия

никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. Драматургия Чехова, отживающая на подмостках, торжествовала на экране. Ни по просторам степей, ни по кручам Кавказа не неслось действие этих интимных эмоций. <…> Русские персонажи грезили “у камина”» [117, с. 1].

Дореволюционный кинематограф выработал целую палитру киножанров – комедия (фарс, водевиль, анекдот), детектив, военно-патриотический, исторический, авантюрно-приключенческий («разбойничий») и песенный жанры. Однако наиболее востребованной и доминирующей в количественном отношении была драма, занимающая около 50% всего кинотеатрального проката. Она оказалась очень узнаваемой эстетической формой, точно отражающей российский менталитет и особенности национального характера. Наиболее 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.

По мнению И. Н. Гращенковой, типичный герой дореволюционной драмы мятущийся и эмоциональный, но одновременно открытый и готовый к соучастью. Его сюжетный вектор: «Жить страстями – религиозными, политическими, любовными, семейными. Бунтовать – против государства, церкви, отцов, учителей, даже Бога. Всегда конфликтовать с самим собой. Постоянно грешить и каяться» [41, с. 73]. Об этой тенденции говорят и названия картин, в составе которых наиболее часто фигурируют слова «любовь, смерть, жертва, тайна, рок, месть, кровь, горе, безумие, ночь, преступление» [41, с. 74]. Путь героя дореволюционной драмы всегда укладывается в шаблон наиболее распространённых сценарных конструкций, в основе которых искушение, прелюбодеяние, насилие, мщение, безумие, разрушительное влияние богемы.

Финалы дореволюционной драмы неизменно трагические – герой совершает убийство или самоубийство, нередко гибнут и все персонажи картины: «Не развлечь и успокоить, – пишет И. Н. Гращенкова, – но напротив, потрясти,

взволновать, дать урок. Гибельный конец заключал в себе момент нравственный, то был приговор, окончательный и обжалованию не подлежавший» [41, с. 73]. Притом для драмы было совершенно ирревалентно социальное положение героя, терпящего крах – он мог быть представитель богемы, купечества или рабочей среды – поскольку природа трагического финала носила не назидательный социально-политический характер, а произрастала скорее из мироощущения эпохи. Приверженность российского зрителя к трагическому была настолько сильна, что многие кинофабрики производили по два финала – на внешний и внутренний рынок. Доподлинно известно, что в финалах для западного зрителя героя ждал счастливый конец, а для отечественной публики –поражение или гибель. Советский киновед Ю. Г. Цивьян усматривает в этой традиции стремление копировать высокие формы искусства, поскольку специфические «русские финалы» пришли в кинематограф из русской театральной мелодрамы XIX века, которая уходит своими корнями в трагедию эпохи классицизма [36, с. 8-9]. Культуролог И. П. Смирнов объясняет генезис «русских финалов» скорее с социально-политической, нежели искусствоведческой точки зрения: российская киноиндустрия начала стремительно развиваться после поражения в революции 1905-1907 годов, поэтому несчастливые финалы есть «перенос сокрушенных общественных надежд в интимную сферу» [191, с. 91].

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. Героини женского пола, как правило, были страдательными фигурами – объектами греховных мужских притязаний. Если же они выступали в качестве носительниц порока, то являлись танцовщицами, натурщицами, певицами или кафешантанными дивами. В случаях, когда разрушителем семьи или роковым соблазнителем являлся мужчина, то зачастую он был носителем творческой профессии – художником, композитором, скульптором, писателем и т.д.

В мелодраматических сюжетах нашли своё отражение проблемы кризиса семьи, начавшиеся отнюдь не в советское время. 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.). Семья за редким исключением представала на экране как несчастная и разрушающаяся – «она была той нишей, в которой разыгрывалась очередная драма неверности, ревности, преступления, одиночества, страдания, смерти» [41, с. 74].

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.). Расцвет «сатанинской темы» пришёлся на годы Первой мировой войны и, по мнению И. Н. Гращенковой, «в ней, как в фантастическом зеркале, отразились массовые апокалиптические настроения» [41, с. 101].

Другие жанры дореволюционного кинематографа разрабатывали свои героические типы. Однако они были менее популярными и не стали «визитной карточкой» эпохи – в отличие от драмы, именуемой многими исследователями «царицей русского экрана». В связи с чем мы определим доминирующий тип героя дореволюционного кинематографа как ***«человек трагический».***

Следующий, кардинально новый тип героя отечественного кинематографа начинает формироваться с установлением советской власти на территории бывшей Российской империи. В связи с чем нижней границей периодизации выступает 1919 год, ознаменовавшийся массовой национализацией кинопредприятий. В качестве верхней условной границы выбрано начало Великой отечественной войны (1941 год), погрузившей страну в период длительных потрясений, что неминуемо сказалось на кинематографе.

Политический, экономический и социокультурный контекст, в котором берёт своё начало советский кинематограф и его первый экранный герой, был, пожалуй, ещё более трагичным и нестабильным, нежели дореволюционный.

В первые десятилетия советской власти страна приспосабливалась к новому политическому режиму, что повлекло за собой кардинальную ломку прежнего образа жизни и ментальности. Модернизация затронула все сферы – от промышленности и сельского хозяйства до образования, науки и повседневной жизни человека – но зачастую её методы оказывались крайне болезненными. Насильственная коллективизация, разорение деревни и церкви, массовая индустриализация, несколько волн голода, жилищная проблема, усиление идеологической цензуры, политические репрессии – это далеко не полный перечень травмирующих событий, через которые пришлось пройти населению страны. Соответственно, необходим был новый экранный герой, призванный оправдать эти катастрофические потери с идеологической точки зрения.

С этой целю кинематограф был признан политическим инструментом или, как постановлялось в резолюции «Об агитпропработе», «могущественным средством коммунистического просвещения и агитации» [207, с. 702]. Отныне «законодателем» тем, сюжетов и экранных героев являлся не общественный запрос, а государственные структуры, которые не интересовались подлинными предпочтениями массового зрителя. Однако интерес его оставался на стороне более понятного и привычного дореволюционного кинематографа, о чём говорит статистика кинотеатрального проката 1920-ых годов [239]. На первом Всесоюзном партийном совещании по кинематографии четко очерчивался круг приоритетных тем (проблемы революционного движения, путь пролетариата, индустриализация, коллективизация и др.), а также формулировался тип нового человека на экране – героя социалистического строительства [176, с. 429-444].

Отсюда исходят основные особенности экранного героя раннего советского кинематографа. Первая из них заключается в том, что он стал идеологическим рупором – носителем новых государственных ценностей. Если на экране и демонстрировались проблемы любви, семьи, человеческих взаимоотношений, то

основной конфликт разворачивался на идеологической почве – классовой борьбы, социалистического соревнования трудящихся и т. д. Как следствие, возникает вторая особенность – мифологический генезис экранного героя. Большевистская репрезентация революционных событий напоминает классический космогонический миф, поскольку история, согласно ему, берёт своё начало лишь в 1917 году – всё, что было до этого, представляет собой хаос, беспрестанную борьбу угнетателей и угнетённых. Перед новым экранным героем разворачивается «эпоха первопредметов и перводействий», он творит мир с нуля. Вполне закономерно, что некоторые исследователи сравнивают его с мифологическим культурным героем: «Защищать нормы человечества и культуры против хаоса и дикой природы (в том числе и в собственной душе) можно и должно посредством обращения к первоначалам, к дочеловеческому героизму, состоявшему в подвигах насилия без правил» [241, с. 931]. И, наконец, 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 [243].

Появление коллективного героя на экране является продолжением модернизации социальной сферы, ключевая задача которой заключалась в формировании нового массового сознания. Феномен дома как закрытой, сакральной модели жилища, стремительно вытеснялся деиндивидуализированными пространствами общего пользования – домами-коммунами и коммунальными квартирами – за чем следовали процессы насильственного уплотнения. Повседневная жизнь взрослого человека проходила в трудовом коллективе, ребёнка – в яслях, детских садах, школах, пионерских лагерях. Досуг так же стал обобществленным – «человек растворялся в массе: гуляний, митингов, карнавалов, олимпиад, слётов, лекций, концертов, кинопоказов под открытым небом» [42, с. 15]. Вопрос о том, смог ли советский человек в кратчайший срок подлинно перестроиться с индивидуализированной на массовую парадигму, до сих пор остаётся дискуссионным. Поэтому

возникновение революционной массы как экранного героя является скорее визуализацией желаемого, однако реально не существующего персонажа.

Герой историко-революционного эпоса – программного жанра 1920-х годов – яростная, сметающая всё на своём пути революционная масса. Она всегда явлена в движении и смыслово транслирует градус народного возмущения. В «Стачке» (реж. С. М. Эйзенштейн, 1924) катализатором восстания становится самоубийство рабочего, несправедливо обвиненного в краже инструмента, в «Броненосце "Потёмкине"» (реж. С. М. Эйзенштейн, 1925) – бунт матросов, недовольных испорченным супом. Герой «Матери» (реж. В. И. Пудовкин, 1926) – женщина, сознательно ставшая частью революционного движения; «Конца Санкт-Петербурга» (реж. В. И. Пудовкин, 1927) – масса из рабочих и солдат, штурмующих Зимний дворец; «Арсенала» (реж. А. П. Довженко, 1928) – восставшие рабочие киевского завода. Однако парадокс фильмов о массе заключался в том, что в кассовом отношении они не становились массовыми [239], поскольку данный герой в совокупности с авангардными монтажными экспериментами оказывался непонятен зрителю.

В связи с чем в 1930-е 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. К примеру, одноименный герой «Чапаева» (реж. бр. Васильевы, 1934) – командир дивизии Красной армии, действующий в рамках исторического сюжета, однако он представляет собой подлинно национальный характер – узнаваемый, противоречивый, харизматичный. Данная традиция «очеловечивания» героя была продолжена в лентах «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Л. Дзиган, 1936), «Щорс» (реж. А. П. Довженко, 1939), трилогии о Максиме (реж, Г.М. Козинцев и Л. З. Трауберг, 1934-1938), цикле фильмов о Ленине и многих других.

В период 1920-1930-х годов существовало и так называемое «второе кино», повествующее о быте и отношениях человека с социумом. Оно поднимало проблемы уплотнения, неграмотной деревни и труда в коллективе. На экран выносились менее эпичные герои (руководители колхозов, дети-пионеры, крестьяне) и антигерои (нэпманы, белогвардейцы, представители церкви, шпионы). Однако данное направление не стало магистральным, поэтому доминирующий тип героя раннего советского кинематографа можно обозначить как ***«человек революционный».***

2.2. Стабилизация ценностной картины мира в образе советского киногероя

Великая Отечественная война, обрушившаяся на Советский Союз в 1941 году, кардинально изменила образ жизни и мироощущение каждого жителя страны на ближайшие годы. Кинематограф всё так же пребывал на службе у государства, выполняя идеологические задачи, однако внешние обстоятельства закономерно породили запрос на новую тематику и иную аксиологическую составляющую картин. Отныне для кинематографа проблематика человека в условиях войны становится магистральной и пролонгируется на несколько десятилетий. Верхней условной границей данного периода будет являться 1953 год, ознаменовавшийся началом хрущевской оттепели и, как следствие, расширением пространства свободы для кино-высказывания и трансформацией взгляда на экранного героя.

Сегодня это кажется парадоксальным, но с наступлением Великой Отечественной советская кинопромышленность не стагнировала, а напротив – работала в полную мощь. В условиях войны партия и правительство придавали кинематографу огромное значение: по стране возводились десятки новых киностудий, на освобожденных от оккупации территориях наряду с важнейшими хозяйственными объектами восстанавливались киносети, кинематографистам оказывалась огромная поддержка в поставке всей необходимой аппаратуры, несмотря на то, что ресурсы в первую очередь отдавались фронту [84, с. 36-37]. Это позволило кинопромышленности не потерять набранные темпы производства, о чём говорят более 100 игровых фильмов, а также около 100 полнометражных документальных лет и фронтовых киножурналов, вышедших за 4 военных года [68, с. 517].

В соответствии с военной политикой, вместе с бойцами должно было сражаться и киноискусство, выступая верным соратником как на фронте, так и в тылу. В февральском выпуске «Правды» от 1942 года довольно точно формулировался запрос на усиление идеологического влияния кинематографа:

«Пусть вдохновляют они [художники] весь народ и нашу Красную Армию на дальнейшую беспощадную борьбу с врагом, чтобы в бой шли наши богатыри с грозной, бодрой и веселой песней; чтобы с каждой картины художника, с каждого кадра на экране кино, с каждой полосы газеты художник, поэт, писатель метко стрелял по врагу» [75]. Данный 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. Герой мог быть как фронтовиком, так и тружеником тыла, женщиной-крестьянкой, школьником – их объединяла одна цель и действия, направленные на борьбу с врагом. Вторая особенность – это агитационная функция экранного героя, который взращивал в зрителе любовь к Родине и ненависть к врагу, призывал к борьбе и жертвенности, но одновременно утешал и подбадривал. Третьей особенностью является универсальность запроса на тип экранного героя, поскольку человека-бойца в кинолентах хотело видеть не только государство, но и простой зритель. Совпадение правительственных и житейских интересов относительно экранного зрелища является довольно редким прецедентом в отечественном кинематографе. Однако в период всеобщей мобилизации, когда война стала главной повесткой дня, зритель не хотел видеть на экране другие сюжеты и других героев, поэтому в кинематографе наконец-то был преодолён диссонанс между реальностью и её экранной репрезентацией.

Эволюция экранного героя 1941–1953 годов происходила в несколько этапов. В первые военные месяцы на экраны начали выходить «Боевые киносборники», представляющие собой агитационные киноальманахи из 2-5 короткометражных игровых новелл. Они были крайне наивны и пропагандировали идею «лёгкой войны» или, как определяет эту тенденцию А. Талавер, «войны малой кровью» [198, с. 17]. Идейная незрелость экстраполировалась на поведенческие стратегии экранных героев. Как отмечает киновед Н. М. Зоркая, для «Боевых киносборников» были характерны следующие сюжеты: «деревенские подростки берут в плен германских асов, девушки-

колхозницы расстреливают целые роты солдат вермахта, а обычные советские гражданки легко разоблачают фашистских шпионов» [68, с. 524].

Характерной чертой экрана первых военных месяцев являлось то, что зачастую к оружию народ призывали не реальные герои времени, а фавориты советского экрана 1930-ых 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.

В 1941-1942 годах наряду с «Боевыми киносборниками» производится многосерийный «Концерт фронту» – заснятые на плёнку песенные, танцевальные и юмористические эстрадные номера. Экранными героями становятся всенародно узнаваемые, любимые исполнители (Л. Русланова, К. Шульженко, М. Царев и др.), обращающиеся в своих выступлениях к пластам народной культуры, что по определению работало на сплочение и поднятие духа.

С первым серьёзным травматическим опытом на смену экранной традиции «лёгкой войны» приходит натуралистическое, крайне жестокое изображение военной действительности. «Пустые формулы "исторического оптимизма" и "изображения действительности в ее революционном развитии", – пишет Н. М. Зоркая, – не смогли пройти трагическую проверку правдой войны» [68, с. 613]. 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. Одним из программных фильмов, отчетливо иллюстрирующих данную тенденцию, является «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эмлер, 1943), героиня которого – трактористка Прасковья Лукьянова – оказывается вырвана из прежней счастливой жизни при оккупации деревни. Муж героини смертельно ранен, а гитлеровец убивает её ребенка, бросая под гусеницы танка. В ответ на это Прасковья становится суровой и непримиримой: она уходит в лес, организует партизанский отряд и начинает мстить за разрушенное семейное

счастье – страшно, кроваво, с глазами полными ненависти. Похожая экранная судьба настигает героиню «Радуги» (реж. М. Донской, 1943) – простую женщину Олену, ставшую партизанкой. Попадая в плен, она переносит ужасные пытки и смерть новорожденного ребенка от рук фашистов, но не выдаёт боевых товарищей. Трагический парадокс времени заключался в том, что именно война дала кинематографу свободу слова и возможность честной репрезентации человека на экране.

Однако данный взгляд на военные события не стал экранным каноном. После 1945 года формируется новая парадигма осмысления военного прошлого, согласно которой «ход войны, ее победы, ее неизбежный и предвиденный победоносный исход – все решалось не на полях сражений, а единоличной волей великого стратега» [68, с. 615]. Отныне на экране подвиг страны персонифицируется в фигуре И. В. Сталина – именно он становится экранным героем, благодаря которому была одержана победа над Фашисткой Германией. Герой из народа становится второстепенной фигурой, а его личный подвиг умаляется, поскольку он лишь выполняет указ Верховного главнокомандующего («Третий удар», реж. И. Савченко, 1948; «Падение Берлина», реж. М. Чиаурели, 1949 и др.).

По мнению некоторых исследователей, именно в это время Великая Отечественная война превратилась в ключевое звено политического нарратива и стала «мифом основания», вытеснив с данной позиций Октябрьскую революцию [247, с. 198–199; 99, с. 102-105]. Миф о войне, как устойчивая нарративная структура, имел ряд неизменных клише. Сюжетно война обрушивается на советского человека, как гром среди ясного неба, вырывая его из нарочито пасторальной обыденности. Тяготы рассматриваются исключительно как путь к великой Победе, а пострадавшие на поле боя являются не жертвами, а героями, оправдывая, таким образом, увечья и смерть. Социальные характеристики в мифологическом нарративе строго стратифицированы (пленный, солдат, командир и т.д.), а жертвенность советского человека во имя Родины – гипертрофирована. В финале травматический опыт поглощен риторикой триумфа,

Победа является точкой отсчёта национальной идентичности, а военный опыт рассматривается как источник истинных ценностей, объединяющих народ. Для экранного героя возник корпус табуированных сюжетов, включающий коллаборационизм, дезертирство, плен, сомнения относительно целесообразности военных действий и др.

Несмотря на значительные пертурбации в образе экранного героя 1941-1953-х годов, его аксиологический вектор оставался неизменным – советский человек неистово сражался и пытался вернуть утраченную свободу вне зависимости от пола, возраста и рода занятий. В связи с чем тип экранного героя данного периода уместно обозначить как ***«человек воинствующий».***

Уход из жизни И. В. Сталина в 1953 году ознаменовал начало хрущевской оттепели, для которой были характерны относительная либерализация режима и процессы десталинизации – преодоление культа личности и ревизия политических, идеологических, культурных практик, укоренившихся в период правления И. В. Сталина. Для советской культурной жизни оттепель стала настоящим глотком свежего воздуха: значительно ослабла цензура; расширился спектр допустимых тем; впервые о себе открыто заявили диссиденты; на авансцену литературы и кинематографа массово вышли «шестидесятники» – в юношестве прошедшие войну, интеллигентные, рефлексирующие, тонко чувствующие. Как следствие, закономерно возник новый тип экранного героя, аккумулирующий симптоматику времени. Конец оттепели настал уже в середине 1960-ых, после чего с приходом к власти Л. Б. Брежнева начинается период, именуемый отечественной историографией, как «эпоха застоя». Однако она не породила кардинально новый тип экранного героя, поэтому в нашей типологии герой оттепели будет рассматриваться в рамках 1953-1985 годов – от смерти И. В. Сталина до начала перестройки.

Заказ на новый тип экранного героя не был регламентирован на государственном уровне, однако он был чётко сформулирован производственной стороной киноотрасли. На Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии в 1959 году сценарист и драматург Е. И. Габрилович докладывал:

«Положительный герой – это не только интересно и сложно придуманный образ, характер. Это ещё и человек, живущий, чувствующий, радующийся, страдающий, может быть, совершающий ошибки, попадающий в трудные жизненные ситуации» [37, с. 457]. Эстетическая программа соцреализма стремительно теряла актуальность: в отличие от идеальной модели советского человека, репрезентуемой на экране с 1920-ых годов, экранный герой оттепели наконец-то «перестает быть идеей, облеченной в плоть» [8, с. 79].

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. Нередко совокупность данных качеств ставит героя в положение жертвы, которое он безропотно принимает.

Как следствие, возникает вторая особенность: ценностная составляющая оттепельного героя – исключительно духовного порядка. Его более на волнует классовая борьба, патриотизм и трудовой энтузиазм. Напротив, магистральными для него становятся вопросы смысла жизни, нравственного преображения, любви, помощи окружающим. Именно это позволяет многим исследователям маркировать данный период как «соцреализм с человеческим лицом».

Третья особенность оттепельного героя – это его антигероичность, что было табуированным явлением на протяжении всей предшествующей истории советской кинематографии. «Фильмы, по сути дела, – пишет Н. М. Зоркая, – были антигероичны уже на стадии выбора героев: слабая девушка, вышедшая за другого, рядовой, не дошедший до Берлина, пленный, то есть, по-сталинскому, изменник. Если ранее герой всегда был неразделен с историей, то теперь он уходил в некое собственное суверенное пространство, пытался в нем обособиться» [68, с. 779]. По мнению А. Прохорова, кинематограф данного периода не отказался от тропа положительного героя, однако значительно переосмыслил его: «сталинский герой – воин без страха и упрёка, сражающийся

во имя торжества коммунизма» [173, с. 42] трансформировался в героя с богатым внутренним миром, основное поле битвы которого стало скорее ментальным.

На экраны впервые за долгое время выходит повседневность как закономерный антипод сталинского культурного проекта. Это сказывается на социальном статусе героя оттепели и выделяется нами как четвертая особенность. С середины 1950-ых годов экран начинают завоёвывать простые люди с их рабочими буднями, романтическими историями и сложными семейными взаимоотношениями. Среди экранных героев становится всё больше образованных и интеллигентных людей – ученых, геологов, инженеров, педагогов. Как пишет А. Прохоров: «Образ борца сменяется образами художников и интеллектуалов, компенсирующих свою физическую слабость и неспособность к общественной деятельности эмоциональным богатством, глубиной чувств и силой таланта» [173, с. 42].

В качестве флагмана оттепели можно выделить триптих из кинолент «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, 1957), «Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай, 1959) и «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959). При всей самобытности, они являют собой некую смысловую общность, обозначая конец экранного сталинизма и выводя на экран новый тип героя – человека, судьба которого оказалась переломана войной.

Героиню фильма «Летят журавли» – молодую девушку Веронику – война разлучила с возлюбленным Борисом, который ушел на фронт и пропал на долгое время, получив ранение. Примечательно то, что война на экране трансформируется из народного горя в личную трагедию двух молодых людей, которые стремились жить и любить. Во время бомбёжки погибают родители Вероники. Сломленная выпавшими на ее долю несчастьями, девушка уступает домогательствам брата Бориса и выходит за него замуж. Героиня интерпретирует свой поступок, как моральное преступление и в одной из сцен хочет свести счёты с жизнью, однако перебарывает отчаяние и продолжает ждать возлюбленного. Война окончена, и Вероника идёт на вокзал в надежде встретить среди возвращающихся солдат Бориса, но узнает о его гибели. В данном нарративе мы

наблюдаем, как национальная идентичность потеряла свои монументальные масштабы и воплотилась в образе женщины, личная история которой отражает страдания и потери целой страны. Нивелировалась конфронтация советского «мы» и несоветского «они»: отныне зло больше не является чем-то внешним по отношению к советской системе, поскольку оно внутри «нас» (что воплощается в фигуре брата Бориса, который домогается героини).

Менее трагичным предстает на экране герой «Баллады о солдате» – молодой связист Алёша Скворцов. Он подбил два немецких танка, за что представлен к ордену, но выбирает другую награду – отпуск в родное село, дабы повидать мать и починить крышу в родном доме. Путь Алёши – это череда препятствий и знакомств, в которых он проявляет свою детскую искренность и самопожертвование даже во благо малознакомых людей. Герой раскрывается на экране не как воин, а как чувствующий человек, готовый помогать, жертвовать драгоценным временем и влюбляться. Финальная встреча с матерью продлится всего лишь несколько минут, поскольку Алёша потратил весь отпуск на помощь, казалось бы, чужим людям. Однако именно отсутствие в его системе координат деления на «своих» и «чужих» делает его подлинно оттепельным героем.

Главный герой «Судьбы человека» – шофёр Андрей Соколов – проходит через трагические перипетии. С началом войны он уходит на фронт, где получает ранение и попадает в плен. Пережив ад концлагеря, герой бежит за линию фронта и узнает, что его жена и обе дочери погибли во время бомбёжки. Из близких остался лишь сын, который стал офицером. Но и он вскоре погибает, так и не встретившись с отцом. Соколов изначально предстаёт на экране как негероический характер: за тяжелой массивностью лица преднамеренно плохо скрывается очень ранимая душа. Именно эта человечность позволяет герою внутренне переродиться, встретив мальчика-сироту. Соколов сообщает, что является его отцом, таким образом, давая им обоим надежду на новую семейную жизнь.

Примечательно, что семья, состоящая из ветерана войны и мальчика-сироты, становится довольно типичной для оттепельного кино («Два Федора»,

реж. М. Хуциев, 1958; «Сережа», реж. Г. Данелия и И. Таланкин, 1960; «Путь к причалу», реж. Г. Данелия, 1962). 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. «Протагонист не только не является носителем сталинистского военного этоса, но сам этот этос оборачивается против него» [173, с. 67], поскольку герой отныне – жертва войны, а не победитель.

Кинематограф оттепели вывел на экран целую палитру новых героев, различных по половозрастным и социальным позициям, однако их объединяет превалирующее 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».***

2.3. Ценностные трансформации образа героя перестроечного и постперестроечного кинематографа

Следующий тип экранного героя, кардинально отличный от оттепельного, появился в советском кинематографе с наступлением перестройки, датируемой 1985–1991 годами. Правительством был взят курс на всестороннюю демократизацию общественного-политического и экономического строя, что большей частью населения воспринималось как «светлая заря новой жизни, победный шаг к освобождению страны от тоталитарного коммунистического режима» [76, с. 1351]. Однако реформы были столь масштабными и единовременными, что многие исследователи сравнивают катастрофичность произошедших изменений с Октябрьской революцией 1917 года. Как утверждает философ и политолог А. В. Могун: «В результате серьезной демократической мобилизации <…> и прихода к власти оппозиции было разрушено и отменено существующее государство, а главное, разрушена и радикально изменена социально-экономическая структура» [83]. Переход к капиталистическому мышлению изменил социально-экономические отношения между людьми – «они стали друг другу конкурентами, многие вступили в отношения взаимной эксплуатации, государство прекратило выполнять роль патерналистского распределителя, резко выросло имущественное неравенство» [83].

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. Искусствовед А. В. Ерофеев маркирует данный период как «время разрешенного инакомыслия», поскольку в отсутствие единых общекультурных норм «все дискурсы были инакомыслием» [54]. В результате, по мнению антрополога А. В. Юрчака, крушение системы сформировало массовые ощущения эйфории и одновременно трагедии, что и стало контекстом, в котором формировалось последнее советское поколение [238].

«Смутное время» внесло значительные коррективы в механизмы функционирования института кинематографии, тематику и образ экранного героя. Судьбоносным стал V съезд кинематографистов СССР, где было объявлено о переходе киноотрасли на самоокупаемость. Перестав существовать на бюджетные средства, кинематограф практически вышел из-под контроля государственной цензуры и обратился к большому количеству табуированных тем – сталинским репрессиям, криминалу, насилию, наркомании, проституции. По мнению историка кино М. И. Косиновой, именно в эпоху перестройки советский зритель потерял интерес к отечественному кинематографу (что подтверждается статистикой кинопроката) [100, с. 152-153], поскольку зарубежные ленты обсуживали эскапистские и аттрактивные потребности зрителя, а отечественные, напротив, усугубляли пессимистические настроения в трудный для страны период.

Тем не менее, киноотрасль, подпитанная ажиотажем гласности, продолжала выпускать большое количество фильмов, что позволяет нам вывести ключевые особенности экранного героя данного периода. Наиболее симптоматичным жанром стала социальная драма, а её герой аккумулировал в себе большинство проблем, с которыми столкнулся человек перестройки. Первой особенностью 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 отсутствие Другого-как-зеркала он не может ответить на вопросы о своей сущности и предназначении.

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 (в связи с чем на экране зачастую фигурирует конфликт поколений и распад семьи). Среда предстаёт для героя враждебной, а сам он оказывается вне любой системы, поскольку ощущает свою ненужность как близким, так и государству. В данном случае мы можем наблюдать процесс, который описал Д. Ткачев, говоря о

перестроечном кино: «Когда большая (и пассивная) часть общества не воспринимает декларируемую обществом идеологию всерьез, возникает спрос на героя, всерьез (и активно) отвергающего эту идеологию» [203].

Третья особенность – это стремительная девальвация ценностей экранного героя, зачастую оканчивающаяся полнейшим нигилизмом. Им отрицаются любые морально-этические и правовые нормы. В отличие от своего предшественника – героя оттепели – нынешний экранный герой не хочет достигать, создавать, менять мир. По большому счёту, он не хочет ничего, кроме протеста и подрыва общепринятой ценностной парадигмы. Подобный «радикальный и (само)разрушительный инфантилизм, – пишет Д. Ткачев, – это (само)убийство взрослого как субъекта экономики» [203]. Это кажется довольно симптоматичным для перестроечного героя, который работает из-под палки, не работает вовсе или занимается табуированным родом деятельности (проституцией, криминалом и др.), поскольку не видит смысла в будущем.

Протест «перестроечного» героя не молчаливый, а напротив – шумный, вызывающий, зачастую перформативный. Нередко это находит отражение в его внешней составляющей – характерной абсурдной одежде, причёске, речи, манере поведения, которые отличают его от толпы. 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. Для большинства «перестроечных» героев типичными являются сцены пребывания на дискотеке, возникающие отчасти как знак времени, но несущие также и смысловую нагрузку. Пространство дискотеки, пришедшее на смену советской танцплощадке – более темное, шумное, экстатичное – стало своеобразным эпицентром девиантного поведения и разрядки для героя-трикстера [65].

Проанализируем сложившиеся тенденции в отношении экранного героя на примере наиболее знаковых фильмов эпохи перестройки. Герой «Курьера» (реж.

К. Г. Шахназаров, 1986) – вчерашний школьник Иван, проваливший экзамены в университет. Учёба не представляет для него никакой ценности – он поступал, дабы отбиться от нападок матери. За неимением работы собирается в армию – не в силу любви к Родине, а просто потому, что в военкомате поставили на учёт. Чтобы Иван не болтался без дела, мать устраивает его курьером в журнал «Вопросы познания» – работа несложная, однако и с ней он справляется крайне плохо. Как пишет киновед Д. Горелов: «В его лице наш экран впервые признает обаяние безответственного обормота, которому равно наплевать на молодежные стройки, аттестат, рок-подполье» [39]. Иван выстраивает свою коммуникацию с миром от лица трикстера-провокатора, что особенно явно во взаимоотношениях со взрослыми – матерью и рабочим коллективом. Жизненные ориентиры Ивана довольно непритязательны и отражают переориентацию молодого поколения на потребительские ценности. На вопрос о мечте Иван отвечает бескомпромиссно: «Хотелось бы иметь приличный оклад, машину, квартиру в центре города и дачу в его окрестностях. Да, еще… поменьше работать». Примечательно, что его возлюбленная – дочь профессора, представительница «золотой молодёжи»– мыслит сложим образом: «Я мечтаю быть очень красивой, чтобы нравиться всем мужчинам. И ещё я хочу ехать в красивой спортивной машине, чтобы на мне был длинный алый шарф, а на сиденье рядом – магнитофон и маленькая собачка. Это честно». Подобный консьюмеризм становится магистральной ценностной парадигмой молодого поколения и находит своё отражение в поведенческих стратегиях многих геров перестроечного кино («Дорогая Елена Сергеевна», реж. Э. Рязанов, 1988; «Интердевочка», реж. П. Тодоровский, 1989; «Трагедия в стиле рок», реж. С. Кулиш, 1988 и др.).

Герой «Ассы» (реж. С. Соловьёв, 1987) – молодой человек по кличке Бананан – занимается музыкой и работает сторожем, чтобы где-нибудь официально числиться. Подобная практика была очень распространена в позднесоветской реальности среди представителей творческой молодежи [15, с. 80]. Герой вовлечён в классический любовный треугольник, в котором помимо него участвует криминальный авторитет Крымов и молодая медсестра Алика.

Однако помимо конфликта первого уровня – противостояния двух мужчин в борьбе за одну женщину – наличествует и конфликт идеологический. Бананан – бунтарь и борец с Системой, о чём говорят его вызывающая манера поведения, яркая одежда и эпатажная музыка, которую он создаёт. В его квартире есть подобие «железного занавеса» во плоти – импровизированная перегородка, отделяющая его комнату от пространства матери – представительницы советской системы. Несмотря на то, что его антагонист Крымов преступник и формально является антиподом системы, он успешно устроен в нынешних реалиях и чувствует себя хозяином жизни – таким образом, является всё же представителем старого мира, с которым борется Бананан. Их конфликт разрешается лишь смертью обоих. Однако с уходом из жизни главного героя образ идеологического борца не исчезает с экрана. В финале его символическим приемником становится реальный герой В. Цоя, исполняющий гимн перестроечной эпохи – «Перемен требуют наши сердца».

Многочисленные герои других «перестроечных» лент также являются бунтарями: Таня Зайцева («Интердевочка», реж. П. Тодоровский, 1989) ведёт двойную жизнь – днём она медсестра и прилежная дочь, а ночью – валютная проститутка в «Интуристе»; герой по прозвищу Арлекино («Меня зовут Арлекино», реж. В. П. Рыбарев, 1988) – главарь банды, противостоящей неформалам и «мажорам» из идеологических соображений; Валерия («Авария, дочь мента», реж. М. И. Туманишвили, 1989) – представительница неформальной субкультуры и одновременно дочь лейтенанта милиции. 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 словосочетанием ***«человек бунтующий».***

С началом 1990-х годов в СССР усугубились кризисные процессы, начатые несколькими годами ранее. Падение экономики, товарный дефицит, ряд вспыхнувших национальных конфликтов, провозглашение суверенитета многими республиками – всё это привело к неизбежному распаду Союза в 1991 году. Крах

страны инициировал масштабные изменения во всех сферах, в том числе – и в кинематографе.

Окончательно распалась система государственного кинопроизводства и проката. Если переход кинематографа на самоокупаемость наметился ещё в перестроечные годы, то в 1990-е сформировалось масштабное явление кооперативного кино, представляющее собой огромное количество независимых студий, производящих продукцию без помощи государственного финансирования. Вопреки расхожим заблуждениям о крахе российского кинематографа в данный период, необходимо отметить, что в начале десятилетия оно, напротив, переживало колоссальный подъем. Стихийной реакцией на внезапную свободу стали рекордные 513 фильмов только за 1990-1991 годы [107], что позволяет многим исследователям именовать данный период «многокартиньем» (вопреки Сталинскому «малокартинью», когда в год советская индустрия выпускала не более 20-ти фильмов).

Настоящая трагедия отечественной киноиндустрии заключалась в разрушении связи между производством и прокатом. Было ликвидировано Главное управление кинофикации и кинопроката (Главкинопрокат), в числе множественных функций которого было формирование репертуарной политики, заказ массовой печати копий, реклама и дистрибуция фильмов [101, с. 65]. Подавляющее большинство кинотеатров было закрыто и в связи с веянием времени переоборудовано в мебельные и автомобильные салоны. В ответ на это, рынок наводнили видеомагнитофоны и пиратские VHS-кассеты. Таким образом, российскому зрителю, имевшему в советское время очень ограниченный доступ к зарубежному кинематографу, в одночасье представилась возможность приобщиться не только к современному американскому кино, массово хлынувшему в страну, но и ко всей мировой классике. Новорожденное российское кино не выдерживало конкуренции с мастодонтами мирового рынка, поэтому зачастую не доходило до зрителя.

Тем не менее, кинематограф 1990-х представляет собой уникальное явление с точки зрения жанрового и тематического разнообразия, сравнимое разве что с

дореволюционным периодом. Как точно описала киновед Н. Цыркун, это было «время бескрайней творческой – и не только творческой – свободы, открывшей шлюзы для самых откровенных социальных и политических высказываний и ничем не скованных художественных экспериментов, ломавших нарративные и жанровые каноны» [226]. Фильмы данного периода были настолько разнообразны, что представляется невозможным выявить доминирующий жанр и наиболее распространенный тип экранного героя в количественном отношении. Однако даже в эклектичной кино-мозаике можно усмотреть несколько кластеров, каждый из которых поднимает определенную проблематику и наделяет ею экранного героя.

Мучительное расставание с прошлым и возможность отрефлексировать его без цензурных запретов породили целый пласт так называемых антисоветских картин, действие которых разворачивается в прошлом («Русская симфония», реж. К. Лопушанский, 1994; «Хрусталёв, машину!», реж. А. Герман, 1998; «Тоталитарный роман», реж. П. Сорокин, 1998 и др.). Через героя, который вступал в конфликт с теми или иными составляющими советской системы, авторы сводили с ней счёты и проговаривали травмы прошлого.

Для смены эпох и наиболее кризисных моментов истории всегда характерно увлечение мистицизмом и эсхатологией, которое закономерно возникло на рубеже 1980-1990 годов. Герои эзотерического и мистического кино ищут ответы на вечные вопросы в ирреальном пространстве-времени, будучи погруженными в притчевые сюжеты («Отче наш», реж. Б. Ермолаев, 1989; «Посетитель музея», реж. К. Лопушанский, 1989 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, 1991; «Мусульманин», реж. В. Хотиненко, 1996; «Время

танцора», реж. В. Абдрашитов, 1997 и др.). Особняком стоит картина «Кавказский пленник» (реж. С. Бодров, 1996), открывающая новую тему в рамках военной парадигмы – через её героя исследуется анатомия плена, ставшего жуткой приметой времени.

Значительный пласт составляли андеграундные картины, которые в совокупности можно отнести к маркетинговой категории «exploitation film». Герои первых отечественных хорроров сражались с вампирами, мутантами или маньяками («Семья вурдалаков», реж. И. Шавлак, Г. Климов, 1990; «Паук», реж. В. Масс, 1992; «Упырь», реж. Сергей Винокуров, 1997 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, 1991 и др.). С одной стороны, некро-кино было исполнено натуралистичными элементами – убийствами, трупами, драками, садизмом – и, безусловно, представляло собой провокацию и эпатаж. С другой – являло всё то же развенчание советского канона, где честный разговор о смерти был табуированным явлением, а «страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией "социального бессмертия"» [51]. За редким исключением, герой некрореализма представал на экране в мифологизированных советских амплуа ударников производства, летчиков, матросов, однако подрывал их эвфемистическое звучание. Таким образом, пишет киновед С. Добротворский: «Безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, наконец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героев и титанов» [51].

Попытки структурировать эклектичность кинематографа 90-х и всё же выйти на уровень обобщений, приводят нас к тому, что кино данного периода являет собой сплав опьяняющего ощущения свободы и ужаса от отсутствия почвы под ногами. Советский строй, без малого столетие обеспечивающий человеку стабильность национальной идеи и четко сформулированные аксиологические установки, безвозвратно ушёл в прошлое. Постсоветский

человек оказался в ситуации безвременья – между отсутствующим старым и ещё не существующим новым. «Это была мешанина двух классов вещей, – пишет киновед О. Касьянова, – из новой жизни, со всей ее огульной вестернизацией, не всегда удачным подражанием "свободному миру" и капиталистическим отношениям, – и из непроговоренного ужаса советского прошлого, которое постоянно оттягивало на себя взгляд, отчего получался своеобразный "поход спиной вперед". Так, пятясь, мы вышли из коридора в некое белое идеологическое ничто» [89]. В связи с этим главной аксиологической установкой героя становится поиск национальной 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?».

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, 1997). В отличие от большинства отечественных картин того периода, являющихся проходными, успех фильма оказался ошеломляющим. Он был представлен на 80-ти международных фестивалях, но подлинно народным стал благодаря продаже VHS немыслимым тиражом для постсоветского пространства: было продано 500 тыс. только лицензионных кассет, пиратские же тиражи, во много раз превышающие официальные, подсчитать невозможно [14]. В начале 2000-х годов образ Данилы Багрова вышел за пределы вымышленной кино-реальности, когда на улицах Москвы появились рекламные баннеры со слоганом «Путин – наш президент. Данила – наш брат. Плисецкая – наша легенда» [62], что говорит о трансформации экранного героя в ранг героя национального. Массовое общественное признание – это следствие того, что герой стал своеобразной точкой сборки национальной идентичности, аккумулировал проблемы настоящего и предложил их решение, подсознательно отзывающееся у большинства.

Нарративная структура «Брата» чрезвычайно проста. Данила Багров, вернувшийся с Чеченской войны, отправляется в Петербург в поисках брата,

который там «большой человек». Брат Виктор, поначалу пытающийся казаться солидным бизнесменом, оказывается киллером и втягивает героя в целый ряд криминальных конфликтов. Данила добывает оружие и без раздумий соглашается, поскольку чувствует необходимость защищать брата и всех простых людей, которые на его глазах подвергаются несправедливости. При рассмотрении первого нарративного пласта кажется очевидным, что одномерный герой, обладающий амбивалентной моральной позицией, сам оказывается убийцей и не заслуживает уважения. Однако через Багрова раскрывается целый комплекс смыслов, которые в народном сознании формируют образ «Гамлета с пистолетом» [14, с. 173], восстанавливающего утраченную справедливость.

Школа жизни героя – война за плечами, откуда он возвращается в чрезвычайно изменившийся мир, где отныне нет страны и закона, где всё пронизано потребительским отношением к человеку и правит криминал. Отсутствие смыслов и превалирующая роль насилия делает 90-е аналогом первобытности, где на месте ушедшего мифа об Октябре, на долгое время установившего символический миропорядок, герою необходимо воздвигнуть новый. Возможно, именно это делает Данилу подлинно культурным героем, который, по Е. М. Мелетинскому (см. Параграф 1.2) существует в эпоху «первопредметов и перводействий» [142, с. 13], участвуя в мироустройстве посредством упорядочивания первоначального хаотического состояния мира. Поразительно точно это формулирует исполнитель роли главного героя С. С. Бодров: «Брат – это некое состояние первобытности. Состояние, когда сидят люди возле пещеры у огня, вокруг первобытный хаос – твердь и небо еще не устоялись. И вот встает один из этих людей и говорит: "Да будет так – мы будем защищать женщину, хранить вот этот костер, защищать "своего" и убивать врагов". Это словно первые слова закона еще до всех законов, слова протозакона, ситуация, когда закона еще нигде нет» [112].

Данила справляется с приручением хаоса при помощи однозначной, чрезвычайно упрощенной, однако понятной морали. «Он не ведает сомнений и страха, четко делит мир на "наших" и "не наших", – пишет киновед Е. Я.

Марголит, – и оружие в его руках смотрится волшебной палочкой, с помощью которой герой всем воздает "по справедливости". Причем принцип сортировки по-детски элементарен. "Не наши"– это "черножопые" и бандюки. "Наши" – все остальные. С первыми герой беспощаден, со вторыми – по-рыцарски милосерден, невзирая на их вопиющие несовершенства» [14, с. 165]. Так, при помощи несложной дихотомии, герою удалось установить новый миропорядок, что ёмко сформулирует критик Л. Данилкин: «Вы присутствуете при рождении новой мифологии. <…> Это миф о мире, в котором сила не в деньгах, а в правде. <…> Данила – защитник этого уклада, былинный герой, реальный гарант реальной конституции» [186].

Несмотря на то, что после выхода «Брата» прошло более двух десятилетий, ни один из героев отечественного кино до сих пор не удостаивался аналогичного общественного признания и звания национального героя. Однако в контексте 1990-х годов фильм был скорее исключительным событием, герой которого понял механизм существования в новой реальности и ответил на вопросы, мучившие нацию. 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».***

Анализируя культурно-исторические типы отечественных экранных героев XX века, мы прибегли к методологии анализа аудиовизуальных произведений через призму эпохи. Однако именно акцент на аксиологической составляющей экранного героя в его масштабной исторической репрезентации позволил выявить устойчивую закономерность. Экранный герой аккумулирует в себе ценности эпохи, посредством чего становится своеобразной приметой времени. То, к чему он стремится, о чём мечтает и с кем борется, выявляет его ценностную составляющую и, более того, коллективные аксиологические установки эпохи. Таким образом, он является квинтэссенцией общественных умонастроений, желаний, страхов, а также травмирующих событий национального масштаба.

Один из важнейших маркеров времени – это именно ценности, свойственные конкретному периоду. Таким образом, эпоха порождает экранного

героя, а он, в свою очередь, становится её аксиологическим проявлением и документом времени. В подавляющем большинстве случаев именно экранный герой выносится на афишу фильма, как его смысловое ядро, и в большей степени, нежели музыкальное сопровождение, работа художника или атмосфера произведения, выявляет ключевые особенности исторического периода.

ГЛАВА III. АКСИОСФЕРА РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА XXI ВЕКА: АКТУАЛЬНАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДИАГНОСТИКА

3.1. Культурный герой российского кинематографа XXI века: базовые основания исследования

Начиная разговор о российском кинематографе XXI века, мы напрямую подходим к ключевой установке данного исследования – выявлению культурно-исторических типов современных отечественных киногероев и анализу ценностных моделей (репрезентированных в данных типах).

Ретроспективный анализ эволюции киногероя прошлого столетия позволил выявить механизмы детерминации между доминантой героических типов и социокультурным контекстом эпохи. И, более того, утвердиться в гипотезе, что киногерой является мифологемой, аккумулирующей ценности определенного исторического периода, а в некоторых случаях даже становится экранной моделью национальной самоидентификации. Основываясь на выработанном принципе, мы не только выявим ценностные модели киногероев российского экрана последнего двадцатилетия, но и проанализируем их динамику внутри небольшого исторического периода (XXI век), а также попытаемся объяснить их генезис через призму социокультурного контекста.

Данные задачи представляются более сложными и неоднозначными, нежели анализ эволюции киногероя ушедшего столетия, поскольку исследуемый период – с 2000 по 2020-й год – является чрезвычайно малым в рамках исторического времени. Мы не можем сказать, что за последнее двадцатилетие началась и завершилась некая эпоха в истории страны. Очевидно, что Россия XXI века представляет собой совершенно новую политическую, социальную и культурную общность, ценностная картина мира которой существенно отличается от прошлого столетия. Однако мы пребываем внутри процесса – в том числе процесса кинематографического – что создает определенные трудности для объективного и репрезентативного анализа киногероя нового периода.

Появление того или иного актуального феномена и его комплексный анализ всегда дистанцированы – зачастую на несколько десятилетий. Многим художникам удаётся создать экранный слепок времени – почувствовать его и уловить характерные знаки эпохи, «болевые точки», ценности, страхи, которые впоследствии преобразуются в художественные образы. Как правило, фиксация маркеров времени происходит неосознанно – «изнутри» процесса, сиюминутно – что имеет массу преимуществ для дальнейшего исследования. Однако само исследование всегда опосредованно, поскольку предполагает не столько фиксацию примет времени, сколько обоснование их взаимосвязи с социокультурной средой.

Так, периоды дореволюционного кино или сталинского «малокартинья» не создали экранного героя, моментально ставшего узнаваемым национальным образом или символом времени, как это произошло с «Чапаевым» (реж. бр. Васильевы, 1934) или «Братом» (реж. А. Балабанов, 1997). Тем не менее, по прошествии многих десятилетий мы можем выявить магистральную линию «героического», поскольку смотрим на данные периоды независимым взглядом, не будучи современниками: в нашем распоряжении имеется огромное количество экранных документов, каталогов, сводок кинотеатрального проката, отзывов зрителей, рецензий в прессе и фундаментальных исторических исследований.

Однако, когда мы говорим об анализе российского кино нового тысячелетия, то имеем дело с массой экранных произведений, но не системным пониманием процессов, происходящих в современной России. Возможно, спустя столетие задача выявления ценностных моделей киногероя начала XXI века будет выглядеть более однозначной и простой. Но сегодня мы фактически не можем претендовать на исчерпывающий анализ феномена, поэтому заранее оговоримся, что исследование носит поисковый характер и впоследствии может быть углублено и дополнено.

О вышеназванных тенденциях свидетельствует отсутствие фундаментальных исследований не просто о новом киногерое, но даже о его тематическом поле – российском кинематографе нового века. В последнее

десятилетие киноведами было предпринято несколько попыток создания историко-культурных ретроспекций нового отечественного кино, однако они не могут претендовать на статус полноценных аналитических исследований.

Издание А. Долина «Оттенки русского: очерки отечественного кино» (2018) [53] представляет собой сборник рецензий на российские фильмы нового столетия – автором скорее анализируется каждое произведение в отдельности, нежели даётся комплексный анализ на материале репрезентативной выборки. Исследование его же авторства «Миражи советского: очерки современного кино» (2020) [52] также представляет собой сборник киноведческих текстов, однако их выборка сужена до лент, репрезентующих национальное прошлое – Великую отечественную войну, сталинские репрессии, спортивные победы времён СССР – явлений, которые именуются А. Долиным «миражами советского» на современном российском экране. Тематическое обращение к советскому прошлому становится симптоматичным явлением для новой российской кинематографии (с чем мы неоднократно столкнёмся при анализе фильмов 2000-2020 годов), однако автором осмысленно игнорируются ленты, не имеющие ретроспективную основу сюжета (отражающие современную действительность).

Исследование Е. Стишовой «Российское кино в поисках реальности» (2013) [196] посвящено проблемам национального кинематографа в постсоветскую эпоху и аналогичным образом представляет собой корпус рецензий на наиболее значительные фильмы современности. Также в последнее десятилетие были изданы труды, в которых анализируется творчество единичных фигур – тех, кого всё чаще называют классиками современного российского кино – А. Сокуров, А. Балабанов, А. Звягинцев.

Безусловно, на рынке отечественных периодических изданий присутствуют массовые и узкоспециализированные журналы о современном кинематографе. Однако первые несут скорее рекламно-информативную функцию, вторые – направлены на профессионалов кинорынка и освещают вопросы киноиндустрии (кассовые сборы, пространство кинотеатра и т.д.), поэтому не являются репрезентативными в парадигме культурологического исследования киногероя.

Единственный российский научный журнал историко-теоретического характера «Киноведческие записки» полностью нивелирует вопросы современного отечественного кино, обращаясь к дореволюционной и советской эпохе, что также в значительной мере высвечивает проблему анализа современного кинопроцесса.

На фоне практически отсутствующей рефлексии в отношении киногероя в российском киноведении, значительный вклад в анализ проблем современного 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. Научный дискурс поддерживается периодически выходящими в неспециализированных изданиях статьями, которые, как правило, рассматривают лишь отдельные аспекты современного российского кино (фильм, жанр, художественные приемы в творчестве конкретного режиссера и др.).

На этом практически исчерпывается научная разработанность проблематики субъектности «важнейшего из искусств» на современном витке его отечественного развития. Очевидно, при всей массовости кинематографа как вида досуга и значимости как искусства, на данный момент не представляется возможным дать системное и всестороннее представление о кино новой России. Как следствие, отсутствует понимание множества более частных феноменов, среди которых значительное место занимает киногерой и его ценностная парадигма, к пониманию которого мы и постараемся приблизиться в данном исследовании.

Существование киногероя национального кинематографа как устойчивого феномена возможно лишь в контексте сформированной и стабильно функционирующей киноиндустрии, под которой мы пониманием совокупность производства, дистрибуции и проката фильмов.

Данные отрасли формируют основу кинопроцесса, цель которого – обеспечение страны регулярным выпуском экранной продукции, и её демонстрация на широких экранах в максимальном количестве кинотеатров. Таким образом, наличие национальной киноиндустрии является своеобразным

гарантом того, что фильмы были не просто выпущены, но и дошли до широкого зрителя – реципиента экранного сообщения.

В случае хаотичного выпуска кинопродукции и отсутствующей отрасли кинопроката – как это случилось в 1990-х годах – нет возможности объективной оценки зрительского успеха выходящих фильмов, поскольку отсутствуют данные о количестве просмотров (проданных билетов). В связи с этим не представляется возможным отследить повышенное внимание к тем или иным образам киногероев и частоту их выхода на широкий экран. Делать выводы о киногерое как ценностном коде эпохи в отсутствие системной выборки и общего представления о современной киноиндустрии не вполне объективно, поскольку необходимо прибегать к анализу единичных фильмов, а всего национального кинопроцесса.

В контексте нашего исследования стандартная трехчастная схема киноиндустрии дополняется компонентой реципиента и выглядит единым целым: производство → дистрибуция → прокат → зритель → обратная связь → эмпирическая база исследования. Поэтому, прежде чем перейти к описанию методологии анализа, представляется важным дать краткий обзор российской киноиндустрии XXI века, акцентируя внимание на объеме кинопроизводства, посещаемости кинотеатров и, что немаловажно, коллективном портрете кинозрителя, поскольку именно он решает, станет ли киногерой ценностным кодом эпохи.

Рубеж нового тысячелетия российский кинематограф преодолел, будучи в состоянии, далеком от благополучного. Последствия развала киноиндустрии, произошедшего синхронно с распадом СССР, пролонгировались в начало 2000-х годов. Зритель почти утратил привычку посещения кинотеатров, поскольку доступ ко всем новинкам обеспечивался пиратским рынком, а отрасль кинотеатрального проката так и не встала на ноги.

Ввиду отсутствия стабильного государственного финансирования и неразработанной системы привлечения частных инвестиций, в удручающем состоянии пребывало и производство. Так, в начале 2000-х ежегодно в широкий кинотеатральный прокат выходило не более 20 российских фильмов, что

составляло около 7% репертуара [204] – остальные релизы были зарубежного, в основном американского производства.

Однако уже к середине 2000-х годов общее укрепление экономики страны сказалось на киноиндустрии: выросли доходы населения и усилилась потребность в развлечениях; в крупных городах стали появляться современные кинозалы и первые мультиплексы – кинотеатры с тремя и более залами, расположенные, как правило, в торговых комплексах. К началу 2010-ых годов на территории страны действовало 7 крупных кинопроизводственных комплексов, значительно увеличилось число фильмов национального производства, а ежегодное количество посещений кинотеатров достигло 106,3 млн. [161], таким образом, каждый день кинотеатры посещало более 291 тыс. россиян.

Правительством был предпринят ряд мероприятий по выводу киноотрасли из затяжного кризиса и её переводу на самоокупаемость. Однако в первое десятилетие нового столетия национальный кинематограф так и не достиг поставленных целей – он всё также зависел от государственного финансирования, а бюджеты фильмов в разы превышали кассовые сборы [161] (Приложение 1). После 1990-х годов так и не удалось сформировать благосклонное зрительское отношение к российскому кинематографу. Так, согласно опросу независимой исследовательской компании «Movie Research», проведенному в 2009 году, 43% аудитории равнодушно относится к отечественным фильмам, 28% – смотрят очень редко, 10% – не смотрят никогда и лишь 19% выражают свою приверженность российскому кино [161] (Приложение 2).

Однако следующее десятилетие стало прорывом для национальной киноиндустрии, о чём свидетельствуют значительно возросшие кинотеатральные сборы, увеличение объема международной дистрибуции отечественных фильмов и существенно выросшая к ним зрительская лояльность. К концу 2019 года – на момент составления последних крупных отчётов о национальной кинематографии – в стране полноценно функционировали 30 киностудий [180, с. 16], только за последний год было проведено 170 кинофестивалей, 65% которых позиционируются как международные [180, с. 17].

Помимо регулярной финансовой поддержки кинопроизводства, с 2016 года правительством предпринимаются серьезные меры по увеличению доли национальных фильмов в отечественном кинопрокате. В соответствии с постановлением Правительства РФ «Об утверждении правил выдачи, отказа в выдаче и отзыва прокатного удостоверения на фильм…», Министерство культуры было наделено полномочиями регулирования кинотеатрального проката [162].

Поскольку российские фильмы зачастую оказывались в тени зарубежных блокбастеров и нередко лишались наиболее удачных дат релизов, на государственном уровне была закреплена инициатива, защищающая права российских кинопроизводителей. Отныне Министерство культуры вправе смещать даты зарубежных (заведомо кассовых) релизов, чтобы предотвратить их пересечение с ответственными новинками кинопроката. Данная мера стала примером продуктивного взаимодействия государства и киноотрасли и, как следствие, значительно расширила пути выхода отечественного кино к широкому зрителю.

По данным информационно-аналитического отчёта «Фонда кино», в 2019 году российский рынок кинопроката стал крупнейшим в Европе: за год кинотеатры посетили 219,4 млн. зрителей, а объем национального кинопроката достиг 55,5 млрд. руб. – максимального значения за историю новейшей российской киноотрасли [180, с. 4] (Приложение 3).

С 2017 года на сеансы отечественных фильмов ежегодно приходят около 50 млн. зрителей [180, с. 4], что говорит о возрождающейся привычке посещения кинозалов и безусловно связано с мощной кинофикацией страны. Так, к концу 2019 года на территории России функционировало уже 2096 кинотеатров и 5597 кинозалов [180, с. 12], что представляет собой небывалый прорыв в сравнении с фактически отсутствующей системой кинопроката менее тридцати лет назад (Приложение 3).

Этот обзор, отражающий основные перипетии функционирования кино в индустриально-экономическом поле, призван показать, что в России XXI века была выстроена полноценная киноиндустрия и сформирован навык

общественного кинопотребления, который определяется как субъективными (интерес зрителя к конкретному фильму, возможность и желание смотреть кино), так и объективными факторами (наличие фильмов, каналов дистрибуции и систем просмотра) [24, с. 17].

Наличие киноиндустриального контекста – отправная точка для нашего исследования, поскольку анализ национального киногероя возможен лишь в контексте репрезентативной выборки и, как следствие, частоты воспроизведения тех или иных типов героя на отечественном экране. В случае неразвитого национального кинематографа, незначительного количества отечественных релизов и низкого уровня кинопотребления, подобное исследование вряд ли было бы возможным или носило бы крайне субъективный характер.

Следующая базовая позиция, на которой необходимо остановиться – это портрет российской киноаудитории XXI века, поскольку именно зритель является конечной точкой кинопотребления. С расчётом на половозрастные и ценностные характеристики ядра киноаудитории формируются определенные темы картин и типы киногероев. Поэтому, в конечном счете, именно от зрителя зависит возведение экранного персонажа в ранг героя или же его игнорирование в указанном статусе. В связи с чем принципиально важно понять, каков он – человек, определяющий облик и характерные черты современного национального киногероя.

Данный вопрос является одним из важнейших для социологии кино, изучающей как общие вопросы «функционирования киноискусства в обществе <…>, потребность в кино и степень её реализации» [91, с. 78], так и частные, к которым относятся социально-демографическая структура киноаудитории, её жанрово-тематические предпочтения и статистика кинопотребления [63].

На протяжении постсоветской истории России институт киносоциологии так и не был сформирован – отсутствовала методика анализа киноаудитории и цифровой инструментарий для оперативного сбора данных, исследования носили несистематический характер и зачастую оказывались нерепрезентативными. Как следствие, киноотрасль не обладала четким портретом своего реципиента, а

многие выводы о российской киноаудитории носили необоснованный характер (в частности: преобладание подростковой киноаудитории, приоритет спецэффектов для массового зрителя, повсеместное отторжение к отечественной кинопродукции и др.).

Начало масштабным и систематическим исследованиям отечественного кинопотребления было положено относительно недавно, когда в 2018 году «Фонд кино» запустил первый российский трекер аудитории «Кинозритель», призванный формировать оперативную статистику о половозрастной структуре посетителей кинотеатров, удовлетворенности просмотренными фильмами и критериях их выбора [93]. Еженедельно специалистами опрашивается 1500 кинозрителей, выходящих из зала после просмотра фильма, в крупнейших городах по кинотеатральной посещаемости – Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Новосибирске и Краснодаре. Данная статистика представляется нам довольно репрезентативной, поскольку за год количество опрошенных составляет 78 тыс. человек.

Далее мы приведём некоторые характеристики киноаудитории исключительно отечественных фильмов по данным 2019 года. Вопреки расхожим заблуждениям о преимущественно подростковой аудитории кинотеатров, средний возраст зрителя составил 32 года. Ядро аудитории – это зрители в возрасте 25-34 лет (27,9%), чуть меньше в процентном отношении занимает сегмент 35-44 лет (21,1%), третью позицию занимает аудитория 18-24 лет (19,9%), четвертую – зрители в возрасте 45+ (17,0%). Подростковая же аудитория в диапазоне 12-17 лет реже всего посещает сеансы российских фильмов (14,1%) [180, с. 11]. Примечательно также, что аудитория отечественного кинопроката преимущественно женская – её доля составляет 59% от общего количества зрителей (Приложение 3).

Большинство кинозрителей расценивают поход в кинотеатр как коллективное развлечение и возможность провести время с близкими (Приложение 3). Так 33% респондентов предпочитают смотреть фильм в паре с мужем / женой (молодым человеком / девушкой), 29% – совместно с друзьями,

21% – с родителями или детьми [179, с. 116]. Лишь 13% аудитории посещает киносеансы в одиночестве, а 4% – с братьями или сестрами. Стоит отметить, что в праздничные дни практически удваивается доля зрителей, посещающих кинотеатр всей семьёй [179, с. 116].

Один из важнейших выводов исследования – это кардинальное изменение зрительского отношения к российскому кино. Согласно статистике, 77% респондентов готовы пойти на отечественный фильм – для них имеет значение не страна производства, а интересный сюжет. И лишь оставшаяся, довольно незначительная доля опрошенных никогда не посещает российские релизы и предпочитает дожидаться проката зарубежных картин [179, с. 126].

Безусловно, данный портрет киноаудитории нельзя назвать исчерпывающим. Однако он репрезентует несколько принципиально важных позиций: российское кино смотрят и зритель его не так уж юн, а значит – идёт в кино не от избытка свободного времени и не рассматривает наличие спецэффектов в качестве основополагающего критерия выбора (наиболее распространенные типы потребления, приписываемые подростковой аудитории). В данном контексте довольно показательным представляется высказывание Президента РФ на совещании по вопросам развития отечественной кинематографии в 2013 году: «Государство может помочь снять кино, но ему не под силу заставить людей это кино смотреть, если оно их не устраивает» [194]. Данная формулировка бескомпромиссно высвечивает проблему, стоящую перед российской киноиндустрией ещё в начале прошлого десятилетия. Однако сегодня благодаря развивающемуся направлению киносоциологии и новейшим инструментам аналитики, становится очевидным, что российского зрителя более не нужно «заставлять» смотреть кино.

В последнее десятилетие развитию российского кинематографа способствует масштабная финансовая поддержка со стороны государства. Ежегодно Фондом кино и Минкультом суммарно выделяется от 4,8 до 8,3 млрд. руб. [181]. Парадоксально, что несмотря на убыточность в прокате большинства поддержанных картин или вовсе их отсутствия на экране спустя несколько лет,

объем государственных субсидий продолжает расти. Отсюда можно сделать единственный вывод: государство заинтересовано в кинематографе скорее с идеологических, нежели экономических позиций.

Данная установка может рассматриваться в качестве своеобразной константы, поскольку на протяжении почти всей советской истории кинематограф и его герой использовались как идеологический инструментарий: сто лет назад экранный герой был рупором революции, во время Великой Отечественной – вдохновлял на борьбу, в период оттепели – высвечивал человеческую многогранность. Зачастую тематические и аксиологические установки для киноотрасли фиксировались в государственных директивных документах и демонстрировали четкое понимание аксиологической парадигмы в продвижении киногероя и, как следствие, ценностного воздействия на гражданина страны, который примерял на себя транслируемую ценностно-поведенческую модель.

Однако с началом перестройки на государственном уровне более не фиксируется четкий идеологический заказ на формирование ценностной модели киногероя, а авторов не обязывают следовать тем или иным предписаниям. На сегодняшний день единственным источником тематических установок является ежегодный Приказ «О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства» [156, 157, 158, 159, 160], выходящий с 2014 года (однако с пропусками в 2017 и 2019 годах). Документ не является единой законодательной установкой для всей киноотрасли, но фиксирует темы картин, которым может быть оказана финансовая поддержка. Таким образом, для нас он является косвенной возможностью фиксации государственного запроса на экранную репрезентацию востребованных ценностных моделей.

Безусловно, даже исходя из названия, приоритет отдается именно тематике – к примеру, фильмам «о достижениях советской космонавтики» или «об истоках российской государственности», в чём совершенно невозможно усмотреть портрет киногероя и его ценностную составляющую (Приложение 4). Довольно симптоматично то, что треть тем, предложенных в совокупности за пять лет,

обращены к прошлому: рефреном звучат «Военная слава России – победы и победители», «100-летие Русской Революции», «Крымские воинские победы» и другие национальные события. Гораздо реже фигурируют личности – классик М. Лермонтов и советский футболист Л. Яшин.

Темы, обращенные к современности, лишены антропологического измерения и представляют собой общую государственную повестку, не адаптированную под модель экранного героя. Так, значительную вариативность прочтения можно фиксировать в следующих темах: «Конструктивная активность гражданского общества в решении реальных злободневных проблем», «Изменение общественного отношения к воинской службе» или же «Нравственная мотивация в решении сложных жизненных ситуаций». В них отсутствует четкое представление о том, какую личность мы хотим видеть на экране и какими ценностными установками она должна обладать. Нередко авторам предлагают обратиться к «России как многонациональной стране» или «Семье как фундаменту общества», однако в данных формулировках сохраняется свобода самоопределения авторов в выстраивании образа человека с его целями и поведенческими моделями.

Темы, непосредственно обращенные к человеку современности, конкретизируют именно профессиональные аспекты репрезентации героя: «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».

На наш взгляд, 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 киногероя: при дальнейшем анализе мы обнаружим целый пласт картин, герой которых ничего не хочет и ни к чему не стремится.

В социокультурном поле новой страны, тридцать лет назад оставившей за плечами советскую эпоху, нередко возникают попытки определить главного киногероя отечественного экрана, поскольку в общественном сознании кинематограф и его герой по сей день являются неотъемлемой составляющей культуры. Так, в октябре 2020 года киноканал «Русский бестселлер» предложил респондентам выбрать «самого родного» киногероя [199]. Программной дирекцией канала были отобраны 50 позиций, а опрошенным предлагалось выбрать из них 7 киногероев, которых они могут назвать «родными». По результатам опроса, первую позицию занял герой фильмов «Брат» и «Брат 2» – Данила Багров – народный мститель из 90-х (реж. А. Балабанов, 1997 и 2000); на втором месте оказался Шурик – вечный студент из комедий Л. Гайдая; замкнул тройку лидеров Семён Горбунков из «Бриллиантовой руки» – скромный советский служащий, волею случая попавший в криминальную историю на круизном теплоходе (реж. Л. Гайдай, 1968). В десятку лидеров также вошли другие культовые советские киногерои: интеллигентный слесарь Гоша из картины «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979); разведчик Штирлиц из многосерийного телефильма «17 мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, 1973); капитан «поющей эскадрильи» Маэстро из картины «В бой идут одни старики» (реж. Л. Быков, 1973) и комедийные герои Л. Гайдая – Доцент и Трус/Балбес/Бывалый как коллективный герой. Новое столетие российского экрана представлено в десятке лидеров исключительно сериалами: в перечень «родных» героев вошли Саша Белый из криминального сериала «Бригада» (реж. А. Сидоров, 2002) и Фома из комедийного ситкома «Физрук» (с 2014 года по настоящее время).

В 2019 году ВЦИОМ совместно с Центром политической конъюнктуры провели исследование с целью выявления «массовых представлений об идеальном политическом лидере через призму популярных образов киногероев» [232]. Респондентам был задан закрытый вопрос – из 11 киногероев необходимо было выбрать тех, кто наиболее соответствовал качествам политического лидера. Примечательно, что 7 из 11 предложенных киногероев представляли новый

российский кинематограф – начиная с 2000 года. Однако в тройку лидеров, как и в предыдущем исследовании, вошли преимущественно герои из прошлого – Штирлиц из «17 мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, 1973), профессор Преображенский из «Собачьего сердца» (реж. В. Бортко, 1988), а третью позицию разделили всё тот же Данила Багров (реж. А. Балабанов, 1997 и 2000) и старший следователь Мария Швецова – из сериала «Тайны следствия» (с 2000 года по настоящее время).

В 2010 году ВЦИОМ инициировал исследование на тему «На каких киногероев, по мнению россиян, больше всего похожи современные мужчины и женщины?» [165]. Формально данный опрос носил скорее юмористический характер, но в конечном счёте демонстрировал важные тенденции: понимание, какие киногерои зафиксированы в сознании россиян как культурные коды и с кем из них происходит идентификация аудитории. Результаты исследования показали, что современных мужчин чаще всего сравнивают с Остапом Бендером из картины «Двенадцать стульев» (реж. Л. Гайдай, 1971). Также в пятёрку мужских киногероев-прототипов вошли Саша Белый из сериала «Бригада» (реж. А. Сидоров, 2002), Афоня из одноименного кинофильма (реж. Г. Данелия, 1975), генерал Иволгин из «Особенностей национальной охоты» (реж. А. Рогожкин, 1995) и Женя Лукашин из картины «Ирония судьбы или с легким паром» (реж. Э. Рязанов, 1975). В образе современной женщины респонденты чаще всего усматривают черты Кати Тихомировой и Люды Свиридовой из картины «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979), Мымры из «Служебного романа» (реж. Э. Рязанов, 1977), Эллочки-людоедки из «Двенадцати стульев» (реж. Л. Гайдай, 1971) и Надежды Кузякиной из картины «Любовь и голуби» (реж. В. Меньшов, 1984).

Результаты приведенных исследований позволяют в очередной раз диагностировать приверженность современной России к пантеону советского прошлого, ведь ни один из лидирующих киногероев не создан киноиндустрией нового столетия – почти все они являются носителями советских ценностей и моделей поведения. Примечательно, что и герои упомянутых сериалов (Саша

Белый и Фома) также обращены в прошлое, только уже постсоветское: они являются репрезентацией образа типичного криминального авторитета 90-ых, несмотря на то, что сами фильмы вышли на экран уже в новом столетии. Данная тенденция также симптоматична для современного российского кино, создавшего целый пласт картин, герои которых действуют в постсоветском пространстве или являются носителями криминальных ценностно-поведенческих моделей в современном обществе. При дальнейшем углублённом анализе отечественных фильмов нового столетия мы будем наблюдать настоящую мифологию 90-х и попытаемся объяснить её генезис, дистанцированный от самой эпохи.

С 2000 по 2020 год российской киноиндустрией было произведено значительное количество полнометражных игровых (художественных), документальных и анимационных фильмов – многие из них заняли своё место в широком кинотеатральном прокате, другие, получив прокатное удостоверение, так и не дошли до широкого зрителя. Нельзя забывать и об огромном пласте короткометражного кино, ежегодно производимого небольшими частными киностудиями и студентами профильных учебных заведений. Как правило, в массовом порядке данный сегмент не прибегает к получению прокатных удостоверений, поэтому реестр короткометражного кино отсутствует, что, в свою очередь, значительно усложняет его систематизацию и дальнейший анализ. Вероятно, предельно точное понимание героя современного кинематографа может сформироваться на исключительно широком эмпирическом материале, включающем полнометражное и короткометражное кино всех видов. Однако в рамках одного исследования это не представляется возможным. Поэтому с целью количественного сужения эмпирического материала, при одновременном сохранении репрезентативности, нами была разработана методика выборки фильмов для анализа.

Фестивальный (элитарный) и массовый кинематограф являются одинаково приоритетными направлениями для анализа, поскольку представляют собой диаметрально противоположные формы репрезентации реальности. Так, фестивальный кинематограф, как правило, ориентирован на реалистичную

репрезентацию героя современности. Кинофестивальная отрасль не имеет цели широкого зрительского охвата, однако зачастую демонстрирует (и награждает) нестандартные фильмы, рассчитанные скорее на эталонный сегмент аудитории, выдавая им условный «сертификат качества» от профессиональной кинематографической среды.

Массовый кинематограф, занявший нишу широкого кинотеатрального проката, в большей мере продуцирует эскапистские настроения и представляет собой проекцию желаемого, но отсутствующего в реальности героя – однако, в конечном счёте, не меньше фестивального говорит о болевых точках общества, поскольку высокая частота появления определенных образов киногероев проецирует ценностно-поведенческие потребности массового зрителя. Безусловно, ещё с 80-ых годов XX века многие постмодернисты (М. Фуко, Ж. Делез, Ф. Джеймисон, Ф. Гваттари, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, У. Эко и др.) заговорили о диффузии массовой и элитарной культур [202, с. 7-8], что вполне очевидно демонстрируется в развитии мирового кинематографа. Однако в российской киноотрасли XXI века сохраняется довольно чёткая дифференциация массового и фестивального кино (за исключением немногочисленных картин, занимающих «пограничное» положение), поэтому в качестве эмпирического материала нами будут использованы фильмы двух обозначенных направлений.

В первую очередь выборка конкретизируется нами до игровых полнометражных российских фильмов, произведенных в диапазоне 2000-2020-х годов. В данном исследовании мы не будем касаться документального кино (поскольку оно в меньшей степени, нежели игровое, конструирует новую экранную реальность), анимационного кино (поскольку в России оно представлено, преимущественно, детской тематикой) и короткометражного кино. Так как целью исследования является выявление исключительно отечественного взгляда на феномен киногероя, нами также не учитывались фильмы, снятые в ко-продакшене с Россией, режиссура и сценарий которых были выполнены зарубежными авторами.

В основу эмпирической базы кинофестивального сегмента легли 170 отечественных фильмов-победителей 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 (Приложение 5). Если же победителем в вышеназванных номинациях становился зарубежный фильм (что бывало достаточно часто), то он не входил в выборку. Также мы принципиально не рассматривали фильмы, победившие в эстетических и технических номинациях: «Лучшая операторская работа», «Лучшая мужская/женская роль», «Лучшая работа художника по костюмам» и аналогичные – поскольку они не являются репрезентативными для анализа аксиологической составляющей киногероя.

Более сложной задачей представляется формирование эмпирической базы по массовому направлению кинематографа двух последних десятилетий, поскольку ежегодно в прокат выходит более 100 игровых картин. Несмотря на то, что конечной целью массового кино является извлечение прибыли, нам кажется необъективным коррелят между кассовыми сборами (бокс-офисом) и зрительским успехом картины. Безусловно, кассовые сборы напрямую зависят от количества проданных билетов или, в конечном счёте, от количества зрителей. Однако даже поверхностный анализ годового бокс-офиса показывает, что количество проданных билетов напрямую зависит от количества экранов, на которых был продемонстрирован фильм (Приложение 6). Так картина «Лёд 2» (реж. Ж. Крыжовников) стала лидером отечественного проката в 2020 году: она была продемонстрирована на 1974 экранах страны, привлекла в кинозалы 6,4 млн. зрителей и, как следствие, получила высокие кассовые сборы – 1,5 млрд. руб. Картина «KITOBOY» (реж. Ф. Юрьев), вышедшая в прокат в том же году, была показана на 415 экранах (что почти в 5 раз меньше), собрала аудиторию 59 тыс. человек и, как следствие, получила низкий бокс-офис – 16 млн. руб. Определение количества экранов является прерогативой дистрибьютера – оно напрямую зависит от бюджета, закладываемого на продвижение картины, а также от

свободных мест в прокатной сетке кинотеатров. Таким образом, релизы изначально находятся в неравных условиях, и объективность здесь возможна лишь при прокате на одинаковом количестве экранов по всей стране. Более того, данный подход к анализу популярности картин не учитывает подлинное зрительское отношение к увиденному на экране: на покупку билета зачастую влияет масштабная рекламная кампания, однако по итогу у зрителя может остаться негативное впечатление – в том числе относительно киногероя. В связи с этим приравнивание кассовых сборов фильма к его подлинному зрительскому успеху представляется крайне субъективной, хоть и распространенной практикой.

Для поиска более объективного коррелята, выводящего среднее значение между количеством просмотров фильма и зрительской обратной связью, мы проанализировали статистику сайта «Кинопоиск» – крупнейшего российского портала о кино. По данным «Яндекс.Метрики», ежемесячно его посещают более 33 млн. человек [171], многие из которых ставят оценки просмотренным фильмам по шкале от 1 до 10. Так среднее арифметическое всех пользовательских оценок, поставленных фильму на стайте, становится его рейтингом. Преимущество рейтинга «Кинопоиска» перед кинотеатральным бокс-офисом заключается в том, что в его формировании участвуют зрители, в том числе – пиратского сектора. По настоящее время он приносит в разы больше просмотров, нежели кинотеатральный прокат, однако не может быть зафиксирован официальной статистикой. Таким образом, рейтинг «Кинопоиска» формируется как кинотеатральными зрителями, так и теневым сектором проката – жителями страны, смотрящими фильмы на бесплатных пиратских площадках или в социальных сетях.

Однако рейтинг фильма ещё не является объективным показателем зрительского успеха, поскольку он может быть сформирован небольшим количеством заинтересованных пользователей. Поэтому для формирования объективного ежегодного рейтинга российских фильмов необходимо ввести дополнительные показатели, такие, как количество оценок фильма и суммарное

количество оценок всех российских фильмов конкретного года. Беря их во внимание, мы приходим к следующей формуле:

$$x = \frac{\text{средний рейтинг фильма}}{\text{количество оценок фильма} / \text{суммарное количество оценок российских фильмов за год}}$$

Данный расчёт производится отдельно на каждый год в диапазоне 2000-2020-х годов. На первом этапе высчитывается общее количество оценок за конкретный год, поставленное всем игровым полнометражным российским фильмам на сайте «Кинопоиск». Далее рассчитывается индивидуальный показатель каждого фильма. Количество оценок, поставленное фильму, делится на общее количество оценок за год. Таким образом мы получаем соотношение, демонстрирующее желание зрителей смотреть конкретный фильм – своеобразный аналог проданным билетам в кинотеатрах. Затем рейтинг фильма делится на полученную ранее величину. Как итог, мы получаем более объективный числовой показатель каждого фильма, аккумулирующий в себе оценки пользователей и количество просмотров. На основе полученных числовых показателей выстраивается ежегодный рейтинг всех фильмов, из которого для дальнейшего анализа нами отбирались пять лидирующих картин. Таким образом, эмпирическая база по массовому направлению кинематографа 2000-2020-х годов составила 200 фильмов (Приложение 7).

Перед анализом эмпирической базы необходимо прояснить ещё одну базовую позицию исследования – понятие киногероя и его ключевые характеристики. В соответствии с теорией кинодраматургии, под киногероем может пониматься как главное, так и второстепенное действующее лицо фильма. Однако в данном исследовании наше внимание будет сконцентрировано исключительно на главном действующем лице – протагонисте. Данная дефиниция была сформулирована ещё в V веке до н.э., во времена расцвета древнегреческого театра – тогда под протагонистом понимался главный актёр театрального представления [125, с. 828]. За 2500 лет данная трактовка не претерпела колоссальных изменений за исключением канала коммуникации протагониста и

реципиента – сегодня мы всё чаще понимаем под ним главного героя не только спектакля, но и экранного произведения. Однако встаёт вопрос, какими критериями должен обладать экранный герой, чтобы стать протагонистом. Физическая сила, ловкость, смелость и другие подлинно героические черты уже давно не являются определяющими критериями – достаточно вспомнить кинематограф оттепели, когда на экран массово вышел слабый и ранимый герой.

Современная теория драматургии достаточно четко формулирует основополагающий критерий протагониста – это наиболее выраженное (сильное) желание достичь своей цели в сравнении с другими персонажами картины. Таким образом, протагонист не обязательно является выразителем морально-нравственных качеств и характеристик. Важнее то, что он попадает в драматическую ситуацию – положение, «когда давление окружающих обстоятельств сильнее, чем возможности характера персонажа» [144, с. 51], что в свою очередь заставляет его действовать – искать выход из сложившейся ситуации. Режиссер и теоретик драмы А. Митта описывает данную схему следующим образом: «Когда человек попал в драматическую ситуацию, то ему надо избавиться от того, что ему мешает, или добиться того, чего у него нет. То, что его заполняет, можно коротко определить как боль. <…> Когда что-то сильно болит, все остальное менее важно. Все, кроме ответного действия, перестает иметь значение» [144, с. 64]. Желание изменить сложившиеся предлагаемые обстоятельства ставит протагонисту определенную цель и пробуждает ряд действий, которые ведут к её достижению.

Как следствие, возникает вторая ключевая особенность протагониста – он вовлечён в основное конфликтное действие фильма, под которым мы понимаем «противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета» [170, с. 104]. Вторым неотъемлемым участником конфликтного действия является антагонист, не имеющий ничего общего с заведомо оценочной категорией антигероя. Основная смысловая нагрузка антагониста – противостояние протагонисту в достижении его цели (вне зависимости от нравственных категорий и оценок). Следовательно,

«оба они вовлечены в драматическую ситуацию из-за общей проблемы, в которой столкнулись их судьбы, и компромисс невозможен» [144, с. 126].

Из двух названных ключевых характеристик вытекает третья, скорее технического характера – протагонисту уделяется доминирующее количество экранного времени, поскольку именно его мотивы определяют сюжет. Таким образом, в данном исследовании, обращаясь к обоснованию типа героя (киногероя), мы будем понимать именно протагониста фильма, обладающего всеми вышеназванными характеристиками.

Поскольку нас интересует не феномен киногероя во всей полноте, а лишь его ценностная составляющая, анализ эмпирической базы будет проводиться в междисциплинарном ключе – синтез кинотеории (а именно теории драмы) и аксиологии.

Для фиксации аксиологических нарративов киногероев использована теория ценностей американского исследователя М. Рокича: деление ценностей на два модуля – *терминальные* и *инструментальные* – что является оптимальной методикой для анализа ценностной составляющей образа экранного героя. По М. Рокичу, терминальные ценности или ценности-цели – это «убеждения в том, что какая-то конечная цель индивидуального существования с личной или общественной точки зрения стоит того, чтобы к ней стремиться» [109, с. 22], что сообразуется с целью протагониста, которую он пытается достичь на протяжении развёртывания сюжета. Под инструментальными ценностями или ценностями-средствами понимаются «убеждения в том, что какой-то *образ действий* является с личной или общественной точки зрения предпочтительным в любой ситуации» [109, с. 22], что в конечном счёте раскрывает способности, которыми обладает герой для достижения поставленных целей. Это является чрезвычайно важным дополнением для нашего исследования, поскольку значение имеет не только то, к чему стремится киногерой, но и средства, которые он использует для достижения заданной цели.

Данная теория ценностей М. Рокича закладывается нами в основу выявления ценностных нарративов киногероя, образующих в совокупности

аксиосферу российского кинематографа XXI века. Ценности героев 370-ти фильмов (из которых 200 принадлежат к сегменту массового кинематографа, а 170 – к фестивальному) будут проанализированы и объединены в укрупненные группы, что позволит сформулировать выводы исследования, основываясь на объемном эмпирическом материале.

3.2. Ценностные нарративы ключевых типов героев в фестивальном и массовом кинематографе

На современном отечественном кинорынке фестивальный кинематограф является флагманом в отношении конструирования смыслов – он наиболее оперативно считывает актуальные проблемы современности и трансформирует их в экранный текст. В связи с чем приоритетным сегментом кинорынка для анализа ценностных нарративов в исследовании является именно фестивальное кино – оно задаёт вектор анализа и диктует структуру. Смысловое поле кинотеатрального (массового) сегмента является более упрощенным и редуцированным, поскольку кинопрокат, в первую очередь, ориентируется на требования рынка. Как следствие, движимый целью высоких кассовых сборов и возможности широкой дистрибуции картин (в том числе и за рубеж), зачастую делает акцент на аттрактивной составляющей. По этой причине в рамках данного исследования массовый сегмент кинорынка будет рассматриваться как вторичный.

Для анализа российского кинематографа нового тысячелетия нами была сформирована эмпирическая база, основанная на отечественных картинах 2000-2020-х годов: кинофестивальный сегмент анализировался на материале 170 фильмов, ставших победителями кинофестивалей и обладателями кинопремий; кинотеатральный (массовый) сегмент – на материале 200 фильмов, вышедших в широкий кинотеатральный прокат (методология формирования эмпирической базы была обоснована в предыдущем параграфе диссертации).

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 [19]. 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. Таким

образом, наше исследование, стремясь к объективности, не может ограничиваться одним лишь героическим типом и приписывать ему синтезирующую манифестацию ценностей современного общества. В связи с этим было принято решение выявить и проанализировать *доминирующие* героические типы нового отечественного кинематографа. Далее, выявляя их, мы будем придерживаться следующей исследовательской логики: сначала будет дан подробный анализ конкретного типа в фестивальном сегменте, затем – краткий экскурс по репрезентации типа в массовом сегменте (при его наличии).

Первым наиболее отчётливо выраженным типом является ***военный герой***, ценностная модель воплощения которого находит отражение в большом количестве схожих картин. Необходимо оговориться, что для экранного героя война не является самоцелью, и даже в рамках выделенной группы может быть разработана более дробная ценностная классификация. Однако в силу необходимости обобщения это кажется излишним, поскольку предлагаемые обстоятельства любого военного времени формируют для героев схожие ценности, связанные с выживанием и сохранением семьи, дома, Родины.

Большинство фестивальных картин двух последних десятилетий репрезентуют пространственно-временное измерение Великой Отечественной войны: «Кукушка» (реж. А. Рогожкин, 2002), «Последний поезд» (реж. А. Герман, 2003), «Свои» (реж. Д. Месхиев, 2004), «Живи и помни» (реж. А. Прошкин, 2008), «Край» (реж. А. Учитель, 2010), «В тумане» (реж. С. Лозница, 2012), «Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе, 2015), «Рай» (реж. А. Кончаловский, 2016), «Война Анны» (реж. А. Федорченко, 2018), «Дылда» (реж. К. Балагов, 2019), «Сестренка» (реж. А. Галибин, 2020), «Блокадный дневник» (реж. А. Зайцев, 2020). Также в выборку вошли две картины, посвященные Чеченской военной кампании – «Война» (реж. реж. А. Балабанов, 2002) и «Живой» (реж. А. Велединский, 2006). Они были поставлены в начале 2000-х годов и явились самыми значительными высказываниями о человеке, прошедшем Чеченскую войну. В дальнейшем данная тематика практически не интересовала кинематографистов и исчезла с экранов к концу десятилетия. Наименее

разработанной темой военного кинематографа является современный вооруженный конфликт на Донбассе – ему посвящена лишь картина «Большая поэзия» (реж. А. Лунгин, 2019).

Герой большинства военных картин не является для нас современником, поскольку действует в экранном пространстве прошлого. Однако его активная актуализация в XXI веке вскрывает важнейшие тенденции современности, ведь прошлое – как и любая умозрительная категория, лишенная основ для единой и неизменной коннотации – выходит на авансцену и реконструируется исходя из запросов и ожиданий настоящего. В связи с чем для конструктивного анализа ценностных нарративов военного героя необходимо произвести краткий экскурс в теорию коммеморации, что позволит обнаружить основания экранного воплощения.

Репрезентация образа войны на экране происходит постфактум, по окончании её активной фазы (за исключением малочисленного кино военного времени). Соответственно, при анализе кинематографа военной тематики в подавляющем большинстве случаев мы имеем дело не с непосредственными переживаниями явлений действительности, а с коллективной памятью о феномене прошлого. Работая с прошлым, военный кинематограф неизбежно создает его экранную интерпретацию, которая вследствие широкого тиражирования становится актом политики памяти, целью которой является формирование и поддержание социальной идентичности.

Фундаментальные положения, значимые для нашего исследования, были выдвинуты М. Хальбваксом в работе «Социальные рамки памяти». Её квинтэссенция заключается в том, что память индивидов социально детерминирована так называемыми «рамками» – неким компендиумом устойчивых воспоминаний группы людей, которые являются основополагающими для реконструкции индивидуальных воспоминаний. Исходя из данных положений М. Хальбвакс делает вывод о механизме функционирования коллективной памяти, утверждая, что «…история не просто воспроизводит рассказы современников о событиях прошлого, но время от

времени и подправляет их – не только потому, что располагает другими свидетельствами, но и с тем, чтобы приспособить их к приёмам мышления и репрезентации, свойственным нынешним людям» [216, с. 209]. А. Талавер, опираясь на М. Хальбвакса в монографии «Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе», дополняет, что «содержание воспоминания будет сильно деформировано положением настоящего и обусловлено нуждами социальной группы, к которой принадлежит индивид» [198, с. 6].

Исследуя специфику коммеморации, Я. Зерубавель выводит важное для нас понятие «коммеморативного нарратива», подразумевая под ним «рассказ о тех или иных исторических событиях, объясняющий причины, по которым общество в ритуализированной форме вспоминает об этом эпизоде прошлого, и заключающий в себе нравственный урок членам данного социума» [67, с. 15]. Принципиально новым здесь является акцент на воспитательных задачах коммеморации, в нашем случае – на аксиологической составляющей военного кинематографа. Важную роль, по мнению Я. Зерубавель, имеют упрощения и яркие образы, вследствие чего коммеморативный нарратив реконструирует лишь отдельные отрезки прошлого, поэтому коллективная память является фрагментарной. Одновременно с этим все коммеморативные акты выстраиваются в единую «master commemmorative narrative» (общую повествовательную конструкцию), т. е. «основную “сюжетную линию”, которая определяется всей культурой данного социума и формирует у его членов единое понимание их прошлого» [67, с. 16]. Исходя из потребностей настоящего, разным периодам в жизни группы придается разное символическое значение. Для обозначения данной особенности Я. Зарубавель вводит понятие «коммеморативной плотности», особо маркируя поворотные моменты – наиболее важные события прошлого, изменившие ход истории. По мнению исследователя, в выборе таких моментов «артикулируются основные идеологические принципы общей повествовательной конструкции» [198, с. 14], притом факты, опасные для единства группы, нивелируются.

Согласно Ф. Р. Анкерсмиту, когда интерпретации прошлого неоднократно принимают идентичную форму, они становятся мифом. Однако важна не только частота репрезентации коммеморативного нарратива, но и его содержание. Ссылаясь на классика этнологии В. Тернера, исследователь утверждает, что миф всегда существует в статусе травмы – «как холодное и окаменевшее сердце цивилизации» [3, с. 500]. Эпизоды травматического опыта, разрушающие прежнюю идентичность группы, не могут переживаться безболезненно, соответственно, закрепляются в коллективной памяти в виде мифа, в контексте нашего исследования – политического мифа о войне в системе коллективной памяти России (СССР). Его фундамент формируется в советском кинематографе с появлением кардинально новых сюжетов, которые берут своё начало в первых победах Красной Армии. На протяжении всей советской истории миф претерпевал незначительные трансформации, однако неизменно постулировал главное – однозначность Подвига советского народа и табуирование проблематизации войны [198, с. 20].

Как устойчивая нарративная структура, миф о войне обладает рядом узнаваемых и воспроизводимых содержательных, а также эстетических шаблонов. Так, в своем исследовании о военном советском кинематографе А. В. Лямзин выделяет канонические устойчивые образы «войны», «врага», «вождя», «армии» и «своих», необходимые для жизнеспособности мифа [132]. Сюжетно война обрушивается на советского человека, как гром среди ясного неба, вырывая его из нарочито пасторальной обыденности. Тяготы рассматриваются исключительно как путь к великой Победе, а пострадавшие на поле боя являются не жертвами, а героями, оправдывая, таким образом, увечья и смерть. Социальные характеристики в мифологическом нарративе строго стратифицированы (пленный, солдат, командир и т.д.), а жертвенность советского народа во имя Родины – гипертрофирована. В финале травматический опыт поглощен риторикой триумфа, Победа является точкой отсчета национальной идентичности, а военный опыт рассматривается как источник истинных ценностей, объединяющих народ.

Ссылаясь на Б. В. Дубина, А. Талавер утверждает, что миф о войне окончательно затвердевает к 1970-м годам, «когда на авансцене социальной и политической жизни оказывается поколение, которое не было непосредственным участником войны» [198, с. 25]. Утопия построения коммунизма обозначила кризис – требовалось идеологическое обновление власти, которая бы базировалась на риторике «новой исторической общности», новом «мы». Именно в тот период «центр тяжести был перенесен с будущего на прошлое, а именно на Великую Отечественную войну – общую трагедию, которую удалось преодолеть советскому народу» [198, с. 23].

Некоторые современные исследователи категорически отрицают правомерность использования дефиниции «миф о войне», утверждая, что советский военный кинематограф следует рассматривать как «героический эпос» [72, с. 68]. Данная позиция продиктована тем, что прошлое не мифологизируется искусственно – для нации, пережившей страшные потери и одержавшей великую Победу, оно является подлинно героическим и не может транслироваться иначе. Однако стоит отметить, что важным механизмом формирования мифологического нарратива является не умаление подвига, а избирательность событий, репрезентуемых на экране.

На основании отношения к политическому мифу о войне все современные картины, репрезентующие образ военного героя, можно разделить на два направления – *коммеморативное* и *ревизионистское* кино. Первое эксплуатирует традицию мифа о войне и создает красочные героические полотна, устойчиво занимающие нишу широкого кинотеатрального проката. Второе – ревизионистское – стремительно формируется с началом 2000-х годов и является оппозиционным, поскольку в отличие от коммеморативного, не воспроизводит советский миф, а переосмысливает и проблематизирует события военного прошлого.

Анализ фестивального сегмента позволил выявить комплекс типичных черт, характерных для военного героя ревизионистского кинематографа. Как правило, пространственно-временное измерение картин вынесено за поля сражений:

основной сюжет фильмов разворачивается на оккупированных территориях («Война Анны», «Блокадный дневник», «В тумане»), в деревнях («Свои», «Живи и помни», «Сестрёнка»), на диких северных просторах («Кукушка»), в концлагерях («Рай»), в пространстве перехода между жизнью и смертью («Живой»), в довоенные («Милый Ханс, дорогой Пётр») или послевоенные годы («Край», «Дылда»). Смена предлагаемых обстоятельств помогает перенести акцент с героического, зачастую агрессивного пафоса военного конфликта на более тонкое антропологическое измерение. В отличие от коммеморативного кино, тяготеющего к «музейной достоверности прошлого», ревизионистский кинематограф не стремится стать интерактивным музеем, цель которого – максимально обширно и правдоподобно продемонстрировать военную технику, форму и предметы быта. Это позволяет ревизионистским картинам не реконструировать прошлое на физическом уровне, а проблематизировать его на смысловом.

Примечательно, что ни в одной из картин мы не встречаем коллективного героя: нет больше имманентной общности с армией, сослуживцами, страной или вождём, есть лишь человек наедине с экзистенцией. Даже если мы наблюдаем точечные вооруженные столкновения, то герой борется исключительно за себя, но не за страну («Кукушка», «Свои»), а в некоторых случаях даже оказывается предан ею («Война», «В тумане»).

Очевидной становится трансформация самоотверженного «блокбастерного» героизма в героику тихого подвига. Исключениями являются лишь картины «Война» и «Край»: герой первой из них – сержант Ермаков – вопреки государственной установке самостоятельно вызволяет из чеченского плена капитана российской армии и англичанку; герой второй картины – бывший танкист Игнат, вернувшийся с фронта – является чужаком среди соотечественников и рискует пойти под трибунал за укрывательство немки, самостоятельно чинит забытый в тайге немецкий паровоз и героически покидает деревню. Герои остальных ревизионистских картин совершают скорее

внутренний, нежели внешний подвиг, демонстрируя, что он может родиться не только на поле боя.

Нет больше типизированных героев (добрый командир, мужественный солдат, дезертир, самоотверженная санитарка, труженица тыла и др.) с привычными для них, заведомо ясными оценочными коннотациями. На протяжении развития драматургического конфликта герои ревизионистских фильмов могут неоднократно менять роли, обнажая нарочитую плоскость ярлыков и невозможность уложить в жесткий шаблон поведение человека в предельных обстоятельствах. Вслед за этим разрушаются устойчивые категории «свой» и «чужой», подразумевающие, как правило, оппозицию «хороший – плохой». Некоторые картины полностью отзеркаливают её, делая «своими» представителей оппозиционной стороны: в картине «Милый Ханс, дорогой Петр» главные герои – немецкие инженеры, производящие оптику на советском заводе; герой «Последнего поезда» – немецкий военврач, прибывший на фронт и пропавший без вести в русском лесу во время отступления немецких войск; в картинах «Край» и «Рай» второстепенными, но чрезвычайно важными для сюжетного развития героями являются немка Эльза и немецкий офицер Хельмут.

В большинстве советских военных лент и современных продолжателях данной коммеморативной традиции враг существует либо как призрачная угроза, вовсе не явленная на экране, либо как схематичная и крайне типизированная категория. Ревизионистские картины производят колоссальное переосмысление понятия «враг», во-первых, выводя его на экран, а во-вторых – очеловечивая. Некоторые картины идут ещё дальше в переосмыслении пресуппозиции «свой – чужой», реализуя проблемные сюжеты, когда «свой» страдает от «своих» же. Герои фильма «Кукушка» – капитан советской армии и финский снайпер – преданы своими же соотечественниками, что впоследствии делает их друзьями; герои драмы «Свои» – советские беглецы из немецкого плена – достигнув, казалось бы, безопасного тыла, вынуждены сражаться с русскими, которые теперь служат в немецкой комендатуре; герой ленты «Край» выстраивает успешную

коммуникацию лишь с немкой, пережившей всю войну в сибирской тайге, но так и не находит общего языка с жителями своей деревни.

Ремифологизация в ревизионистских картинах происходит также за счёт проблематизации насилия, что стало возможным посредством вывода на экран очеловеченного врага. Как отмечает историк повседневности А. Людтке, когда боевое задание служит восстановлению порядка, оно «нивелирует разрушительный аспект войны и представляет действия как символ производительности и созидательной силы» [131, с. 221]. Это является характерной чертой коммеморативных картин, где убийства совершаются легко и привычно – они скорее механическое, нежели обдуманное действие. Ревизионистский кинематограф переосмысливает категорию насилия на экране, что наиболее заметно в картине «Свои»: группа российских солдат вынуждена совершать ряд убийств, после каждого из которых они впадают в исступление. Герои практически на животном, бессознательном уровне осознают ужас происходящего и не могут пойти дальше после совершенного акта убийства – им нужна некая разрядка, которую они находят в крике, плаче, истерике. А. Талавер, ссылаясь на военного историка Дж. Кигана, замечает, что без устава, четкого командования и военных категорий («воздушный удар», «лобовая атака» и т.д.), упорядочивающих происходящее, персонажи оказываются в ситуации полного хаоса: «Перед зрителем возникает картина войны, в которых нет героя, нет того, кто знает, что делать и зачем» [198, с. 40].

Обращение к антропологическому измерению также являет себя в переносе центра тяжести с великой Победы на трагедию, с жертвенного героизма – на эмоциональную составляющую травматического опыта персонажей, которые отныне могут быть слабыми и беспомощными. Примечательно, что ни в одной из картин мы не встречаем сюжета или хотя бы мотива Победы – важен не результат, а процесс, не точка, а человек, который к ней движется. Все герои ревизионистских картин слабы в сравнении с типичными военными героями коммеморативного дискурса, но наиболее явным это становится в драме «Дылда». В центре повествования две молодые женщины-фронтовички, пытающиеся

адаптироваться к условиям послевоенной повседневности. Война выбила почву из-под их ног, но не дала ничего для построения нового фундамента. Есть Победа как априорное явление, но нет новой идентичности и успешной адаптации к изменившемуся социуму. Вместо них лишь болезненность существования, дезориентация и утрата женской составляющей, которая являет себя через невозможность продолжения рода.

Подлинным открытием новой темы в российском кинематографе стала картина «Большая поэзия», повествующая о героях с посттравматическим синдромом после службы в Луганске. По возвращении с войны двое сослуживцев работают инкассаторами, однако мы наблюдаем лишь формальную смену географии, но не механизма поведения. Форма, оружие, погони и стрельба – всё это напоминает им о прошлом и пролонгирует насильственные поведенческие модели в настоящее, послевоенное пространство-время. Для социума они уже чужаки, почти юродивые, поэтому не могут выстраивать коммуникацию в пространстве повседневного. Однако проблематика фильма гораздо сложнее – он «препарирует постсоветский героический миф, показывает замкнутый круг насилия» [209]. Так, в поисках больших денег герои решают ограбить инкассаторскую машину – то есть занять место тех, с кем боролись ранее – обнажая таким образом тонкую грань между силовыми структурами и преступностью, превращаясь из жертв войны в её верноподданных.

Совокупный анализ ревизионистского кинематографа позволяет говорить о проблематизации военного прошлого за счет интимизации истории и переосмысления ранее табуированных тем. Актуализация военного опыта происходит за счет включения в нарратив подлинно человеческих переживаний на фоне войны и особой аксиологической парадигмы героя, манифестирующей: человеческую равностность и нивелирование искусственно смоделированных категорий «свой» и «враг» («Милый Ханс, дорогой Петр», «Рай», «Последний поезд», «Кукушка»); превалирование человечности над формальным соблюдением устава («Живи и помни», «Свои», «В тумане»); важность безболезненной адаптации к жизни без войны («Край», «Дылда», «Живой»,

«Большая поэзия»); подвиг, обнаруживающий себя в спасении, а не в уничтожении («Свои», «Рай», «Край», «Сестрёнка»).

Картины военной тематики пользуются популярностью и в кинотеатральном (массовом) сегменте рынка – ежегодно в широкий прокат выходят 1-3 фильма, особенно актуализируясь в юбилейные даты Победы. Однако, в отличие от фестивального сегмента с его ревизионистским кинематографом, массовый рынок полностью представлен коммеморативными картинами, которые основывают свой нарратив на героическом «мифе о войне», оставаясь, таким образом, продолжателями советской традиции. Инкрустированное современными художественно-выразительными средствами («музейной достоверностью» техники и костюмов, спецэффектами и др.), призванными создать правдоподобие прошлого, коммеморативное кино, тем не менее, практически никогда не достигает его, оставляя военные конфликты чужими для современного зрителя. Увеличение количества коммеморативных практик Великой Отечественной (к которым относится и кинематограф), по мнению Б. В. Дубина, является не свидетельством памяти, а скорее забвением: «Перед нами, можно сказать, своего рода кенотаф, надгробье над отсутствующим в этом "месте" сознанием – над не состоявшимся фактом о-смысления: памятник, но не память» [56].

О. Малинова, исследуя политическое использование символа Великой Отечественной войны, утверждает, что с 2000-х годов он стал «чуть ли не единственным элементом актуализированного прошлого, способным служить опорой современной российской идентичности» [135, с. 90]. Это стало возможным за счёт того, что Великая Отечественная война обладает значительной символической поливалентностью и «может быть вписана в широкий спектр культурно одобряемых фреймов (национальная слава, героизм, борьба за свободу, коллективная жертва и др.)» [135, с. 89], благодаря чему удобна для конструирования положительного образа нации в различных контекстах.

С 2010-х годов в широкий кинотеатральный прокат стали массово выходить картины о легендах советского спорта («Легенда №17», реж. Н. Лебедев, 2012;

«Движение вверх», реж. А. Мегердичев, 2017; «Лев Яшин. Вратарь моей мечты», реж. В. Чигинский, 2019 и др.). Репрезентация образа известных советских спортсменов на современном экране имеет схожие механизмы и аналогичные политические задачи (консолидация российского общества, укрепление национальной идентичности и т.д.), в связи с чем данные картины также могут быть отнесены к традиции коммеморативного кино.

Вторую отчётливо выраженную группу составляют картины, репрезентующие ***лирического героя***. В нашем исследовании мы выводим данную дефиницию за рамки литературоведческого дискурса и понимаем под лирическим героем человека, основной целью которого становится поиск любви или её сохранение. Таким образом, основным критерием для формирования выборки послужило наличие в фильмах любовного конфликта как основы сюжетной линии. Безусловно, любовный мотив в искусстве является одним из старейших, поскольку поиск близости имманентен самой природе индивида. В связи с чем наибольший интерес для нашего исследования представляет не столько наличие лирического героя на современном российском экране, сколько трансформация его облика, мотивов и потенциала целедостижения в фильмах последнего двадцатилетия.

В данном исследовании лирическое направление является одним из самых репрезентативных и представлено большим количеством картин, вошедших в фестивальную выборку. Примечательно, что каждые несколько лет внутри данной тематики актуализировался определенный тип героя – чрезвычайно непохожий на предыдущего по возрасту, поведенческим моделям и ценностным составляющим. В связи с чем внутри данного направления нами были выведены ещё шесть подтипов, сменяющих друг друга образов на протяжении последних двадцати лет и ставших своеобразными экранными маркерами социальных изменений.

В новое тысячелетие российский кинематограф вступает с преимущественно *возрастным и интеллигентным лирическим героем*. Однако его попытки выстроить отношения обречены и неизменно имеют трагический финал. Это становится исключительной особенностью картин 2000-2002-го годов, после

чего произойдет кардинальная переориентация на молодого героя в поисках любви, а пафос станет менее фаталистическим. В основе картины «Дневник его жены» (реж. А. Учитель, 2000) – запутанная и губительная любовная коллизия, в которую вовлечены стареющий И. А. Бунин, его жена и любовница. Герой «Тихих омутов» (реж. Э. Рязанов, 2000) – известный академик и хирург Каштанов – сбегает в русскую глушь от деспотичной жены-бизнесвумен и завязывает с журналисткой бурный роман, который в силу слабохарактерности героя закончится очень по-чеховски – он испугается и вернётся к жене.

В центре драмы «Любовник» (реж. В. Тодоровский, 2002) – конфликт немолодых соперников – профессора-лингвиста и отставного военного. Их сталкивает смерть общей возлюбленной, для которой первый был мужем, а второй – любовником на протяжении целых 15-ти лет. Картина «Лунные поляны» (реж. И. Минаев, 2002) выводит на экран почти древнегреческую трагедийную поэтику – возлюбленные оказываются родными братом и сестрой, а любовная коллизия заканчивается двойным отравлением.

В центре картины «Луной был полон сад» (реж. В. Мельников, 2000) – классический треугольник: пожилая интеллигентная учительница, её первая любовь, вновь встретившаяся на закате жизни, и муж, годами не выходящий из дома. Любовный конфликт предстаёт не как трагикомическое наваждение, а как главное испытание на изломе прожитой жизни. После нескольких свиданий возлюбленным становится ясно, что друг без друга больше нельзя: перед героиней встаёт выбор между семейной жизнью и запоздалой безысходной любовью. Она говорит возлюбленному, что им не стоит больше встречаться, но по пути домой садится на качели и умирает, поскольку «отказ от любви равносилен отказу от жизни» [190]. На наш взгляд, это единственная картина нового столетия, выводящая на экран культуру взаимоотношений в любовном конфликте и глубокое, подлинное чувство.

Уже к середине 2000-х годов герой, принадлежащий к немолодой интеллигентной социально-возрастной группе, становится тотально невостребованной экранной категорией и списывается в «утиль истории», о чём

почти 20 лет назад с большой тревогой писала киновед Н. Сиривля: «Сегодня, когда реальность поменялась совсем уж радикально, старики превратились в совершеннейший мусор истории. В лучшем случае, они объект соцобеспечения. <…> Но мы не замечаем, что, отвергнув прожитую ими жизнь, утрачиваем вместе с тем и представление о человеческой жизни вообще. О жизни, где есть начало, середина и конец, где все взаимосвязано, где травмы и события детства откликаются и в глубокой старости» [190].

Отдельную подкатегорию составляют картины «С любовью, Лиля» (реж. Л. Садилова, 2002), «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007) и «Артистка» (реж. С. Говорухин, 2007), поднимающие проблемы *одинокой провинциальной женщины в поисках любви*. Безусловно, отечественный экран видел немало фильмов, рефлексирующих о «тяжелой женской доле». Однако картины 2000-х отличаются лирико-комедийным пафосом и ломают алгоритм невезения героинь: в финале двое из них – работница птицефабрики Лиля и невезучая артистка Анна – всё же встречают своих «принцев», а третья – живущая на заброшенному полустанке Наталья – усыновляет ребенка из детского дома. Парадоксально, но несмотря на злободневность темы и высокий зрительский интерес (достаточно вспомнить массу мелодраматических отечественных сериалов), одинокая героиня в поисках любви не становится востребованным типом и исчезает с широких экранов в 2010-х годах.

Как реакция на криминальную эстетику 90-х с её безвременьем и мрачностью, в начале нового столетия формируется целый пласт лирических картин, выводящих на экран *молодого влюбленного героя*. Некоторые исследователи связывают актуализацию данного типа не столько с реакцией на 90-е, сколько на подавляющее количество блокбастеров в отечественном кинопрокате [129]. Однако принципиально важным является другое – новый тип героя резко контрастировал с наиболее распространёнными постсоветскими типажами и обозначил «поворот к человеку» в новом отечественном кино. Картины «Прогулка» (реж. А. Учитель, 2003), «Мне не больно» (реж. А. Балабанов, 2006), «Питер FM» (реж. О. Бычкова, 2006), «Плюс один» (реж. О.

Бычкова, 2008) и «Кислород» (реж. И. Вырыпаев, 2009) выводят на экран чрезвычайно схожих героев. Они свободны и молоды, а их влюбленность репрезентуется как светлое, только разгорающееся чувство.

Примечательно, что город в данных фильмах становится отдельным героем: происходит наглядная переориентация с криминальных дворов и тёмных улиц на светлые чистые пространства Санкт-Петербурга и Москвы. На зрительскую «радость узнавания» работают знаковые локации – площади, памятники, проспекты, а иногда и эстетика городских мероприятий (к примеру, в фильм «Прогулка» вошли уникальные кадры подготовки Санкт-Петербурга к празднованию 300-летия его основания). Город предстаёт в данных фильмах «с новым позитивным образом, – пишет архитектор А. Е. Гашенко, – лёгким, весенним и солнечным, временами грустным, но не теряющим жизнеутверждающего смысла» [38, с. 279]. Показательно, что благодаря особому вниманию к пространству города картина «Питер FM» создала прецедент кинематографического туризма – по её мотивам были разработаны тематические экскурсионные туры [20].

Группа фильмов, выводящая на экран молодого влюбленного героя, стала своеобразным аналогом хрущевской оттепели с её вниманием к настоящему человеку и пространству повседневности. Однако «оттепельные» герои 2000-х годов, несмотря на светлую, нередко комедийную повествовательную тональность картин, так и не обретают своего счастья – в финале всех героев ждёт расставание в силу фаталистических причин, не связанных с их желанием.

Картины «Про любовь» (реж. А. Меликян, 2015) и «Рассказы» (реж. М. Сегал, 2012) выводят на экран *героя-потребителя* в любовной коллизии. Первая картина состоит из пяти новелл, каждая из которых исследует процесс замещения подлинной любви – потреблением. Примечательно, что несмотря на остроту проблемы, авторская коннотация лишена критики и осуждения – сверхзадача лирической комедии направлена скорее на принятие проблемы посредством юмора. Однако, если дистанцироваться от авторской интерпретации, становится очевидно, что выведенные на экран сюжеты высвечивают серьёзную ценностную

трансформацию. Фабульная структура пяти новелл такова. Пара молодых людей – участников японского движения «косплей» (костюмированной игры, основанной на перевоплощении в героев компьютерных игр, манги и т.д.) [122] – прячут истинные лица за инфантильными яркими образами и способны любить партнёра исключительно в маске аниме-персонажа. Секретарша соглашается на секс с начальником взамен на новую квартиру и искренне верит, что совершает это во имя своего возлюбленного. Японка, прилетевшая в Москву в поисках «русской любви», на каждом из свиданий оказывается систематично обманутой пятью русскими мужчинами. Молодой художник-граффитист, одержимый желанием творить, сбегает от каждой возлюбленной, поскольку вдохновение приходит к нему лишь с новой влюбленностью. Привлекательная бизнес-тренер, ведущая открытые лекции по коучингу отношений, поначалу вызывает большое доверие, но впоследствии оказывается глубоко несчастной женщиной в разводе, промышляющей случайными связями. В картине «Рассказы», также имеющей новельную структуру, любовной коллизии посвящена лишь одна история, однако очень схожая по аксиологической составляющей. Взрослый состоятельный мужчина страстно увлечен юной студенткой, однако их мезальянс терпит крах вследствие шокирующей необразованности возлюбленной.

Закономерным обращением к пространству повседневности, столь популярному в искусстве XXI века, стали картины «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017) и «Смерть нам к лицу» (реж. Б. Гуц, 2019). Они вывели на экран *героя, любовь которого проходит проверку обыденностью*: в первом случае – разводом, во втором – смертельной болезнью одного из супругов. Данные герои гиперреалистичны – они явлены на экране без подвигов, романтических приключений и других штампов, которыми зачастую полны лирические нарративы. Герои тонут в рутине из быта и работы, во многом беспомощны и растеряны, однако отличает их то, что они искренне хотят спасти отношения и прилагают к этому усилия.

Коллизия *первой любви молодого героя*, являющаяся одной из самых популярных сюжетообразующих структур на протяжении всей истории искусств,

представлена в новом тысячелетии лишь двумя картинами. Героиня фильма «Да и да» (реж. В. Германика, 2014) – молодая школьная учительница Саша – проходит процесс становления через болезненное испытание любовью. Влюбляясь в андеграундного художника Антуана, она приносит свои чувства в жертву чужому эгоизму – Антуан беспробудно пьёт, изменяет, посещает неформальные тусовки, больше напоминающие на притоны. Несмотря на эстетику безобразного и зашкаливающий натурализм картины, здесь мы встречаем одну из немногих героинь, которая умеет и хочет любить по-настоящему. Однако первая любовь явлена в картине, скорее, как явление деструктивное, нежели окрыляющее.

История первой любви в картине «Китобой» (реж. Ф. Юрьев, 2020) сопряжена с открытием нескольких новых тем, что является уникальным прецедентом для современного российского кинематографа. Предлагаемые обстоятельства для любовной коллизии формирует проблема глобализации Русского Севера: жизнь чукотского охотника Лёшки кардинально меняется с приходом в посёлок интернета. Герой, как и его сверстники, начинает всё больше времени проводить в сети, теряя интерес к традиционному северному быту и ремёслам. Подростки более не хотят продолжать традиции отцов, отныне они грезят «цивилизованной жизнью», наполненной консьюмеристскими образами – небоскребами, кинотеатрами, «Макдоналдсами». В эротическом видеочате Лёшка влюбляется в загадочную девушку из Детройта под ником «Hollysweet999», в силу своей наивности не осознавая, что она лишена признаков индивидуальности и является лишь симулякром, цифровым образом сексуально-привлекательной женщины. Зарубежный экран открыл тему «романа с монитором» почти десятилетие назад («Она», реж. С. Джонс, 2013), но на отечественном экране «Китобой» стал первой картиной, всерьёз рассмотревшей новую проблему цифровой современности.

В кинотеатральном прокате лирический герой также является одним из самых востребованных типов. Однако применительно к данному сегменту рынка невозможно составить аналогичную дробную классификацию героев, поскольку в массовом кинематографе доминирующим жанром становится лирическая

(романтическая) комедия, лишенная проблематизации и имеющая исключительно аттрактивные цели. Как правило, лирический герой массового кино – типичный, внешне привлекательный молодой человек, любовная коллизия которого заканчивается хеппи-эндом.

Третьей выявленной укрупнённой группой является ***герой в семейном конфликте***. Системообразующий признак данного типа героя, отличающий его от лирического и позволяющий выделить в отдельную группу – это наличие в конфликтном действии не только пары возлюбленных, но также ребёнка и/или людей пенсионного возраста (родителей, бабушек, дедушек). Анализ семейной проблематики нового российского кинематографа является одной из самых актуальных тем для научного и киноведческого сообщества, поскольку, по мнению исследователей, экранная репрезентация семейных проблем является наглядным и закономерным отражением социокультурных изменений России XXI века [208].

В выборку фестивального сегмента вошли следующие картины, репрезентующие героя в семейном конфликте: «Сестры» (реж. С. Бодров мл., 2001), «Коля – перекати поле» (реж. Н. Досталь, 2005), «Простые вещи» (реж. А. Попогребский, 2007), «Волчок» (реж. В. Сигарев, 2009), «Елена» (реж. А. Звягинцев, 2011), «Я буду рядом» (реж. П. Руминов, 2012), «Теснота» (реж. К. Балагов, 2017), «Спитак» (реж. А. Котт, 2018), «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, 2018), «Залиния» (реж. В. Дубровицкий, 2020). Конфликтное действие всех вышеперечисленных картин развивается в предлагаемых обстоятельствах распада семьи – на экране мы не встречаем счастливых, благополучных героев, пребывающих в мире и гармонии со своими близкими.

Многие исследователи убеждены, что эта депрессивная тенденция имеет искусственное происхождение, поскольку авторы намеренно игнорируют позитивные стороны жизни и потакают вкусам зарубежного кинофестивального жюри [136]. Однако фундаментальные исследования феномена семьи в современной России констатируют глобальные, реально наличествующие демографические проблемы, сформировавшиеся в последние 30 лет – после

распада СССР, перехода к новому экономическому строю и, как следствие, другому образу мышления. «Низкая и продолжающая снижаться рождаемость, – пишет демограф А. Г. Вишневский, – все меньшее число зарегистрированных браков и рост числа свободных союзов и других форм совместной жизни, ослабление прочности брака и увеличение числа разводов и внебрачных рождений, растущее замещение семейной солидарности солидарностью социальной, эмансипация детей и пожилых, либерализация семейных нравов, гибкость семейной морали – признаки новейших перемен, которые затронули все звенья процесса формирования семьи» [50, с. 137]. Таким образом, дискуссия о депрессивности современного российского кино есть ни что иное, как вопрос экранной репрезентации – отражать реальность или желаемые мифологемы, где фестивальный сегмент выбирает первое.

Герой, погруженный в семейный конфликт, имеет несколько ключевых характеристик. Как правило, на экране явлена неполная семья («Волчок», «Я буду рядом»), семья на грани развода («Нелюбовь») или же семья, члены которой пребывают в серьёзной ссоре («Елена», «Простые вещи», «Теснота»). Факторами, ставящими под угрозу целостность и благополучие семьи, становятся: криминальное прошлое родителей («Сестры»), финансовые и наследственные проблемы («Елена», «Простые вещи»), ненужность ребёнка («Волчок»), наличие у членов семьи новых возлюбленных («Нелюбовь») или же подростковый бунт против патриархальных семейных традиций («Теснота»). Также встречаются коллизии, основанные на возвращении героя после длительного отсутствия в родные места, где он оказывается непринят близкими («Коля – перекати поле») или узнает о том, что его семья погибла («Спитак»).

Симптоматично, что с экрана практически ушли открыто аморальные, асоциальные и неблагополучные семьи (за исключением картины «Волчок»). Наиболее серьёзные конфликты разворачиваются в обеспеченных и внешне респектабельных семьях, ценностные установки которых, однако, расходятся с общечеловеческими нормами.

Взаимоотношения родителей и детей чаще всего имеют форму так называемого социального сиротства. Данный феномен заключается в том, что при наличии живых биологических родителей ребёнок оказывается брошенным – формально он может проживать с родителями, но о нём не заботятся, его не любят и не воспитывают. На экране дети нередко терпят издевательства со стороны родителей («Волчок», «Нелюбовь»), сбегают из дома («Сестры, «Нелюбовь») или проживают у родственников, поскольку оказываются лишними в родительском доме («Залиния»).

Большинство картин данного направления характеризуются мрачной эстетикой и трагичной развязкой. Ещё в 2010 году киновед Е. Майзель писал: «Неверие в нуклеарную утопию ("семейное счастье"), распад семьи или отрицательная семейная идентификация – общая черта многих "трендообразующих" картин нулевых» [133]. Однако сегодня мы можем уверенно говорить, что данный «тренд» пролонгировался ещё на десятилетие – вплоть до 2020 года.

Уникальное явление в новом российском кинематографе составляет ряд чрезвычайно схожих картин, герой которых находится в коллизии «отцеприимства» – это мальчик или молодой человек до 30 лет, выросший без отца, но стремящийся его обрести. Впервые дефиниция «отцеприимство» была введена философом А. Секацким в 2006 году, когда на материале трех отечественных картин он зафиксировал новый феномен – не только экранный, но и социокультурный: «Отличительные черты этого мотива, зациклившегося в бессильном повторении, несут в себе элементы совершенно нового содержания, не зафиксированного исторической памятью нашей цивилизации. Отцеприимство есть попытка устранения экзистенциального дефицита, возникшего там, где традиционно происходило преобразование мальчика в мужчину» [187]. По мнению А. Секацкого, «отцеприимство» не имеет ничего общего с безотцовщиной военного и послевоенного времени, а также сиротством в классическом понимании этих явлений. Перед нами дефицит иного рода – он

представляет собой «закат Фигуры Отца и проблематизацию самого места, занимаемого отцом на протяжении многих поколений» [187].

С момента возникновения данного феномена прошло без малого 15 лет, но выборка исследования позволяет говорить, что явление «отцеприимства» продолжает наличествовать на отечественном экране, а значит – диагностирует реально существующую проблему. Так, герой в коллизии «отцеприимства» фигурирует в картинах: «Коктебель» (реж. Б. Хлебников, 2003), «Шик» (реж. Б. Худойназаров, 2003), «Возвращение» (реж. А. Звягинцев, 2003), «Мой сводный брат Франкенштейн» (реж. В. Тодоровский, 2004), «Сын» (реж. А. Гончуков, 2014), «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов» (реж. А. Хант, 2017).

Наиболее распространенной сюжетной коллизией является поиск отца. В картине «Мой сводный брат Франкенштейн» взрослый сын Павел, инвалид Чеченской войны, находит отца, которого ни разу не видел, и пытается наладить с ним отношения, однако его воспринимают исключительно как чужака, одержимого навязчивыми идеями. После смерти матери герой фильма «Сын» отправляется в путешествие с целью найти отца, без которого он вырос. У героев картины «Шик» – трех молодых друзей – нет и как будто никогда не было отцов, они растут с матерями и бабушками. Однако один из героев всё же решается найти отца, но тот даже не узнаёт его и в финале анекдотично уплывает от сына на пароходе, когда он бежит за ним со словами «Ведь мы с тобой даже не поговорили!».

Характерная особенность данного мотива – это стратегия избирательного зрения, заключающаяся в том, что брошенные мальчики не держат зла на субъектов, так и не ставших отцами. Напротив, они искренне хотят наладить общение, «взрастить, воспитать себе отца, оказывая ему максимальное отцеприимство» [187]. Как пишет А. Секацкий, «завершилась эра, длившаяся века и даже тысячелетия – эра, определявшаяся противостоянием отцов и детей» [187]. Сегодня, стараясь восполнить дефицит отцовства, сыновья готовы принимать даже странных тоталитарных отцов, явившихся из ниоткуда («Возвращение»),

или нести совершенно недетскую ответственность за отца, вести его за собой и защищать («Коктебель», «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов»).

В массовом сегменте современного отечественного кинорынка семейная проблематика не является приоритетной и выражена неярко. Как правило, герой вовлекается в семейный конфликт благодаря внешним, зачастую фантастическим обстоятельствам. Как следствие, аттрактивный нарратив заключается в поиске членами семьи совместного решения сложившихся проблем. Нередко подобные конфликты разворачиваются в праздничных обстоятельствах (канун нового года, 8 марта, свадьба), что является скорее требованием рынка, поскольку праздничные фильмы являются неотъемлемой составляющей современной сферы развлечений и имеют большие кассовые сборы.

Четвертая отчетливая группа в новом российском кинематографе представлена ***аффективным героем***, аккумулирующем в себе нетипичные поведенческие модели – от непоследовательности и растерянности до агрессии и состояния безумия. В массовом кинопрокате отсутствует данный тип героя, поэтому дальнейший анализ будет базироваться исключительно на картинах кинофестивального сегмента. К данной категории нами были отнесены картины «Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе, 2003), «Кремень» (реж. А. Мизгирев, 2007), «Груз 200» (реж. А. Балабанов, 2007), «Шультес» (реж. Б. Бакурадзе, 2008), «Бубен, барабан» (реж. А. Мизгирев, 2009), «Счастье моё» (реж. С. Лозница, 2010), «Охотник» (реж. Б. Бакурадзе, 2011), «Сердце мира» (реж. Н. Мещанинова, 2018).

Анализ ценностных нарративов киногероев данных картин представляется бессмысленной задачей, поскольку фабула в них практически отсутствует – развитие истории зачастую уступает место вакууму, бессодержательности, топтанию на месте. Приоритетное значение имеет скорее слом логики, отсутствие детерминации в поведении героев. Так, заведующая библиотекой, ворует книги и торгует ими электричках, не мотивируя это нуждой («Бубен, барабан»); молодой полицейский – сплав животной витальности и отчаяния – расстреливает всех своих коллег («Кремень»); бывший спортсмен теряет память и становится вором-

карманником, поддерживая таким образом связь с вешним миром («Шультес»); рабочий завода и семьянин, движимый иррациональными мотивами, каждую ночь участвует в бессмысленных массовых драках «стенка на стенку» («Магнитные бури»). Несмотря на фабульные различия картин, а также социальные и половозрастные отличия героев, все они отмечены подобной печатью алогичности и бессмысленной агрессии.

Героев объединяет медлительная пластика, довольно редкие и бессодержательные реплики. Все они – незаметные «люди без свойств», лишенные характеров. «Происходит изгнание субъекта, – утверждает М. Ямпольский, – утрата им агентности, а на его место приходит нейтральный обитатель пространства» [244]. Темпоритм картин неизменно медлительный, заторможенный, а внешняя жизнь героев чрезвычайно бедна – проявления человеческого уходят внутрь, что позволяет провести параллели с эстетикой дореволюционной салонно-психологической драмы. Однако, в сравнении с дореволюционным трагическим героем, современный аффективный герой лишен серьёзных эмоциональных переживаний, исполнен механистичности и инертности. Говорить о сформированных ценностных моделях также не представляется возможным, поскольку герои либо их лишены, либо подменяют их в зависимости от ситуации.

Впервые об аффективном человеке на отечественном экране всерьез заговорил киновед и философ М. Ямпольский, связавший его актуализацию с «выпадением России из истории» [243]. Три десятилетия назад был разрушен советский мифологический нарратив, который долгое время структурировал жизнь человека и создавал ощущение принадлежности к сверхдержаве, определяющей историю. Вместе с тем исчез и ценностный каркас нации: «То, что мы имеем сегодня в качестве представлений об истории, – пишет М. Ямпольский, – это дикий набор весьма странных вещей, которые между собой плохо сочетаются. С одной стороны – товарищ Сталин, с другой стороны – святая Русь» [243]. Вследствие чего произошел распад и исторического нарратива, одна из основных функций которого – формирование ощущения времени и детерминации

происходящего. Таким образом, аффективный киногерой явился симптоматичным отражением безвременья и растерянности перед лицом нового, ещё не отрефлексированного пространства современной России.

Примечательно, что актуализация аффективного героя пришлась на 2000-е годы, после чего наметился значительный спад данной тенденции и на место потерянного героя пришёл ***герой бунтующий***. С 2010 года в отечественном кинофестивальном сегменте стали массово появляться картины, репрезентующие героя-борца, восстающего против системы: «Кочегар» (реж. А. Балабанов, 2010), «Дурак» (реж. Ю. Быков, 2014), «Левиафан» (реж. А. Звягинцев, 2014), «Училка» (реж. А. Петрухин, 2015), «Ангелы революции» (реж. А. Федорченко, 2015), «Голова. Два Уха» (реж. В. Суслин, 2017), «История одного назначения» (реж. А. Смирнова, 2018), «Лето» (реж. К. Серебренников, 2018), «Бык» (реж. Б. Акопов, 2019), «Текст» (реж. К. Шипенко, 2020), «Дорогие товарищи!» (реж. А. Кончаловский, 2020).

На советском экране неоднократно актуализировался тип героя-борца: в 1920-1930 годы он восставал против классового врага, в эпоху перестройки его бунт был скорее метафизическим (в терминологии А. Камю) – герой-нигилист восставал против существующего миропорядка и подрывал общепринятые ценностные парадигмы, а основными сюжетными коллизиями становились противостояние поколений и распад семьи. Бунтующий герой 2010-х представляет собой совершенно новый тип, поскольку его восстание носит остросоциальный характер и открыто манифестирует ценности свободы, равенства, честности и подлинно демократического общественного устройства.

В данном случае мы наблюдаем не восстание масс, а бунт одиночки, который неизменно будет подавлен: за редким исключением герой оказывается проигравшей стороной, зачастую – повержен физически (изувечен или убит). Как правило, в вышеперечисленных картинах герой-бунтарь имеет непривилегированную низкооплачиваемую профессию (сантехник, кочегар, учитель, автослесарь), а причиной бунта становится внутренняя интоксикация долго длящимся бессилием. В данном контексте актуальным представляется

высказывание А. Камю о природе бунта, который утверждал, что «бунтарский дух проявляется только в группах, существующих в условиях теоретического равенства и фактического вопиющего неравенства. Таким образом, проблематика бунта имеет смысл исключительно в рамках нашего западного общества» [85, с. 29].

Зачастую герой восстаёт против власти, силовых структур и коррупции. В картине «Дурак» молодой сантехник пытается предотвратить обрушение аварийного общежития и спасти сотни людей, однако сталкивается с безучастностью городских властей. Картины «Завод» и «Майор», также принадлежащие режиссеру Ю. Быкову, не стали лауреатами фестивалей, вследствие чего не вошли в выборку исследования, однако они репрезентуют аналогичную коллизию бунта. Герой «Левиафана» – автослесарь Николай – борется с нечистым на руку мэром маленького северного городка, который пытается изъять его дом и землю для собственных нужд. Бывший студент Илья Горюнов из картины «Текст» был осужден по ложному обвинению в распространении наркотиков и, выйдя на свободу, вступил в борьбу с полицейским произволом.

Реже встречается коллизия, в которой герой восстаёт против криминального мира («Кочегар», «Бык»), общества потребления («Голова. Два уха») или системы образования («Училка»). Крайне актуальным представляется сюжет последней картины, героиня которого – заслуженный школьный учитель с сорокалетним стажем – восстаёт против руководства школы, нового образовательного стандарта, обилия бумаг и, доведённая до крайности, берёт в заложники целый класс, борясь с хамством и безучастностью учеников при помощи оружия. Картина «Простой карандаш», не вошедшая в выборку вследствие отсутствия фестивальных наград, делает высказывание о восставшем учителе ещё более отчетливым, поскольку несколькими годами позже выводит на экран схожий конфликт. Молодая интеллигентная учительница рисования переезжает из столицы в провинцию и вступает в борьбу с безучастными коллегами, полицией и школьными хулиганами, держащими в страхе весь город.

Ряд картин, сюжетное действие которых разворачивается в прошлом, также выводят на экран истории бунта: коренных северных народностей против советских революционеров («Ангелы революции»), известных рок-музыкантов В. Цоя и М. Науменко против советской музыкальной среды («Лето»), писателя Л. Толстого против закона и судебной системы XIX века («История одного назначения»), работницы парткома против беспощадности партийных установок («Дорогие товарищи!»). Несмотря на обращение к пространству прошлого и известным историческим личностям, данные картины также можно рассматривать как актуализацию бунтующего героя в контексте современности, поскольку в зависимости от авторской задачи история может быть репрезентована на экране десятками способов, но в данном случае взгляд избирателен и вычленяет из исторических событий именно коллизии противостояния человека и системы.

Появление героя-бунтаря в кинотеатральном прокате является скорее исключением из правил, поскольку картины с данным типом героя не всегда находят идеологическую и коммерческую поддержку со стороны дистрибьютерских компаний. Однако за последнее десятилетие в широкий прокат всё же вышли несколько картин с участием бунтующего героя («Майор», «Дурак», «Текст»). Более того, они стали настоящими флагманами нового социального кино среди массовой аудитории. Редкое совпадение фестивальной и зрительской выборки, на наш взгляд, обусловлено остротой и актуальностью поднимаемых тем. В связи с чем, несмотря на трагические развязки и отсутствие аттрактивности, даже массовый зритель готов воспринимать подобные нарративы.

Шестую укрупненную группу составил совершенно новый тип героя для отечественного экрана – ***религиозный герой***. В связи с необходимостью его демаркации от внешне схожих форм, обозначим критерии принадлежности к исследуемой категории: центральный драматический конфликт фильма разворачивается на религиозной почве (т.е. исходит из проблем поиска Бога, смысла жизни, предназначения, искупления и т.д.); главное действующее лицо обладает специфическим религиозным познанием действительности (в отличие от

обыденного, научного, мифологического и т.д.), которое маркируется как ключевая характеристика раскрытия личности на экране; в фильме наличествует четко выраженный религиозный культ, а также классическая религиозная символика и атрибутика. Совокупность данных критериев в отдельно взятом фильме дает основание причислять его к тематической категории религиозного кино. Соответственно, фильмы, в которых присутствуют лишь отдельные религиозные компоненты (библейские мотивы, символы, обрядность), не влияющие на развитие центрального конфликтного действия, не причислялись нами к религиозному кинематографу.

За многие столетия религиозный герой стал довольно востребованным в системе отечественных светских искусств: в литературе он неоднократно появлялся у Л. Н. Толстого («Воскресение», «Отец Сергий», «Отец Василий» и др.), А. П. Чехова («Архиерей», «Святой ночью», «Остров Сахалин», «На страстной неделе» и др.), Л. Н. Андреева («Елиазар», «Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искариот» и др.), в живописи – у В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля, Н. Н. Ге и других мастеров. С появлением в пространстве культуры новой знаковой системы – киноязыка – религиозный герой, как репрезентация реально наличествующего прообраза, не исчез из культурного дискурса, а приобрел дополнительное пространство бытования в системе экранных искусств. Дореволюционный кинематограф создал целый пласт религиозных картин («Отец Сергий», «Сатана ликующий» и др.), однако на протяжении почти семи десятилетий советской эпохи религиозный герой являлся табуированным явлением. Теоретически он мог занять свою нишу на большом экране начиная с 1988 года – с идеологической либерализации режима. Однако немногим позже, с переходом киностудий к рыночной экономике, российский кинематограф претерпел почти десятилетнюю стагнацию, чем отсрочил появление фильмов религиозной тематики. Поэтому лишь с 2000-ых годов мы становимся свидетелями преодоления некогда негласной тематики.

В кинофестивальную выборку исследования вошли лишь 5 картин, репрезентующих религиозного героя: «Остров» (реж. П. Лунгин, 2006), «Ученик»

(реж. К. Серебренников, 2016), «Монах и бес» (реж. Н. Досталь, 2016), «Язычники» (реж. Л. Суркова, 2017), «Конференция» (реж. И. Твердовский, 2020). Однако необходимо помнить, что данная выборка сформирована исключительно на материале фильмов, ставших победителями кинофестивалей и кинопремий. С целью подтверждения репрезентативности данного типа героя нами был произведён анализ всего российского кинотеатрального проката 2000-2020 годов. Он позволил выявить 16 картин религиозной тематики, вышедших в широкий прокат за последние 20 лет (Приложение 8). Очевидно, что в процентном соотношении – это чрезвычайно малая доля (1,1% от общего количества картин), но сам факт производства и выхода религиозного кино на широкий экран дает основания говорить о нём, как о стабильно наличествующем сегменте нового отечественного кинематографа.

В новом тысячелетии носитель религиозного мировоззрения предстаёт на экране в двух ипостасях – юродивого и деструктивного героя. Первый тип призван повернуть религию лицом к зрителю, очеловечить её, снизить пафос, который приобрело православие на отечественной почве в XXI веке. В начале 2000-х годов публицист Д. Быков писал: «Тема востребованная – православие вновь насаждается, как картошка, икона применяется, как дубина, церковная цензура без спросу порывается регламентировать вполне светские вещи» [32]. Ответом на это стала картина «Остров», в 2006 году открывшая тип православного юродивого на российском экране. Её герой – старец отец Анатолий, замаливающий грехи в Соловецком монастыре. Во время войны ради спасения собственной жизни он убил товарища и следующие четверть века пытался искупить содеянное, трудясь в монастырской котельной. Юродивым его делает дар целительства, открывшийся во время службы – так сухощавый, грязный, молчаливый монах стал исцелять приезжих, не признаваясь, однако, в своём даре и выдавая себя за ничтожного слугу настоящего целителя. Традицию русской святости продолжила комедийная картина «Монах и бес» с чрезвычайно похожим героем – насельник мужского монастыря Иван, искушаемый бесом, творит чудеса и пытается жить по вере. Примечательно, что именно эти

религиозные картины – понятные, добрые и вселяющие надежду – вошли в 200 лучших фильмов последнего двадцатилетия, по мнению массовой аудитории.

Новой тенденцией кинофестивального сегмента последнего десятилетия стал иной тип религиозного героя – деструктивного носителя вероучения, вера которого трансформировалась в фанатизм. Наиболее остросоциальным высказыванием явилась картина «Ученик», герой которой – школьник Вениамин, ставший религиозным фанатиком. Он плохой сын и ученик, аутсайдер и одиночка, однако наизусть знает Писание и «бросает вызов фарисеям, возвышаясь над презренной суетой мирян бескорыстной и преданной любовью к Христу, педантично исповедуя Его заповеди» [195]. На уроках Вениамин маниакально выступает с проповедями и объявляет всех грешниками, вступает в конфликт с матерью и учителями, что приводит к расколу в педагогическом коллективе и смерти одного из одноклассников – герой убивает его, желая отомстить своему антагонисту – учителю биологии.

Героиня картины «Язычники» – пенсионерка-паломница, вернувшаяся в родную семью после десятилетия скитаний по святым местам. Семья её сына не рада внезапной гостье, разрушающей привычный быт навязчивыми христианскими нравоучениями, которые впоследствии спровоцируют трагедию – в знак неприятия внучка попытается покончить с собой.

Картина «Конференция» рассказывает историю женщины, в 2002 году пережившей террористический акт в Театральном центре на Дубровке во время мюзикла «Норд-Ост». Наталья была одной из заложниц, которой удалось бежать, что впоследствии спровоцировало ужесточение террористических мер по отношению к оставшимся. В пространстве фильма героиня предстаёт в облике монахини спустя два десятилетия после трагедии – бросив семью, она ушла в монастырь искупать свой грех. Однако её вера – это скорее эскапизм, поскольку героиня бежит от испорченных отношений с дочерью, умирающего мужа и чувства вины. Деструктивные стратегии бегут верх над Натальей, когда она организует вечер памяти – собирает жертв трагедии, реконструирует события трех дней теракта и сама превращается в захватчика.

К седьмой группе нами были отнесены картины, выводящие на экран ***экзистенциального героя*** – человека в поиске онтологических ответов, который представлен исключительно в фестивальном кинематографе. Для того чтобы определить ценностные парадигмы данного героя, было бы напрасным анализировать сюжетные коллизии и потенциал его целедостижения, поскольку обращение к сферам экзистенциального уже есть ценность. Безусловно, герои не задаются целью найти смысл существования или понять природу творчества, однако сюжеты выстраиваются таким образом, что человек на экране вынужден обращаться к данным вопросам. Экзистенциальный герой является не самым распространенным типом на отечественном экране XXI века, а артикулировать предельные вопросы зачастую приходится героям прошлых эпох и/или историческим личностям – В. И. Ленину («Телец»), П. И. Чайковскому («Апокриф: музыка для Петра и Павла») и др.

Перед героями встают совершенно разные вопросы экзистенциального порядка, не сводимые к общим закономерностям: природы смерти и существования перед её лицом («Телец», реж. А. Сокуров, 2001; «Жить», реж. В. Сигарев, 2012), смысла творчества («Апокриф: музыка для Петра и Павла», реж. А. Аль-Хадад, 2005), свободы («Космос как предчувствие», реж. А. Учитель, 2005), человеческой природы («977», реж. Н. Хомерики, 2006; «Бумажный солдат», реж. А. Герман мл., 2008; «Палата №6», реж. К. Шахназаров, 2009; «Морфий», реж. А. Балабанов, 2009), правосудия («12», реж. Н. Михалков, 2008), возможности чуда («Чудо», реж. А. Прошкин, 2009) и предназначения («Географ глобус пропил», реж. А. Велединский, 2013). Однако данных героев объединяет настроенческая составляющая – как правило, они подавлены, тревожны и слабы. За редким исключением они не могут преодолеть этого и оказываются несчастны по окончании сюжетной коллизии.

С типом экзистенциального героя тесно сопряжен ***герой в поисках национальной идеи***, занимающий восьмую позицию в нашей классификации. Безусловно, картины, поднимающие данную проблематику, не наделяют героя прямой артикулируемой задачей – найти национальную идею, однако их

объединяет авторский замысел, в котором герой есть призма, через которую рассматриваются вопросы национального самосознания. Киноведческим сообществом высказывались предположения, что всплеск данной тематики на экране последует сразу после распада СССР и придётся на 1990-е годы [1], но этого не последовало – новой стране было необходимо время, чтобы осмыслить себя и новую национальную идею, поскольку самоидентификация с советским обществом безвозвратно ушла в прошлое.

Следуя тенденциям глобализации и универсализации, российский постсоветский кинематограф стал стремительно терять национальную идентичность и использовать общемировые жанровые клише. В связи с чем, 1990-2000-е годы были отмечены не разворотом к национальной идентичности, но напротив – поиском универсальной тематики, в том числе для выгодной дистрибуции отечественных картин за рубеж. Так российская репрезентация пространства и пребывающего в нём человека с его ценностями и поведенческими моделями стала мало отличаться от американской или европейской стилистики. Более всего это коснулось экранной репрезентации столичных пространств – Москвы и Санкт-Петербурга – поскольку бытование человека в современных мегаполисах стало иметь много общих черт, даже если города проживания расположены на противоположных сторонах земного шара.

Апогей поиска национальной идеи в российской кинофестивальной отрасли пришёлся только на 2010-е годы – в это десятилетие были произведены 14 из 17-ти картин, вошедших в нашу выборку: «Свадьба» (реж. П. Лунгин, 2000), «Старухи» (реж. Г. Сидоров, 2003), «Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили, 2008), «Овсянки» (реж. А. Федорченко, 2010), «Перемирие» (реж. С. Проскурина, 2010), «Сибирь. Монамур» (реж. С. Росс, 2011), «Небесные жены луговых мари» (реж. А. Федорченко, 2013), «Испытание» (реж. А. Котт, 2013), «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (реж. А. Кончаловский, 2015), «Страна ОЗ» (реж. В. Сигарев, 2015), «Его дочь» (реж. Т. Эверстова, 2016), «Царь-птица» (реж. Э. Новиков, 2018), «Керосин» (Ю. Разыков, 2019), «Надо мною солнце не садится» (реж. Л. Борисова, 2019), «Пугало» (реж. Д. Давыдов, 2020), «Черный снег» (реж.

С. Бурнашев, 2020), «Глубже!» (реж. М. Сегал, 2020). Их объединяет не только вектор поиска национальной идентичности, но и пространственная категория – примечательно, что все картины (за исключением «Глубже!») репрезентуют нестоличного героя, проживающего в российской глубинке. Провинция – лишенная глянца и пафоса, более честная и аутентичная – стала своеобразной матрицей, сквозь которую проступают настоящие проблемы, судьбы и характеры современной России.

В фестивальном кинематографе само пространство русской глубинки не столько географическое, сколько метафизическое – располагает к размышлениям о жизни, смерти, пути. Таким образом, ценностная составляющая диктуется именно пространственной категорией. Нередко мы наблюдаем коллизии намеренного дауншифтинга героев – бегства из мегаполиса в тихую провинцию. «Молодое российское кино постутопично, – пишет киновед Е. Мейзель. – Если и возникает в нем какой-либо утопический мотив – как надежда на лучшее, как поиск героем себя, как вера в определенные пути самореализации, – то чаще всего это бегство. Современные герои верят в побег – из общества, из мегаполиса, из деградировавших городских (то есть, попросту, общественных) отношений. Они стремятся "подальше отсюда" – на природу, на море, в провинцию. <…> Просматривается эскапизм и в повышенном интересе к экспедициям с погружением в этнографическую глушь, слабо охваченную цивилизацией» [133]. Экранную тенденцию противопоставления центра и провинции также отмечала киновед А. Чечот: «Колонизаторские амбиции российского кино направлены исключительно на однотипные пространства. Чем определяется их привлекательность? <…> Их привлекательность в одном том, что они находятся далеко от Центра, от Метрополии, по ту сторону Ахеронта: вне города, где зависимость человека от среды гораздо сильнее. <…> Периферия как никогда остро противопоставлена Центру, о котором чаще всего даже не упоминается» [227].

Примечательно, что русская глубинка – это, как правило, состояние безвременья: зачастую на экране невозможно определить время действия, даже с

погрешностью на десятилетие. Жизнь будто остановилась, а временная категория намеренно изъята, чтобы смыслы диктовались пространством. В этом медлительном хронотопе заключена попытка остановить утрату признаков национальной идентичности, которые размываются в ритме мегаполиса. «Жители провинции будто приговариваются судьбой, – пишет киновед Ю. В. Михеева, – "приковываются" к своей "локальной идентичности", изолирующей их от "большой земли" как внешне, так и внутренне» [146, с. 43].

Уникальным явлением на российском экране XXI века стала новая волна национального (этнического) кино. В научной среде отсутствует общепризнанное определение национального кинематографа. Однако, вслед за Э. О. Кранком, мы считаем, что его ключевыми особенностями являются экранная репрезентация национального менталитета и уникальных национальных нарративов: «Развитие национального кинематографа становится значимым лишь тогда, когда, воспроизводя средствами кино собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом, авторы создают кинематографические артефакты с собственной манерой, стилем, языком» [105, с. 22]. Согласно Дж. Чой, факторами, определяющими принадлежность картины к национальному кинематографу, являются: участие нации (государства) в финансировании фильма; язык общения персонажей; их национальная принадлежность; национальный нарратив и элементы этнической культуры, представленные в фильме (костюмы, обиход, ландшафт, интерьеры и т. д.) [105].

Основываясь на данных критериях, значительная доля картин из нашей выборки может быть отнесена к национальному (этническому) кинематографу. Картины «Овсянки» и «Небесные жены луговых мари» режиссера А. Федорченко рассматривают национальные особенности малочисленных народностей мери и марийцев – их обычаи, праздники, народные промыслы, погребальные и свадебные обряды. Несмотря на то, что данные картины являются псевдо-этническими, а многие культурные особенности оказываются художественным вымыслом, важен сам факт запроса на национального героя в кинематографе.

Наиболее значительным явлением стал феномен якутского кино. Несмотря на то, что в нашей выборке он представлен лишь пятью картинами («Его дочь», «Надо мною солнце не садится», «Царь-птица», «Пугало», «Черный снег»), в последнее десятилетие в широкий кинотеатральный прокат вышло несколько десятков успешных якутских фильмов, обративших на себя внимание отечественных СМИ и авторитетных киноведов («Тыгын Дархан», «Нет бога кроме меня», «Мой убийца», «Бог Дьёсёгёй», «Белый день» и др.). Якутский кинематограф производит картины для двух сегментов кинорынка: для фестивального снимаются авторские картины, фильмы-притчи, экранизации якутской литературы; для массового – хорроры, комедии, боевики, пользующиеся большим спросом в региональном прокате [71, 197]. Несмотря на жанровое разнообразие, все картины имеют ключевую особенность – они выводят на экран нового, уникального героя-якута с его национальными особенностями и мифологическим мышлением.

В зрительском кинематографе работа с феноменом национальной идентичности, как правило, осуществляется посредством коммеморативных военных и спортивных картин, которые уже были проанализированы ранее. В фильмах на другую тематику поиск национальной идеи инициируется скорее предлагаемыми обстоятельствами картин, нежели ценностными установками героев. Зачастую национальная аксиологическая составляющая нивелируется или подменяется эстетизацией русского фольклора («Он – дракон», И. Джендубаев, 2015; «Последний богатырь», реж. Д. Дьяченко, 2017; трилогия «Гоголь», реж. Е. Баранов, 2017-2018 и др.).

Девятый блок в нашей классификации представлен ***героем-игроком*** – хрестоматийным персонажем русской культуры, становившимся центральным образом в произведениях Ф. М. Достоевского («Игрок»), Н. В. Гоголя («Игроки»), А. С. Пушкина («Маленькие трагедии», «Пиковая дама») и М. Ю. Лермонтова («Маскарад», «Тамбовская казначейша»). В советском кинематографе тип героя-игрока был представлен исключительно аферистом и всегда появлялся на экране в комедийно-приключенческом жанре («Бриллиантовая рука», реж. Л. Гайдай,

1968; «Золотой телёнок», реж. М. Швейцер, 1968; «12 стульев», реж. Л. Гайдай, 1971; «Старики-разбойники», реж. Э. Рязанов, 1971; «Невероятные приключения итальянцев в России», реж. Э. Рязанов, 1973; ряд фильмов с участием комедийного трио «Трус, Балбес, Бывалый»).

В новом российском кино герой-игрок представлен исключительно в кинофестивальном сегменте, где становится драматическим персонажем и распадается на три ипостаси – афериста, лицедея и трикстера. Герой-аферист прибегает к обману и финансовым махинациям с целью личной наживы. Герои картины «Настройщик» (реж. К. Муратова, 2004) – настройщик рояля и его возлюбленная – втираются в доверие к немолодым, интеллигентным, обеспеченным дамам и осуществляют изощренное ограбление. Предприимчивый авантюрист Эдик («Бедные родственники», реж. П. Лунгин, 2005) – новый Чичиков, торгующий «мертвыми душами». Его аферы построены на воссоединении родственников, разлученных в далеком детстве – за большие деньги герой организует приезд канадцев, израильтян и швейцарцев в провинциальный русский городок, где знакомит их с фиктивными родственниками. Картина «Русская игра» (реж. П. Чухрай, 2007) – историческая экранизация гоголевских «Игроков», в центре сюжета которой – компания русских шулеров и итальянский карточный аферист, приехавший в Россию, чтобы выиграть огромные деньги и рассчитаться с кредиторами.

Герои-лицедеи не задаются целью намеренного шулерства, они, скорее, примеряют разные маски и «играют в жизнь». Герои картины «Упражнения в прекрасном» (реж. В. Шамилов, 2011) – актеры столичной труппы, играющие на сцене и вне её – отправляются на гастроли в провинцию, где выясняют отношения и задаются вопросами человеческого и профессионального предназначения. Картина «Роль» (реж. К. Лопушанский, 2013) рассказывает историю признанного актёра Евлахова, разворачивающуюся в Петрограде начала 1920-х годов. Герой одержим актёрством и решается на страшный эксперимент – после смерти командира Красной Армии Плотникова он завладевает его вещами и, полностью перевоплотившись, решает продолжить жить «за него», однако полностью

растворяется и погибает в двойнике. Картина «Звезда» (реж. А. Меликян, 2014), на наш взгляд, представляет собой наиболее сложную и актуальную коллизию лицедейства, основанную на проблемах современной нам России. Юная актриса Маша мечтает стать звездой и сниматься в большом кино, купить машину и познакомиться с Джонни Деппом. Однако она неказиста, худа, смешна и представляет собой скорее анти-секс-символ. Понимая это, Маша решается на игру-перевоплощение при помощи пластических операций и собирает себя по частям: отдельно уши, грудь, губы, ноги. Как итог – женщина-ассамбляж, играющая по правилам общества потребления, где тело есть товар, каждая из частей которого может быть куплена и заменена на другую.

Молодой человек Валя из картины «Изображая жертву» (реж. К. Серебренников, 2006) представляет собой тип героя-трикстера. Он устраивается на работу в милицию, чтобы во время следственных экспериментов помогать восстанавливать картину убийств, изображая жертв преступлений. Герой примеряет на себя роли умерших и проигрывает чужие жизни, в классических традициях трикстерства глаголя правду посредством шутовства и провокаций.

Картина «Первые на Луне» (реж. А. Федорченко, 2005) повествует о том, как в 1938 году советские учёные в обстановке исключительной секретности готовятся к запуску космического летательного аппарата с человеком на борту для полёта на Луну. Согласно сюжету, происходящее снимается скрытыми камерами спецслужб, однако картина – не что иное, как качественно поставленный псевдодокументальный фильм, призванный разыграть зрителя. Таким образом, в данной схеме трикстером становится сам режиссер, устанавливая изощренные правила игры.

Всех героев-игроков нового тысячелетия объединяет положительная коннотация – авторы не осуждают, а сочувствуют, принимают и пытаются найти первопричины игры. На наш взгляд, при большом потенциале данный тип героя наименее разработан и актуализирован на российском экране. Режиссёры нередко обращаются к игрокам прошлых эпох, упуская из внимания типы игроков, порожденных новым тысячелетием – как то цифровое мошенничество или медиа-

аферы. Однако можно предположить выход картин на данную тематику в обозримом будущем, поскольку искусству требуется время, чтобы осмыслить меняющуюся реальность и трансформировать её в экранную форму.

Десятым типом в нашей классификации является ***молодой герой на пороге взросления*** – подросток, ученик старших классов или института, недавний выпускник, перед которым открывается дорога во взрослую жизнь. В советском кинематографе ребенок и подросток были одними из самых востребованных героев. В отношениях юного героя и мира взрослых отражалась симптоматика времени, проступали проблемы, свойственные эпохе.

Так, в советском кинематографе существовал целый пласт картин о беспризорниках и сиротах («Путевка в жизнь», реж. Н. Экк, 1931; «Республика ШКИД», реж. Г. Полока, 1966; «Подранки», реж. Н. Губенко, 1976 и др.). Устами юного героя рассказывались истории войны и её последствий («Сын полка», реж. В. Пронин, 1946; «Молодая гвардия», реж. С. Герасимов, 1948; «Баллада о солдате», реж. Г. Чухрай, 1959; «Иваново детство», реж. А. Тарковский, 1962; «Иди и смотри», реж. Э. Климов, 1985 и др.). Период оттепели породил уникальное явление «школьного кино», существовавшего вплоть до распада СССР («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», реж. Э. Климов, 1964; «Доживем до понедельника», реж. С. Ростоцкий, 1968; «Чучело», реж. Р. Быков, А. Хайт, 1983 и др.) – ему посвящено фундаментальное исследование «Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов» В. Михайлина и Г. Беляевой [145]. Перестройка вывела на экран молодого бунтаря и нигилиста, вынужденного взрослеть в условиях разрушающейся страны («Курьер», реж. К. Шахназаров, 1986; «Дорогая Елена Сергеевна», реж. Э. Рязанов, 1988 и др.).

На фоне экскурса в советское детское и подростковое кино молодой герой нового тысячелетия представлен на экране крайне бедно и фрагментарно. В выборку исследования вошли лишь фестивальных 7 картин, репрезентующих молодого человека на пороге взросления: «Нежный возраст» (реж. С. Соловьёв, 2001), «Свободное плавание» (реж. Б. Хлебников, 2006), «Детям до 16» (реж. А.

Кавун, 2010), «Как я провёл этим летом» (реж. А. Попогребский, 2010), «Хороший мальчик» (реж. О. Карас, 2016), «Коробка» (реж. Э. Бордуков), «Из Уфы с любовью» (реж. А. Акманов, 2017). Несмотря на кинофестивальные награды, большинство из них являются массовыми, зрительскими картинами, поэтому делают акцент на зрелищность, а не на проблематику. Однако две из них всё же являются симптоматичными высказываниями о юности в новой России.

Герой «Свободного плавания» – вчерашний школьник Лёня – честный, искренний, наивный, почти сказочный персонаж. Он живёт в маленьком провинциальном городке, точкой сборки которого является завод, сулящий хоть какие-нибудь перспективы и карьерный рост. Однако завод закрывается, и герой вынужден искать другие возможности заработка. Лёня пытается трудиться маляром, ремонтником дорог, продавцом на рынке – везде его называют перспективным работником, но уходит отовсюду сам, поскольку обнаруживает ложь или не выдерживает скуку. На экране впервые явлено взросление без драмы: мы наблюдаем типичного подростка в типичном маленьком городке, который пытается работать, впервые влюбляется, ходит по дискотекам, иногда дерётся, но всё это происходит без надрыва, с удручающим однообразием. Герой не хочет бунтовать или отвоёвывать своё место в мире, его цель – просто жить и работать. «Нет ничего, на чем так удобно строить драматургию "героя нашего времени" в современном кино: ни Чечни, ни братков, ни выморочного глянца, – пишет киновед Е. Грачева. – Обычный подросток из обычной провинции, типичный герой в типичных обстоятельствах. <…> В этой картине появляется, на наш взгляд, новый герой поколения нулевых» [40].

Герой картины «Как я провел этим летом» – студент-практикант Павел, отправляющийся на северную метеостанцию, где в строго определенные часы ему необходимо делать замеры телеметрии и радиации. Герой – типичный интроверт, коротающий время за компьютерными играми и спасающийся наушниками от лишних коммуникаций. Основной конфликт картины разворачивается между Павлом, работающим из-под палки, и начальником метеостанции – взрослым, опытным, воплощающим фигуру строгого Отца. Образ Павла начинает

проблематизироваться, когда он получает радиограмму с новостью о том, что семья начальника погибла. Ему необходимо лишь передать эту информацию, однако данная задача ставит Павла в тупик – герой откладывает новость, обманывает, а когда правда вскрывается – в страхе сбегает и прячется. На экране вырисовывается образ человека, инстинктивно сторонящегося любого негатива, желающего сбежать от проблем – пусть и не своих.

Анализ ценностных нарративов российского кинематографа XXI века показал, что режиссеры обращаются к большому количеству тем и героических типов, каждый из которых имеет свою цель и ценностную парадигму. Нами было выявлено 10 основных типологических образов: 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.

Безусловно, все выявленные типы – чрезвычайно разные, однако в них усматривается ряд схожих черт. 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.

Даже если экранный хронотоп – это пространственно-временное изменение, некогда исполненное надежд и побед (Октябрьская революция, Великая Отечественная война и др.), то на экране нет места глобальному и победоносному. 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 фестивальный кинематограф диагностирует проблемы современности и предлагает взглянуть им в глаза, то массовый выбирает путь эскапизма. Военное и спортивное кино представлено исключительно коммеморативными картинами, 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.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило утвердиться в том, что киногерой представляет собой экранную ипостась культурного героя – коммуницируя с реципиентом посредством аудиовизуальных форм, он остаётся персонифицированной мифологемой, которая отражает симптоматику времени и воплощает определенные черты национального характера. При анализе кинематографических произведений всегда необходимо помнить, что киногерой представляет собой собирательный образ – культурно-исторический тип с высокой смысловой концентрацией.

Нередко в бытовом и даже научном дискурсе кинокартинам инкриминируется неправдоподобие, а их героям – излишняя избыточность определенных черт характера. К примеру, герои картин А. Звягинцева часто обвиняются в излишней жестокости или апатичности, Ю. Быкова – в декларативности и упрощенности характеров, В. Сигарева – в избыточной вульгарности и агрессивности. Однако, если дистанцироваться от частностей, за этим видится укор в несоответствии действительности и искусственной концентрации смыслов.

Не отрицая исторической недостоверности, которая нередко встречается в современных отечественных картинах (в первую очередь, на военную тематику), мы взяли за аксиому то, что киногерой является художественным образом, а кинокартины – материалом для диагностики действительности. Как следствие, они оценивались нами по меркам искусства – как собирательные образы, аккумулирующие в себе симптоматику времени.

В рамках культурологического исследования избыточность и декларативность смыслов, транслируемых посредством киногероя, не рассматривались нами в негативной коннотации. Напротив, чем сильнее были высвечены ценностные составляющие, определенные модели поведения и черты характера, тем герой представлялся более репрезентативным, поскольку

намеренная акцентуация и даже утрирование – это способ художника заострить внимание на конкретной проблеме.

При анализе современных произведений искусства в историческом, политическом и социокультурном контекстах неизбежно встаёт вопрос о необходимости искусства, как посредника, ведь мы, будучи современниками конкретного исторического периода, можем диагностировать проблемы настоящего без их художественной репрезентации. Отчасти это справедливо. Однако нам представляется, что художник (в данном случае – режиссер или сценарист) распознает проблемы раньше большинства современников, более отчетливо их диагностирует и ретранслирует в намеренно острые, ёмкие, утрированные художественные образы. Более того, со сменой поколений кинокартины становятся документами эпохи и источником важнейшей информации о ценностях ушедшего времени. Таким образом, кинематограф обладает большим эпистемологическим функционалом, что помогает исследователям более оперативно считывать проблемы современности, и одновременно выступает экранным летописцем для следующих поколений.

Исследование отечественного кинематографа XX века позволило проследить изменение политического и социокультурного контекста страны посредством образа киногероя, аккумулировавшего в себе характерные черты исторических периодов – от востребованных профессий и поведенческих стратегий до мировоззренческих и ценностных установок эпохи. Дореволюционный кинематограф, рожденный в контексте Революции 1905 года и Первой мировой, экономического кризиса и нарастающих социальных противоречий, впитал в себя ощущения краха существующего миропорядка и вывел на экран *«человека трагического»*.

Доминирующим героическим типом первых десятилетий советской кинематографии стал *«человек революционный»*, выступивший идеологическим рупором нового режима. Кинематограф военных и послевоенных лет нуждался в мощной агитационной составляющей, в связи с чем на экран вышел *«человек воинствующий»*, который взращивал в зрителе любовь к Родине и ненависть к

врагу, призывал к борьбе и жертвенности, одновременно утешая и подбадривая. Отражением хрущевской оттепели с её либерализацией режима и процессами десталинизации стал *«человек чувствующий»* – сложный, неоднозначный, многогранный характер, который перестал быть идеей, облеченной в плоть. Период перестройки, ознаменовавшийся крушением огромной империи, вывел на экран *«человека бунтующего»* – героя-нигилиста, восстающего против существующего миропорядка и подрывающего общепринятые ценностные парадигмы. Маркером кинематографа 1990-х годов, представляющего собой сплав ощущения свободы и непроговоренного ужаса советского прошлого, стал *«человек агонирующий»*, ищущий почву под ногами в состоянии некоего безвременья.

Исследование магистральных «направлений героического» в кинематографе XX века позволило не только проследить эволюцию киногероя, но и отработать методологию анализа киноантропологической составляющей через призму исторического и социокультурного контекстов страны. Утвердившись в гипотезе, что киногерой является мифологемой, аккумулирующей ценности определенного исторического периода, мы использовали выработанную методологию для анализа героя российского кинематографа нового тысячелетия. Изучение эмпирической базы исследования позволило говорить о значимом достижении отечественной киноотрасли – формировании сложного образа героя – но одновременно и об отсутствии единого героического типа в силу высокой сегментированности современного российского общества и большого спектра проблем.

Однако совокупный анализ современного отечественного кинематографа позволяет говорить о нескольких отчетливо выраженных векторах трансформации российской действительности. 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 является отражением современной государственной культурной политики,

диктующей воспроизводство советского «мифа основания», коим долгое время выступала именно война. Ревизионистский кинематограф диагностирует намерение не отрицания, но ревизии мифа за счёт переосмысления ранее табуированных тем, снятия мифологической оболочки с фактологического каркаса войны.

Одним из доминирующих типов 2000-х годов стал *аффективный герой*, генезис которого мы также склонны связывать с распадом СССР и советского мифологического нарратива – как следствие, с исчезнувшим ощущением принадлежности к сверхдержаве и «выпадением» России из истории. Таким образом, данный тип героя стал реакцией на вновь возникшее состояние безвременья и чувства растерянности перед лицом нового, ещё не отрефлексированного пространства современной России.

Типы *лирического героя* и *героя в семейном конфликте,* 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 бесправием «маленького человека» перед лицом власти и силовых структур.

Гораздо реже на российском экране нового тысячелетия встречается тип *религиозного героя,* однако он диагностирует важные тенденции современности самим 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; 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.

Герои, объединённые поиском национальной идентичности, являются симптоматичным отражением отсутствия общепринятой национальной идеи в России нового тысячелетия. Пока это вопрос остаётся открытым и достаточно острым на различных уровнях (от государственного до бытового), кинематограф решает его по-своему – разворачиваясь к этническим традициям и национальным особенностям малочисленных народностей.

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. Проблема отнюдь не в том, что данные типы плохо поддаются экранной репрезентации или являются бедными с точки зрения сюжетосложения. Дореволюционный экран благосклонно относился к представителям интеллигенции и творческих профессий, а советский кинематограф создал целые пласты картин, героями которых выступали школьники, учителя, ученые и рабочие. На наш взгляд, невостребованность данных экранных типов – прямое следствие их непрестижности по меркам современной общественности.

Совокупный анализ всех картин, снятых в период 2000-2020 годов, даёт основание говорить ещё об одной важнейшей тенденции современности – возведении новой мифологии, берущей своё начало в 1990-х годах. На наш взгляд, данный период становится своеобразным «мифом основания» для поколения тридцатилетних, которые активно занимают позиции в кинематографии и других социальных институтах. Достаточно большой пласт картин, снятых молодыми режиссерами, погружает своих героев в предлагаемые обстоятельства девяностых и эстетизирует данный период. Журналист и музыкальный обозреватель Ю. Г. Сапрыкин несколькими годами ранее отмечал данную тенденцию в контексте современной музыки: «У этой России есть свои

исторические корни <…>. Его [нового поколения] точка отсчета, время первотворения – девяностые. Это не "лихое", "бандитское" десятилетие, возвращения к которому нужно всеми силами избежать; это время ярких людей и сильных поступков, эпоха богов и титанов, страшная и захватывающая, к которой невозможно вернуться хотя бы потому, что мы, наследники, оказались их недостойны» [185]. Эстетизируя девяностые, молодое поколение идёт вразрез с традиционным пониманием культурного наследия и национального достояния – оно возводит новую Россию на новых основаниях, которые не имеют ничего общего с советским прошлым.

В основу эмпирической базы для исследования современного российского кинематографа легли 370 картин из кинофестивального и кинотеатрального сегментов. Однако не все представленные картины удалось сгруппировать – некоторые из них явились нетипичными, единственными в своём роде. В связи с чем они не легли в основу типологии, имеющей целью обобщение и выведение характерных черт. На данном этапе исследования невозможно судить об актуальности и симптоматичности героических типов, представленных в единственном экземпляре. Для репрезентативности необходимо время, которое поможет определить – являлся ли данный тип устаревшим и невостребованным или стал родоначальником новой героической парадигмы. Именно в этом, на наш взгляд, обнаруживается проблемное пространство для дальнейшей разработки данной темы.

Также при дальнейшей разработке типологии героев российского кинематографа XXI века видится возможным проведение социологических опросов, которые помогут углубиться в понимании того, как героические типы и их ценностные нарративы воспринимаются широкой общественностью, что в дальнейшем поможет в разработке наиболее актуальной и понятной антропологической составляющей современных картин.

Список литературы

1. 90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова [Видеозапись] // Искусство кино : офиц. Youtube-канал. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=C2bfZGdyFWU (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 26.02.2020.
2. Аксенов, Ф. О. Моделирование и репрезентация культурного героя в современной отечественной экранной культуре : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Аксенов Федор Олегович. – Москва, 2016. – 22 с.
3. Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. – Москва : Европа, 2007. – 608 с.
4. Аронсон, О. В. Кино и философия: от текста к образу / Олег Аронсон; Ин-т философии Рос. акад. наук. – Москва: Ин-т философии РАН, 2018. – 108 с.
5. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. В. – Москва : Новое лит. обозрение, 2007. – 378 с.
6. Артюх, А. А. Новый Голливуд. История и концепция. – Санкт-Петербург : Алетейя, – 2015. – 262 с.
7. Архангельская, И. Б. Маршалл Маклюэн : монография. – Нижний Новгород : НКИ, 2010. – 291 с.
8. Арышева, А. С. Проблема разработки образа главного героя фильма на основе идентификации зрителя с экранными персонажами : дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства / А. С. Арышева ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2019. – 144 с.
9. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман; пер. с нем. М. М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

10. Астафьева, О. Н. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития / О. Н. Астафьева, Е. В. Никонорова, О. В. Шлыкова // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15. – № 5. – С. 516-531.
11. Астафьева, О. Н. Национально-культурная идентичность в условиях глобализации: сложный вектор развития / О. Н. Астафьева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 5(73). – С. 32-41.
12. Астафьева, О. Н. Стратегия устойчивого развития в культурной политике российских регионов / О. Н. Астафьева // Мир русскоговорящих стран. – 2019. – № 1(1). – С. 43-51.
13. Астафьева, О. Н. Философские и прикладные аспекты культурной политики на поселенческом уровне / О. Н. Астафьева, С. Б. Синецкий // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4(52). – С. 70–80.
14. Балабанов / сост. Мария Кувшинова. – Санкт-Петербург : Книжные мастерские ; СЕАНС, 2013. – 360 с.
15. Барабанов, Б. С. Асса. Книга перемен : документальный роман Б. Барабанова / Б. С. Барабанов. – Санкт-Петербург : Амфора, 2008. – 277 с.
16. Барт, Р. Третий смысл / Ролан Барт ; [перевод Сергей Зенкин и др.]. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 103 с.
17. Баскаков, В. И. Сражающийся экран: современная идеологическая борьба и киноискусство : кн. для учителя / Владимир Баскаков. – Москва : Просвещение, 1984. – 208 с.
18. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – Москва : Худож. лит., 1965. – 527 с.
19. Безенкова, М. В. Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века / М. В. Безенкова // Человек и культура. – 2019. – № 4. – С. 26–37.

20. Белова, Е. Д. Кинематографический туризм в России / Е. Д. Белова // Вестник Московского университета. Сер. 5: География. – 2018. – № 3. – С. 96–99.
21. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Вальтер Беньямин; [предисловие, составление, перевод и примечания С. А. Ромашко] ; Немецкий культурный центр имени Гете. – Москва : Медиум, 1996. – 239 с.
22. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память : пер. с фр. / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.
23. Бердяев, Н. А. Собрание сочинений: более 130 произведений, письма, рецензии: творчество Бердяева в критике современников [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Москва : Директмедиа Паблишинг, 2009. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
24. Березин, О. С. Большие циклы и конъюнктура рынка кинотеатрального показа: монография / О. С. Березин. – Санкт-Петербург : Реноме, 2014. – 240 с.
25. Березкина, О. П. Product Placement. Технологии скрытой рекламы / О. П. Березкина. – Санкт-Петербург : Питер, 2009. – 208 с.
26. Березовская, С. С. Концепт культурного героя как универсалия культуры / С. С. Березовская // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2010. – № 338. – С. 68–71.
27. БК@. Бюллетень кинопрокатчика [Электронный ресурс] : [сайт]. – URL: http://www.kinometro.ru/abc#rM (дата обращения 05.06.2021).
28. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодийяр ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – Москва : Республика ; Культурная революция, 2006. – 269 с.
29. Большаков, И. Г. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941-1945) / И. Г. Большаков. – Москва : Госкиноиздат (тип. "Кр. печатник"), 1948. – 148 с.
30. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1536 с.

31. Братолюбов, С. К. На заре советской кинематографии: из истории киноорганизаций Петрограда-Ленинграда 1918-1925 гг. / С. Братолюбов ; ред. и вступ. ст. Н. Горницкой ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1976. – 167 с.
32. Быков, Д. Чудо острова: «Остров», режиссер Павел Лунгин [Электронный ресурс] / Д. Быков // Искусство кино. – 2006. – № 10, октябрь. – URL: https://old.kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article5 (дата обращения: 08.06.2021).
33. Вальков, Д. Ю. Психоаналитический подход в анализе современной социокультурной ситуации / Д. Ю. Вальков // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств – 2013. – № 3 (53). – С. 72–75.
34. Васильева, Н. Ю. Образ героя в российском кинематографе как способ трансляции семейных ценностей [Электронный ресурс] / Н. Ю. Васильева // Студенческий научный форум : материалы IX междунар. студ. науч. конф. – URL: https://scienceforum.ru/2017/article/2017031908 (дата обращения: 07.06.2021).
35. Васильченко, А. В. Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха / А. В. Васильченко. – Москва : Вече, 2010. – 320 с.
36. Великий Кинемо : каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / сост.: В. Иванова и др. – Москва : Новое лит. обозрение, 2002. – 564 с.
37. Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии, 1959 г. // История отечественного кино : хрестоматия / рук. проекта Л. М. Будяк ; авт.-сост.: А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – Москва : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2011. – 672 с.
38. Гашенко, А. Е. Ностальгия по городской среде в социальной рефлексии образов Санкт-Петербурга в новейшем отечественном кино / А. Е. Гашенко // Визуальная антропология - 2019. Город-университет: жизненное пространство и визуальная среда : материалы III междунар. науч. конф. (Великий Новгород, 28-30 августа 2019 г.) / под ред. С. С. Аванесова, Е. И.

Спешиловой. – Великий Новгород : Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2020. – С. 274–282.

39. Горелов Д. Пионер X – «Курьер» Карена Шахназарова [Электронный ресурс] / Д. Горелов // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/kurier-review-gorelov/ (дата обращения: 06.06.2021). – Дата публикации: 26.11.2020.
40. Грачева Е. Недостоевский подросток [Электронный ресурс] / Е. Грачева // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/nedostoevskiy-podrostok/ (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 08.11.2006.
41. Гращенкова, И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Н. Гращенкова. – Москва, 2005. – 432 с.
42. Гращенкова, И. Н. Киноантропология XX/20: из цикла «Кино моей Родины» / И. Н. Гращенкова. – Москва : Человек, 2014. – 895 с.
43. Грей, Г. Кино. Визуальная антропология / Гордон Грей; пер. с англ. М. С. Неклюдовой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 203 с.
44. Григорьян, Б. Т. Философская антропология : критич. очерк / Б. Т. Григорьян. – Москва : Мысль, 1982. – 188 с.
45. Гринберг, К. Авангард и китч [Электронный ресурс] / К. Гринберг ; пер. с англ. А. Калинин // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – URL: http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch (дата обращения 05.06.2021)
46. Гудков, Л. Д. Негативная идентичность: статьи 1997-2002 годов / Лев Гудков. – Москва : Новое лит. обозрение: ВЦИОМ-А, 2004. – 807 с.
47. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Лев Гумилев. – Москва : Айрис-Пресс: Рольф, 2001. – 556 с.
48. Гундарь, О. Н. Политическое лидерство: социально-философские проблемы / О. Н. Гундарь. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001. – 172 с.
49. Гуревич, П. С. Философская антропология / П. С. Гуревич, К. Б. Шокуев. – Нальчик : Эльбрус, 1996. – 317 с.

50. Демографическая модернизация России, 1900–2000 / под ред. А. Г. Вишневского. – Москва : Новое изд-во, 2006. – 608 с.
51. Добротворский, С. Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме [Электронный ресурс] / С. Добротворский // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 10.12.2019.
52. Долин, А. В. Миражи советского: очерки современного кино / А. В. Долин ; ред. Е. Шубина. – Москва : АСТ, 2020. – 391 с.
53. Долин, А. В. Оттенки русского: очерки отечественного кино / А. В. Долин ; ред. Е. Шубина. – Москва : АСТ, 2018. – 493 с.
54. Дондурей Т. Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х. [Электронный ресурс] / Т. Дондурей // Искусство кино. – 2008. – № 9, сент. – URL: http://old.kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4 (дата обращения: 06.06.2021).
55. Древняк, Б. Кинематограф Третьего Рейха / Богуслав Древняк; [пер. с польск. А. Суслова]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – 309 с.
56. Дубин, Б. В. «Кровавая» война и «великая» победа [Электронный ресурс] / Б. В. Дубин // Отечественные записки. – 2004. – № 5 (20). – URL: https://strana-oz.ru/2004/5/krovavaya-voyna-i-velikaya-pobeda (дата обращения: 07.06.2021).
57. Дуков, Е. В. Новые аудиовизуальные технологии / Е. В. Дуков ; М-во культуры и масс. коммуникаций Рос. Фед., Фед. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Рос. ин-т культурологии ; отв. ред. К. Э. Разлогов. – Москва : УРСС, 2005. – 503 с.
58. Дуков, Е. В. Парадоксы пространства / Е. В. Дуков // Философские науки. – 2019. – Т. 62. – № 8. – С. 122–138.

59. Дуков, Е. В. Сеть: Публика и искусство / Е. В. Дуков. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – 212 с.
60. Дуков, Е. В. Экран: quid EST hoc? / Е. В. Дуков // Наука телевидения. – 2017. – Т. 13. – № 1. – С. 7–38.
61. Еременко, Е. Д. Образы интеллигенции в отечественном / Е. Д. Еременко // Ценностные основания и структура художественного произведения : сб. науч. ст. / ред. А. Л. Казин; каф. искусствознания СПбГУКиТ. – Санкт-Петебург : С.-Петерб. гос. ун-т кино и телевидения, 2013. – С. 112–119.
62. Ефимович, Н. Майя Плисецкая на «Прямой линии» в «КП» [Электронный ресурс] / Н. Ефимович // Комсомольская правда : газ. : [офиц. сайт]. – URL: https://www.kp.ru/daily/26374.4/3255560/ (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 03.05.2015.
63. Жабский, М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005 гг.) / М. И. Жабский ; Фед. агентство по культуре и кинематографии, Науч.-исслед. ин-т киноискусства. – Москва : Канон+, 2009. – 774 с.
64. Жижек, С. Киногид извращенца: кино, философия, идеология / Славой Жижек ; [пер. с англ. О. Турухина и др.] – Екатеринбург: Гонzо, 2014. – 469 с.
65. Журкова, Д. А. Дискотечные шуты и бунты в кинематографе Перестройки / Д. А. Журкова // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике : сб. ст. II междунар. науч. конф. (Казань, 24–25 ноября 2016 года). – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2016. – С. 260–268.
66. Зайцева, Л. А. Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе : монография / Л. Зайцева ; Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва : ВГИК, 2013. – 309 с.
67. Зерубавель, Я. Динамика коллективной памяти / Я. Зерубавель // Империя и нация в зеркале исторической памяти. – Москва : Новое издательство, 2011. – С. 10–30.

68. Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая. – Москва : Белый город, 2014. – 1113 с.
69. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая ; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1976. – 300 с.
70. Зубанова, Л. Б. Духовное лидерство в социокультурном пространстве современной России : 24.00.01 Теория и история культуры : дис. на соиск. учен. степени д-ра культурологии / Зубанова Людмила Борисовна. – Челябинск, 2009. – 317 с.
71. Иванилова Е. Ужас белого листа: история якутского хоррора [Электронный ресурс] / Е. Иванилова // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/uzhas-belogo-lista-istoriya-yakutskogo-horrora (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 27.12.2019.
72. Изволов, Н. А. Война, эпос, история и политика / Н. А. Изволов // Война на экране / сост. М. Зак, Ю. Михеева ; Фед. агентство по культуре и кинематографии Рос. Фед., Науч.-исслед. ин-т киноискусства. – Москва : Материк, 2006. – С. 67–72.
73. Изволов, Н. А. Феномен кино: история и теория / Н. А. Изволов ; Фед. агентство по культуре и кинематографии Рос. Фед., Науч.-исслед. ин-т киноискусства. – Москва : Материк, 2005. – 159 с.
74. Информационно-семиотическая теория культуры: введение / Х. Г. Тхагапсоев, О. Н. Астафьева, И. И. Докучаев, И. В. Леонов. – Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2020. – 208 с.
75. Искусство – на службу красной армии // Правда, 1942. – № 45 (8816). – С. 1.
76. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат : [отчет о научно-исследовательской работе] / В. И. Фомин, И. Н. Гращенкова, М. Р. Косинова, О. П. Зиборова. – Москва : ВГИК, 2012. – 2759 с.

77. История уродства / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – Москва : СЛОВО/SLOVO, – 2007. – 456 с.
78. Каган, М. С. Морфология искусства. Ч. 1-3 : Ист.-теорет. исследование внутр. строения мира искусств. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
79. Каган, М. С. Системный подход и гуманитарное знание : Избр. ст. / М. С. Каган; ЛГУ. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1991. – 383 с.
80. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган; Акад. гуманитар. наук и др. – Санкт-Петербург : ТОО ТК Петрополис, 1996. – 414 с.
81. Каган, М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган; С.-Петерб. гос. ун-т, Акад. гуманитар. наук. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. – 204 с.
82. Каган, М. С. Человеческая деятельность [Текст] : (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – Москва : Политиздат, 1974. – 328 с.
83. Кагарлицкий, Б. Уроки перестройки и формирование классовых блоков [Электронный ресурс] / Б. Кагарлицкий, А. Магун // Что делать : [газета]. – № 19. Опыт перестройки. – URL: https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-51/the-lessons-of-perestroika/ (дата обращения 06.06.2021).
84. Камшалов, А. И. Героика подвига на экране: Военно-патриотич. тема в советском кинематографе / А. И. Камшалов. – Москва : Искусство, 1986. – 224 с.
85. Камю, А. Бунтующий человек. Недоразумение : [сб.] : пер. с фр. / А. Камю. – Москва : АСТ, 2017. – 448 с.
86. Канетти, Э. Масса и власть / Э. Канетти ; пер. с нем. Л. Ионина ; ред. И. Борисова. – Москва : AdMarginem, 1997. – 528 с.
87. Кантор, В. К. Личность и власть в России: сотворение катастрофы / В. К. Кантор // Вопросы философии. – 1998. – № 7. – С. 15–21.
88. Кантор, К. М. Двойная спираль истории: Историософия проектизма / К. М. Кантор. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 1: Общие проблемы. – 904 с.

89. Касьянова, О. Отечество и человечество. Вестернизация постсоветского жанрового кино [Электронный ресурс] / О. Касьянова // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo-vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 18.02.2020.
90. Ким Чен Ир. О киноискусстве, 11 апреля 1973 года / Ким Чен Ир. – Пхеньян : Изд-во лит. на иностр. языках, 1989. – 373 с.
91. Кино : энциклопед. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич ; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. И. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – Москва : Совет. энциклопедия, 1987. – 640 с.
92. Киногид извращенца: Идеология (2012) : [документ. фильм] [Электронный ресурс] / реж. С. Файнс. – URL: https://www.ivi.ru/watch/98456 (дата обращения: 05.06.2021).
93. Кинозритель будет услышан: первый российский трекер киноаудитории [Электронный ресурс] // Фонд Кино : [офиц. сайт]. – URL: http://www.fond-kino.ru/news/kinozritel-budet-uslysan/ (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 21.09.2018.
94. Кинопоиск : интернет-сервис о кино. [Искать фильм по словам: Греческая мифология] [Электронный ресурс]. – URL: https://www.kinopoisk.ru/s/type/film/list/1/order/rating/m_act[keyword_array]/%C3%F0%E5%F7%E5%F1%EA%E0%FF+%EC%E8%F4%EE%EB%EE%E3%E8%FF/ (дата обращения: 05.06.2021).
95. Кириллова, Н. Б. Медиакультура и основы медиаменеджмента : [учеб. пособие] / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 184 с.
96. Кириллова, Н. Б. Медиакультура как объект исследования / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 63–74.
97. Кириллова, Н. Б. Мифотворчество в медиакультуре // Общественные науки и современность. – 2005. – № 5. – С. 155–165.

98. Кокарев, И. Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим / И. Е. Кокарев. – Москва : Рос. фонд культуры: Рус. панорама, 2001. – 486 с.
99. Копосов, Н. Е. Память строгого режима: История и политика в России / Н. Копосов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 315 с.
100. Косинова, М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией / М. И. Косинова // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 4. – С. 147–155.
101. Косинова, М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период "застоя" / М. И. Косинова // Сервис plus. – 2016. – Т. 10, № 2. – С. 64–73.
102. Костина, А. В. Зрелище как актуальная культурная форма переходной эпохи: концепция динамики культуры Н. А. Хренова / А. В. Костина // Вопросы культурологии. – 2007. – № 2. – С. 65–74.
103. Кошемчук, Т. А. О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском / Т. А. Кошемчук // Верхневолжский филологический вестник = Verhnevolzhski Philological Bulletin : науч. журн. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – № 2. – С. 151–156.
104. Кракауэр, З. Природа фильма: Реабилитация физ. реальности /З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой ; вступ. ст. Р. Юренева. – Москва : Искусство, 1974. – 442 с.
105. Кранк, Э. О. Национальный кинематограф и национальный менталитет / Э. О. Кранк // Этническая культура. – 2020. – № 1 (2). – С. 21–25.
106. Кувшинова, М. Ю. Кино как визуальный код / М. Ю. Кувшинова. – Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2014. – 304 с.
107. Кудрявцев, С. Бред с насилием и развратом: феномен советского «многокартинья» – от Эйрамджана до Лунгина [Электронный ресурс] / С. Кудрявцев // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina (дата обращения: 06.06.2021). – Дата публикации: 06.02.2020.

108. Кудряшова, Е. В. Лидер и лидерство: исследования лидерства в современной западной общественно-политической мысли / Е. В. Кудряшова. –Архангельск: Изд-во Поморского межд. пед. ун-та, 1996. – 256 с.
109. Кузнецова, Е. Г. Личностные ценности: понятие, подходы к классификации / Е. Г. Кузнецова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2010. – № 10 (116). – С. 20–24.
110. Кулешов Л. В., 50 лет в кино / Л. В. Кулешова, А. С. Хохлова. – Москва : Искусство, 1975. – 303 с.
111. Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе / В. Куренной. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – 224 с.
112. Кутловская, Е. Путин – наш президент, Данила – наш брат: Сергей Бодров – младший о «брате», «последнем герое» и состоянии первобытности [Электронный ресурс] / Е. Кутловская // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 29.05.2020.
113. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – Санкт-Петербург : Питер, 2018. – 352 с.
114. Ланг Ф. Китч-сенсация-культура и кино [Электронный ресурс] / Ф. Ланг // Синематека : [сайт]. – URL: http://www.cinematheque.ru/post/125629/print/ (дата обращения: 05.06.2021).
115. Лебедь, О. Л. Образ семьи в российских художественных фильмах / О. Л. Лебедь, А. Б. Синельников // Социология. – 2013. – № 1. – С. 18–36.
116. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – Санкт-Петербург: AST Publishers, 2016. – 151 с.
117. Левинсон А. О некоторых чертах русской кинематографии / А. Левинсон // Последние новости (Париж). – 1925. – № 1512 (29 марта). – С. 1.
118. Левинсон, А. Г. Культура большинства. Алексей Левинсон о культуре массового общества [Аудиозапись] / А. Г. Левинсон. – URL:

https://zvukislov.ru/books/51887-kultura-bolshinstva-aleksei-levinson-o-kulture-massovogo-obshchestva/ (дата обращения: 05.06.2021).

119. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 512 с.

120. Ленин, Сталин, партия о кино : [сб. документов и материалов] / под ред. П. Полуянова. – Москва : Искусство, 1938. – 101 с.

121. Лидерман, Ю. Г. Мотивы "проверки" и "испытания" в постсоветской культуре (на материале кинематографа 1990-х годов): 24.00.01 Теория и история культуры : дис. на соиск. учен. степени канд. культурологии / Лидерман Юлия Геннадиевна. – Москва, 2004. – 162 с.

122. Липаева, Д. Е. Особенности межкультурного взаимодействия современной молодежи (на примере кинематографа) / Д. Е. Липаева // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 4 (63). – С. 75–79.

123. Липовецкий, М. PussyRiot как женский трикстер. По законам страшной сказки: о движении общества к моральной «нормализации» / М. Липовецкий [Электронный ресурс] // Гефтер : [сайт Михаила Гефтера]. – URL: http://gefter.ru/archive/16559 (дата обращения: 05.06.2021). – Дата публикации: 11.11.2015.

124. Листов, В. С. В. И. Ленин и кинематография (1896–1924) : 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства : дис. на соиск. степени д-ра искусствоведения / В. С. Листов ; НИИ киноискусства Госкино СССР. – Москва, 1988. – 384 с.

125. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

126. Лихачев, Б. С. Кино в России (1896-1926): материалы к истории русского кино / Б. С. Лихачев. – Ленинград : Academia, 1927. – 208 с.

127. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

128. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.
129. Любимов, Б. Слышать, видеть и смотреть… «Питер FM», режиссер Оксана Бычкова [Электронный ресурс] / Б. Любимов // Искусство кино. – 2006. – № 5, май. – URL: http://old.kinoart.ru/archive/2006/05/n5-article5 (дата обращения: 07.06.2021).
130. Любутин, К. Н. Западная философская антропология: от Фейербаха к Фромму : учеб. пособие / К. Н. Любутин, А. В. Грибакин; Урал. гос. юрид. акад. – Екатеринбург : УрГЮА, 1994. – 159 с.
131. Людтке, А. История повседневности в Германии: новые подходы к изучению труда, войны и власти / А. Людтке ; пер. с англ. и нем. К. А. Левинсона и др. – Москва : РОССПЭН, 2010. – 268 с.
132. Лямзин, А. В. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности / А. В. Лямзин // История и современное мировоззрение. – 2019. – № 1. – С. 73–80.
133. Майзель, Е. Отсчет утопленников [Электронный ресурс] / Е. Майзель // Искусство кино. – 2010. – № 5, май. – URL: https://old.kinoart.ru/archive/2010/05/n5-article5 (дата обращения: 07.06.2021).
134. Мак-Люэн, М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 432 с.
135. Малинова, О. Ю. Актуальное прошлое: символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности / О. Ю. Малинова. – Москва : РОССПЭН, 2015. – 206 с.
136. Малышев, В. С. Дарить надежду или погружать в депрессию? О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино / В. С. Малышев // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12. – № 2(44). – С. 8–21.
137. Мамардашвили, М. К. Необходимость себя. Лекции. Статьи. Философские заметки / М. К. Мамардашвили ; под общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – Москва : Лабиринт, 1996. – 432 с.

138. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути: М. Пруст "В поисках утраченного времени": [лекции] / М. К. Мамардашвили. – 2-е, доп. и испр. изд. – Москва : Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. – 1231 с.
139. Манович, Л. Теории софт-культуры / Л. Манович. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. – 208 с.
140. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. – Москва : Ад Маргинем пресс, 2018. – 400 с.
141. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. – Москва : REEL-book, 1994. – 368 с.
142. Мелетинский Е. М. Мифология / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – Москва : Совет. энцикл., 1988. – Т. I. – С. 11–20.
143. Мелетинский, Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – Москва : Совет. энцикл., 1988. – Т. II. – С. 25–28.
144. Митта, А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Феллини, Хичкоку, Тарковскому… / А. Митта. – Москва : АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. – 508 с.
145. Михайлин, В. Ю. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х - середины 1960-х годов : монография / В. Ю. Михайлин, Г. А. Беляева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 584 с.
146. Михеева, Ю. В. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК. – 2018. – № 4 (38). – С. 40–52.
147. Можейко, М. А. Герберт Маршалл Маклюэн [Электронный ресурс] / М. А. Можейко // Гуманитарная энциклопедия: Персоналии. – Центр гуманитарных технологий, 2006–2020. – URL: https://gtmarket.ru/personnels/marshall-mcluhan (дата обращения 05.06.2021).

148. Моль, А. Социодинамика культуры : пер. с фр. / А. Моль. – Москва : Прогресс, 1973. – 407 с.
149. Муссинак, Л. Рождение кино / Леон Муссинак ; пер. с франц. С. С. Мокульского, Т. И. Сорокина, предисл. С. С. Мокульского. – Ленинград: Academia, 1926. – 195 с.
150. Найдорф, М. И. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования / М. И. Найдорф // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2013. – № 4. – С. 293–304.
151. Невелева, В. С. Антропологический принцип в философии истории (от современности к истокам) : монография / В. С. Невелева ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск : ЧГАКИ, 2001. – 165 с.
152. Немченко, Л. М. Киномиф как визуальный документ эпохи ("Первые на Луне" А. Федорченко - опыт конструирования прошлого) / Л. М. Немченко // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики : сб. науч. ст. по итогам всерос. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 01–03 октября 2006 г.) / М-во культуры и масс. коммуникаций РФ ; отв. ред. Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Уральский Рабочий, 2006. – С. 86–94.
153. Немченко, Л. М. Роль демифологизации в современной культуре или демифологизация как исследовательская стратегия / Л. М. Немченко // Философия. XX век. Рубеж столетий : материалы II всерос. науч. конф. молодых ученых (Екатеринбург, 18–20 марта 2010 г.) / Урал. федерал. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; Ин-т социал. и полит. наук; Департамент философии ; отв. ред. О. Н. Томюк. – Екатеринбург : Ажур, 2012. – С. 5-9.
154. Немченко, Л. М. Стратегии работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе / Л. М. Немченко // Филологический класс. – 2016. – № 1(43). – С. 108–112.

155. Ницше, Ф. Сверхчеловек против супер-эго / Ф. Ницше, З. Фрейд. – Москва : Алгоритм, 2017. – 301 с.
156. О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2014 году : Приказ Министерства культуры РФ от 25.12.2013, № 2335 [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации : [офиц. сайт]. – URL: https://culture.gov.ru/documents/o_prioritetnykh_temakh_gosudarst363289/ (дата обращения: 08.06.2021).
157. О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2015 году : Приказ Министерства культуры РФ от 19.05.2015, № 275 [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации : [офиц. сайт]. – URL: https://culture.gov.ru/documents/o_prioritetnykh_temakh_gosudarst355653/ (дата обращения: 08.06.2021).
158. О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2016 году : Приказ Министерства культуры РФ от 12.05.2016, № 1040 [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации : [офиц. сайт]. – URL: https://culture.gov.ru/documents/o_prioritetnykh_temakh_gosudarst363322/ (дата обращения: 08.06.2021).
159. О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2018 году : Приказ Министерства культуры РФ от 28.02.2018, №199 [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации : [офиц. сайт]. – URL: https://culture.gov.ru/documents/o-prioritetnykh-temakh-gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2018-godu/ (дата обращения: 08.06.2021).
160. О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2020 году : Приказ Министерства культуры РФ от 4.03.2020, №316 [Электронный ресурс] // Министерство культуры

Российской Федерации : [офиц. сайт]. – URL: https://culture.gov.ru/documents/o-prioritetnykh-temakh-gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2020-godu/ (дата обращения: 08.06.2021).

161. О состоянии киноотрасли России, 2009 : [аналитический доклад] [Электронный ресурс]. – URL: https://polit.ru/article/2009/11/18/kino09/ (дата обращения: 08.06.2021).

162. Об утверждении Правил выдачи, отказа в выдаче и отзыва прокатного удостоверения на фильм и Правил ведения Государственного регистра фильмов : Постановление Правительства Российской Федерации от 27 февраля 2016 г., № 143 [Электронный ресурс] – URL: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102390806&rdk=1 (дата обращения: 08.06.2021).

163. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: [сб.: пер. с исп.] / Хосе Ортега-и-Гассет. – Москва : АСТ: СТ МОСКВА, 2008. – 347 с.

164. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет ; вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно. – Москва : Искусство, 1991. – 588 с.

165. Остапы Бендеры и Кати Тихомировы: герои фильмов среди нас [Электронный ресурс] // ВЦИОМ : [офиц. сайт]. – URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/ostapy-bendery-i-kati-tikhomirovy-geroi-filmov-sredi-nas (дата обращения: 08.06.2021).

166. Павлов, А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа / А. В. Павлов. – Москва : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2014. – 356 с.

167. Полякова А. А. Пропаганда войны в кинематографе Третьего Рейха / А. А. Полякова. – Москва : Ирис Групп, 2010. – 164 с.

168. Полякова, А. А. Пропаганда войны в кинематографе Третьего Рейха / А. А. Полякова. – 2-е изд. – Москва : ИПЦ Маска, 2013. –203 с.

169. Почепцов, Г. Г. Имиджелогия / Г. Г. Почепцов. – 2. изд., испр. и доп. – Москва : Рефл-бук : Ваклер, 2001. – 698 с.
170. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
171. Проекты Яндекса в России [Электронный ресурс]. – URL: https://radar.yandex.ru/yandex?month=2021-01 (дата обращения: 08.06.2021).
172. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки; Русский героический эпос / В. Я. Пропп. – Санкт-Петербург : Азбука, 2021. – 1165 с.
173. Прохоров, А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров. – Санкт-Петербург : Академический проект, ДНК, 2007. – 344 с.
174. Проэктор. – 1916. – № 20. – С. 3.
175. Психология толп. – Москва: Институт психологии РАН; Издательство КСП+, 1999. – 416 с.
176. Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / ред. Б. С. Ольховский. – Москва : Теакинопечать, 1929. – 450 с.
177. Радин, П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / П. Радин ; пер. с англ. В. В. Кирющенко. – Санкт-Петербург : Евразия, 1999. – 288 с.
178. Разлогов, К. Э. Конвейер грез и психологическая война: кино и обществ.-полит. борьба на Западе, 70-80-е гг. / К. Э. Разлогов. – Москва : Политиздат, 1986. – 236 с.
179. Российская киноиндустрия-2016: цифры : [аналит. исслед.] [Электронный ресурс] // Фонд Кино : [офиц. сайт]. – URL: http://fond-kino.ru/pages/rossijskaa-kinoindustria-2016-cifry-mnenia/ (дата обращения: 08.06.2021).
180. Российская киноиндустрия-2019. Краткая версия : [информ.-аналит. отчёт] [Электронный ресурс] // Фонд Кино : [офиц. сайт]. – URL:

https://resources.fond-kino.ru/eais/docs/2019_RK_brief.pdf (дата обращения: 08.06.2021).

181. Савина, С. Кино не для всех. Исследование о том, насколько эффективен российский патриотический кинематограф [Электронный ресурс] / С. Савина. – URL: https://www.proekt.media/research/fond-kino/ (дата обращения: 08.06.2021).

182. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. / Ж. Садуль ; под ред. С. И. Юткевича. – Москва : Искусство, 1958. – Т. 1. – 610 с.

183. Садуль, Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней / Ж. Садуль ; пер. с франц. М. К. Левиной ; ред., пред. и примеч. А. Г. Авенариуса. – Москва : Иностранная литература, 1957. – 464 с.

184. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино : [сб. документов и материалов] / сост. А. М. Гак ; под ред. И. С. Смирнова. – Москва : Искусство, 1973. – 243 с.

185. Сапрыкин Ю. Г. Непривычная Россия. Молодость в многоэтажках / Ю. Г. Сапрыкин // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/neprivychnaya-rossiya-2/ (дата обращения 20.06.2021). – Дата публикации: 23.08.2018.

186. Сапрыкин, Ю. Г. Свободное плавание Данилы Багрова [Электронный ресурс] / Ю. Г. Сапрыкин // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/svobodnoe-plavanie-danily-bagrova/ (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 20.08.2018.

187. Секацкий, А. Отцеприимство [Электронный ресурс] / А. Секацкий. – URL: https://seance.ru/articles/ottsepriimstvo/ (дата обращения: 07.06.2021).

188. Селезнева, Т. Ф. Киномысль 1920-х годов / Т. Ф. Селезнева. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 184 с.

189. Синецкий, С. Б. Культурная политика XXI века: теоретико-методологические основания и условия осуществления : 24.00.01 Теория и история культуры : дис. на соиск. учен. степени д-ра культурологии / Синецкий Сергей Борисович. – Челябинск, 2012. – 357 с.

190. Сиривля, Н. Формула достойно прожитой жизни: «Луной был полон сад», режиссер Виталий Мельников [Электронный ресурс] / Н. Сиривля // Искусство кино. – 2001. – № 3, март. – URL: https://old.kinoart.ru/archive/2001/03/n3-article3 (дата обращения: 07.06.2021).
191. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2009. – 404 с.
192. Смирнов, С. Ю. Трансформации образа героя в сознании российского общества (социально-философский анализ) : специальность 09.00.11 «Социальная философия» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Смирнов Сергей Юрьевич. – Москва, 2011. – 189 с.
193. Соболев, Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино / Р. П. Соболев. – Москва : Искусство, 1961. – 175 с.
194. Совещание по вопросам развития отечественной кинематографии : стенограмма [Электронный ресурс] // Президент России : [офиц. сайт]. – URL: http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/18182 (дата обращения: 08.06.2021).
195. Стишова, Е. Крестоносец: «Ученик», режиссер Кирилл Серебренников [Электронный ресурс] / Е. Стишова // Искусство кино. – 2016. – № 6, июнь. – URL: https://old.kinoart.ru/archive/2016/06/krestonosets-uchenik-rezhisser-kirill-serebrennikov (дата обращения: 08.06.2021).
196. Стишова, Е. М. Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания / Е. М. Стишова. – Москва : Аграф, 2013. – 460 с.
197. Таёжная, А. Новое якутское кино в 12 фильмах [Электронный ресурс] / А. Таёжная // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/cards/novoe-yakutskoe-kino-v-12-filmah (дата обращения: 08.06.2021).
198. Талавер, А. 2013. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м) / А.

Талавер; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 56 с.

199. Телеканал «Русский бестселлер» определил «самых родных» киногероев [Электронный ресурс]. – URL: https://signalmedia.ru/news/441 (дата обращения: 08.06.2021).

200. Теплиц, Е. История киноискусства : пер. с польск. – Москва : Прогресс, 1968. – Том 1: 1895-1927. – 336 с.

201. Тихонова, А. В. Массовая культура: к вопросу о сущности понятия / А. В. Тихонова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 5 (55). – С. 19–22.

202. Тишкина, Е. И. Элитарность и массовость: к проблеме бинарных сопряженных дифференциаций в культуре : монография / Е. И. Тишкина ; М-во образования и науки Рос. Фед. ; Курган. гос. ун-т. – Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2014. – 91 с.

203. Ткачев, Д. Взрослеть [Электронный ресурс] / Д. Ткачев // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/vzroslet/ (дата обращения: 06.06.2021). – Дата публикации: 14.12.2010.

204. Ткачева, Н. В. Модель государственной поддержки Отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние / Н. В. Ткачева // Вестник Московского университета. Сер. 10: Журналистика. – 2015. – № 6. – С. 92–112.

205. Топорков, А. Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие / А. Л. Топорков // Человек и общество: поиски, проблемы и решения : сб. статей. – Москва, 1999. – С. 13–16.

206. Трайнин, И. П. Кино на культурном фронте / И. П. Трайнин. – Москва : Теа-кинопечать, 1928 (Ленинград : госуд. тип. им. Евг. Соколовой). – 106 с.

207. Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчёт. – Москва : Госполитиздат, 1963. – 883 с.

208. Тюлюнова, В. В. Образ семьи в современном российском кинематографе в оценках экспертов. – В. В. Тюлюнова // Вестник Нижегородского

университета им. Н.И. Лобачевского. Сер.: Социальные науки. – 2020. – № 2(58). – С. 134–142.

209. Филиппов, А. «Большая поэзия» – кино про РЭП, ЧОП и ЛНР [Электронный ресурс] / А. Филиппов // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/reviews/bolshaya-poeziya-kino-pro-rep-chop-i-lnr (дата обращения: 07.06.2021). – Дата публикации: 12.06.2019.

210. Флиер, А. Я. Культура как смысл истории / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – 1999. – № 6. – С. 150–159.

211. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов и соискателей, а так же преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – Москва : Академический проект, 2000. – 496 с.

212. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов и соискателей, а так же преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: МГУКИ, 2009. – 705 с.

213. Флиер, А. Я. Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте / А. Я. Флиер // Обсерватория культуры. – 2011. – №1. – С. 28–31.

214. Фромм, Э. Бегство от свободы; Человек для себя : [пер. с англ.] / Э. Фромм. – Москва : АСТ, 2004. – 571 с.

215. Фромм, Э. Иметь или быть / Э. Фромм; пер. с нем. Э. Телятниковой. – Москва : АСТ, 2020. – 314 с.

216. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – Москва : Новое изд-во, 2007. – 348 с.

217. Хаттон, П. История как искусство памяти / П. Хаттон. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2004. – 424 с.

218. Хоркхаймер, М. Диалектика просвещения: философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно ; пер. с нем. М. Кузнецова. – Москва ; Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

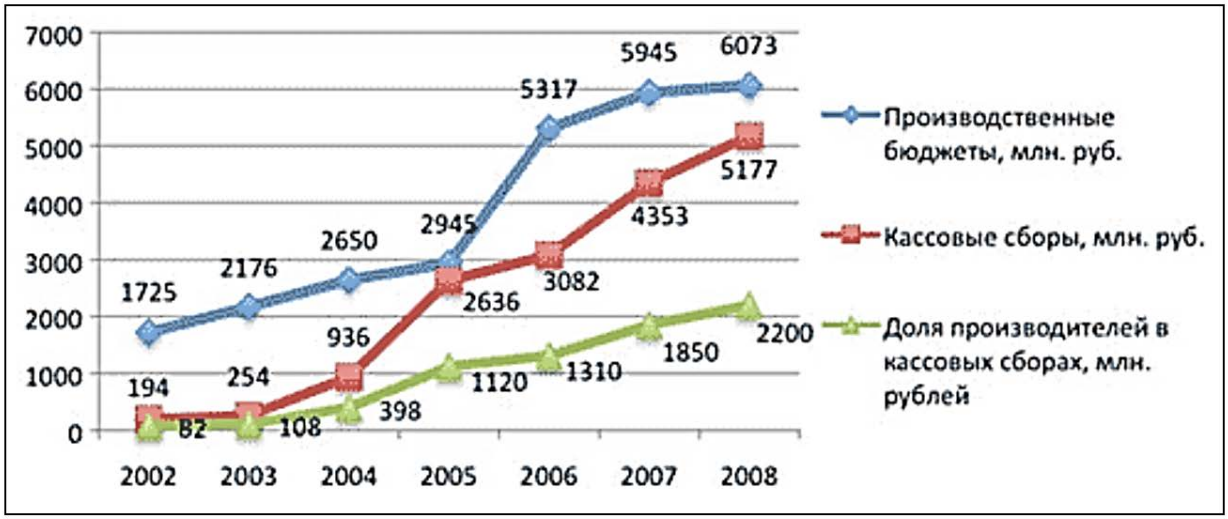
219. Хоружий, С. С. Дискурсы внутреннего и внешнего в практиках себя / С. С. Хорунжий // Московский психотерапевтический журнал. – 2003. – №3. – С. 5–25.
220. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2006. – 646 с.
221. Хренов, Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – Москва : Аграф, 2006. – 701 с.
222. Хренов, Н. А. Образы Великого разрыва: кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 535 с.
223. Цивьян, Ю. Г. Историческая рецепция кино: кинематограф в России. 1896-1930 / Ю. Г. Цивьян. – Рига : Зинатне, 1991. – 492 с.
224. Цивьян, Ю. Г. Кинематограф в Петербурге. 1896-1917 / Ю. Г. Цивьян, А. О. Ковалова. – Санкт-Петербург : Мастерская СЕАНС, Скрипториум, 2011. – 240 с.
225. Цидина, Т. Д. Отечественный кинематограф. Начало пути (1908-1918 гг.) : учеб. пособие по дисц. "История отечественного кино" / Т. Д. Цидина ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск : ЧГАКИ, 2013. – 187 с.
226. Цыркун, Н. Неформат: как дебютанты 90-х определили облик нового российского кино [Электронный ресурс] / Н. Цыркун // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. – URL: https://kinoart.ru/texts/neformat-kak-debyutanty-90-h-opredelili-oblik-novogo-rossiyskogo-kino (дата обращения: 08.06.2021). – Дата публикации: 04.02.2020.
227. Чечот, А. Условные знаки [Электронный ресурс] / А. Чечот // Сеанс : [сайт журн.] . – URL: https://seance.ru/articles/kinotavr-znaki/ (дата обращения: 08.06.2021). – Дата Публикации: 01.07.2010.
228. Шагурин, Н. Я. Безбожное кино в деревне. Методика и практика антирелигиозной пропаганды через кино / Ник. Шагурин. – Москва : Теакинопечать, 1930. – 80 с.

229. Шатова, Е. Н. Философия культурного текста: «человек на игровом экране» – герой или актёр / Е. Н. Шатова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – Санкт-Петербург : Изд-во Ленингр. гос. ун-та (ЛГУ) им. А. С. Пушкина, 2015. – Т. 2. – 396 с.
230. Шлыкова, О. В. Культурная политика в информационном обществе: федеральные законы и региональные реалии / О. В. Шлыкова // Наука. Культура. Общество. – 2015. – № 2. – С. 147–157.
231. Шлыкова, О. В. Цифровое потребление культурного контента в условиях "новой нормы" дистанцированного мира / О. В. Шлыкова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 5(97). – С. 160–169.
232. Штирлиц – навсегда? [Электронный ресурс] // ВЦИОМ : [офиц. сайт]. – URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/shtirlicz-navsegda (дата обращения: 08.06.2021).
233. Шуб, М. Л. Образ прошлого как феномен культуры: концептуализация и формы репрезентации в современном социокультурном пространстве: 24.00.01 Теория и история культуры : дис. на соиск. учен. степени д-ра культурологии / Шуб Мария Львовна. – Челябинск, 2018. – 491 с.
234. Шуб, М. Л. Основные стратегии российской государственной политики памяти в контексте современного кинематографа / М. Л. Шуб // Дискурс-Пи. – 2020. – Т. 17. – № 3(40). – С. 88–100.
235. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское : пер. с фр / М. Элиаде. – Москва : Ладомир, 2000. – 414 с.
236. Элиаде, М. Ностальгия по истокам / М. Элиаде. – Москва : Ин-т общегуманитар. исслед., 2006. – 216 с.
237. Юнг, К. Г. Психология образа трикстера / К. Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов : пер. с англ. – Москва ; Киев : ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. – С. 338–356 с.

238. Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение / А. Юрчак. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 661 с.
239. Юсупова, Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» / Г. Юсупова // Киноведческие записки. – 2013. – № 102. – С. 151–167.
240. Юткевич, С. И. Модели политического кино / С. И. Юткевич. – Москва : Искусство, 1978. – 256 с.
241. Якимович, А. К. Киноискусство / А. К. Якимович // Культурология : энцикл. : в 2 т. / глав. ред. С. Я. Левит. – Москва : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 929–933.
242. Ямпольский, М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский ; НИИ киноискусства и др. – Москва : НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
243. Ямпольский, М. Б. Образ человека и киноязык [Электронный ресурс] / М. Б. Ямпольский // Сеанс : [сайт журн.]. – URL: https://seance.ru/articles/image-of-human/ (дата обращения: 05.06.2021). – Дата публикации: 19.07.2011.
244. Ямпольский, М. Изгнание субъекта в эпоху меланхолии [Электронный ресурс] / М. Ямпольский. – URL: https://syg.ma/@vlada-dutchak/m-iampolskii-izghnaniie-subiekta-v-epokhu-mielankholii (дата обращения: 07.06.2021).
245. Ясперс, К. Смысл и назначение истории : [пер. с нем.] / К. Ясперс ; [вступ. ст. П. П. Гайденко, с. 5–26]. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.
246. Яценко, Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов / Н. Е. Яценко. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – 528 с.
247. Gill, G. Symbols and Legitimacy in Soviet Politics / G. Gill. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 364 p.

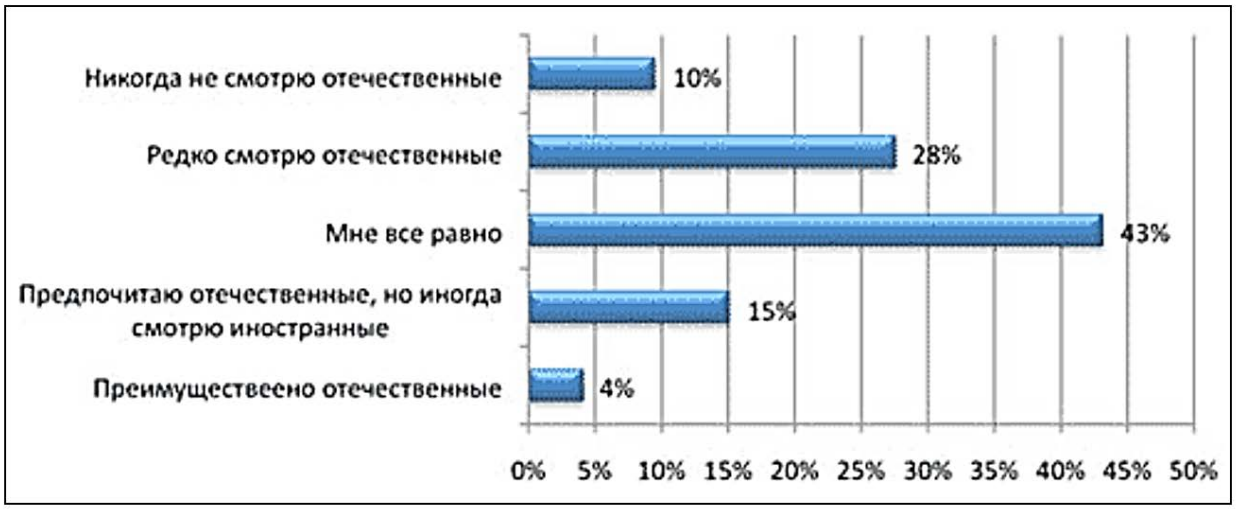
Приложение 1

Кассовые сборы и производственные бюджеты отечественных фильмов в 2002–2008 гг. (по данным аналитического доклада «О состоянии киноотрасли России» от 2009 г.)



Приложение 2

Отношение зрительской аудитории России к отечественным фильмам (по данным независимой исследовательской компании «Movie Research» от 2009 г.)



Приложение 3

Статистические данные информационно-аналитического отчета Фонда кино «Российская киноиндустрия – 2019»

Объем национального кинопроката в 2019 г.

	Сборы, млрд руб.	Зрители, млн чел.	Сеансы, млн	Средняя цена билета, руб.
Российские фильмы	12,268	50,6	2,8	242,5
Зарубежные фильмы	43,199	168,8	7,7	255,9
Всего	55,467	219,4	10,5	252,8
Доля российского кино	**22,1%**	**23,1%**	**26,9%**	

** За период с 01.01.2019 по 31.12.2019.*
Источник: ЕАИС

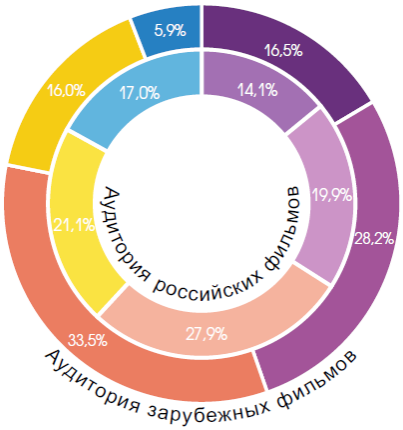
Динамика обеспеченности населения
услугами современного кинопоказа в 2015–2019 гг.

	2015	2016	2017	2018	2019
Число залов на 100 тыс. жителей	2,7	3,1	3,4	3,6	3,8
Уровень доступности услуг современного кинопоказа	60,2%	63,0%	66,0%	68,5%	70,0%
Численность населения, имеющего доступ к услугам современного кинопоказа, млн чел.	88,0	93,2	97,0	100,6	102,9

По сравнению с 2015 годом кинотеатральная сеть выросла на 76,3% по количеству кинотеатров и на 39,8% по количеству залов.

** По состоянию на 31 декабря 2019 г.*

Портрет киноаудитории российских и зарубежных фильмов в 2019 г.



Зрители российских фильмов

59% **41%**

Средний возраст

32 года

Зрители зарубежных фильмов

54% **46%**

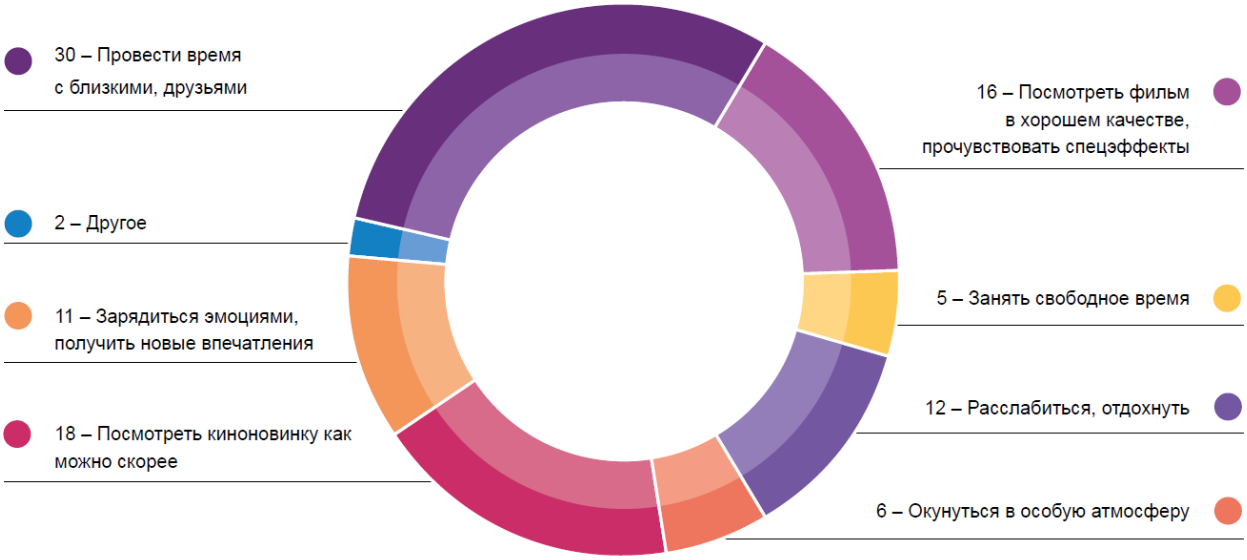
Средний возраст

27 лет

12–17 лет | 18–24 года | 25–34 года | 35–44 года | 45+ лет

Частота посещения	1–2 раза в месяц и чаще	1–2 раза в три месяца	1–2 раза в шесть месяцев	Раз в год и реже
Российские фильмы	63%↓	21%↓	11%↑	6%↑
Зарубежные фильмы	64%	22%	9%	4%

Цели посещения кинотеатров российским населением в 2019 г.



Приложение 4

Приоритетные темы государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2014-2020 гг.

	2014	2015	2016	2018	2020
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОШЛОГО	Военная слава России: победы и победители	Военная слава России: победы и победители	Военная история России. Герои и события. Преемственность поколений, нравственных и исторических ценностей	О высоком образце служения долгу и Отчизне. К юбилеям Адмиралов Флота Советского Союза С.Г.Горшкова и Н.Г.Кузнецова	Великая Отечественная война. Герои, события, память
	О мужестве защитников блокадного Ленинграда	Памятные даты: к 100-летию событий 1917 года, к 25-летию августовского путча 1991 года	100-летие Русской Революции и Гражданской войны. Причины и трагизм потрясений. Подчинение интересов разных сторон конфликта интересам и ценностям исторической России	Освобождение Европы. Война с Японией (2020 год - 75 лет окончания Второй Мировой войны)	–
	Об истоках российской государственности	Крым и Украина в тысячелетней истории государства Российского	–	Крымские воинские победы. История Георгиевской ленты. К 250-летию Чесменского сражения	–
	О достижениях советской космонавтики; О советском футболе и Л.И. Яшине	–	–	Антарктида. Приоритет России в открытии континента (2020 год - 200 лет открытия шестого материка экспедицией Беллинсгаузена и Лазарева)	–
	О жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова; О	Литература в кино: новая жизнь классики	–	–	–

	великом русском деятеле культуры				
ТЕМЫ И ГЕРОИ СОВРЕМЕННОСТИ	Россия - многонациональная страна. Братство народов России	Россия - многонациональная страна	–	Проблемы современной деревни. Разнообразие культур и самобытность	Россия в диалоге культур. Межкультурные и национальные ценности, их значение в современной жизни
	Закон и правопорядок. Борьба с преступностью и террором	Современные герои в борьбе с преступностью и коррупцией	Закон и правопорядок: герои современного общества в борьбе с преступностью, террором и экстремизмом	Закон и правопорядок: герои современного общества в борьбе с преступностью, террором, экстремизмом и коррупцией	Закон и правопорядок: герои современного общества в борьбе с преступностью, террором и экстремизмом
	–	–	Первые в мире. Подвиги, открытия, свершения и приключения, изменившие мир	–	Первые в мире. Подвиги, открытия, свершения и приключения, изменившие мир
	–	Общество без границ: самореализация людей с ограниченными возможностями	–	–	Общество без границ: о жизни и подвиге самореализации людей с ограниченными возможностями
	–	Семейные ценности как основа жизни общества	Образы, модели поведения и созидательная мотивация в самореализации современной молодежи во взаимодействии со старшим поколением и традиционными ценностями	Десятилетие детства. Семья, дети, их защита и поддержка - фундаментальные ценности, во многом определяющие политику Российского государства	Семья как основа развития общества и демографии. Популяризация многодетности в российских семьях
	О сегодняшнем дне Вооруженных сил РФ	–	–	О преемственности воинских поколений, о продолжателях воинских традиций	Современная военная тематика. Армия и общество. Изменение общественного отношения

					к воинской службе
	О людях труда нашего времени; О современных российских ученых	Истории успеха, способные вдохновить (в т. ч. на производстве, в предпринимательской и общественной деятельности)	Образы, модели поведения и созидательная мотивация нашего современника - человека труда, военного, ученого	Образы современных героев - успешных людей в производственном секторе экономики (энергетика, строительство, машиностроение и пр.)	Современное российское общество. Образы современников
	–	–	Конструктивная активность гражданского общества в решении реальных злободневных проблем	Фильмы, популяризирующие волонтерство, создающие позитивный имидж волонтера	Гражданская активность и общественные инициативы. Взаимодействие гражданского общества и государства в преодолении негативных явлений современности: коррупция, проявления социальной несправедливости, безнравственности, должностной некомпетентности
	–	–	Социально-психологическая тематика: нравственная мотивация в решении сложных жизненных ситуаций	Фильмы, ориентированные на здоровый образ жизни, социально ответственное поведение, а также на традиционные, культурные, нравственные и семейные ценности	Образование и его значение. Личностный рост гражданина в различных областях гуманитарных и естественно-научных дисциплин

Приложение 5

Эмпирическая база исследования: российский кинофестивальный сегмент 2000-2020 гг.

2000 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Лунный папа», (реж. Б. Худойназаров)	–	–	«Тихие омуты» (реж. Э. Рязанов)	–	–	–	–	–	–
Гран-при	«Дневник его жены», (реж. А. Учитель)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	«Могла бы и жить» (реж. Е. Ланская)	–	–	–	«Свадьба» (реж. П. Лунгин)	–	–	«Лунный папа», (реж. Б. Худойназаров)	–	«Дневник его жены», (реж. А. Учитель)
Лучший режиссер	–	–	–	–	–	–	–	«Лунный папа», (реж. Б. Худойназаров)	–	«Лунный папа», (реж. Б. Худойназаров)
Лучший сценарий	–	–	–	«Луной был полон сад» (реж. В. Мельников)	–	–	–	«ДМБ» (реж. Р. Качанов)	–	«Дом для богатых» (реж. В. Фокин)
2001 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Нежный возраст» (реж. С. Соловьёв)	–	–	–	–	–	–	–	–	–

Гран-при	«Яды, или всемирная история отравлений» (реж. К. Шахназаров) «Сестры (реж. С. Бодров мл.)	–	–	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	«Птицы одного полета» (реж. К. Новак)	–	–	–	–	–	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)
Лучший режиссер	–	–	–	–	–	–	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)
Лучший сценарий	–	–	–	–	–	–	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)	–	«Телец» (реж. А. Сокуров)

2002 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Война» (реж. А. Балабанов)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Гран-при	«Любовник» (реж. В. Тодоровский)	–	–	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	«Лунные поляны» (реж. И. Минаев)	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	–	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)
Лучший режиссер	–	«Кукушка» (реж. А.	–	–	«Чеховские мотивы»	–	–	«Чеховские мотивы»	–	«Кукушка» (реж. А.

		Рогожкин)			(реж. К. Муратова)			(реж. К. Муратова)		Рогожкин)
Лучший сценарий	«Первокурсница» (реж. Ю. Рогозин)	–	–	«С любовью, Лиля» (реж. Л. Садилова)	«Копейка» (реж. И. Дыховичный)	–	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	–	«Кино про кино» (реж. В. Рубинчик)

2003 ГОД

Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Старухи» (реж. Г. Сидоров)	–	–	–	«Прогулка» (реж. А. Учитель)	–	–	–	–	–
Гран-при	«Шик» (реж. Б. Худойназаров)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	«Коктебель» (реж. А. Попогребский, Б. Хлебников)	–	–	–	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	«Возвращение» (реж. А. Звягинцев)	---	«Возвращение» (реж. А. Звягинцев)
Лучший режиссер	–	–	–	«Последний поезд» (реж. А. Герман)	«Прогулка» (реж. А. Учитель)	–	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)	–	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)
Лучший сценарий	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)	–	–		–	–	–	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)	–	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)

2004 ГОД

Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Водитель для Веры» (реж. П. Чухрай)	«Свои» (реж. Д. Месхиев)	–	–	–	–	–	–	–	–

Гран-при	«Мой сводный брат Франкенштейн» (реж. В. Тодоровский)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	«Свои» (реж. Д. Месхиев)	–	–	«Время жатвы» реж. (М. Разбежкина)	–	«Возвращение» (реж. А. Звягинцев)	«Свои» (реж. Д. Месхиев)	–	«Свои» (реж. Д. Месхиев)
Лучший режиссер	–	–	–	–	–	–	«Магнитные бури» (реж. А. Миндадзе)	«Настройщик» (реж. К. Муратова)	–	«Настройщик» (реж. К. Муратова)
Лучший сценарий	«Водитель для Веры» (реж. П. Чухрай)	–	–	–	–	–	–	«Свои» (реж. Д. Месхиев)	–	«Свои» (реж. Д. Месхиев)
2005 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Бедные родственники» (реж. П. Лунгин)	«Космос как предчувствие» (реж. А. Учитель)	–	–	«Не хлебом единым» (реж. С. Говорухин)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	«Коля – перекати поле» (реж. Н. Досталь)	---	«72 метра» (реж. В. Хотиненко)	«Солнце» (реж. А. Сокуров)	–	«9 рота» (реж. Ф. Бондарчук)
Лучший режиссер	–	–	–	–	–	–	«Мой сводный брат Франкенштейн» (реж. В. Тодоровский)	«Солнце» (реж. А. Сокуров)	–	«Garpastum» (реж. А. Герман мл.)
Лучший сценарий	«Бедные родственники» (реж. П. Лунгин)	–	–	–	«Апокриф: музыка для Петра и Павла» (реж. А.	–	–	«Первые на Луне» (реж. А. Федорченко)	–	«Солнце» (реж. А. Сокуров)

					Аль-Хадад)					
2006 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Изображая жертву» (реж. К. Серебренни-ков)	–	–	–	«Мне не больно» (реж. А. Балабанов)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	«977» (реж. Н. Хомерики)	–	«9 рота» (реж. Ф. Бондарчук)	«Свободное плавание» (реж. Б. Хлебников)	–	«Остров» (реж. П. Лунгин)
Лучший режиссер	«Свободное плавание» (реж. Б. Хлебников)	–	–	–	«Нелегал» (реж. Ю. Лебедев, Б. Фрумин)	–	«Космос как предчувствие» (реж. А. Учитель)	«Свободное плавание» (реж. Б. Хлебников)	–	«Остров» (реж. П. Лунгин)
Лучший сценарий	«Живой» (реж. А. Велединский)	–	–	–	–	–	–	«Изображая жертву» (реж. К. Серебренников)	–	«Живой» (реж. А. Велединский)
2007 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Простые вещи» (реж. А. Попогребский)	«Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева)	–	–	«Русская игра» (реж. П. Чухрай)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	«Артистка» (реж. С. Говорухин)	–	«Остров» (реж. П. Лунгин)	«Груз 200» (реж. А. Балабанов)	–	«Монгол» (реж. С. Бодров)

Лучший режиссер	«Простые вещи» (реж. А. Попогребский)	–	–	–	–	–	«Остров» (реж. П. Лунгин)	«Два в одном» (реж. К. Муратова)	–	«Монгол» (реж. С. Бодров)
Лучший сценарий	«Кремень» (реж. А. Мизгирев)	–	–	–	–	–	–	«Отрыв» (реж. А. Миндадзе)	–	«Простые вещи» (реж. А. Попогребский)
2008 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Шультес» (реж. Б. Бакурадзе)	–	–	–	«Пассажирка» (реж. С. Говорухин)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	«Плюс один» (реж. О. Бычкова)	–	«12» (реж. Н. Михалков)	«Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили)	–	«Стиляги» (реж. В. Тодоровский)
Лучший режиссер	«Живи и помни» (реж. А. Прошкин)	–	–	–	–	–	«12» (реж. Н. Михалков)	«Бумажный солдат» (реж. А. Герман мл.)	–	«Бумажный солдат» (реж. А. Герман мл.)
Лучший сценарий	«Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили)	–	–	–	–	–	–	«Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили)	–	«Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили)
2009 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Волчок» (реж. В. Сигарев)	«Петя по дороге в царствие небесное» (реж. Н. Досталь)	«Полторы комнаты» (реж. А. Хржановский)	–	«Полторы комнаты» (реж. А. Хржановский)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	«Чудо» (реж. А.	–	–	–	–	«Дикое поле» (реж. М.	«Волчок» (реж. В.	–	«Полторы комнаты»

		Прошкин)					Калатозишвили)	Сигарев)		(реж. А. Хржановский)
Лучший режиссер	«Кислород» (реж. И. Вырыпаев)	–	–	–	–	–	«Исчезнувшая империя» (реж. К. Шахназаров)	«Морфий» (реж. А. Балабанов)	–	«Полторы комнаты» (реж. А. Хржановский)
Лучший сценарий	«Волчок» (реж. В. Сигарев)	–	–	–	–	–	–	«Бубен, барабан» (реж. А. Мизгирёв)	–	«Полторы комнаты» (реж. А. Хржановский)
2010 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Перемирие» (реж. С. Проскурина)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	«Неадекватные люди» (реж. Р. Каримов)	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Стиляги» (реж. В. Тодоровский)	«Кочегар» (реж. А. Балабанов)	–	«Край» (реж. А. Учитель)
Лучший режиссер	«Счастье мое» (реж. С. Лозница)	–	–	«Овсянки» (реж. А. Федорченко)	«Детям до 16» (реж. А. Кавун)	–	«Палата №6» (реж. К. Шахназаров)	«Кочегар» (реж. А. Балабанов)	–	«Как я провел этим летом» (А. Попогребский)
Лучший сценарий	«Обратное движение» (реж. А. Стемпковский)	–	–	«Счастье мое» (реж. С. Лозница)	–	–	–	«Овсянки» (реж. А. Федорченко)	–	«Овсянки» (реж. А. Федорченко)
2011 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Безразличие» (реж. О. Флянгольц)	–	–	–	–	–	–	–	–	–

Гран-при	–	–	–	«Шапито-шоу» (реж. С. Лобан)	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	«Шапито-шоу» (реж. С. Лобан)	–	–	–	–	«Как я провел этим летом» (А. Попогребский)	«Елена» (реж. А. Звягинцев)	–	«Жила-была одна баба» (реж. А. Смирнов)
Лучший режиссер	«Охотник» (реж. Б. Бакурадзе)	–	–	–	«Сибирь. Монамур» (реж. С. Росс)	–	«Край» (реж. А. Учитель)	«Елена» (реж. А. Звягинцев)	–	«Елена» (реж. А. Звягинцев)
Лучший сценарий	«Упражнения в прекрасном» (реж. В. Шамилов)	–	–	–	–	–	–	«Шапито-шоу» (реж. С. Лобан)	–	«Жила-была одна баба» (реж. А. Смирнов)
2012 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Я буду рядом» (реж. А. Руминов)	–	–	–	«Шопинг-тур» (реж. М. Брашинский) «Все ушли» (реж. Г. Параджанов)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	«В тумане» (реж. С. Лозница)	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Елена» (реж. А. Звягинцев)	«Фауст» (реж. С. Сокуров)	–	«Фауст» (реж. С. Сокуров)
Лучший режиссер	«Жить» (реж. В. Сигарев)	«Орда» (реж. С. Прошкин)	–	–	–	–	«Елена» (реж. А. Звягинцев)	«Фауст» (реж. С. Сокуров)	–	«Фауст» (реж. С. Сокуров)
Лучший сценарий	«Рассказы» (реж. М.	–	–	–	–	–	–	«Фауст» (реж. С.	–	«Фауст» (реж. С. Сокуров)

	Сегал)							Сокуров)		
2013 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)	–	–	–	«Она» (реж. Л. Садилова)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Белый тигр» (реж. К. Шахназаров)	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)	–	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)
Лучший режиссер	–	–	–	–	–	–	«Орда» (реж. А. Прошкин)	«Вечное возвращение» (реж. К. Муратова)	–	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)
Лучший сценарий	«Небесные жены луговых мари» (реж. А. Федор-ченко)	–	–	–	–	–	–	«Небесные жены луговых мари» (реж. А. Федорченко)	–	«Роль» (реж. К. Лопу-шанский)
2014 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Испытание» (реж. А. Котт)	–	–	–	«Сын» (реж. А. Гончуков)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Легенда №17» (реж.	«Левиафан» (реж. А.	–	«Трудно быть богом» (реж.

							Н. Лебедев)	Звягинцев)		А. Герман)
Лучший режиссер	«Звезда» (реж. А. Меликян)	«Да и да» (реж. В. Германика)	–	–	–	–	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)	«Левиафан» (реж. А. Звягинцев)	–	«Трудно быть богом» (реж. А. Герман)
Лучший сценарий	«Дурак» (реж. Ю. Быков)	–	–	–	–	–	–	«Левиафан» (реж. А. Звягинцев)	–	«Дурак» (реж. Ю. Быков)
2015 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Про любовь» (реж. А. Меликян)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Училка» (реж. А. Петрухин)	«Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе)	–	«Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе)
Лучший режиссер	«Ангелы революции» (реж. А. Федорченко)	–	–	–	–	–	–	«Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе)	–	«Конец прекрасной эпохи» (реж. С. Говорухин)
Лучший сценарий	«Страна ОЗ» (реж. В. Сигарев)	–	–	–	–	–	«Побег из Масквабада» (реж. Ю. Разыков)	«Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе)	«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (реж. А. Кончаловский)	«Милый Ханс, дорогой Петр» (реж. А. Миндадзе)

2016 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Хороший мальчик» (реж. О. Карас)	–	–	–	«Его дочь» (реж. Т. Эверстова)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	«Коробка» (реж. Э. Бордуков)	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Про любовь» (реж. А. Меликян)	«Рай» (реж. А. Кончаловский)	–	«Рай» (реж. А. Кончаловский)
Лучший режиссер	«Ученик» (реж. К. Серебренников)	–	–	–	–	–	«Конец прекрасной эпохи» (реж. С. Говорухин)	«Рай» (реж. А. Кончаловский)	–	«Рай» (реж. А. Кончаловский)
Лучший сценарий	–	–	–	«Монах и бес» (реж. Н. Досталь)	–	«Коробка» (реж. Э. Бордуков)	–	«Монах и бес» (реж. Н. Досталь)	«Страна ОЗ» (реж. В. Сигарев)	«Монах и бес» (реж. Н. Досталь)

2017 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)	–	–	«Язычники» (реж. Л. Суркова)	«Как Витька Чеснок…» (реж. А. Хант)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	«Теснота» (реж. К. Балагов)	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	«Кэрэл» (реж. И. Портнягин,	–	–	«Рай» (реж. А. Кончаловский)	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)	–	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)

				В. Макаров)						
Лучший режиссер	«Заложники» (реж. Р. Гигинеишвили)	–	–	«Странник» (реж. Д. Колонтай)	–	«Сын» (реж. С. Росс)	«Рай» (реж. А. Кончаловский)	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников), «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев)	–	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)
Лучший сценарий	«Голова. Два уха» (реж. В. Суслин)	–	–	«Из Уфы с любовью» (реж. А. Акманов)	–	–	–	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)	«Рай» (реж. А. Кончаловский)	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников)
2018 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Сердце мира» (реж. Н. Мещанинова)	«Царь-птица» (реж. Э. Новиков)	–	–	«Папа, сдохни» (реж. К. Соколов)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Салют-7» (реж. К. Шипенко)	«Война Анны» (реж. А. Федорченко)	–	«Война Анны» (реж. А. Федорченко)
Лучший режиссер	«Русский бес» (реж. Г. Константинопольский)	«Спитак» (реж. А. Котт)	–	–	–	«Странники терпения» (реж. В. Алеников)	«Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев)	«Лето» (реж. К. Серебренников)	–	«Лето» (реж. К. Серебренников)
Лучший сценарий	«История одного назначения» (реж. А. Смирнова)	–	–	–	–	–	–	«История одного назначения» (реж. А. Смирнова)	–	«История одного назначения» (реж. А. Смирнова)

2019 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Бык» (реж. Б. Акопов)	–	–	–	«Смерть нам к лицу» (реж. Б. Гуц)	–	–	–	–	–
Гран-при	–	–	«Дылда» (реж. К. Балагов)	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	–	–	–	«Война Анны» (реж. А. Федорченко)	«Дылда» (реж. К. Балагов)	–	«Война Анны» (реж. А. Федорченко)
Лучший режиссер	«Большая поэзия» (реж. А. Лунгин)	–	–	«Игры до 14+» (реж. Е. Ланских)	–	«Ленин. Неизбежность» (В. Хотиненко)	«Война Анны» (реж. А. Федорченко)	«Дылда» (реж. К. Балагов)	–	«Лето» (реж. К. Серебренников)
Лучший сценарий	«Давай разведёмся» (реж. А. Пармас)	–	–	«Оппозиционер» (реж. А. Адабашьян)	–	«Надо мною солнце не садится» (реж. Л. Борисова)	–	«Керосин» (реж. Ю. Разыков)	–	«История одного назначения» (реж. А. Смирнова)

2020 ГОД										
Номинация	**Кинофестивали**					**Кинопремии**				
	Кинотавр	**ММКФ**	**Зеркало**	**Киношок**	**Окно в Европу**	**SIFFA**	**Золотой орёл**	**Белый слон**	**Слово**	**Ника**
Главный приз	«Пугало» (реж. Д. Давыдов)	«Блокадный дневник» (реж. А. Зайцев)	–	–	«Черный снег» (реж. С. Бурнашев)	«Залиния» (реж. В. Дубровицкий)	«Текст» (реж. К. Шипенко)	–	–	–
Гран-при	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Лучший игровой ф-м	–	–	–	«Сестрёнка» (реж. А.	–	–	–	«Дорогие товарищи!»	–	«Дорогие товарищи!»

				Галибин)				(реж. А. Кончаловский)		(реж. А. Кончаловский)
Лучший режиссер	«Китобой» (реж. Ф. Юрьев)	–	–	–	–	–	«Т-34» (реж. А. Сидоров)	«Пугало» (реж. Д. Давыдов)	–	«Дорогие товарищи!» (реж. А. Кончаловский)
Лучший сценарий	«Конференция» (реж. И. Твердовский)	–	–	–	–	–	«Т-34» (реж. А. Сидоров)	«Глубже!» (реж. М. Сегал)	«Дорогие товарищи!» (реж. А. Кончаловский), «Глубже!» (реж. М. Сегал)	«Глубже!» (реж. М. Сегал)

Приложение 6

Кассовые сборы фильмов российского производства в 2020 г.

название	дистриб.	дата старта	тотал			
			экраны	сбор (руб)	зритель	наработка
ЛЕД 2	SPPR	13.02.20	1974	1,5 млрд	6,4 млн	783 тыс
ВТОРЖЕНИЕ	WDSSPR	02.01.20	1806	994 млн	3,6 млн	550 тыс
ОГОНЬ	CP	24.12.20	1996	900 млн	3,2 млн	451 тыс
НЕПОСРЕДСТВЕННО КАХА	CP	12.11.20	1505	570 млн	2,2 млн	378 тыс
(НЕ)ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖЧИНА	CP	16.01.20	1994	549 млн	2,3 млн	275 тыс
СЕРЕБРЯНЫЕ КОНЬКИ	CP	10.12.20	1845	487 млн	1,7 млн	264 тыс
ОТЕЛЬ «БЕЛГРАД»	CP	05.03.20	1986	456 млн	1,8 млн	230 тыс
СТРЕЛЬЦОВ	CP	24.09.20	1650	362 млн	1,5 млн	219 тыс
КОНЬ ЮЛИЙ И БОЛЬШИЕ СКАЧКИ	SPPR	31.12.20	1738	358 млн	1,4 млн	206 тыс
ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ	SPPR	17.12.20	1209	248 млн	794 тыс	205 тыс
МАРАФОН ЖЕЛАНИЙ	CRP	23.01.20	1787	235 млн	941 тыс	132 тыс
КОМА	CP	30.01.20	1882	157 млн	647 тыс	83 тыс
КАЛАШНИКОВ	MG	20.02.20	1383	118 млн	501 тыс	86 тыс
РЕАЛЬНЫЕ ПАЦАНЫ ПРОТИВ ЗОМБИ	CRP	17.12.20	1709	110 млн	436 тыс	64 тыс
ВРАТАРЬ ГАЛАКТИКИ	NKI	27.08.20	1192	109 млн	487 тыс	91 тыс
ПОДОЛЬСКИЕ КУРСАНТЫ	CP	05.11.20	1607	90 млн	366 тыс	56 тыс
ГУДБАЙ, АМЕРИКА	CRP	08.10.20	1569	87 млн	346 тыс	55 тыс
НА ОСТРИЕ	CP	26.11.20	1571	80 млн	326 тыс	51 тыс
ГЛУБЖЕ!	SPPR	22.10.20	949	76 млн	281 тыс	80 тыс
ЯГА. КОШМАР ТЕМНОГО ЛЕСА	CP	27.02.20	1780	75 млн	326 тыс	42 тыс

Страница 1 из 5

название	дистриб.	дата старта	тотал			
			экраны	сбор (руб)	зритель	наработка
БАРБОСКИНЫ НА ДАЧЕ	SPPR	24.12.20	1125	70 млн	320 тыс	63 тыс
ОДИН ВДОХ	CRP	05.03.20	1248	51 млн	195 тыс	41 тыс
БЕЛКА И СТРЕЛКА. КАРИБСКАЯ ТАЙНА	CRP	24.09.20	1550	50 млн	257 тыс	32 тыс
КОЛЬСКАЯ СВЕРХГЛУБОКАЯ	VLG	05.11.20	930	42 млн	166 тыс	46 тыс
ВДОВА	CP	29.10.20	1287	28 млн	118 тыс	22 тыс
ПОЛНОЕ ПОГРУЖЕНИЕ	NKI	03.12.20	1401	28 млн	129 тыс	20 тыс
ЦОЙ	CRP	12.11.20	1278	27 млн	105 тыс	21 тыс
ЛЮБОВЬ БЕЗ РАЗМЕРА	CRP	22.10.20	918	27 млн	107 тыс	29 тыс
КРАСОТКА В УДАРЕ	SPPR	13.08.20	551	24 млн	96 тыс	44 тыс
ДОКТОР ЛИЗА	BN	22.10.20	1138	22 млн	88 тыс	19 тыс
ТРОЕ	WDS	03.12.20	549	21 млн	71 тыс	39 тыс
НЕАДЕКВАТНЫЕ ЛЮДИ 2	MGS	10.12.20	964	17 млн	60 тыс	17 тыс
KITOBOY	SPPR	08.10.20	415	16 млн	59 тыс	39 тыс
СМЕРТЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ	MGS	19.11.20	1052	14 млн	57 тыс	13 тыс
ГИПНОЗ	SPPR	15.10.20	628	13 млн	51 тыс	21 тыс
ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!	WDS	12.11.20	361	12 млн	40 тыс	32 тыс
ХЭППИ-ЭНД	SPPR	30.07.20	462	11 млн	41 тыс	24 тыс
ТЫГЫН ДАРХАН	SMKT	05.11.20	18	11 млн	38 тыс	588 тыс
ТИЭТЭЙБИТ	SMKT	16.01.20	29	9,4 млн	36 тыс	323 тыс
ПОБОЧНЫЙ ЭФФЕКТ	SPPR	05.11.20	553	9,2 млн	36 тыс	17 тыс

Страница 2 из 5

Приложение 7

Эмпирическая база исследования: российский кинотеатральный сегмент 2000-2020 гг.

№	2000	2001	2002	2003	2004
1	«Брат-2» (реж. А. Балабанов)	«В августе 44-го» (реж. М. Пташук)	«Война» (реж. А. Балабанов)	«Бабуся» (реж. Л. Боброва)	«Папа» (реж. В. Машков)
2	«ДМБ» (реж. Р. Качанов)	«Сестры» (реж. С. Бодров мл.)	«Звезда» (реж. Н. Лебедев)	«Возвращение» (реж. А. Звягинцев)	«Настройщик» (реж. К. Муратова)
3	«Приходи на меня посмотреть» (реж. М. Агранович, О. Янковский)	«Механическая сюита» (реж. Д. Месхиев)	«Любовник» (реж. В. Тодоровский)	«Прогулка» (реж. А. Учитель)	«Богиня: как я полюбила» (реж. Р. Литвинова)
4	«Особенности национальной охоты в зимний период» (реж. А. Рогожкин)	«Даун Хаус» (реж. Р. Качанов)	«Кукушка» (реж. А. Рогожкин)	«Благословите женщину» (реж. С. Говорухин)	«Свои» (реж. Д. Месхиев)
5	«Ландыш серебристый» (реж. Т. Кеосаян)	«Северное сияние» (реж. А. Разенков)	«Олигарх» (реж. П. Лунгин)	«Марш-бросок» (реж. Н. Стамбула)	«72 метра» (реж. В. Хотиненко)

№	2005	2006	2007	2008	2009
1	«Итальянец» (реж. А. Кравчук)	«Остров» (реж. П. Лунгин)	«Кука» (реж. Я. Чеважевский)	«День радио» (реж. Д. Дьяченко)	«Дом солнца» (реж. Г. Сукачев)
2	«Статский советник» (реж. Ф. Янковский)	«Я остаюсь» (реж. К. Оганесян)	«12» (реж. Н. Михалков)	«Мы из будущего» (реж. А. Малюков)	«Каникулы строгого режима» (реж. И. Зайцев)
3	«Турецкий гамбит» (реж. Д. Файзиев)	«Изображая жертву» (реж. К. Серебренников)	«День выборов» (реж. О. Фомин)	«Похороните меня за плинтусом» (реж. С. Снежкин)	«Царь» (реж. П. Лунгин)
4	«Жмурки» (реж. А. Балабанов)	«Мне не больно» (реж. А. Балабанов)	«Русалка» (реж. А. Меликян)	«Адмиралъ» (реж. А. Кравчук)	«Кандагар» (реж. А. Кавун)
5	«Пыль» (реж. С. Лобан)	«Питер FM» (реж. О. Бычкова)	«Груз 200» (реж. А. Балабанов)	«Розыгрыш» (реж. А. Кудиненко)	«Тарас Бульба» (реж. В. Бортко)

№	2010	2011	2012	2013	2014
1	«Брестская крепость» (реж. А. Котт)	«Елена» (реж. А. Звягинцев)	«Легенда №17» (реж. Н. Лебедев)	«Майор» (реж. Ю. Быков)	«Дурак» (реж. Ю. Быков)
2	«О чем говорят мужчины» (реж. Д. Дьяченко)	«Пять невест» (реж. К. Оганесян)	«Поддубный» (реж. Г. Орлов)	«Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский)	«Батальонъ» (реж. М. Месхиев)
3	«Неадекватные люди» (реж. Р. Каримов)	«Елки 2» (реж. Д. Кисилев)	«Метро» (реж. А. Мегердичев)	«Все и сразу» (реж. Р. Каримов)	«Территория» (реж. А. Мельник)
4	«Елки» (реж. Т. Бекмамбетов)	«Высоцкий. Спасибо, что живой» (реж. П. Буслов)	«Рассказы» (реж. М. Сегал)	«Околофутбола» (реж. А. Борматов)	«Левиафан» (реж. А. Звягинцев)
5	«Как я провел этим летом» (реж. А. Попогребский)	«ПираМММида» (реж. Э. Салаватов)	«Мамы» (реж. Е. Абызов)	«Елки 3» (реж. О. Харина)	«Кухня в Париже» (реж. Д. Дьяченко)

№	2015	2016	2017	2018	2019	2020
1	«Битва за Севастополь» (реж. С. Мокрицкий)	«28 панфиловцев» (реж. К. Дружинин, А. Шальопа)	«Движение вверх» (реж. А. Мегердичев)	«Я худею» (реж. А. Нужный)	«Холоп» (реж. К. Шипенко)	«Лёд 2» (реж. Ж. Крыжов-ников)
2	«Хардкор» (реж. И. Найшуллер)	«Экипаж» (реж. Н. Лебедев)	«Последний богатырь» (реж. Д. Дьяченко)	«Т-34» (реж. А. Сидоров)	«Текст» (реж. К. Шипенко)	«Калашников» (реж. К. Буслов)
3	«Призрак» (реж. А. Войтинский)	«Монах и бес» (реж. Н. Досталь)	«Притяжение» (реж. Ф. Бондарчук)	«Тренер» (реж. Д. Козловский)	«Домовой» (реж. Е. Бедарев)	«Гудбай, Америка» (реж. С. Андреасян)
4	«А зори здесь тихие…» (реж. Р. Давлетьяров)	«Гуляй, Вася!» (реж. Р. Каримов)	«Время первых» (реж. Д. Киселёв)	«Полицейский с Рублевки. Новогодний беспредел» (реж. И. Куликов)	«Союз спасения» (реж. А. Кравчук)	«Вратарь галактики» (реж. Дж. Файзиев)
5	«Он – дракон» (реж. И. Джендубаев)	«Коллектор» (реж. А. Красовский)	«Аритмия» (реж. Б. Хлебников), «Лёд» (реж. О. Трофим)	«Гоголь. Вий» (реж. Е. Баранов)	«Вторжение» (реж. Ф. Бондарчук)	«Кома» (реж. Н. Аргунов)

Приложение 8

Количественная динамика религиозных фильмов российского производства в российском кинотеатральном прокате 2000–2020 гг.

Год	Кол-во фильмов в российском прокате российского производства (шт.)	Из них на религиозную тематику (шт.)	Название, режиссер
2000	10	0	–
2001	7	0	–
2002	22	0	–
2003	20	0	–
2004	10	0	–
2005	23	0	–
2006	49	1	«Остров» (реж. П. Лунгин)
2007	65	0	–
2008	68	1	«Четыре возраста любви» (реж. С. Мокрицкий), одна из четырех новелл
2009	73	3	«Чудо» (реж. А. Прошкин) «Рассвет / закат» (реж. В. Манский) «Царь» (реж. П. Лунгин)
2010	63	1	«Поп» (реж. В. Хотиненко)
2011	59	0	–
2012	71	0	–
2013	59	1	«Распутин» (реж. И. Квирикадзе)
2014	83	1	«Иуда» (реж. А. Богатырев)
2015	129	2	«Иерей Сан. Исповедь самурая» (реж. Е. Баранов) «Спасение» (реж. И. Вырыпаев)
2016	141	3	«Прикосновение ветра» (реж. Е. Демидова) «Ученик» (реж. К. Серебренников) «Монах и бес» (реж. Н. Досталь)
2017	124	0	–
2018	140	1	«Язычники» (реж. В. Суркова)
2019	127	1	«Варавва» (реж. Е. Емелин)
2020	97	1	«Конференция» (реж. И. Твердовский)