

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Ярославский государственный педагогический университет
им. К.Д. Ушинского»

На правах рукописи

ТИРАХОВА ВАРВАРА АЛЕКСЕЕВНА

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА РОССИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ XX - НАЧ. XXI ВВ.
(ДИНАМИКА СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Специальность: 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства
(культурология)

Научный руководитель:
заслуженный работник высшей школы РФ
доктор культурологии,
профессор,
Татьяна Иосифовна Ерохина

Ярославль
2024

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретико-методологические основания осмысления образа России в отечественной культуре.....	18
1.1. Образ России в культурно-исторической ретроспективе XIX-начала XX веков.....	18
1.2. Образ России в контексте культурной динамики XX века.....	41
Глава 2. Репрезентация образа России в отечественном кинематографе второй трети XX века.....	65
2.1 Мифологизация образа России в советском кинематографе.....	65
2.2. Динамика социокультурных смыслов образа России в отечественном кинематографе.....	91
Глава 3. Репрезентация образа России отечественным кинематографом последней трети XX – начала XXI вв.	119
3.1. Советский дискурс образа России: осмысление категории прошлого.....	119
3.2. Образ России в отечественном кинематографе: актуализация категории настоящего времени.....	141
Заключение.....	166
Список литературы.....	173
Приложение.....	219

Введение

Актуальность исследования

В современной культурологии растет интерес к осмыслению образа России, репрезентированному в художественной культуре. Вызван этот интерес поиском национальной идеи в отечественной культуре, попыткой сформировать целостное представление о русской национальной идентичности. При этом кинематограф как наиболее репрезентативный и массовый вид искусства, как метаязык XX-XXI веков, способствует формированию «внутреннего» (самоидентификация) и «внешнего» (идентификация) образа России в культуре, чем и обусловлена актуальность исследования.

Актуальность осмысления репрезентации образа России в отечественном кинематографе определена заявленной парадигмой исследований, в которой акцент перенесен с пространственного осмысления образа России (которое, безусловно, нашло свое отражение в диссертационном исследовании как значимая часть хронотопа образа России) на временное осмысление (представленное не только в связи с анализом образа России в исторической динамике, но и в связи с осмыслением прошлого и актуализацией настоящего времени в кинематографе).

Актуальность исследования выявляется в контексте динамики и эволюции образа России в советской культуре, изучение которой в современном гуманитарном знании происходит на новом уровне – уровне междисциплинарного комплексного анализа. Востребованность междисциплинарного осмысления специфики советской культуры подтверждается многочисленными научными исследованиями, посвященными различным аспектам, уровням и сферам отечественной культуры XX века. Среди них, мы можем отметить работы Е.А. Добренко, И.В. Кондакова, В.З. Паперного, Н.А. Хренова, сборник статей

«Соцреалистический канон» под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. Феномен советского бытия в современном гуманитарном знании занимает особое место: пройдя сложный путь от декларации и доминирования концепта «советский» через отрицание и наделение его негативными коннотациями к двойственному восприятию (ностальгия, критический анализ, реконструкция, обличение), советское бытие стало неотъемлемой частью как мирового историко-культурного процесса, так и философского дискурса мировой культуры [Злотникова, 2020, с. 194].

Актуальность исследования связана с недостаточным осмыслением в культурологии эволюции и трансформации как самого образа России, так и средств его репрезентации в отечественном кинематографе, начиная с периода формирования советского государства (1930-е годы) и заканчивая постсоветским периодом (2000-е годы).

В условиях современной социокультурной и геополитической ситуации необходимость научного анализа репрезентации образа России подтверждается созданием современных социокультурных проектов, направленных на раскрытие образа России. Одним из самых масштабных и грандиозных проектов, задачами которого стала репрезентация образа России, стала Международная выставка-форум «Россия», открывшаяся 4 ноября 2023 года на ВДНХ в Москве и пользующаяся вниманием посетителей и исследователей.

Таким образом, обращение к процессам сохранения культурной памяти и формирования культурной идентичности средствами отечественного кинематографа подчеркивает актуальность исследования.

Проблема исследования, с одной стороны, инспирирована отсутствием комплексного культурологического подхода к анализу представлений о воплощении образа России, его содержании, архетипических основаниях, исторической трансформации, а также специфике его формирования и репрезентации в отечественном кинематографе. С другой стороны, проблема исследования состоит в

отсутствии междисциплинарной методологии анализа кинематографа как репрезентативного вида искусства для изучения процессов мифологизации и демифологизации, так как кинематограф, будучи аудиовизуальным видом искусства и феноменом массовой культуры, соотносится со всеми коммуникативными принципами мифа (доступен и для восприятия, и для воспроизведения; оперируя аудиовизуальными образами, кинематограф обладает особой силой воздействия на зрителя, погружая его в мифологизированный мир фильма; создает иллюзию достоверности происходящих на экране событий благодаря знаковой природе киноизображения, *в основе которого фотографическое, документальное изображение*).

Объектом исследования является архетипически и исторически детерминированный образ России, воплощенный в произведениях отечественного кинематографа.

Предметом исследования является репрезентация образа России в отечественных кинофильмах 1930-2000-х годов в аспектах архетипичности, мифологизации и демифологизации.

Целью исследования стало изучение репрезентации образа России в отечественном кинематографе в контексте историко-культурной и социокультурной динамики XX века.

Поставленная цель предполагала решение следующих задач:

1. Сформировать теоретико-методологические основания исследования, выявив культурфилософский дискурс образа России XIX-начала XX веков и его трансформацию в культуре XX века.

2. Определить специфику репрезентации образа России в отечественном кинематографе 1930-1950-х гг. в аспекте мифологизации исторических сюжетов и образов.

3. Охарактеризовать основные тенденции трансформации компонентов образа России в аспекте демифологизации «имперского» периода и мифологизации в период «оттепели».

4. Выявить советский дискурс образа России в отечественном кинематографе 1960-2000-х годов через осмысление категории прошлого времени.

5. Раскрыть специфику репрезентации образа России в отечественном кинематографе второй половины XX - нач. XXI вв. в аспекте актуализации категории настоящего времени.

Хронологические рамки исследования обусловлены временем создания исследуемого эмпирического материала и охватывают период с 1930-х годов до 2000-х годов, при этом хронологические рамки культурфилософского дискурса образа России, ставшего теоретико-методологическим основанием исследования, охватывают более продолжительный период, включая в себя XIX век и рубеж XIX-XX века.

Выбор хронологических рамок обусловлен стремлением автора представить целостный комплексный анализ репрезентации образа России в отечественном кинематографе, начиная с периода мифологизации образа России в киноискусстве, совпадающего с периодом формирования советского государства (1930-е годы), и завершая периодом распада СССР и осмыслением постсоветского образа России, представленного в отечественном кинематографе рубежа XX-XXI вв.

Указанные хронологические рамки позволяют проанализировать репрезентацию образа России в отечественном кинематографе, принимая во внимание историко-культурную и социокультурную динамику советской культуры (периодов «советской империи», «оттепели», «застоя», «перестройки»), а также постсоветского осмысления образа России. При этом автор не ограничивается хронологическим подходом к материалу исследования. Учитывая историческую динамику кинематографа, автор обращается к проблемно-тематическому принципу анализа репрезентации образа России.

Территориальные границы исследования включают пространство СССР до его распада, а также пространство Российской Федерации

постсоветского периода.

Материалом и источником исследования стал отечественный кинематограф 1930-2000-х годов. Выбор материала, в первую очередь, обусловлен спецификой кинематографа как вида искусства, репрезентативного для исследования процессов социокультурной динамики.

В связи с обозначенными хронологическими рамками материал исследования может быть разделён на четыре группы в соответствии с культурными процессами, характерными для того или иного периода развития отечественной культуры:

1. Фильмы, созданные в контексте тоталитарной культуры и формирующие героический эпос советского кинематографа, способствующего сакрализации образа России («Александр Невский» 1938 г. и «Иван Грозный» 1944 г. С. Эйзенштейна, «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г.).

2. Фильмы, репрезентирующие ключевые социокультурные процессы 1950-1960-годов, отражающие процессы демифологизации «имперского» периода и мифологизации в период «оттепели» («Весна на Заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера в 1956 г., «Коммунист» Ю. Райзмана 1957 г., «Чистое небо» Г. Чухрая 1961 г.).

3. Фильмы последней трети XX века, посвящённые осмыслению советского прошлого как в период советской культуры («Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова 1974 г.), так и в постсоветский период («Счастливые дни» А. Балабанова 1991 г., «Замок» А. Балабанова 1994 г., «Про уродов и людей» А. Балабанова 1998 г., «Утомленные солнцем» Н. Михалкова 1994 г., «Груз 200» А. Балабанова 2007 г.).

4. Фильмы последней трети XX - начала XXI века, репрезентирующие образ настоящего актуального времени («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова 1964 г., «Родня» Н. Михалкова 1981 г., «АссА» С. Соловьева 1988 г., «Игла» Р. Нугманова 1989 г., «Брат» А. Балабанова 1997 г. и «Брат-2» 2000 г.).

Материал исследования включает в себя произведения разных жанров киноискусства, что связано с усложнением процессов мифологизации и демифологизации образа России в кинематографе.

Теоретико-методологическая основа исследования

Диссертационное исследование носит междисциплинарный характер и опирается на культурфилософский подход к образу России как особому феномену, обоснованному в русской философской мысли XIX века и осмысленному в отечественной культуре XX-XXI вв., и следующие методы:

- социокультурный метод, востребованный при исследовании эмпирического материала в контексте культурной динамики XX - начала XXI вв.
- метод мифокритики, позволяющий рассмотреть образ России в аспекте мифологизации и демифологизации его базовых компонентов;
- семиотический метод при трактовке образа России как знаковой системы;
- герменевтический метод, позволяющий интерпретировать образ России и его динамику в контексте отечественной культуры XX - начала XXI вв.;
- искусствоведческий метод, востребованный в ходе анализа произведений киноискусства на уровне сюжета, системы персонажей, образов, художественного хронотопа и символики.

Степень научной разработанности проблемы

Анализ научной литературы по теме исследования позволил определить следующие группы работ в соответствии с проблемно-тематическими и теоретико-методологическими направлениями исследования.

1. Философские труды, актуализирующие культурфилософский дискурс образа России XIX-XX века, определивший содержательную специфику образа России, его структуры, компонентов и их взаимодействия: Н.Н. Алексеева, М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Г.Д. Гачева,

Н.Я. Данилевского, Ф.М. Достоевского, А.А. Зиновьева, И.А. Ильина, В.К. Кантора, М.П. Капустина, Л.П. Карсавина, И.В. Кондакова, В.И. Ленина, Д.С. Лихачева, А.В. Меня, Г.В. Плеханова, Р.Н. Редлиха, В.В. Розанова, Ю.Ф. Самарина, Л.Г. Смирнова, А.И. Солженицына, В.С. Соловьева, П.Б. Струве, Л.А. Тихомирова, Л.Д. Троцкого, Г.П. Федотова, П.А. Флоренского, Н.А. Хренова, П.Я. Чаадаева.

2. Междисциплинарные исследования, посвящённые изучению различных аспектов динамики России и её образа: репрезентации в кинематографе (К. Гинзбург, Л.Г. Ионин, Т.В. Постникова, С.В. Санников, И.М. Сахно, С. Холл, О.В. Шиндина); процессов мифологизации и демифологизации в кинематографе и культуре в целом (Р. Барт, П.С. Гуревич, Е.А. Добренко, Е.А. Ермолин, Т.И. Ерохина, Е.Ю. Ильинова, Э. Кассирер, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, Г.Г. Почепцов, Н.В. Соловьева, Н.А. Хренов, В.Г. Чеботарева, М. Элиаде, К.Г. Юнг); специфики и культурной динамики отечественной культуры XX-XXI вв. (Е.Ю. Антонюк, О.Н. Астафьева, О.Ю. Астахов, А.С. Ахиезер, Ю.А. Богомолов, П.Л. Вайль, А.А. Генис, М.Я. Геллер, Г.Ч. Гусейнов, Т.И. Ерохина, Т.С. Злотникова, М.П. Ким, Н.Б. Лебина, Е.В. Листвина, С.А. Никольский, И.Б. Орлов, Л.Г. Смирнов, Н.В. Синявина, Г.Л. Тульчинский, Н.А. Хренов, А.В. Юрчак); национальной и культурной идентичности, феномена культурной памяти (Я. Ассман, Л.Д. Гудков, А.Г. Васильев, Е.В. Волков, Т.И. Ерохина, И.Ю. Замчалова, И.В. Кондаков, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, И.В. Малыгина, П. Нора, П.Х. Хаттон, М. Хирш).

3. Фундаментальные труды по теории кино О.В. Аронсона, А. Базена, М.П. Власова, Е.С. Громова, И.В. Кондакова, Ю.М. Лотмана, А.В. Мачерета, А.Н. Митты, К.Э. Разлогова, Н.Б. Кирилловой, И.П. Смирнова, Ю.Н. Тынянова, Н.А. Хренова, Ю.Г. Цивьяна, С.М. Эйзенштейна, М.Б. Ямпольского; кинокритические исследования отечественного кинематографа С.Б. Адоньевой, Л.А. Аннинского, И.А. Аксенова, О.Л. Булгаковой, Я. Л. Варшавского, С.Н. Добротворского, Т.И. Ерохиной, Н. М. Зоркой, В. В.

Иванова, А.В. Караганова, Е.Я. Марголита, А.В. Мачерета, В. В. Плужник, Н.Ю. Спутницкой, М.И. Туровской, С.А. Тугуши, В.И. Фомина, В.Б. Шкловского, А. Щербенока. Также в работе использованы материалы журналов «Советский экран», «Сеанс», «Искусство кино».

Научная гипотеза исследования основана на предположении, что репрезентация образа России в отечественном кинематографе приобретает для культурологического знания и современной культуры особый научный интерес, поскольку дает представление не только о трансформации историко-культурных и социокультурных детерминант, обусловивших формирование и трансляцию образа России как особой мифологемы, но и способствует сохранению культурной памяти и формированию культурной идентичности.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые проведено комплексное изучение отечественного кинематографа XX-начала XXI веков в аспекте репрезентации образа России. Новизной отличается критерий отбора эмпирического материала, обусловленный, в первую очередь, социокультурной динамикой репрезентации образа России, в связи с чем в основе отбора лежит не хронологический, а контекстуальный подход, позволяющий обратиться к анализу фильмов разного времени создания, разных жанров, посвященных разным эпохам и темам, раскрывающих разные режиссерские подходы к репрезентации образа России. Новизной отличается интерпретация образа России, в основе которой рассмотрение образа России как особой мифологемы, имеющей константные структурные элементы (правитель/власть, народ, враг, герой), а также выбор в качестве базовых бинарных оппозиций, демонстрирующих репрезентацию образа России в отечественном кинематографе, оппозиций «мифологизация»/ «дезмифологизация», «прошлое время» («советское прошлое»)/ «настоящее время» («постсоветское время»). Новизна заключается в предложенном «временном» (категории прошлого и настоящего времени) подходе к репрезентации образа России, в применении междисциплинарного подхода в

осмыслении репрезентации образа России в отечественном кинематографе.

Теоретическая значимость исследования:

1. Обоснованы представления о культурфилософском дискурсе образа России XIX - начала XX века и трансформации этого образа в культуре XX века.

2. Систематизированы и конкретизированы содержательные компоненты образа России как мифологемы (правитель/власть, народ, враг, герой), рассмотрены процессы мифологизации и демифологизации этих компонентов в отечественном кинематографе.

3. Выявлены особенности репрезентации образа России в отечественном кинематографе в аспекте бинарных и тернарных оппозиций (власть/народ, власть/герой/народ, власть/интеллигенция/народ), обоснованы временные характеристики (прошлое и настоящее) осмысления образа России, способствующие эволюции и трансформации этого образа в аспекте культурной памяти и культурной идентичности.

Практическая значимость работы.

Основные положения и результаты исследования могут быть востребованы в учебном процессе гуманитарных факультетов, направлений и специальностей, уделяющих внимание теории и истории отечественного кинематографа, истории России, проблемам культурной памяти, культурной идентичности. Материалы исследования могут быть использованы при разработке учебных дисциплин по направлениям подготовки «Педагогическое образование» (профили «Управление культурно-образовательной и культурно-просветительской деятельностью», «Мировая культура и межкультурная коммуникация», «Публичная история», «Социология», «Политология»), «Культурология», «Теория и история искусств», а также могут быть востребованы искусствоведами, культурологами, историками.

Личный вклад автора рукописи:

1) Уточнено и конкретизировано представление об образе России

как мифологеме, включающей в себя ряд базовых, константных компонентов (правитель/власть, народ, враг, герой), репрезентированных в культуре посредством мифологизации и демифологизации.

2) Систематизированы концепции отечественных философов и исследователей XIX-XX вв. применительно к изучению образа России, отечественной культуры, процессов репрезентации и мифологизации.

3) Апробировано применение мифокритического метода к культурологическому анализу отечественного кинематографа в ходе эмпирического анализа произведений отечественного кинематографа.

4) Проведен системный анализ репрезентации образа России в отечественном кинематографе в контексте культурной динамики XX-XXI веков.

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обеспечена актуальностью и новизной постановки проблемы; всесторонним анализом проблемы с позиций современных теоретико-методологических подходов, комплексностью междисциплинарной методологии, обеспечивающей решение поставленных в работе целей и задач, связанных с уточнением и конкретизацией понятия «образ России» как особой мифологемы, ее компонентов и репрезентации в отечественном кинематографе; обширным кругом эмпирического материала; репрезентативной апробацией основного содержания диссертации.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Выбранный для исследования междисциплинарный подход является наиболее адекватным для решения поставленной научной проблемы, поскольку он, с одной стороны, опирается на культурфилософскую, историко-культурную и социокультурную традиции осмысления образа России, а с другой стороны, отвечает актуальным тенденциям мифокритики, семиотики, герменевтики и искусствоведения.

2. Основным механизмом репрезентации образа России в 1930-1950-е годы была мифологизация, являющаяся по сути деформацией закреплённых

в советской культуре концептов и идеологем, обусловленных историко-культурным контекстом развития имперского периода советской культуры. Следствием этого становится сближение произведений кинематографа с героическим эпосом, а ведущим жанром кинематографа становится историко-биографический фильм.

3. В 1950-1960-е годы образ России репрезентируется в кино в рамках трёх ключевых тенденций, характерных в целом для кинематографа данного периода: сакрализация образа прошлого (революции, гражданской войны, Великой Отечественной войны), где образ России представлен посредством мифологизации ключевых компонентов; «прорыв в настоящее», где на первый план в репрезентации образа России выходит идеализация образа народа, разрушение образа настоящего времени и создание футуристического образа России; десталинизация, в рамках которой главным механизмом репрезентации становится демифологизация образа сталинской власти посредством создания контрмифа, способствующего формированию контрпамяти о времени тоталитаризма.

4. С усложнением киноязыка во второй половине XX и в начале XXI вв. усложняется и репрезентация образа России в отечественном кинематографе, развиваясь в двух основных тематических направлениях: осмысление советского прошлого и актуализация образа настоящего времени. Наиболее характерным механизмом репрезентации образа России становится демифологизация уже сформированного образа России.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования

Апробация результатов исследования была проведена на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского». Материал исследования был апробирован на 13 научных и научно-практических конференциях международного и всероссийского уровней.

Международные конференции. Соискатель принял участие в

Международной научной конференции «История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино и кинообразования в государствах-участниках СНГ, странах Балтии и Грузии», тема доклада: «Миф и символ в современном Российском кино: фильмы И. Вырыпаева, М. Местецкого, А. Полуниной, В. Сигарева» (г. Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, декабрь 2017); VII Международной научно-практической конференции «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры», тема доклада: «Образ культурного героя в массовой культуре: В.Цой и С.Бодров мл.» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 20 – 22 декабря 2018 г.); 75-й Международной научно-практической конференции «Чтения Ушинского», тема доклада: «Репрезентация образа России в советском историко-биографическом кинематографе (1930-1940 гг.)» (Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 3-4 марта 2021); 76-й Международной научной конференции «Чтения Ушинского», тема доклада «Репрезентация бинарной оппозиции «власть/народ» в фильмах Н.С. Михалкова», (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, март 2022 г.); 77-й Международной научной конференции «Чтения Ушинского», устное выступление, тема доклада «Архетипические образы России: философский дискурс» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, апрель 2023 г.); Международной научной конференции «Современный кинематограф. Основные векторы развития», устное выступление, тема доклада «Миф в современном отечественном кинематографе» (г. Москва, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, май 2023 г.)

Всероссийские конференции. Соискатель принял участие в Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Homo Extremis русской культуры», тема доклада: «Репрезентация образа России в отечественном кинематографе периода распада советской империи» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, декабрь 2017 г.); Российской научной конференции с

международным участием на тему: «Творческая личность-2021: Феномен советского бытия в контексте мировой культуры.», тема доклада: «Трансформация бинарной оппозиции «власть/народ» в постсоветском кинематографе» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 16-18 декабря 2021 г.); Всероссийской научной конференции молодых учёных «Междисциплинарные проблемы современной науки» (памяти культуролога и искусствоведа К.Э. Разлогова), тема доклада «Репрезентация тоталитарной культуры в отечественном кинематографе 1980-1990-х гг.», (г. Симферополь, АНО «Новый институт культурологии», июнь 2022 г.); XIX ежегодной конференции с регионами России и международным участием «Проблемы российского самосознания. СССР в достижениях и катастрофах. Размышления по случаю 100-летия», устное выступление, тема доклада «Семиотика советского бытия в кинематографе А. Балабанова», (г. Москва, октябрь 2022 г.); X Всероссийской научной конференции «Творческая личность — 2022: XX век в фокусе перемен, трагедий и откровений», тема доклада: «Репрезентация советского бытия в постсоветском кинематографе: А. Балабанов» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, декабрь 2022 г.); XI Российской научной конференции с международным участием «Творческая личность - 2023: учитель и наставник», устное выступление, тема доклада «Культурно-образовательный потенциал изучения кинематографа в школе» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, декабрь 2023).

Соискатель принял участие во Всероссийском научно-практическом семинаре «Спектакль XXI века: в поисках героя», тема доклада «Трансформация образа культурного героя в постсоветском кинематографе» г. Ярославль, ЯГТИ, май 2022 г.

Материал исследования был представлен на трех научно-методологических семинарах для аспирантов, магистрантов и студентов, организованных кафедрой культурологии ЯГПУ им. К.Д. Ушинского: тема доклада «Репрезентация образа России в отечественном кинематографе периода распада советской империи» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д.

Ушинского, 28 октября 2017 г.), тема доклада: «Типология и трансформация советских героев в современных телесериалах», (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 31 октября 2020 г.), тема доклада: «Ностальгия по советскому в современном медиапространстве». «Осмысление тоталитарной культуры в отечественном кинематографе в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» (1986 г.)» (Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 30 октября 2021).

Результаты исследования были внедрены в образовательный процесс высшей школы при чтении курса «Искусство как сфера культуры: кино» направления 44.04.01 «Педагогическое образование», профиля «Управление культурно-образовательной и культурно-просветительской деятельностью» ФГБОУ ВО «Ярославского педагогического университета им. К.Д. Ушинского», а также в образовательный процесс МОУ «Средняя школа №36» в рамках изучения следующих дисциплин: «Теория и история отечественной культуры» и «Теория и история кино».

Результаты исследования изложены в 15 статьях и материалах научных конференций, в том числе в восьми статьях, опубликованных в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Соответствие паспорту специальности

Работа соответствует паспорту научной специальности 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства» (культурология), в частности, следующим направлениям исследования:

- 21. Миф в системе культуры
- 32. Культура и общество. Социокультурная динамика.
- 36. Культура и национальный характер.
- 66. Тоталитарная культура
- 125. Искусство СССР

Структура и объем диссертации.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения,

библиографического списка, содержащего 338 наименований, и приложения.
Общий объем выполненной работы – 219 страниц.

Глава 1. Теоретико-методологические основания осмысления образа России в отечественной культуре

Первая глава диссертационного исследования посвящена анализу культурфилософских оснований образа России, представленных в отечественной философии, истории, теологии, культурологии. Формирование образа России начинается еще в период Древней Руси, однако, благодаря победе в войне 1812 года [Синявина, 2017, с. 70], к началу XIX века происходит актуализация образа России и рождение культурфилософского дискурса, что обуславливает хронологические рамки нашего исследования. В рамках первого параграфа мы последовательно выявляем ключевые особенности развития культурфилософского дискурса образа России в XIX – начале XX вв., определившего содержательные особенности и структуру образа России, актуальные не только на протяжении всего XX века, но и в современной российской культуре.

Второй параграф посвящён трансформации образа России в контексте культурной динамики XX века. В данном контексте для нас особое значение приобретает не только культурфилософское осмысление образа России, но и междисциплинарный дискурс репрезентации образа России в массовой культуре, основными механизмами которой в XX веке стали мифологизация и демифологизация, что наиболее ярко отразилось именно в кинематографе – метаязыке отечественной культуры XX века, отвечающем всем коммуникационным принципам мифа. При этом образ России может быть интерпретирован не только как знаковая система, но и как особая мифологема, включающая в себя ряд компонентов.

1.1. Образ России в культурно-исторической ретроспективе XIX-начала XX веков

Философский дискурс о специфике русской культуры, ее самобытности, путях ее развития и особом значении в мировой культуре во многом сформировался в осмыслении проблемы соотношения России и Запада, поставленной П.Я. Чаадаевым в его первом философском письме:

«Мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось» [Чаадаев, 1991]. Чаадаев, выстраивая ключевую для мировой культуры бинарную оппозицию «Запад/Восток», подчёркивает, что «раскинувшись между двух великих делений мира, между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим на Германию, мы должны бы были сочетать в себе два великих начала духовной природы - воображение и разум, и объединить в нашей цивилизации историю всего земного шара» [Чаадаев, 1991]. Таким образом, впервые было сформулировано философское представление о сакральной мессианской функции русской культуры относительно мировой. Во многом представление о миссии русской культуры берет свое начало в тезисе инок Филофея о «Москве как третьем Риме» [Стремоухов, 2002, с. 439], однако, он ограничивался исключительно рамками богословия. Россия в данном контексте становилась преемницей Византии и центром Православия. Чаадаев же перенес тезис о миссии России на культурфилософский уровень, при этом не лишая его сакрального, религиозного контекста. Особое значение в концепции П.Я. Чаадаева приобретает категория времени и пространства. Признавая «опоздание» России относительно западного мира, П.Я. Чаадаев подчёркивает, что Россия – это пространство неисторического существования: «наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы как бы чужие для себя самих. Мы так удивительно шествуем во времени, что, по мере движения вперед, пережитое пропадает для нас безвозвратно» [Чаадаев, 1991] и даже подобное оторванное от прошлого существование в «здесь и сейчас» П.Я. Чаадаев связывает с сакральной мессианской ролью русской культуры: «В крови у нас есть нечто, отвергающее всякий настоящий прогресс. Одним словом, мы жили и сейчас еще живем для того, чтобы преподать какой-то великий урок отдаленным потомкам, которые поймут его; пока, что бы там ни говорили, мы составляем пробел в

интеллектуальном порядке» [Чаадаев, 1991].

На протяжении всего XIX века выявление природы и путей развития русской культуры существовало, в первую очередь, в контексте определения места России в бинарной оппозиции «Запад/Восток» в рамках двух философских течений славянофилов и западников. Первые отделяли русскую культуру от западной, подчёркивая ее самобытность, самозначимость и мессианскую роль в отношении мировой культуры, вторые считали русскую культуру не отдельным типом цивилизации, а отстающим и видели будущее России в непосредственной связи с Западом.

Объединяя их взгляды, можно выделить некоторые идеи, которые во многом лягут в основу последующей философской разработки философии русской идеи, то есть русского национального самосознания:

- соборность – ключевая категория, лежащая в основе русской культуры, то есть особое познающее начало, где разум сращён с нравственностью;
- западный мир – является пространством рационализма, а Восток, соответственно, мир иррациональный.

При этом оба течения констатировали кризисное состояние русской культуры и необходимость в поиске выхода из него.

Принципиальным основанием для обозначения специфики русской культуры у славянофилов была религиозность. Попытка универсализации, совмещение религиозной и научной мысли была предпринята Н.Я. Данилевским в его работе «Россия и Европа» – один из первых трудов в рамках цивилизационного подхода, философская концепция, которую мы не можем в полной мере отнести ни к западничеству, ни к славянофильству. Автор вводит понятие «культурно-исторический тип» – самобытная цивилизация, развивающаяся по определённым законам и под влиянием ряда факторов [Данилевский, 2008]. Говоря о России, Н.Я. Данилевский констатирует, что славянская культура находится в состоянии глубочайшего культурного кризиса, выходом из которого должно стать освобождение всех

славянских народов и создание «Всеславянского союза под гегемонией России» [Данилевский, 2008, с. 564]. В данном высказывании, с одной стороны, нашла отражение идея миссии России относительно других стран, а с другой, подчёркивается противостояние славянского и западного мира и необходимость объединения славян под властью России. Специфика России обусловлена рядом факторов: историческими, культурными, географическими, этническими. Философ подчеркивает, что главная отличительная черта России не только от западных народов, но и от других славянских, – ее независимость, обусловленная в первую очередь ее историко-культурным развитием, поэтому Россия может стать центром славянской цивилизации, которая пойдет по пути самобытного развития. Именно славянская культура, освобождённая и объединённая Россией, по мнению Н.Я. Данилевского, сможет стать первым четырехосновным культурно-историческим типом посредством синтеза четырех видов культурной деятельности (религиозной: отношения человека к Богу; культурной: отношения человека к внешнему миру; политической: «отношения людей между собою как членов одного народного целого и отношения этого целого как единицы высшего порядка к другим народам» и общественно-экономической: «отношения людей между собой не непосредственно, как нравственных и политических личностей, а посредственно – применительно к условиям пользования предметами внешнего мира, следовательно, и добывания, и обработки их») [Данилевский, 2008, с. 567]. В каждом виде культурной деятельности русский народ выступает как созидающий и культуурообразующий субъект, поэтому именно концепт народа может быть воспринят как ключевой компонент образа России как особой семиотической системы. Однако, выявить его специфику возможно только в историко-культурной динамике и взаимодействии с другими компонентами (религии/идеологии, власти и др.), сформированными им же. Главную проблему, мешающую созданию и активному развитию славянской цивилизации, Н.Я. Данилевский видит в

особом отношении русского народа к Западу, в первую очередь, в государственной деятельности. Философ говорит о специфическом самоунижении русской культуры перед европейской, что наиболее ярко проявляется в государственной деятельности [Данилевский, 2008, с. 556]. Концепция Н. Я. Данилевского о самобытности и самодостаточности русской культуры во многом легла в основу русской идеи.

Именно учение о русской идее стало попыткой, с одной стороны, найти путь выхода из культурного кризиса, а с другой, примирить западников и славянофилов. Впервые о русской идее как всеценности, всепримиримости и всечеловечности заявил Ф.М. Достоевский [Достоевский, 1999, с. 304], именно его представление легло в основу концепции русской идеи В. Соловьева, в основе которой христианское преображение жизни, единство Запада и Востока в рамках всемирной теократии и особая роль в этом объединении полярных миров Русской культуры, с присущей ей «всемирной отзывчивостью» русской души.

«Русская идея» В. С. Соловьева может быть прочитана, в первую очередь, как «народно-религиозная». Философ определяет специфику русского народа в контексте православия. Именно вера в данной концепции становится воплощением характера народа [Соловьев, 2012]. При этом в философии В.С. Соловьева Русская культура также представляется культурой мессианской, способной примирить мир Востока и Запада через особую русскую религиозность. Именно вера должна регулировать все сферы деятельности человека. В этом контексте особое значение приобретает нравственное содержание государства, в рамках которого государство есть «собираательно-организованная жалость». Целью государства является защита народа от преступников и внешних угроз, помощь во время различных бедствий и т.п. В целях обеспечения этой защиты государство может прибегать к определённой мере насилия. Так власть становится внешним пределом человеческой свободы, в основе которой народность и православие. Мыслитель писал, что «правило истинного прогресса состоит в

том, чтобы государство как можно менее стесняло внутренний нравственный мир человека, предоставляя его свободному духовному действию церкви, и вместе с тем как можно вернее и шире обеспечивало внешние условия для достойного существования и совершенствования людей» [Соловьев, 2012, с. 627]. То есть, основная функция власти по В.С. Соловьеву – защита и обеспечение комфортного существования народа в его стремлении к нравственному идеалу. Оппозиция власти и народа обостряется в моменты, где государство пытается влиять и давить на нравственный выбор народа, ограничивать свободу самоопределения его воли, которая служит необходимым условием истинного «богочеловеческого» единения. При этом право на «духовное действие» в нравственном мире человека имеет церковь. Таким образом, мы можем сделать вывод, что концепт «власть» по В.С. Соловьеву амбивалентен и сакрализован, включает в себя не только формальную власть (правителя/государство), но и духовную (церковь).

Представления о народе и власти/правителя являются основополагающими в контексте философского осмысления русской идеи и во многом определяют специфику образа России в целом. Как правило, в концепциях отечественных философов народ и власть неразрывно связаны, при этом противопоставлены друг другу, образуя бинарную оппозицию. Наиболее глубокое философское осмысление специфики русского народа и власти/правителя было представлено мыслителями Русского религиозного ренессанса, в основу которого легли представления славянофилов о русском народе, его истории, предназначении и природе власти в русской культуре [Скороходова, 2020]. Например, идея «народной монархии» Ю.Ф. Самарина демонстрирует парадоксальное сочетание двух сторон оппозиции в одном понятии: «монархия» – предполагает единоличную власть монарха над народом. По мнению философа, «народная монархия», основанная на православии, наиболее близка русской ментальности, является ее историческим наследием. Данную концепцию можно интерпретировать, как попытку примирить стороны оппозиции: и народ, и власть имеют общий

«корень», гармонизирующий и определяющий взаимоотношения власти и народа – русскую православную веру. Именно православие призвано гармонизировать форму (власть) и содержание (народ). Однако философ также обнаруживает парадоксальность и утопичность концепции, так как, возводя на властный Олимп своих правителей, народ получает возможность высказывать в дальнейшем свое мнение, но попадает у противоправного правительства в бесправное положение [Самарин, 1996]. При этом термин «народность» у Ю.Ф. Самарина приобретает особое значение, синонимичное национальному самосознанию: народность – «это не только фактическое проявление отличительных свойств народа в эту эпоху, но и те начала, которые народ признает, в которые он верит, к осуществлению которых он стремится, которыми он поверяет себя, по которым судит о себе и других», при этом составными элементами народности становятся «религиозное начало» и «самодержавие» [Самарин. 2008, с. 10].

Подобное религиозное и близкое идее Ю.Ф. Самарина представление об идеальной форме государства нашло отражение в концепции «монархической государственности» Л.А. Тихомирова. Философ стремился установить связь между формой верховной власти и нравственно-религиозным состоянием нации. Мыслитель считал, что возникновение различных форм политической власти зависит от того, какой силе доверяет народ. Если народ отдает предпочтение силе количественной, то неизбежно господствующей в государстве становится демократия, если силе качественной, разумной, то возникает аристократическая форма правления. А если народ больше доверяет нравственной силе, обусловленной всеобщим идеалом, то верховной властью становится монархия. В отличие от деспотии истинная монархия (самодержавие) связана с верховенством нравственного идеала, что возможно при свободном союзе государства с церковью и законосовещательным народным представительством: «В нашем идеале не разделение, а союз: союз людей с Богом, государства с Церковью и братский союз людей между собой, когда мы все сознательно работаем на устройство

нашей общей великой семьи – Святой Руси, заботясь о справедливости в нашей жизни и о том, чтобы все могли развиваться и восходить по мере сил к совершенству, взаимно помогая в этом друг другу» [Тихомиров, 1999, с. 14.]

Говоря о России, философ называет ее «семьей народов, собранной вокруг православного русского народа» [Тихомиров, 1997, с. 646]. Обращение к образу семьи видится нам принципиально важным, потому что раскрывает специфику взаимодействия народа и власти, с одной стороны, и разных народов России – с другой. Это взаимодействие прочитывается философом как родственные, семейные отношения, центральным субъектом которых становится православный русский народ, не подчиняющий, объединяющий различные народы и при этом определяющий власть – идеальная форма правления в концепции Л.А. Тихомирова. Определена идеальная форма правления – монархия, в которой противопоставления между народом и властью, фактически нет, при этом особое значение приобретает «церковь». Таким образом, появляется союз трех «властей»: церковной, народной и государственной.

Подробно описывает специфику взаимодействия власти и народа Л.П. Карсавин в «учении о симфонической личности», под которой подразумевает народ, волю и сознание которого выражает «правлящий слой», то есть до революции все так называемое интеллигентное общество – от правительства до самых крайних революционеров [Карсавин, 1997, с. 150]. Правящий слой не обязательно должен совпадать с Правительством, он может быть рассредоточен в разных структурах, но всегда имеет влияние на умы, формирует общественное мнение и поддерживает удобный для себя тип власти. В своей работе философ объясняет природу русской революции как кризиса государственной машины. Основная причина революции – это оторванность правящего слоя от правительства и народа, «оскудение» элиты вследствие прозападной политики верхов: «государственности всегда угрожает разрыв между народом и его правящим слоем, нарушение органического их взаимодействия. Замыкаясь в себе и теряя органическую

связь с народом, элита перестает понимать нужды и чаяния собственного народа, денационализируется. Таким образом происходит распад той самой «симфонической народной личности»: «Длительный процесс вырождения правящего слоя, уничтожения его национальной государственной стихией и создания нового правящего слоя и называют революцией. Она мне представляется опасной болезнью симфонической личности, могущей привести не к новой государственности, а к смерти, к превращению народа в простой этнографический материал», - отмечает философ [Карсавин, 1997, с. 158]. То есть в концепции Л. П. Карсавина «правлящий слой»/элита становится медиатором в бинарной оппозиции «власть» и «народ», призванным гармонизировать и снимать противоречие между ее сторонами. Первичной категорией русской культуры по Л.П. Карсавину является народ. Именно русский народ становится многоединным субъектом, актуализирующим в себе государственность, духовную культуру, церковь, науку, искусство. При этом Русская православная церковь воплощает вселенскую православную идею, которая не может быть воспринята вне русской культуры, являясь результатом ее исторической динамики, с одной стороны, и проявлением ее истинной сути, с другой: «Православная Церковь есть по преимуществу Церковь Русская, не мыслимая вне русской культуры, в длительном отрыве от русской государственности и русской жизни. В ней, а не в греческой, не в других славянских церквях, доньше с наибольшей полнотой выражается вселенски-православная идея, как в древности она выражалась в церквях восточных, позднее в церкви византийской. Будучи национальной, русская церковь не перестает быть единой вселенской апостольской Церковью. Она свято и ревниво хранит догматическое наследие древней церкви, еще не знавшей разделения, еще сильной вселенским единством. Она ни в чем догму святоотеческую и вселенскую не исказила, ничего к ней не прибавила. Она ревниво берегла древний культ; и так называемый «раскол» вызван как раз этим бережением и боязнью новшества, более обоснованным, чем казалось еще недавно... Православие

живет, поскольку живет подлинно и несомненно вселенским. Однако вселенское может быть выражено им лишь в понятиях и на языке русского народа; и в национально-русском оно видит свой дар вселенскому» [Карсавин, 1994, с. 352-353]. Однако, философ отмечает пассивность православного сознания, во многом определившую «леность» русского народа, его неуверенность в собственной ценности, так как православное сознание «не оправданно» вселенски, оно отрицает новаторство и прогресс, не доверяя ничему чужому. Определяя задачу православной или русской культуры, Л.П. Карсавин подчёркивает, что она и универсальна, и индивидуально-национальна. Он пишет: «эта культура должна раскрыть, актуализировать хранимые ею с VIII в. потенции, но раскрыть их путем приятия в себя актуализованного культурой западной (в этом смысл «европеизации») и восполнения приемлемого своим. «Восполнение» и есть национальное дело, без которого нет и дела вселенского» [Карсавин, 1922, с. 107]. Иными словами, у Л.П. Карсавина мы не встречаем идеализации русского народа или православия, более того, он считает ошибочной и идеализацию, и демонизацию, призывая объективно смотреть на достоинства и недостатки русского народа, перед которым стоит задача преодоления оппозиционных отношений с европейской культурой, актуализации ее в себе и себя в ней, что станет основой реализации миссии русской культуры.

В свою очередь, русский мыслитель, историк и философ Г.П. Федотов в работе «Россия и свобода» представил свою концепцию политического развития страны со времен Древней Руси до 1940-х годов как борьбу элиты с неограниченной властью. То есть «власть» по Г.П. Федотову включает в себя не только правителя, но и аристократию, элиту. Народ же на разных этапах развития культуры регулярно вступает в оппозицию с властью, как с правителем, так и с элитой. Результатом противостояния как правило становятся народные бунты, в которых народ сам становится амбивалентным носителем власти. Философ также отмечает периоды, где народ вступает на сторону правителя/монарха и вступает в оппозицию с элитой («Соборное

уложение» Алексея Михайловича). Автор отмечает, что именно народ сделал возможной абсолютную монархию и не дал право аристократии встать выше правителя. При этом церковь становится с одной стороны подвластной государству, с другой стороны, обеспечивает авторитет правителя и мифологизирует его образ [Федотов, 1991]. Особого внимания заслуживает взгляд мыслителя на истинную миссию русской культуры, которая заключается не в «горделивом спасении мира», а напротив – в пути творческого покаяния, глубокого самопознания, в упорном труде по изучению и осмыслению нашего прошлого [Федотов, 1988, с. 121], что в сближает взгляды Г.П. Федотова и Л.П. Карсавина.

Г.П. Федотов также указывает на специфику и особое значение осмысления русского прошлого. Автор отмечает трагичность прошлого, связанную с его сложностью, «прерывистостью и ломаностью его линий», что, в свою очередь, значительно затрудняет его изучение. Однако, именно познание прошлого есть работа по «восстановлению истинного лица России», причём во всем его многообразии и отказе от «лозунгов» и «узости точек зрения» [Федотов, 1998, с. 121]. Мы обращаем на это особое внимание, потому что именно категория прошлого будет играть значительную роль в формировании, трансформации и репрезентации образа России в искусстве на протяжении всего XX века, так как процесс мифологизации образа России, то есть деформации закреплённых в культуре представлений о прошлом, зачастую обусловлен идеологическими установками.

Прошлое России в концепции Н.А. Бердяева также играет ключевое значение. Философ указывает на его прерывность, трагичность и даже во многом катастрофичность, при этом подчёркивает необходимость изучения истории России как целостности, без изъятий и «перерывов ее органического развития». Если в концепции Г.П. Федотова церковь была подчинена власти и мифологизировала ее, то в соответствии с философией Н.А. Бердяева, именно православная церковь много веков воспитывала русский народ в религиозной покорности царю. Учение Н.А. Бердяева имеет ключевое

значение в понимании русской идеи особенно в контексте специфики и взаимодействия народа, власти. Он подробно исследовал природу и специфику русского народа, в том числе и в контексте его сложных отношений с властью. Неотъемлемой чертой русского народа, по мнению мыслителя, является иерархизм, который становится главным условием существования мира, олицетворением божественного миропорядка. Русский народ при этом представляет собой массу, которая без жесткой и направляющей руки неизбежно скатывается в анархию и вседозволенность. По мнению философа, именно иерархия, а не равенство может обеспечить возможность для возвышения личности. Таким образом, бинарная оппозиция «власть» и «народ», официальное противопоставление и подчинение второго первому являются не только залогом существования мира, но и основным условием развития личности в государстве [Бердяев, 1939]. Однако для русского народа характерными чертами являются роковая неспособность и нежелание самому устраивать порядок в своей земле: «Русский народ не хочет быть мужественным строителем, его природа определяется как женственная, пассивная и покорная в делах государственных, он всегда ждет жениха, мужа, властелина. Россия – земля покорная, женственная. Пассивная, рецептивная женственность в отношении к государственной власти – так характерна для русского народа и для русской истории» [Бердяев, 2018, с. 23]. При этом Н. А. Бердяев отмечает особую антиномичность в отношениях русского народа и власти, суть которых сводится к тому, что в ответ на пренебрежение со стороны государства народ отвечает ему тем же [Бердяев, 2018, с. 23-24]. То есть на определенных этапах истории оппозиция в принципе снимается безразличием ее сторон по отношению друг к другу.

Особую роль в истории русской культуры, по Н.А. Бердяеву, играет интеллигенция. Образ интеллигенции будет одним из ведущих компонентов, определяющих образ России в отечественной культуре второй половины XX века, поэтому необходимо обратиться к его трактовке. Н.А. Бердяев

утверждает, что феномен интеллигенции – особое духовно-нравственное образование, характерное исключительно для русской культуры. При этом, будучи специфическим русским явлением, интеллигенция вобрала в себя характерные черты русской культуры, отличающиеся и от западных, и от восточных культур [Бердяев, 1997, с. 156]:

- увлечённость идеями и готовность на жертву во имя своих идей (на тюрьму, каторгу и на казнь), именно увлечённость интеллигенции русским самосознанием стала восстанием против императорской России и во многом подготовила революцию;

- неумение жить в настоящем: она жила в будущем, а иногда в прошлом, что во многом будет характерно и для советской России, что определит специфику ее мифологемы, репрезентированной в кинематографе.

Ключевой особенностью интеллигенции как одного из компонентов образа России является ее тесная взаимосвязь и с властью, и с народом, при этом принципиальное отсутствие слияния с тем или другим. Интеллигенция могла выступать на стороне народа (конец XIX в.), однако, все равно не ощущая единства с ним. Парадоксальным событием стала социалистическая революция, идейная основа которой была подготовлена именно русской интеллигенцией, и именно она стала одним из главных врагов и народа, и новой советской власти.

Русская интеллигенция к началу XX века, по мнению И.А. Ильина, разделилась на две части [Ильин, 1991, с. 80-85]:

- революционная интеллигенция, очарованная и «зараженная западной демократией рассудочничеством, доктринерством, безбожием и революционностью», слепо верящая в демократию, отвернувшаяся от императорского трона;

- верующая и верная, патриотическая и созидательная часть интеллигенции, лишённая честолюбия и не участвовавшая в политике интеллигенция, которая оказалась оттеснена и заглушена радикальными партиями.

Именно специфика русской интеллигенции начала XX века стала одной из внутренних причин революции. И.А. Ильин также отмечает, что русский народ беспомощен и подвержен историческим ошибкам и греховности, нуждается в мудрой, сильной власти. Однако, если Н.А. Бердяев все же апеллирует к внутреннему катарсису народа, к христианскому преодолению внутренних противоречий и изъянов, при этом подчеркивает возможность этого «народного» преодоления, то И.А. Ильин, напротив, выступает за сильную власть, которая должна вести народ к «светлому будущему». Философ рассуждает о разнице между мнимым и истинным успехом правителя. Истинный успех по И.А. Ильину заключается в восприятии своего властного полномочия как служения народу, как обязательства, бремени, то есть полная ответственность за народ и государство [Ильин, 1992, с. 470]. Народ при этом фактически не рассматривается как субъект, а, следовательно, мы можем сделать вывод о том, что одна из сторон бинарной оппозиции, концепт «народ» нивелируется и полностью подчинён концепту «власть».

Отличное от последнего представление о русском народе представлено в трудах В.В. Розанова. Его интерпретация специфики русского скорее близка Н.А. Бердяеву. В сборнике «О писательстве и писателях» философ указывает на особое отношение русских людей к началам государственности и власти, а именно аполитичность, внегосударственность и анархичность; все это является «родовым» отличием русского народа. Он всегда отдает предпочтение чему-то личному, духовному, нежели государственному, политическому [Розанов, 2015, с. 157-162]. Философ отмечает, что не персонифицированное понятие «государство» воспринимается русским народом, как чужое. При этом понятие «государь», напротив, имеет сакральный смысл, в царя В.В. Розанов обнаруживает «провидение», которого стоит бояться и поэтому ему необходимо повиноваться. По мнению В.В. Розанова, именно через самодержавие русский народ может выразить себя в мире, это его миссия и его обязанность. Так как царь (у Розанова

всегда — «Царь») «допуская к повиновению себя — он и нас, обыкновенных, приобщает к мировой роли». [Розанов, 2004, с. 166.] Если самодержавие в представлении философа обладает творческим и божественным началом, то чиновничество наоборот – является техническим явлением, умерщвлением жизни. Мыслитель приходит к выводу, что в моменты ослабления творческого начала государя именно чиновники начинают играть ведущую роль – довлеть над народом, душить все новое и ограничивать традиционное [Розанов, 2002, с. 149]. Таким образом, «власть» у В.В. Розанова имеет двойственную природу. С одной стороны, это положительно маркированный государь, с другой стороны, чиновники и бюрократический аппарат, маркированные негативно. Народ же входит в оппозицию именно с чиновничеством, при этом теряя доверие к правителю. В соотношении сакрализованного образа государя и оппозиции народа и чиновнической власти скрывается ключевая противоречивая характеристика русского народа – недовольство системой, с которой невозможно бороться, и одновременно любовь к русскому духу и земле.

Подобную модель религиозного прочтения оппозиции власти и народа мы обнаруживаем в трудах П.А. Флоренского. Он считает, что теократия – это утопический, «безусловно желательный строй общества», нереализуемый идеал иерархического правления. При этом она не может быть осуществима, причина этому, по мнению философа, – «существование извращенности или любви ко злу, присущей человеку» [Флоренский, 1994, с. 199]. В данном контексте очевидно, что концепция П.А. Флоренского тесно перекликается с работами практически всех названных выше философов. Однако, в представлениях мыслителя есть своя специфика. В работе «Философия культа» он разработал теорию культовой деятельности, учение о литургическом основании царской власти. Светская власть, по П.А. Флоренскому призвана организовывать деятельность Церкви в мире, способствует ей. Таким образом, власть – это многоуровневая организация народа по преобразению мира, каждый уровень которой отвечает за свой

масштаб, свою зону «компетентности». В результате светская власть становится включенной в Церковь, понимаемую П.А. Флоренским не как некая отдельная организация или изолированный институт, а как вселенская и внеисторическая деятельность высшего порядка. Народ при этом отдает свои права «в руки» правителя, наделяя его властью. Для нас важно отметить, что концепт «власть» у П.А. Флоренского включает в себя, в первую очередь, церковь, «государство» при этом становится посредником, медиатором между Церковью и народом. Главным критерием, гармонизирующим систему, соответственно, становится вера, следовательно, оппозиция обостряется именно в тот момент, когда народ и государь перестают верить.

Иное представление о природе и сути власти и народа предлагает С.Н. Булгаков. Философ также рассуждает о русской интеллигенции в ее соотношении с народом, определяя ее специфику и роль в истории: «Народное мировоззрение и духовный уклад определяется христианской верой. Как бы ни было далеко здесь расстояние между идеалом и действительностью, как бы ни был темен, не просвещен народ наш, но идеал его – Христос и его учение, а норма – христианское подвижничество» [Булгаков, 1990, с. 68]. Интеллигенция же, будучи образованным, просвещенным слоем общества, не может быть оторвана от русского народа, так как является его неотъемлемой частью, более того обладает всеми ключевыми качествами русского народа. С.Н. Булгаков подчёркивает, что, несмотря на атеизм, нигилизм, генетическую связь с западной культурой, интеллигенция в России стала специфически русским феноменом, для которого характерен особый героизм, переходящий в мессианство. Именно от интеллигенции, по мнению Н.С. Булгакова, зависит будущее и русской и мировой культуры [Булгаков, 1990].

Анализируя понятие власть, он приходит к выводу о том, что власть, наравне со справедливостью, является атрибутом Божественного творца. Человек как подобие Бога, соответственно, наделен этими же потенциями:

может организовать и управлять общественной жизнью. Право при этом становится неотъемлемым элементом власти, фактически ее «высказанным словом». Одна из главных функций власти и права – защита народа от врагов и от зла в целом, власть и право – это своего рода средства в борьбе со злом. При этом именно демократическое правовое государство, по С.Н. Булгакову, интерпретируется как попытка обеспечения и защиты благополучия и свободы народа. Однако, философ оговаривает, что «позитивным откровением» может быть лишь преодоление всякой политики религией [Булгаков, 1997, с. 336-345]. Политическая власть как следствие «персональной харизмы» играет важную роль на пути воплощения царства Божьего. В данном контексте автор размышляет об объединении монархии и демократии под руководством Церкви. Интересно, что Церковь, в понимании мыслителя, – это весь народ, поэтому правитель должен быть избран и помазан именно народом. Церковная демократия следует учению о священнослужителях и мирянах. При этом не противоречит ни идее о личной харизме правителя, ни иерархической концепции, более того, дает им основания [Булгаков, 1997, с. 817]. Таким образом, стороны оппозиции в концепции С.Н. Булгакова преобразуются. Власть представляет правитель, наделенный личной харизмой. При этом власть находится под руководством Церкви, которая становится не только еще одним элементом власти, но и является воплощением концепта «народ». Мыслитель также подчеркивает, что влияние Церкви на общественную жизнь должно осуществляться только «изнутри и снизу» [Булгаков, 1997, с. 344], то есть народом. То есть Церковь у С.Н. Булгакова – это не посредник между сторонами оппозиции, это элемент, полностью вбирающий в себя одну из сторон оппозиции – народ и наделивший его властью [Булгаков, 1997]. Данная концепция является созвучной учению Н.О. Лосского, который подчеркивал, ссылаясь на концепт соборности, что и православная церковь управляется соборным образом [Лосский, 1925, с. 334-355]. Н.О. Лосский противился слишком тесной связи православия с монархией и пытался толковать демократию в

соответствии с «органическими» и «личностными» ценностями, которые его оппоненты противопоставляли "механистической демократии". Согласно Н.О. Лосскому, из кризиса может вывести только усиленное "социальное творчество", а не возвращение к изжившим себя моделям [Лосский, 1997, с. 334-355]. То есть философ также сближает церковь с концептом «народ», при этом рассматривая ее как модель социального управления и наделяя ее высшей властью.

Таким образом, культурфилософский дискурс образа России сформировался в парадигме дискуссии западников и славянофилов о месте России в бинарной оппозиции ключевых мировых культур «Запад/Восток». Образ России в культурфилософском дискурсе рубежа XIX-XX веков включает в себя следующие черты, характеризующие самобытность русской культуры:

- пассивность народа;
- сакрализованная власть правителя;
- особая роль православия и церкви в формировании русского культурного кода и представления о миссии русской культуры;
- обособленность, а иногда и оппозиция русской интеллигенции в отношении и к власти, и к народу;
- доминирование представлений о прошлом, при этом неспособность жить в настоящем.

Вклад в формирование образа России внес также русский марксизм. Мы не отделяем данную тему от первого этапа русской философии, потому что русский марксизм, с одной стороны, неразрывно связан с кризисом модернизма и во многом является попыткой выйти из него. А с другой, идеи русского марксизма зачастую были подготовлены именно русской философской мыслью рубежа XIX-XX веков. Более того, русский марксизм был связан с русской идеей не только генетически, но и в сути своей. Н.А. Хренов связывает это с лиминальностью, присущей для обоих философских направлений, что означает возникающую между двумя стабильными

состояниями переходную ситуацию. Лиминальное измерение общества характерно для русского менталитета в целом, и достигает высокого уровня именно на рубеже XIX-XX веков [Хренов, 2007, с. 80-84]. В лиминальном измерении «адепт русской идеи» и «русского марксизма» фактически равны. Базовые тезисы русской идеи становятся для первого идеалом общества, необходимым для всех народов, формируя одержимость представлением своего идеала как общечеловеческой, одинаково важной и необходимой для всех ценности. Более того, с развитием мессианского комплекса адепт русской идеи представляет только общество, актуализирующее религиозный идеал, то есть он изначально не нацелен на постепенное реформирование общества, а, напротив, на его полное разрушение и уничтожение и соответственно замену его другим, более совершенным. Адепт русского марксизма, согласно Н.А. Хренову, несмотря на то что по форме следует за Марксом, по сути – разрешает культурное противоречие, создавая новое общество революционным, разрушительным, а значит сакральным путем [Хренов, 2007, с. 86]. Существенная разница между русской идеей и русским марксизмом в лиминальном измерении заключается лишь в том, что русский марксизм был реализован в реальном историческом времени, становясь «апогеем лиминальной психологии», а также что проект русского марксизма был футуристическим, то есть направленным на формирование образа будущего, в то время как концепции русской идеи зачастую были пассеистическими.

Несмотря на близость в лиминальном измерении мыслители русской идеи, представители русского зарубежья крайне критично относятся к революции – главной сакральной категории русского марксизма. Так, например, принцип сильной власти поддерживали неомонархисты, среди которых следует выделить уже названного И.А. Ильина и П.А. Флоренского. Они считали, что переходить от монархии к демократии можно лишь в том случае, если государство незначительно по своей территории и населению, когда в нем нет резких бытовых, языковых и климатических различий.

Поскольку Россия по всем этим моментам имеет прямо противоположное содержание, то она может возродиться только как «сильная, эмансипированная от заговорщических партий, сверхсословная и сверхклассовая власть» [Ильин, 2008].

По Н.Н. Алексееву составные части большевизма – это правовая монархия, диктатура, вольница и сектантство. Философ утверждает, что благодаря этим «национальным идеям», а не марксизму, большевизм стал господствующей идеологией. Ведь, как показала практика, идеи западного толка, оказались чуждыми для широких слоев общества, т.к. не учитывали, по мнению мыслителя «старую правду» — стремление обрести свободу от угнетения, но сохранить праведного царя. Опираясь на отечественную историю, философ доказывает, что, оказавшись перед выбором между диктатурой и смутой, наш народ выбирал первое, уповая на мудрость царя. Царь в сознании народа всегда был прав, а вина за все беды традиционно возлагалась на правительство. Но власть большевиков, по мнению Н. Н. Алексеева, явление временное, и русский народ «ужаснется тому, что он создал в результате своих многолетних мечтаний» [Алексеев, 1998, с. 223]. На определенном этапе своего развития Россия окажется перед выбором пути преобразования. Мыслитель уверен, что будущее принадлежит православному правовому государству, или справедливому правопорядку, которое сумеет сочетать твердую власть — начало диктатуры с народоправством — началом вольницы и со служением социальной правде [Алексеев, 1998, с. 116]. Таким образом, Н.Н. Алексеев сближается с уже названными нами в первом параграфе философами, утверждая, что стремление к диктатуре, «твердой власти» есть характерная черта русского народа в целом. При этом власть становится амбивалентной: мудрый правитель и правительство. Народ же всегда оправдывал государя, обвиняя во всем правительство. Революцию при этом философ воспринимал скептически и не видел в ней принципиально нового типа существования русской культуры, скорее реализацию архаических ментальных основ

русского народа. Это мнение разделяли многие философы русского зарубежья, в том числе Н.А. Бердяев.

При этом идеи русского марксизма были реализованы в историческом времени определили основное направление развития русской культуры на протяжении XX века. Взгляды В.И. Ленина, основанные на концепциях К. Маркса и Ф. Энгельса, развивались и видоизменялись в соответствии с актуальной социокультурной ситуацией. Однако, ведущим направлением осмысления социального мира становится взаимодействие власти и народа, воплощённое в бинарной оппозиции «власть/народ». В большинстве своих трудов В.И. Ленин утверждает, что государство как система власти возникает из народа и является продуктом классовых противоречий. При этом государственная (буржуазная, дореволюционная) власть входит в острую оппозицию с народом (крестьяне и рабочие), подавляя и угнетая его [Ленин, 1917, с. 7]. Таким образом, государственная власть маркируется резко отрицательно, народ, соответственно, – положительно. Гармонизация оппозиции, по мнению В.И. Ленина, невозможна без захвата власти у господствующего класса. Вследствие чего должен быть организован новый тип государства – это «диктатура пролетариата», где власть будет сосредоточена в руках народа [Ленин, 1967, с. 32]. То есть противоречия можно преодолеть исключительно путем уничтожения одной из сторон оппозиции и перехода второй в амбивалентность народа, который должен стать единственным источником и носителем власти. При этом сверхзадачей и конечной ступенью развития становится создание бесклассового общества, фактическое упразднение власти [Ленин, 1917, с. 48]. Важной особенностью концепций В.И. Ленина и Л. Д. Троцкого была идея о мировой революции, объединении пролетариев всего мира в единый класс, в массу, единый народ, свергнувший мировую буржуазию. Русская революция и русский народ, при этом наделяются особым мессианским значением: спасения и преобразования всего мира.

Одним из главных представителей русского марксизма и главным

оппонентом В.И. Ленина стал Г.В. Плеханов. Анализируя русскую историю и современность, он пришел к выводу, что Россия идет тем же самым путем, что и остальные европейские страны. Он заявляет, что «теория русской самобытности становится синонимом застоя и реакции» [Плеханов, 1922, с. 27]. Философ выступает за тотальное переустройство всей социальной действительности, не приемля идеологии постепенного реформирования общества. Он фактически призывал уничтожить все, что создано в ходе исторического развития общества, и построить новый мир [Плеханов, 1922, с. 28-29.]. При этом, если В.И. Ленин говорил о необходимости сохранения основных социальных институтов, то Г.В. Плеханов, утверждает, что невозможно оставлять старые социальные институты и модели общественного устройства, это приведет только к регрессу. Для философа, как последовательного марксиста, вся история представляет собой последовательную смену господства тех или иных общественных классов. Когда тот или иной класс ведет борьбу за власть, он является передовым, потому что его интересы вынужденно выражаются в идеологии, объективно выгодной всему обществу. А всякий господствующий класс неизбежно разлагается морально [Плеханов, 1924]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что обострение оппозиции господствующего класса (власти) и народа фактически является основным залогом развития общества, власть при этом всегда будет маркирована негативно, а под народом понимается угнетенный класс, борющийся за власть.

Кроме того, в концепции Г.В. Плеханова появляется особый образ революционера, который обретает черты романтического героя – поэта, отрицающего мир. Не случайно в марксистской литературе много места уделяется теме гонимого революционера-творца, чья гибель не напрасна, а революционеры часто сравниваются с религиозными протестантами. Г.В. Плеханов воспроизводит типичные для Серебряного века культурные мифы. Это миф о стремлении к революционным преобразованиям и неспособности их совершить, о слабости, истеричности и подражательности современного

человека культуры, погруженного в мир ненавистных капиталистических отношений и лишенного способности к действию. Это и миф о новом «человеке из народа», полном неистраченных сил, который должен прийти и дать начало новой культуре. Эстетика отрицания «мещанского» мира перерастает в эстетику борьбы за новый социальный порядок.

Одним из сопутствующих направлений русского марксизма был так называемый «легальный марксизм», основателем которого является П.Б. Струве. «Легальные марксисты» отказались от практической революционной борьбы, сосредоточив свои усилия на развитии научного представления об устройстве социальной жизни. П.Б. Струве отмечает, что для К. Маркса и Ф. Энгельса государство есть, прежде всего, «организация порядка; организацией же господства (классового) оно является в обществе, в котором подчинение одних групп другим обуславливается его экономической структурой» [Струве, 1894, с. 287.]. Цель истории для философа – государство, призванное выполнять единственную роль обеспечения равенства гражданских прав и свобод. Способ достижения – мирное преобразование общества, которое будет возможно благодаря организованности сознания индивидов. Согласно П.Б. Струве, в подлинном смысле целью истории является личность, а общество (народ) – всего лишь средство ее осуществления. Таким образом, мыслитель отрицает этическую маркированность сторон оппозиции власть и народ. В его представлении смена правящих классов должна осуществляться не путем революции, а посредством социального развития, следующего за экономическим.

Особое значение в реализации идей русского марксизма имело формирование идеологии массовой культуры. При формировании советской России вербальное пространство постепенно становилось важнее невербального, общество нуждалось в образной системе. Специфика создания и трансформации ключевых идеологических образных выражений описана Л. Д. Троцким: «Создана была целая наука: фабрикация искусственных репутаций, сочинение фантастических биографий, рекламы

вождей по назначению <...> Карьеры создавались и разрушались в зависимости от расстановки имён в почётном президиуме» [Троцкий, 1991, с. 473—474.].

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующие выводы. Истоки формирования образа России можно обнаружить в отечественных философских трудах, посвященных русскому самосознанию. На протяжении XIX века представление о специфике русской культуры не выходило за рамки дискуссий о месте России в оппозиции «Запад/Восток». К рубежу XIX-XX веков было сформировано два ключевых философских направления, отличавшихся высоким уровнем лиминальности: учение о русской идее и русский марксизм. Русская идея была во многом основана на православной доктрине и мысли о ключевой миссии русской культуры в отношении всех народов мира. В рамках русской идеи была выявлена специфика русского народа, власти и интеллигенции, а также их взаимодействия, функционала и исторического значения. Ведущей временной категорией для русской идеи становится категория прошлого: многие философы подчёркивают принципиальную важность глубокого осмысления исторического прошлого в контексте определения и реализации миссии русской культуры. В концепции русского марксизма на первый план выходит бинарная оппозиция «власть/народ», где власть зачастую однозначно маркирована негативно, как подавляющая народ сила, которую необходимо свергнуть, установив абсолютную власть народа и тем самым разрушить оппозицию. Русские марксисты также говорят о мессианской роли русского народа, которая заключается в спасении и преобразовании всего мира посредством мировой революции.

1.2. Образ России в контексте культурной динамики XX века

В XX веке, вместе с коренным изменением социокультурной ситуации (революции, формирование советской культуры), принципиально изменяется и культурфилософский дискурс образа России. Также с развитием гуманитарной науки в XX веке появляются междисциплинарные подходы к

осмыслению образа России, его репрезентации в культуре.

По мнению современных исследователей, одним из признаков XX века следует считать ремифологизацию, то есть возрождение мифологического сознания в условиях культурного кризиса, мировых войн и т.д., создание новых мифосистем, в том числе политических мифов (П. С. Гуревич, Е. А. Ермолин, Л. Г. Ионин, Б. Малиновский, Е. М. Мелетинский, Ж. Сорель, М. Элиаде). Судя по многочисленным, хотя и разрозненным высказываниям исследователей, во-первых, в XX веке не было единой мифосистемы, во-вторых, мифосистемы XX века – это, в первую очередь, совокупность идеологических матриц, которые, с одной стороны, призваны управлять и влиять на массы, транслировать в массовое сознание жителей определенного государства официальную картину мира, систему ценностей, идеологических установок, в том числе и посредством искусства, пропагандистской деятельности, агитации, цензуры [Злотникова, 2014, 213-217]. С другой стороны, сами идеологии следует воспринимать как продукт массового сознания и мифотворчества, активизирующегося, по мнению исследователя, в первой половине XX века [Хренов, 2006, с. 303-314]. Е. А. Ермолин говорит о процессе ремифологизации в культуре XX века, для которого значимым становится объединение людей посредством мифа. Мифы XX века – это идеологии, под которыми Е. А. Ермолин понимает систему идей, требующую веры в себя, претендующую на внерациональное поклонение в качестве абсолютной, безальтернативной истины. Рассматривая мифологизацию в советской культуре, автор говорит, что она строится по общим законам мифотворчества: «Все в советской культуре наделено значимостью, определяемой в соответствии с основной ценностью. Складывалась жесткая иерархия ценностей, возник набор полярных оппозиций, упорядочивающих действительность» [Ермолин, 1996, с. 3]. Возрождение мифа как культурфилософской формы освоения действительности и, что немаловажно, воздействия на нее обусловлена тем, что время в первой половине XX века воспринималось массовым сознанием

как время мифологическое, а не историческое, то есть даже реальные события и персоны не виделись как исторические, а интерпретировались согласно принципам мифологического сознания, в рамках различных мифосистем, в том числе политически детерминированных каждой новой эпохой [Хренов, 2015]. В частности, советская идеология, трансформируя и переосмысливая отечественные исторические образы и сюжеты, не перестает быть генетически связанной с традиционной русской ментальностью. Поэтому советская идеология является одним из ярких примеров мифосистем XX века, до сих пор представляющих социально-культурный (практический) и научный интерес. [Хренов, 2014, с. 404]. Как и любая мифосистема, советская идеология представляла собой систему мифологем, связанных друг с другом и репрезентируемых средствами пропаганды.

Содержание мифологемы также может определяться как образ (символ), который «всем хорошо известен, но ... далек от окончательного оформления и продолжает служить материалом для нового творчества» [Юнг, 1997, с. 13]. Иначе говоря, мифологемы – это социальные представления, которые воплощаются в идеологии, художественных и социокультурных практиках. Мифологема становится значимым феноменом культуры, выполняющим ряд коммуникативных функций, в частности, познавательную (алогично-эвристическое объяснение причин мироустройства), аксиологическую (передача необходимых для развития социума духовных ценностей), регулятивную (образ запрета-разрешения в социуме), эстетическую (сохранение нарративной традиции и выразительных возможностей языковой и фольклорной архаики) [Ильинова, 2012, с. 188]. Мы обращаемся к наиболее значимым в советской культуре мифологемам правителя (власти), героя, врага и героического (великого) прошлого, которые выполняют все указанные выше функции и являются базовыми структурными элементами не только советского мифа, но и образа России. Вместе с тем анализ репрезентации этих мифологем свидетельствует, что, сохраняя в себе базовые смыслы, они могли подвергаться изменениям,

трансформироваться, отражая особенности конкретного историко-культурного периода советской эпохи. Это связано с тем, что мифологема обладает набором характерных признаков: «Среди характерных признаков мифологемы можно назвать свернутую сюжетность (поскольку любой миф как первоначальный контекст мифологемы обладает нарративностью), этническую специфику (вследствие влияния национальной картины мира), ретроспективность (ориентация на метафорический и метафизический опыт предшествующих поколений) (см., например, работы Ю. В. Вишницкой, Ю. М. Лотмана, Е. В. Щепотиной). Мы также можем выделить бинарную структуру мифологемы, так как ее составляют историко-генетическая и актуальная части» [Димитренко, 2009, с. 29]. Образность и символичность мифологемы, которые делают её своеобразным кодом культуры, отмечает Е.Ю. Ильинова: «Мифологема как ценностная форма культурной памяти народа, в отличие от мифа, компактна; она не нуждается в фабульном (нарративном) развертывании событий мифа; смысловое содержание, вкладываемое в данный термин рядом авторов, выражается через понятие смыслообраза» [Ильинова, 2012, с. 187].

Исходя из данного высказывания, в нашей работе понятия «мифологема» и «образ» будут использоваться в качестве близких по смыслу дефиниций. Понимая условность и некоторую схематичность подобного отождествления, подчеркнём, что мифологема (как и миф) репрезентируется, прежде всего, в конкретно-чувственном образе, который является формой выражения мифа. И поскольку в кинематографе мифологема репрезентирована посредством художественного (кинематографического) образа, мы считаем возможным отнести эти понятия к одному номинативному ряду.

Многие исследователи приходят к выводу, что основной коммуникативной средой создания и трансляции идеологических установок в контексте мифологизации становится массовая культура. Как это представлялось и утверждалось в эпоху господства соцреализма, перед

творческой личностью в новом государстве – будущей империи – стоит задача создать народное, массовое искусство, освоив язык мифа, понятный и актуальный для массы – язык образов, а не понятий [Хренов, 2015]. Мы выбрали кинематограф в качестве одного из самых востребованных метаязыков в советской культуре, так как именно киноязык соответствует всем коммуникативным принципам мифа: доступен для масс (физическая доступность и возможность понимания), имеет огромное эмоциональное воздействие, погружая зрителя в мифологизированную, следовательно, условную реальность, существующую по законам имперской парадигмы. Мы используем семиотический метод исследования, разработанный Р. Бартом [Барт, 1996, с. 231-264], так как именно он позволяет раскрыть процесс мифологизации как особый знаковый механизм превращения истории в идеологию. Любая идеология, как и миф, по Р. Барту, представляет собой вторичную семиотическую систему, в которой означающим становится знак. Таким образом, означаемое в мифе двойственно, то есть одновременно присутствует в двух семиотических системах, на разных языковых уровнях:

- в первичной системе на языке объекта знак – это смысл;
- на втором уровне, в рамках метаязыка, то есть языка, на котором говорят о первой системе, означающее – это форма.

В этой концепции мифологизация – знаковый механизм, процесс деформации смысла, то есть результат взаимодействия смысла и формы, где смысл отходит на второй план. В результате мифологизации смысл и форма представляются читателю связанными естественным образом. Таким образом, любая идеология как мифологическая система является системой значимостей, которую реципиент воспринимает как систему фактов [Барт, 1996, с. 238]. Важнейшее значение для Р. Барта имел процесс демифологизации, то есть разрушения идеологического, иллюзорного мифологического сознания. Исследователь предлагает два способа демифологизации: первый – «вывернуть мифы наизнанку, показав, как они сделаны», то есть анализ и разбор знаковой системы мифа, второй –

мифологизация самого мифа, где миф становится означающим и его смысл деформируется. Подобным образом демифологизация представлена в работах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, однако, они рассматривают демифологизацию не как разрушение, а скорее как деконструкцию, перестраивание по иным, контрмифологическим принципам [Лейдерман, 2003, с. 379].

Используя и изменяя традиционный миф и исторические образы отечественной культуры, кинематограф обеспечивает преемственную связь культурных поколений. Однако, одновременно происходит разграничение тех событий и персоналий, которые будут актуализированы и ремифологизированы в кинематографе, и тех, которые будут забыты. Так, процесс мифологизации связан с формированием и с сакрализацией культурной памяти. Т.И. Ерохина, анализируя феномен памяти в отечественном кинематографе, выделяет две тенденции моделирования культурной памяти, в которых контрпамять и постпамять представлены в дискурсах мифологизации, идеализации и героизации исторических событий. Первая тенденция связана с процессом построения контрпамяти и условно соотносима с процессом демифологизации. Она в основе своей является «адаптацией» того или иного события для современного зрителя, что приводит к формированию контрмифа, новых шаблонов и стереотипов, в которых все больше эмоционально-оценочного восприятия исторического фона [Ерохина, 2017, с. 272]. В рамках второй тенденции, связанной с моделированием постпамяти, кинематограф «консервирует» героизм определенных исторических образов, подчеркивает их значимость, консолидирует вокруг них современное российское общество, моделирует систему ценностей, в которой патриотизм, культурная идентичность и героический миф становятся базовыми концептами [Ерохина, 2017, с. 273]. Формирование постпамяти в кинематографе как правило реализуется посредством мифологизации, синтеза закрепленных в культуре мифологем, образов с актуальными идеологическими, культурными кодами. При этом

происходит деформация смысла закрепленного в культуре образа, а идеологические установки приобретают сакральное значение, образуя новую мифологию.

Исходя из знаковой природы процесса мифологизации, мифологизированный образ России может быть рассмотрен как особая знаковая система, включающая в себя ряд компонентов, знаков, вобравших в себя закреплённые в культуре знаки, образы, деформированные в соответствии с актуальными идеологическими установками и историко-культурными изменениями. При этом, констатируя мифологизированность образа России в отечественном кинематографе, мы должны подчеркнуть подчиненность структуры образной системы фильма универсальной мифологической логике, которая, по мнению Е.М. Мелетинского, «широко оперирует бинарными (двоичными) оппозициями чувственных качеств, преодолевая, таким образом, «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками. Эти контрасты все более семантизируются и идеологизируются, становясь различными способами выражения фундаментальных антиномий типа жизнь/смерть и т.п.» [Мелетинский, 2018, с. 198]. При этом преодоление этих антиномий посредством прогрессирующего посредничества, то есть последовательного нахождения мифологических медиаторов (героев и объектов), символически сочетающих признаки полюсов, по мнению Е.М. Мелетинского является иллюзорным, так как в полной мере оппозиция не снимается, «что, впрочем, не исключает практической «гармонизирующей» функции мифологических медиаций» [Мелетинский, 2018, с. 198]. В связи с этим базовой единицей анализа образа России в отечественном кинематографе может служить бинарная оппозиция «власть/народ», а образы врага, героя и интеллигенции могут выступать в роли медиаторов, гармонизируя оппозицию или трансформируя ее в тернарную.

Говоря о специфике киноискусства, нужно отметить, что кинематограф относится к визуальному искусству. М. Б. Ямпольский пишет о

феноменологическом анализе кино: «...мир кино, прежде всего, состоит из видимых вещей и тел, которые раскрывают свой смысл в непосредственном созерцании. Видеть – значит проникать в мир существ, которые показывают себя, и они были бы не в состоянии себя показать, если бы были не в состоянии прятаться друг за другом или же за мной» [Ямпольский, 2004, с. 14]. Т. В. Постникова отмечает опосредованный и однонаправленный характер восприятия зрителя, это связано с репрезентативностью объекта в кадре. Автор подчеркивает, что наиболее значимым становится не материальность произведения киноискусства, а то, что возникает при воздействии фильма на зрителя, а именно наличие нового смысла, образа, который возник в сознании. Под образом мы понимаем альтернативную видимую реальность, при этом образ – нематериален, а изображение – материально [Постникова, 2007, с. 5]. Кино активизирует несколько каналов восприятия зрителя (визуальный и аудиальный). Таким образом, увеличивается сила воздействия на зрителя, с одной стороны. С другой стороны, кино становится наиболее доступным видом искусства для масс.

Для идеологии тоталитарного периода характерна актуализация базовых концептов героического, былинного эпоса, в первую очередь, посредством советского кинематографа как метаязыка [Тирахова, 2020, с. 2004]. Они становятся архетипическим основанием мифологизированного образа России, и во многом определяют его содержательную специфику. Кроме того, именно в 1930-е годы типологическое исследование фольклора становится одним из ведущих направлений советской гуманитарной науки (В.Я. Пропп). В связи с этим далее мы обратимся к теории русского героического эпоса и подробно остановимся на наиболее востребованных в советской культуре концептах и образах былинного эпоса.

Специфика героического эпоса заключается в том, что, с одной стороны, героический эпос создаётся на грани между мифотворчеством, фольклором и художественным осмыслением мира, а с другой, во многом призван комплексно осмыслить, сохранить и транслировать не только

исторические реалии, но и ментальные, социальные, ценностные основы той или иной культуры [Гачев, 2003, 82-144]. Культурными героями русского героического эпоса при этом становятся богатыри, призванные защищать русскую землю и народ от врага; по Е.М. Мелетинскому, такой тип культурного героя несет особую («богатырскую») миссию охраны от чудовищ местообитания людей [Мелетинский, 1976, с. 208-269]. Однако, помимо названной функции защиты русской земли, богатырские образы вбирают в себя основные добродетели, почитаемые народной культурой, в том числе это защита интересов народа.

Помимо героя онтологически значимыми для русской культуры становятся образы власти/правителя, народа и врага, восходящие соответственно к архетипическим образам вождя/отца, мифического чудовища/антагониста. Именно эти образы были ключевыми в русской фольклорной традиции и не теряют своей актуальности в современной культуре. При этом, будучи универсальными, они обладают своей национальной спецификой. В.Я. Пропп, анализируя былины, выявляет следующую закономерность: «по мере того, как происходит консолидация племен в государство, по мере того как начинает появляться народ, этот герой становится главой своего народа, позднее — главой своего государства. Став главой государства, этот герой теряет свою активную роль, становится только носителем власти, и центр тяжести повествования переносится на богатырей» [Пропп, 2006, с. 62]. Ярким примером данной закономерности в эпосе является двоякое отношение к князю Владимиру, обозначенное и В.Я Проппом, и Б. Н. Путиловым. С одной стороны, он – стольно-киевский князь, креститель Руси, и все богатыри стремятся служить ему и служат ему верно. С другой стороны, он окружен князьями и боярами; между ним и богатырями создается глухой антагонизм, впоследствии принимающий форму открытого и острого конфликта. Богатыри попадают в опалу, изгоняются из Киева, и Владимир обрисовывается как сторонник князей и бояр, как трус и даже изменник. Таким образом, мы можем

отметить тесное переплетение былинных представлений об оппозиции «власть» и «народ» в былинном эпосе и отечественных философских концепций. В оппозицию здесь вступает герой (представляющий народ) и власть, представленная, в первую очередь, боярами. При этом народный герой закономерно маркирован как абсолютно положительный, боярская власть, соответственно, абсолютно отрицательно. Правитель же часто оказывается в ситуации выбора между сторонами оппозиции, именно от этого выбора зависит его коннотация. Б.Д. Греков в данном контексте утверждает, что отделение власти (правителя) от народных масс и вступление в оппозицию с ними является одним из решающих признаков государства [Греков, 2006].

Герои, выступая на стороне народа, вступают в противостояние с врагом. При этом образ врага в русской фольклорной традиции представлен в двух ипостасях: враг внешний, захватчик, и враг внутренний – предатель. Внешний враг в фольклоре как правило изображен змеем и символически отражает представления об татаро-монгольском Иге. Образ внешнего врага – универсальный архетипический образ, антропоморфное чудовище, наделенное какой-либо сверхъестественной силой и обладающее ключевыми человеческими пороками: прожорлив, жесток, алчен и т.д. Специфическим русским образом становится образ врага внутреннего, как правило, реализованный в образах знати, духовенства, власти или правителя, подавляющего народ, встающего на сторону внешнего врага.

Архетипические, фольклорные основания образа России, репрезентированные в советском кинематографе, подвергаясь процессу мифологизации, деформировались в соответствии с актуальными идеологическими установками и историко-культурными изменениями. В связи с этим далее необходимо проследить развитие идеологического и культурфилософского дискурса, чтобы выявить основные содержательные изменения образа России.

В советской идеологии 1930 - середины 1950-х годов особое значение

приобретает образ вождя, его роль и его взаимосвязи с народом. Мы обратимся к «Сталинокрапии» Г.П. Федотова. В данной работе философ ярко и подробно описывает специфику правления И.В. Сталина. В первую очередь, автор, соглашаясь с Л.Д. Троцким, называет «термидором» начало правления И.В. Сталина, то есть Г.П. Федотов фактически провозглашает смерть русской революции и отмечает начало контрреволюции. Метафорично он раскрывает главное изменение в концепте «власть». Если в начале 1920-х годов было популярно высказывание В. И. Ленина о том, что социализм – это Советская власть плюс электрификация [Тортунова, 2015], то после усиления аппарата государственного управления формула сузилась и усложнилась: пролетариат (власть) = компартия = Политбюро = Генеральный секретарь. Поэтому И.В. Сталин, в свою очередь, уже мог открыто сказать, что социализм – это я, при этом единственным, что осталось от марксистской идеи, являлась индустриализация [Федотов, 2015, с. 287-288]. Так, формируется образ тоталитарного государства и абсолютной власти, сосредоточенной в одних руках. При И.В. Сталине бинарная оппозиция «власть» и «народ» вновь актуализируется. Однако, привычной этической оценки сторон оппозиции нет, мифологизируется и идеализируется как образ «правителя» («власти»), так и образ «народа». Г.П. Федотов указывает на парадокс личного режима И.В. Сталина, заключенный в безличности диктатора. Автор подчеркивает, что «великий и гениальный вождь революции» не оказал ей никаких существенных услуг, был всего лишь второстепенным исполнителем и пришел к власти лишь через партийную демократию. Философ приходит к выводу, что власть И.В. Сталина – это власть партийного аппарата диктатуры. Разгадку парадокса мыслитель видит в спаде популярности как партии, так и идей революции [Федотов, 2015, с. 287-288]. Кроме того, партия в контексте идей В.И. Ленина и Л.Д. Троцкого, делала акцент и стремилась к мировой революции, в то время как И.В. Сталин был сконцентрирован на русском народе и предпочел быть его вождем. Мифологизация и идеализация образа вождя происходила

через синтез образа вождя с комплементарными образами царей, закреплёнными в отечественном сознании посредством искусства и медиакультуры, в том числе кинематографа. Г.П. Федотов делает вывод о том, что И.В. Сталин создает образ «красного царя», самодержца [Федотов, 2015, с. 291].

Образ народа в тоталитарную эпоху также претерпевает значительные изменения. Если при В.И. Ленине народ (трудящиеся) был главным источником власти, то в 1930-1940-е годы народ предстает абсолютно безвластным. Кроме того, появляется еще один компонент, который встраивается в оппозицию власть/народ: «враг народа». Враг народа является воплощением абсолютного зла. При этом враг в свою очередь может быть внешним и внутренним. Если цель создания и популяризации образа внешнего врага (буржуазный запад, захватчики, фашисты и т.д.) – консолидация народа против общего врага, то мифологизация образа внутреннего врага (шпионы, заговорщики и т.д.) народа нацелена на создание всенародной подозрительности и разобщенности. Год от года пропаганда образа внутреннего врага становилась ещё более значимой, широкомасштабной, зловещей («Враги отравили сына Горького», «вражеское окружение», «Тихо! Враг подслушивает!»). Таким образом, бинарная оппозиция власти и народа ослабляется, «власть» и «народ» объединяются в одной стороне новой оппозиции «народ и власть» против «врага»: враг народа = враг власти и наоборот.

Версия формирования советского человека представлена в работах Г. Л. Смирнова, который приходит к выводу, что становление приобщенной к идеологии личности происходит «на всех этажах психики» - от чувств до теоретического умственного рассуждения. Глубина нравственности, круг мыслей расширяются до масштабного коллективного строительства [Смирнов, 1971, с. 214]. В данном контексте государство (власть) становится одним из продуктов этого строительства [Смирнов, 1971, с. 133, 158]. Таким образом, взаимодействие сторон оппозиции выглядит парадоксально: власть

посредством идеологии формирует особый тип «советских людей» (народа), коллективно создающих и развивающих государство и, соответственно, власть. Этот позитивный взгляд на советского человека, по нашему мнению, был спорным. А. А. Зиновьев, в свою очередь, советского человека определяет в мрачных тонах. Человек советский – это человек всегда неопределенный, живущий ложью и путающий жизнь с ложью, причем ему не обязательно быть выходцем из СССР, так как *homosoveticus* – наднациональная и надполитическая категория [Зиновьев, 2020].

Многие исследователи и философы второй половины XX века отмечают особую роль религии и мифа в идеологии тоталитарного периода, тесно связанную с ментальными и православными основами русской культуры. С усилением советского государства и идеологии видоизменяется образ правителя. А.В. Мень утверждает, что в «Сталинскую идеологию» в целом можно назвать религией. По мнению философа «Бог должен быть один – тот, что в Кремле, и вера в него призвана стать единственной государственной идеологией. Вождь – единственный оракул и носитель истины. Его не лимитирует даже формально исповедуемый марксизм, ибо сам Вождь полностью олицетворяет его доктрину.» [Мень, 2015, с. 840] Так образ И.В. Сталина становится сравним не только с образом царя самодержца, но и божества. А.В. Мень подкрепляет это утверждение, проводя параллели между правилами написания портретов генсека с иконописным каноном; биографией вождя, печатающейся крупным шрифтом, и Евангелием и т.д. [Мень, 2015, с. 841]. Мыслитель предполагает, что подобная мифологизация стала возможна из-за образовавшегося «религиозного вакуума» [Мень, 2015, с. 841]. Как мы отметили в первом параграфе, Церковь и религия играли одну из ключевых ролей не только в реализации оппозиции «власть» и «народ», но и в развитии русской культуры в целом. Образ вождя И.В. Сталина, вобравший в себя в том числе и данные категории, фактически становится всесильным обладателем иррациональной архаичной абсолютной власти: как духовной, так и светской. Народ при этом

также растворяется и становится всего лишь комплементарным понятием Вождя, одной из сторон его власти. Таким образом, оппозиция «власть» и «народ» фактически уничтожается мощью и всесильностью первой ее составляющей. В свою очередь, Р.Н. Редлих подчеркивает, что советская идеология, в особенности 1930- середины 1950-х годов, является мифологизацией фикций, фиктивных систем, не имеющих под собой фактического подкрепления [Редлих, 2015, с. 850].

Доклад «О культе личности и его последствиях», зачитанный Н.С. Хрущевым и ознаменовавший новый этап развития советской идеологии и культуры, значительно изменил и усложнил систему оппозиции «власть» и «народ» [Хрущев, 1956]. Доклад стал переворотом и надломом обозначенной нами веры в вождя – И.В. Сталина. Впервые было введено понятие «культ личности», критика «абсолютной власти» генерального секретаря подкреплялась цитатами В.И. Ленина, публично были представлены сведения о политических репрессиях, депортации народов. Это крайне важно для нашего исследования, потому что вновь обретает силу, заявленная нами оппозиция, при этом «власть» приобретает остро негативную коннотацию, становится врагом народа, на защиту которого встает народный правитель – В.И. Ленин. Если мы рассматриваем советскую идеологию как особую мифосистему, то после данного доклада образ И.В. Сталина становится сопоставим с образом антихриста, а образ В.И. Ленина переживает вторую волну сакрализации, как «истинный народный правитель». В докладе были отражены основные механизмы создания и пропаганды культа: песни, названия городов, гимн, замена Ленинской премии на Сталинскую и т.д. Интерпретируя доклад в контексте идей Р. Барта, мы можем сделать вывод, что, раскрыв инструментарий мифологизации и пропаганды, Н.С. Хрущев фактически создаёт контрмиф, а значит демифологизирует мифосистему, созданную И.В. Сталиным.

При этом, одним из последствий доклада стало рождение новой мифологической системы, основанной на резком противопоставлении

старого (сталинского) и нового. Таким образом, оппозиция видоизменяется и усложняется: «старая власть», представленная не только И.В. Сталиным, но и всей властной системой, вступает в оппозицию с народом, вбирающим в себя всех угнетенных тоталитарным режимом. Новая власть представляется носителем истинной идеи коммунизма, преемницей Ленина, она полностью принимает сторону народа и восстанавливает справедливость. Однако, основа советской идеологии была надломлена и набрать прежнюю силу уже не смогла. Даже при ужесточении цензуры и усилении идеологии в период застоя сакрализации советской власти и идеологии не произошло. Напротив, новые ограничения воспринимаются народом, как усиление власти бюрократии и чиновничества, что, в свою очередь, становится новым вызовом для молодого поколения и интеллигенции. Популярными становятся образы диссидентов, они романтизируются и трансформируются в образы народных героев.

Одним из ведущих мыслителей и литераторов второй половины XX века, ярким героем «оттепели» становится А.И. Солженицын. Он осуждал советскую власть, проводя параллели между устройством советской культуры и империей. Он пишет, обращаясь к советским вождям: «Потребности внутреннего развития несравненно важнее для нас, как народа, чем потребности внешнего расширения силы. Вся мировая история показывает, что народы, создавшие империи, всегда несли духовный ущерб. Цели великой империи и нравственное здоровье народа несовместимы. И мы не смеем изобретать интернациональных задач и платить по ним, пока наш народ в таком нравственном разорении и пока мы считаем себя его сыновьями» [Солженицын, 1995, с. 173]. Писатель призывает сделать выбор: между Империей, губящей прежде всего нас самих, и духовным и телесным спасением нашего народа [Солженицын, 1995, с. 173]. Таким образом, к концу существования СССР в рамках философского дискурса рассмотрения бинарной оппозиции «власть/народ» на первый план выходят идеи гуманизма и критика тоталитаризма.

Изучение специфики бинарной оппозиции ключевых компонентов образов России развивалось также в рамках культурфилософии и культурологии. Так, академик Д.С. Лихачев концентрируется на особой роли культуры в оппозиции «власть» и «народ». Академик утверждает, что при культурном развитии народа власть и государственное управление становится более «умным», ибо умным народом легче управлять умно: увеличивается предсказуемость. Он пишет: «Когда говорят, что каждый народ достоин своего правительства, то понимать это следует не в том смысле, что народ сам себя как бы наказывает своим правительством, а в том смысле, что стране с низкой культурой необходимо особое управление (сильные карательные органы, особое законодательство, предусматривающее преступления, немислимые в культурном обществе, сложные системы голосования и т. д.)» [Лихачев, 2006, с. 52]. Таким образом, уровень культуры определяет особенности взаимодействия власти и народа, противоречия между сторонами оппозиции усиливаются при низком уровне культуры и гармонизируются при высоком.

Кроме того, Д.С. Лихачев вводит в обозначенную оппозицию еще один компонент, который ранее мы рассмотрели как актуальный для отечественных философов рубежа XIX-XX веков: «интеллигенция». Данный компонент зачастую не относится ни к одной из сторон оппозиции, тем самым оппозиция из бинарной системы переходит в тернарную. В общефилософском смысле, по мнению Д.С. Лихачева, интеллигенту свойственен специфичный индивидуализм человека, сопряженного с обществом этическими императивами, в русской транскрипции — совестью. Интеллигент руководствуется интересами народа, а не власти.

Интеллигенция зарождается самопроизвольно, как правило «снизу» и приобретает форму объединений, обществ. Система таких неформальных и независимых от государства обществ рождала общественное мнение — орудие не менее мощное в некоторых ситуациях, чем политическая или законодательная власть [Лихачев, 2006]. Для интеллигенции мораль как

категория обоюдоострая, как синтез личного и общественного есть единственная власть, которая не лишает человека свободы, напротив, именно совесть и является истинной гарантией свободы. Формирование подобного слоя людей может быть расценено как высочайшее гуманитарное достижение России, своего рода торжество человеческого духа, лежащее в русле европейской (христианской) традиции. Таким образом, интеллигенция призвана примирить стороны оппозиции, влиять на развитие как системы власти, так и народа.

Феномен интеллигенции также разрабатывает Ю.М. Лотман, один из основателей семиотического изучения культуры и теории бинарных оппозиций. Для Ю.М. Лотмана интеллигенция представляет особый образованный слой со своими устойчивыми темами/оппозициями: «свое/чужое», «жертва/работа», «отщепенцы/соль земли»; «интеллигенты/евреи», «истина/Родина», «правда/истина» и т.д. В отличие от Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотман отмечает, что интеллигенция входит в оппозицию не только с властью, но и с народом. Он подчеркивает, что, принося себя в жертву и выступая как представитель интересов народа, интеллигенция фактически узурпирует право говорить от имени народа и выступать его защитником перед властью [Лотман, 1999, с. 132]. При этом зачастую подобная «жертвенность» воспринимается самим народом негативно. Советский философ и эстетик М. П. Капустин в книге «Культура и власть» 2002 г. видит в противостоянии интеллигенции и советской власти не временное нелегитимное явление, а выражение вечного конфликта культуры, олицетворяющей свободу и терпимость, и власти, олицетворяющей насилие. В СССР культура была полностью детерминирована властью, но центром свободы, по мнению М.П. Капустина, по-прежнему мог стать культурный авторитет: М. Горький, А. Солженицын, В. Высоцкий и др. [Капустин, 2003].

В противостоянии народа и власти, народ также обладает специфичными средствами. М.М. Бахтин, называет народ новорожденным младенцем, вскариваемым молоком, вновь посаженным растущим деревцем,

выздоровливающим, возрождающимся организмом. Властитель народа при этом – это кормящая мать, садовник, исцеляющий врач. И дурному властителю дается также гротескно-телесное определение: это – «пожиратель народа», «глотающий и пожирающий народ». Анализируя природу средневекового смеха, М.М. Бахтин отмечает, что «...Смех менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа...», при этом «средневековая серьезность» (речь идет о власти) «...была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, — элементами насилия, устрашения, угроз, запретов...» [Бахтин, 1990, с. 108] Таким образом, смех в представлении М.М. Бахтина становится основным средством противодействия народа власти, а, следовательно, ослабления оппозиционных отношений. Данная концепция применима не только к средневековой культуре, но и к отечественным реалиям второй половины XX века. Противодействие народа советской власти нашло отражение в огромных циклах политических анекдотов, шуток, востребованности политической сатиры и т.д.

К концу XX века в отечественной философии, культурологии и искусствоведении в рамках попытки осмысления феномена «советской культуры» одним из ключевых направлений исследования становится осмысление взаимодействия власти и народа. Так, например, В.К. Кантор утверждает, что в отечественной культуре власть опиралась на народ и на народное мнение, при этом жестоко эксплуатируя свой народ. Она парадоксально ориентировалась на ценности народа, уничтожая инакомыслие от имени и с помощью народа. Но вместе с тем абсолютно не считалась с ним при проведении крупномасштабных реформ, строек и перестроек [Кантор, 1996, с. 32-51]. То есть, государственная власть фактически лишает народ права голоса. При этом даже в эпоху тоталитаризма власть называет себя демократией. Таким образом, оппозиция

«власть» и «народ» снимается заявлением о «власти народа», но фактически оппозиционные отношения только усиливаются.

Совместное исследование П. Вайля и А. Гениса «60-е. Мир советского человека» посвящено эпохе, преподносимой в качестве противоположности сталинизму. В 1961 г. партия обещает достижение коммунизма уже на глазах живущих поколений советских граждан [Вайль, 1998, с. 13]. Шестидесятые годы становятся периодом, в котором шутливость, простота, ироничность, противоположные суровости и торжественности тоталитарной эпохи, стали новыми нормами общения, призванными сделать речь как бы более ясной и правдивой. 1960-е гг. вообще были временем слов, советский человек того периода говорил и жил среди речи, знаков, мифов. Это было время дружбы и сплочения, которому, к сожалению, все же не удалось упрочить утопию. Пражская весна 1968 г. для многих стала концом мечты о человеческом социализме без террора. Иными словами, в культуре 1960-х годов создается иллюзия, что острая оппозиция между властью и народом осталась в прошлом. Однако, в действительности эта гармонизация была одной из мифологем новой утопии, которая очень быстро вернулась к террору.

Говоря о социокультурном феномене шестидесятых годов, мы также должны отметить характерный для него кризис советской ментальности в целом, о котором пишет В.И. Тюпа. Описывая исторический феномен советской ментальности, он ссылается на его главную формулу «народ и партия едины», которую «можно охарактеризовать как симбиоз разностадиальных менталитетов: роевого МЫ-сознания, сплывающего в «народ», и ролевого ОН-сознания, ориентированного на персональное должествование каждого, на «партийность» даже бытовой деятельности, не говоря уж о идеологическом или социальном функционировании субъекта» [Тюпа, 2008, с. 13]. Автор утверждает, что этот симбиоз был направлен, в первую очередь, на подавления уединённого Я-сознания» [Тюпа, 2008, с. 13]. В данном контексте идеологические изменения оттепели подтолкнули увеличение значимости именно Я-сознания, что нашло отражение и в

искусстве (увлечение литературой Ремарка, Хемингуэя, живописью авангарда, поэзией и т.д.), и в повседневности (расселение коммунальных квартир, появление отдельного жилья). Усиление Я-сознания, в свою очередь, привело к кризису советской ментальности, основанной на подавлении личности, индивидуальности в пользу единства власти (партии) и народа. Также, как и В.И. Тюпа, мы утверждаем, что кризис советской ментальности означает не ее исчезновение или разрушение, а скорее «утрату культуuroобразующей доминанты и хаотизацию общественной жизни» [Тюпа, 2008, с. 18]. Человек оттепели, продолжая оставаться массовым советским человеком, постепенно начинает осознавать себя как «субъекта внеролевого существования» [Тюпа, 2008, с. 18].

Исследуя советскую культуру тоталитаризма как империю особого типа, И.В. Кондаков выделяет ее характерные черты, одной из которых стала политика пролетарской диктатуры («кто не с нами - тот против нас»), то есть фактически разделение народа на оппозиционные группы «свой» и «чужой». Подобное разобщение народа и развитие всенародной подозрительности стимулировало сохранение и нагнетание напряженной атмосферы «гражданской войны» в сфере идеологии, культуры, науки. Усложнение бюрократического аппарата усиливало давление власти на народ, при этом фактически делало невозможным народное противодействие власти. В культуре происходило непрерывное сокращение области «дозволенного»: постепенный запрет на такие темы, как дореволюционное прошлое, религиозная жизнь, русская эмиграция, оппозиция, судьбы крестьянства и «кулацкая» трагедия, репрессии, многие страницы Великой Отечественной Войны; то есть фактический контроль и «идеологическая селекция» информационного и культурного дискурса властью. Исследователь также анализирует «социалистический реализм» как главный метод отражения действительности во всех сферах творческой деятельности [Кондаков, 1997, с. 394]. Он же становится одним из главных механизмов пропаганды и мифологизации.

Феномену «социалистического реализма» посвящено огромное количество исследований, особенно в контексте изучения мифа и мифосистем. Соцреализм призван было выразить в реальных образах коммунистический миф. По сути, в соцреализме вымысел и действительность лишались своего традиционного противостояния и объединялись в диалектический синтез: миф вырастал из действительности, в которой уже содержались черты этого мифа. Выразить миф в реалистическом образе значило отразить в искусстве истинную «правду жизни». Как пишет исследователь тоталитарного искусства И. Голомшток, «своей монолитностью, соподчинением отдельных частей единому целому, своей ценностной иерархией тоталитарное искусство тяготело уже не к XIX веку, а к тем куда более отдаленным временам, когда в центре искусства стояла религиозная картина, а все остальное имело значение лишь как отражение в земном небесного и обретало смысл в своей причастности к чему-то высшему» [Голомшток, 1994, с. 265]. Б. Е. Гройс в работе 1993 г. «Утопия и обмен» акцентировал внимание на том, что официальное сталинское искусство, как и авангард, видело своей целью воспитание нового человека [Гройс, 1993, с. 20, 38]. Но оно нивелировало фигуру художника-демиурга, сливая его с государством. Приобщая художника к идеологическим образцам в русле тоталитарного стиля, власть позволяет ему созерцать типическое, всеобщее, идеальное, всегда превалирующее над единичным [Гройс, 1993, с. 51, 66]. Таким образом, в оппозицию власть и народ интегрируется фигура творческой личности, которая в условиях тоталитарной идеологии становится инструментом пропаганды и подавления общества

Сборник «Соцреалистический канон» 2000 года содержит подробный анализ соцреализма как явления, а также представлений о власти и о народе, сложившихся в его рамках. По мнению авторов, соцреалистический канон во всех видах искусства формировал особую идеологическую среду, результатом чего становилось определенное отношение народа к власти и

идеологии.

Особый интерес в изучении искусства тоталитарного периода представляет проблема интерпретации и репрезентации истории русской культуры. О. Л. Булгакова утверждает, что советская кинематография 1930-середины 1950-х создает особую «модель советского фильма», которая становится медиумом другой новой истории [Булгакова, 2000, с. 146]. Советские фильмы фактически снимаются о личности (героя или правителя), ее роли в истории и жизни народа. Е.А. Добренко в своем исследовании соцреалистического искусства приходит к выводу, что история русской культуры в тоталитарный период превратилась в смену княжений и царствований, а исторические события описывались как прямые результаты действий «правлящих особ», при этом значение правителя и власти во многом умаляет роль народных масс [Добренко, 2000, с. 878]. Именно поэтому в названия фильмов вынесены имена правителей: князя Александра Невского и царя Ивана Грозного. Можно назвать еще целый ряд фильмов, озаглавленных именами правителей и героев русской истории: «Пётр Первый» 1938 г. и «Кутузов» 1943 г. В. Петрова, «Минин и Пожарский» 1939 г. и «Суворов» М. Доллера и В. Пудовкина и т.д. Е.А. Добренко также выделяет три центральных персонажа советского историко-биографического фильма: правитель (воплощение власти), историческая закономерность (образ власти) и народные массы (зачастую подавленные властью ради «великой цели») [Добренко, 2000, с. 880]. Особую роль взаимодействия власти и народа в советском искусстве подчеркивает Х. Гюнтер: «народ» становится «комплементарным понятием к вождю», то есть базой той пирамиды, на вершине которой находится вождь или правитель [Гюнтер, 2000, с. 387]. Медиатором в оппозиции становится образ культурного героя, который, согласно Е.А. Добренко, становится демиургом и переходным звеном между народом и властью, главной целью которого является мобилизация народной массы [Добренко, 1993, с. 41], а образы военачальников, в свою очередь, были воплощением народной мощи и силы

[Добренко, 2000, с. 883].

Таким образом, мы можем сделать выводы о специфике формирования и трансформации образа России в советском идеологическом, а также в отечественном культурфилософском дискурсе 1930-2000-х годов. Ведущими процессами репрезентации образа России в кинематографе, метаязыке советской культуры, становятся мифологизация и демифологизация. Под мифологизацией понимается знаковый процесс деформации закреплённых в отечественной культуре концептов и образов в соответствии с актуальными идеологическими установками и историко-культурным контекстом в целом. Исходя из знаковой природы процесса мифологизации, мы рассматривает образ России как особую мифологему, состоящую из базовых концептов, характерных для русской культуры (власть, народ, враг, герой, интеллигенция), трансформированных под актуальные идеологические установки. В период становления имперской идеологии И.В. Сталина мифологизации подвергаются базовые образы и сюжеты русского героического эпоса, именно они становятся архетипическим основанием мифологизированного образа России. Ведущими компонентами образа России на протяжении всего XX века становятся образы правителя/власти и народа, образующие бинарную оппозицию. Однако при изменении идеологии и историко-культурного контекста трансформируется не только содержательная сторона каждой из сторон оппозиции, но и ее структура: появляется амбивалентность правителя, уничтожающая одну из сторон оппозиции, бинарная оппозиция может приобретать форму тернарной структуры, включая в себя третий компонент (враг, герой, интеллигенция).

Подводя итоги первой главы, мы пришли к следующим выводам. Специфика русской культуры начала осмысляться отечественной философией в рамках поиска ее места в бинарной оппозиции «Запад/Восток» и окончательно оформилась в философии русской идеи, где ведущее значение приобретает религиозность и учение о миссии русской культуры в отношении мира, а специфическими концептами русской культуры

становятся «правитель», «церковь», «народ», «интеллигенция». Альтернативой русской идее становится футуристическая концепция русского марксизма, в которой на первый план выходит бинарная оппозиция «власть/народ», где власть зачастую однозначно маркирована негативно, как сила, подавляющая народ. Русские марксисты тоже отмечают особую мессианскую роль русского народа в спасении и преобразовании мира. В советской культуре формируется особый образ России, основанный на закрепленных в культуре знаках и образах, деформированных в соответствии с актуальными идеологическими установками и историко-культурным контекстом посредством мифологизации – ведущего механизма пропаганды. При этом для тоталитарной идеологии наиболее актуален процесс создания мифа, то есть мифологизация, а для отечественной культуры второй половины XX века более характерен процесс демифологизации.

Глава 2. Репрезентация образа России в отечественном кинематографе второй трети XX века

Данная глава посвящена изучению репрезентации образа России в отечественном кинематографе времени периода тоталитаризма и периода оттепели. Для нас важно противопоставление кинематографа указанных периодов, так как идеологические установки этих периодов не только принципиально отличаются, но во многом даже противоположны друг другу, что определяет структуру второй главы. В первом параграфе мы анализируем специфику мифологизации образа России в фильмах А. Птушко и С. Эйзенштейна, в которых представлены события и личности прошлого (исторического) времени. В рамках второго параграфа мы обращаемся к анализу репрезентации образа России в кинематографе периода оттепели в контексте трансформации социокультурных смыслов: создания сакрального образа Великой отечественной войны, попытки осмысления тоталитаризма и мифологизации идеологической парадигмы оттепели через актуализацию образа настоящего времени.

2.1. Мифологизация образа России в советском кинематографе

Каждая мифосистема, в том числе и политическая, создает особое представление о пространстве и времени. В первую очередь мы остановимся на определении и основных особенностях мифологического времени. А. Ф. Лосев пишет, что «мифологическое время для всякой мифологии времени и пространства предполагает принцип наличия всего во всем» [Лосев, 1977, с. 33]. Н. А. Хренов говорит о цикличности мифологического времени, также автор указывает на то, что одновременность и цикличность мифологического времени нашли отражение и в советской мифологии [Хренов, 2006, с. 103-114]. Категория времени включает в себя образы прошлого, настоящего и будущего.

Образ «героического прошлого» становится центральным в киноискусстве данного периода. Советский кинематограф 1930-1940-х годов обращается к прошлому, возрождая историю. В этом аспекте важно

обратиться к образу культурного героя. Н. А. Хренов отмечает, что проблема культурного героя – это проблема мифа и психологии массы [Хренов, 2014, с. 447]. Таким образом, создание образа культурного героя побуждает массу к особой модели поведения, то есть модель поведения героя становится идеалом для массы. При этом культурным героем становится реальный исторический деятель, тем самым создается установка на реальность изображаемых событий. В связи с этим, в кинематографе тоталитаризма наиболее популярным жанром стал историко-биографический фильм, в рамках которого мифологизируются биография и деяния героя.

Образ героического прошлого в кино сравним с героическим эпосом советской культуры. При этом сюжеты, которые положены в основу исторического советского кино, по нашему мнению, можно разделить на две группы:

- фильмы о революции, гражданской войне и героях 1930-1940-х годов («Александр Пархоменко» Л. Лукова 1942 г., «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна 1925 г., «Чапаев» братьев Васильевых 1934 г.). Эта группа отражает идеи возрождения и развития империи силами культурных героев;
- фильмы об историческом прошлом («Александр Невский» 1938 г. и «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Петр Первый» В. Петрова 1937 г.). Данная группа включает в себя фильмы, рассказывающие о событиях далекого прошлого, таким образом, создается миф о «золотом веке», «героический эпос» советской культуры.

Выше была отмечена актуальность фольклорных образов в советском киноискусстве, а также факт обращения советских кинематографистов к базовым концептам и принципам героического эпоса [Ерохина, 2016], которые во многом легли в основу мифологизированного образа России как особой знаковой системы. Отечественный кинематограф 1930-1950-х годов можно рассматривать не просто как опыт интерпретации традиционных мифологем, но и как попытку создать новый героический эпос, отражавший тенденции советского бытия и советской культуры. С одной стороны, это

суждение опирается на факт существования имперских идеологических установок, с другой, – на наличие основополагающих признаков героического эпоса, обозначенных М. М. Бахтиным [Бахтин, 1975, с. 456-461].

Во-первых, героический эпос по М. М. Бахтину имеет дело с событиями героического, абсолютного прошлого. Советский кинематограф тоталитарного времени зачастую воспроизводит по единому алгоритму события недавнего (досоветского) и давнего, реального исторического прошлого, а также былинные события как явления мифологического времени («Чапаев» бр. Васильевых 1934 г.: «Александр Невский» 1938 г., «Иван Грозный» 1944 г. С. Эйзенштейна, «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. и др.) Героичность изображаемого времени усиливается специальными кинематографическими средствами создания художественного пространства фильмов. Каждый режиссер смог создать уникальное кинематографическое (в культурно-историческом плане - мифологическое) время и пространство.

Например, по словам Н. М. Зоркой, в изображении среды, в создании декораций, костюмов С. Эйзенштейн руководствовался принципом «реставрации». Кинокритик отмечает, что кадр его тяготеет к экзотичности, к чудной и странной древности, к затейливым стругам, к густокаменной резьбе псковских храмов, к пышно орнаментальной и зловещей тевтонской символической. Исходная культурная позиция для режиссера - уникальная, музейная вещь; в эпическом полотне Эйзенштейна создается не «бытовой», привычный глазу облик русской старины, а старина, далекая от нас, невозвратно ушедшая. [Зоркая, 1966]. Если художественное пространство фильма С. Эйзенштейна в первую очередь было ориентировано на историзм и, соответственно, реконструкцию, то мир фильмов А. Птушко («Новый Гулливер» 1935 г., «Садко» 1953 г., «Каменный цветок» 1946 г., «Илья Муромец» 1956 г. и др.) тяготеет к сказочной условности. Кинорежиссер, будучи мастером анимации, снабжал актеров бутафорскими телами и масками. Причём чаще всего Птушко не только конструировал, но и

изготавливал куклы и всяческие приспособления собственноручно [Спутницкая, 2020]. Несмотря на принципиальное различие в подходе к формированию художественного пространства, оба режиссера особое внимание уделяли созданию декораций – для фильмов могли выстраиваться целые города. Так, для фильма А. Птушко «Илья Муромец» был создан макет Киева площадью сорок на восемь метров, а также восьмиметровые золотые ворота [Спутницкая, 2018, с. 115], в свою очередь для создания Великого Новгорода в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» в Коломне были возведены соборы и улицы.

Во-вторых, (продолжая следовать идее М. Бахтина), согласимся с тем, что героический эпос содержит закодированное пророчество. В каждом из обозначенных фильмов, «историческом» и «былинном», в финале герой произносит своего рода пророчество, говоря о силе и величии русского народа, провозглашая его единство и священность русской земли. Наиболее репрезентативен в данном контексте финал фильма С. Эйзенштейна «Александр Невский», где камера снимает главного героя (Н. Черкасова) крупным планом, герой обращается напрямую к зрителю: «... если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет - на том стоит и стоять будет Русская земля». Этот фильм, рассказывающий о победе русского войска над «немцем», предвосхитил события Великой Отечественной войны, при этом именно в военное время картина была наиболее востребована зрителем и постоянно демонстрировалась в кинотеатрах. В фильме А. Птушко «Илья Муромец» финальное обращение героя (Б. Андреев) не столько имеет функции пророчества, сколько выстраивает ассоциативную связь между былинным освобождением Киева от Калина и победой в Великой Отечественной войне (дата создания фильма 1956 г.), тем самым мифологизируя последнюю в качестве воплощения победного духа русского народа как такового: «Не губили окаянные красен Киев-Град. Отстоял народ Русь-Землю от погибели»

Наконец (по версии М.М. Бахтина), эпос повествует о героях и

подвигах. Исторические фильмы патриотического характера были наиболее востребованным жанром в советском кинематографе тоталитарного периода [Хренов, 2014, с. 404], в связи с этим режиссеры часто обращались и к событиям былинного эпоса, и к знаковым историческим событиям и персонам. На отражении заявленного признака героического эпоса в советском киноискусстве мы остановимся подробнее.

Важнейшим образом советского кино 1930-1950-х годов, как и героического эпоса в целом, становится образ культурного героя. Он также становится ключевым компонентом образа России в кинематографе данного периода. Как известно, традиционными культурными героями русского героического эпоса были богатыри, призванные защищать русскую землю и народ от врага. С точки зрения Е. М. Мелетинского, такой тип культурного героя несет особую («богатырскую») миссию охраны от чудовищ местообитания людей [Мелетинский, 1976, с. 208, 269]. Однако, помимо названной функции защиты русской земли, богатыри, как традиционные (былинные), так и новые (советские) вбирают в себя основные добродетели, почитаемые народной культурой, в том числе это способность к защите интересов народа. Поэтому они часто противопоставлены не только образу врага – внешнего захватчика, но и врага внутреннего, как правило, воплощённого в образе предателя, а также – в соответствии с идеологическими запросами – представителя знати, власти или собственно правителя.

Опираясь на продуктивный в данном случае системный подход, мы структурно выстраиваем наш анализ советских фильмов по принципу бинарных оппозиций: герой и враг. Образы русских богатырей, князей и врагов появляются в столь разных по сюжетному материалу и стилистике, но объединенных идеей бинарного противостояния героя врагам России фильмах, как «Александр Невский» С. Эйзенштейна 1938 г. и «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. Исследуя трансформацию в кинематографе традиционных для русского героического эпоса образов и сюжетов, можно

обнаружить характерные тенденции репрезентации образа России в кинематографе 1930- середины 1950-х годов.

Фильм Птушко – это экранизация сразу нескольких сюжетов былинного эпоса об Илье Муромце, которые режиссер объединил в единую сценарную композицию. Первая сцена фильма «Илья Муромец» А. Птушко 1956 г. является своего рода «зачином». Это сцена смерти Святогора, одного из древнейших богатырей в фольклорной традиции, великана, обладающего невероятной силой. В фильме, как и в былинном эпосе, Святогор является воплощением образа первопредка, хранителя и первого обладателя богатырской силы народа. Мощь Святогора подчеркивается в кадре визуальным противопоставлением на общем плане огромной фигуры богатыря, равной горам на заднем плане, и крошечных калик, пришедших к герою. Святогор передает им Меч-кладенец для молодого богатыря, в котором нуждается Русь. Перед обращением Святогора в камень старый богатырь объясняет, что его не в силах сносить Мать Сыра Земля. Былинный сюжет о смерти Святогора и передаче символа его силы Илье Муромцу ведущие фольклористы интерпретируют как переход к государственному эпосу [Пропп, 1999; Балашов, 1981]. При этом мощь Святогора интерпретируется как древнейшая сила русского народа, «свободного от государственности» [Пропп, 1999, с. 76-86]. Таким образом, его гибель и переход богатырской силы к новому герою, служащему Родине и Киеву, говорит о восприятии архаическим сознанием, присущим народу, идеи служения как центрального концепта, единого для народного эпоса и для советской идеологии. В фильме режиссер акцентирует внимание зрителей на том, что Руси нужен новый герой. Обращая внимание на преемственность народной силы, которая не останавливается на Илье Муромце (в финале фильма Муромец передает меч своему сыну), мы можем прочитывать передачу оружия защиты как указание на генетическую связь силы советского народа с древней богатырской народной силой [Тирахова, 2020, с. 207].

Несмотря на то, что в картине зритель видит и других богатырей (Алешу Поповича и Добрыню Никитича), героические подвиги в фильме Птушко совершает только Илья Муромец. Каждый из богатырей является носителем отдельных добродетелей русского народа. Добрыня мастерски владеет оружием, Алеша наделен острым умом, жизнелюбием и храбростью, граничащей с безрассудством. В фильме образы богатырей индивидуализированы. Например, Алеша Попович – самый младший богатырь в исполнении С. Столярова – представлен в фильме в амплуа героя-любownika: в первой же сцене мы видим его объясняющимся в любви Аленушке (И. Арепина). Кроме того, он наиболее резок и эмоционален: в результате ссоры Ильи и князя Владимира именно Алеша дает клятву не служить более Владимиру и долго не прощает последнего, отказываясь возвращаться на защиту Киева. Добрыня в исполнении Г. Демина, напротив, воплощение мудрости и степенности. Из всех богатырей он ближе всего к князю Владимиру: так, в первой сцене он выполняет «дипломатическое» поручение, нанося визит в Царь-Град. Выбор актеров в фильме объясняется поиском архетипичной внешности (правильные черты лица, благообразие и мужественность) богатырей, изображаемых в мифологической парадигме.

Главный герой фильма Птушко Илья Муромец в исполнении одного из любимых актеров как публики, так и главы государства Б. Андреева предстал воплощением надежности и земной силы, мужества, патриотизма и простоты; в своей человечности и обыденности «богатырский» типаж актера идеально совпал с актерской задачей. Илья Муромец в былинном эпосе – это русский национальный герой [Пропп, 1999, с. 249], главной целью которого является служение родной земле. Мы уже упомянули, что героические богатырские подвиги в фильме совершает только Илья Муромец. Можно предположить, что он стал центральным героем из-за своего происхождения.

В отличие от Алеши Поповича, сына священника, и Добрыни Никитича, сына рязанского воеводы, Илья Муромец – герой из народа. При дворе князя к нему часто обращаются «мужик-деревенщина», его также

называет Алеша при первой встрече. Первый раз зритель видит крупный план героя в раме окна: композиционно граница экрана дублируется широкой рамой окна, что посредством киноязыка подчеркивает скованность силы Ильи. На общем плане богатырь предстает перед зрителем в сцене с каликами, сидя. Здесь камера снимает героя снизу – это распространенный кинематографический прием, позволяющий визуально увеличить персонажа и подчеркнуть его масштабность и значимость. Ракурс снизу регулярно используется режиссером в сценах с участием Ильи Муромца, в том числе в сцене сражений [Тирахова, 2020, с. 207].

В фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» также есть персонажи, которых можно назвать богатырями. На эти роли были приглашены актеры «простонародного» актерского типажа: Н. Охлопков на роль Василия Буслая и А. Абрикосов на роль Гаврилы Олексича. Во многом эти герои созвучны образам упомянутых выше богатырей, наделенных храбростью, удалью и огромной силой, которые проявляются в сцене сражений. Но они противопоставлены друг другу, подобно былинным Алеше и Добрыне. Буслай экспрессивен и шутлив, Гаврила, напротив, спокоен и мудр. В большинстве сцен камера так же, как Илью Муромца в фильме Птушко, берет их в ракурсе снизу, что визуально делает их крупнее, хотя и Абрикосов, и особенно Охлопков не были малорослыми. Во многих кадрах герои как бы «выходят за рамки экрана», что рождает у зрителя образ личностей особенно крупного масштаба.

Образ главного героя фильма С. Эйзенштейна в исполнении Н. Черкасова – один из самых сложных и противоречивых из всех, нами рассмотренных. Будучи по статусу князем, в фильме он визуально намеренно лишен знаков княжеской власти, его образ растворен в народной среде: он спит рядом с рыболовной сетью, одет в простую рубаху, занимается ловлей рыбы с мужиками и т.д. Однако в сцене ожидания вестей из Новгорода зритель видит, что герой тяготится мирной жизнью: он разрывает рыболовную сеть, мечется по избе, при этом создается ощущение, что ему

тесно в ней (в избе слишком низкие потолки, на общем плане мы видим все пространство избы, по которой «мечется» герой). Данная сцена перекликается с той, где Илья Муромец пытался освоить крестьянский труд в фильме А. Птушко. В обеих сценах подчеркнуто, что герои в первую очередь воины и не приспособлены к другому делу. Функции правителя Александр в фильме проявляет также исключительно в военном деле, но и правителем он остается народным, полководцем, сражающимся бок о бок с простыми людьми [Тирахова, 2020, с. 207].

Главная задача былинного богатыря, как было выше отмечено, – защита родной земли от врага. Мифологический базис советской культуры в этой функции, представленной кинематографом, актуализировался в полной мере. Это дает нам возможность обратить внимание на интересные образы антагонистов. Мы попытаемся проследить эволюцию образа врага как в былинном эпосе, так и в кино. Обратим внимание, в первую очередь, на природу вражды героя и его антагониста. В былине это чудовище, в исторической ленте – представитель власти или предатель. Нам кажется, что именно в этом аспекте можно выявить истоки знаковых образов советского культурного кода [Тирахова, 2020, с. 207].

Самый древний по происхождению образ чудовища появляется в фильме А. Птушко. Змей Горыныч, вероятно, генетически связан со Змеем из былины «Добрыня и Змей», в которой чудовище воплощает древнюю силу опасных стихий [Пропш, 1999; Путилов, 1968]. Наличие в фильме образа древнего чудовища, воплощающего силы стихий, увеличивает представление о могуществе богатырской силы народа. Змей Горыныч в фильме А. Птушко выглядит эффектно даже сегодня, хотя спецэффектов в современном понимании в кинематографе середины XX века быть не могло. Съёмочная группа использовала динамичную смену кадров, комбинированную съёмку, огнемёт, выжигающий землю, и саму механизированную куклу Змея Горыныча. Но герои фильма в битве со Змеем не демонстрируют ни доли страха или сомнения. Выбегая из сражения на первый план и обливаясь

водой, они играючи побеждают древнее чудовище.

Вторым героем-антагонистом, близким образу Чудовища, на наш взгляд, является Соловей-разбойник. В фильме А. Птушко победа над Соловьем – это первый подвиг Ильи. Образ Соловья в фильме точно повторяет былинный: это чужой, иноземный внешний враг с характерными мифологическими свойствами чудовища. При этом портрет Разбойника исполнен в узнаваемом стиле А. Птушко: с помощью костюма и накладного грима создается гипертрофированный уродливый образ мохнатого антропоморфного чудовища с животной пластикой. Пространство, в котором обитает Соловей, – это безжизненные сухие деревья на выжженной «голой» земле. В эпизодах с участием Соловья, с одной стороны, режиссер в очередной раз указывает на силу Ильи (герой поднимает чудовище одной рукой). С другой стороны, демонизированная дикость Соловья явно противопоставлена уровню развития русской культуры. В данном противопоставлении нашла отражение знаковая для советской культуры категория «чужого» как враждебного. Такую тенденцию мы можем отметить почти во всех кинообразах внешних врагов [Тирахова, 2020, с. 208]

Третий близкий чудовищу образ – Идолище, посол Калина-царя, приехавший к князю Владимиру. Средства создания образа – гипертрофированные размеры и гротескный портрет, но Идолище, в отличие от Соловья-разбойника, приобретает больше социально-антропологических черт (богатый костюм, перстни, ожерелье и т.д.). Идолище вбирает в себя человеческие пороки, порицаемые русским народом на протяжении всей истории отечественной культуры: обжорство, грубость, жестокость и т.д.

Образ же самого уродливого и странного (сыгранного узбекским актером Ш. Бурхановым) Калина-царя предстает в фильме очеловеченным. При этом в отдельных сценах фильма он проявляет себя как жестокий и властный правитель. Режиссер подчеркивает его нечеловеческую сущность во фрагментах, где постаментом для его «трона» становятся люди, поддерживающие его на своих спинах. В сцене сражения он приказывает

создать «живую» гору из своих же воинов, по телам которых он скачет верхом на коне, чтобы своими глазами видеть ход сражения. Подобное «утилитарное» использование человеческого тела мы встречаем и в сцене встречи Александра и баскаков в фильме С. Эйзенштейна [Тирахова, 2020, с. 208].

Обратим внимание на визуальное решение образов войск как русских, так и вражеских. На наш взгляд, эти образы также реализуют специфику представлений о герое и враге. В съемках фильма Птушко начинали свою работу художники и специалисты по комбинированным съемкам братья Никитченко. Именно благодаря их изобретению «автоматических перекладок» в эпизодах татарского нашествия появились сто тысяч всадников и материализовалась эпическая формула «от топота конского солнца померкло». Грандиозная армия, созданная на основе десяти тысяч фотографий, снималась методом многократной экспозиции, при этом светлые кони предварительно красились анилином в разные цвета [Спутницкая, 2020]. Масштабность съемочного процесса является чертой художественного стиля искусства тоталитаризма в целом. Обратим внимание, что средства художественной выразительности, использованные для создания образов русского и монгольского войск, явно антитетичны. Сцены в монгольском тылу визуально напоминают знаменитую «Пляску опричников» в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» 1944 г.: они также решены в красных, черных и золотых цветах, отличаются яркостью и динамичностью. Русское войско, напротив, представлено статичным, ровным, светлым строем витязей. Подобное цветовое и динамическое противопоставление подчеркивает разницу в культурном развитии Руси и татар и сближает образ русской культуры с культурой западной.

В фильме «Александр Невский» вражеские и русские войска противопоставлены иначе. Рассмотренные нами ранее образы врагов из фильма Птушко были носителями знаков восточной культуры. В картине Эйзенштейна мы видим образ западного врага, на что указывают уже

портреты персонажей (монголоидный тип лиц татар и «римские» профили рыцарей). Александр Невский говорит, что немец – враг более опасный и жестокий, чем монголы. Это подтверждает сцена взятия Пскова, где рыцари казнят стариков, заживо сжигают женщин и детей. Визуально враги в картине сближаются с образами мифических чудовищ (птичьи лапы на шлемах, неестественная пластика и грим). При этом рыцари в отличие от татар статичны, безмолвны и безлики. Им противопоставлены эмоциональные и динамичные образы русских воинов, подшучивающих друг над другом во время сражения, бьющих врага не только оружием, но и дубинами, ведрами и т.д. В данном контексте мы можем предположить, что подобное противопоставление сближает русскую культуру с восточными, при этом противопоставляя ее культурам западным. Это актуализирует проблему биполярности русской культуры, находящейся на границе Востока и Запада [Тирахова, 2020, с. 209].

Исследуя мифологизацию базовых компонентов образа России в историко-биографическом кинематографе, необходимо отдельно остановиться на реконструкции культуры повседневности в обозначенных фильмах, так как именно она создает иллюзию достоверности и лежит в основе вторичной семиотизации, то есть мифологизации. Так, например, специально для фильма «Александр Невский» была изготовлена точная копия средневекового портативного органа - на нём католический монах, одетый в чёрное одеяние, играет во время битвы. Большая часть эпизодов фильма являются полной реконструкцией. Мы отметим лишь главные, те, которые имеют особое значение в воплощении режиссерского замысла.

Экспозиция картины представляет собой визуальный ряд, составленный из предметов повседневности. Перед нами открывается поле, на котором стрелы, останки людей и лошадей. Так мы понимаем, что это поле битвы, где погибло много русских воинов, на что указывают шлемы с бармицами — русский военный головной убор. Описанной картине предшествует текст: «Это был XII век. Тевтоно-Ливонские рыцари

двинулись на Русь. Русь привлекла их своими великими землями и богатством. Немецкие захватчики ждали легкой победы: Русь только что пережила кровавый удар монголов». Эта сцена показывает последствия монгольских набегов в период раздробленности Руси. Обозначенный эпизод в контексте советской идеологии репрезентирует последствия Первой мировой войны, а рассказ о Тевтоно-Ливонских рыцарях предвещает приближение новой войны. Стоит также обратить внимание на два эпизода, которые указывают на режиссёрское погружение в культуру повседневности Древней Руси. Во-первых, снаряжение воинов в поход: кузня находится за стенами города, как и должно быть. Во-вторых, один из воинов рассказывает у костра аллегорическую сказку эротического содержания о лисе и зайце. К XIII веку сказки из разряда аллегорических историй, затрагивающих остросоциальные проблемы, перешли в статус шуточных историй. За счёт подробной реконструкции предметного мира режиссёр усиливает иллюзию достоверности происходящего на экране, которая распространяется и на сцены, отступившие от принципа реконструкции и деформированные в соответствии с идеологическими установками.

Например, сцена новгородского вече. Вече — это своеобразная форма управления (законодательная власть), ограничивавшая власть князя, это совет бояр. Вече по важнейшим государственным вопросам собиралось на площади перед Софийским собором. Вече обладало огромной властью, на нем могло быть принято решение выгнать или призвать князя. Нельзя сказать, что в рассматриваемой нами картине вече является точной реконструкцией. Вече как совет аристократии изображено неспособным принять решение. Этой функцией здесь наделяется народ. Этот эпизод становится, с одной стороны, мифом о «золотом веке» советской культуры, а с другой — аллюзией на революцию как возвращение к «золотому веку». Ключевым отступлением от исторических реалий в «Александре Невском» стал и тот эпизод, где Александр (Н. Черкасов) ловит рыбу. В данной сцене образ князя не маркируется даже формальными признаками социального

статуса, на нем простая рубаха, лапти. Образ жизни князя походит больше на образ жизни мужиков. Так, на экране появляется мифологизированный образ народного правителя, актуальный для советской идеологии середины 1930-х годов.

Отдельного внимания требует анализ репрезентации исторических событий в исследуемых нами фильмах С. Эйзенштейна. Точная реконструкция многих исторических фактов повседневности дает, с одной стороны, установку на реальность описываемых событий, и с другой – делает реалистичными мифологизированные образы. Таким образом, через систему символов, указывающих на «героическое прошлое», происходит создание образа сакрального времени, «великого прошлого», которое содержательно соотносится с современностью, за счет чего в зрительском восприятии рождается миф о возвращении к «золотому веку».

Отдельно следует отметить роль музыкального сопровождения в раскрытии образов героев и врагов в обоих фильмах. И у Птушко, и у Эйзенштейна появляются песенные композиции, стилизованные под народные мелодии, которые сочетаются с особым видеорядом. Так, песня калик о бедах Святой Руси сопровождает визуальный ряд из лаконичных и емких образов: горящие города и деревни; мать и ребенок, стоящие на выжженной земле; жестокое войско; вереница пленных русских женщин и т.д. Именно эта песня поднимает Илью на ноги. В фильме С. Эйзенштейна знаковой становится песня «Вставайте, люди русские...». Ее сопровождают слова Александра о том, что дружины будет мало и необходимо «поднимать мужиков». Визуальным планом, соответствующим песне, становятся динамичные кадры сборов народа на войну. В фильме Птушко песня и сопряженный с ней визуальный план объясняют главную мотивацию поступков героя - защита родины и изгнание татар. В картине С. Эйзенштейна сцена сборов русского народа на бой под песню «Вставайте, люди русские...» подчеркивает важность единства народа в защите родной земли. Известно, что, создавая образ русского народа, С. Эйзенштейн при

съемках фильма был увлечен сопоставлением композиции фильма с музыкальной формой фуги. Название музыкального жанра «фуга» переводится как «бегство», «бегущая». Что же касается основного, общего плана картины, то здесь у режиссера нет никаких тонкостей. «Могуче и непобедимо славное русское воинство» – вот тезис режиссера [Зоркая, 1966].

Обозначенные нами эпизоды и приемы выстраивают соответствие между мифологическим представлением о героях нового времени и былинными историческими персонажами средствами нового искусства. Более того, советские режиссеры зачастую буквально экранизируют былинные сюжеты, сказания и исторические события.

Однако мы обнаружили и принципиальные расхождения визуального ряда названных фильмов с более ранними традициями героического эпоса. Мы уже отмечали, что образ главного героя фильма С. Эйзенштейна лишен визуальных признаков княжеской власти и органично встроено в простонародную среду, иногда даже растворяясь в ней. Данное кинематографическое решение мы трактуем как попытку создания мифа о народном правителе, отвечающего одному из основных идеологических нарративов советской культуры о власти народа. Более радикальной трансформации подвергся образ князя Владимира (А. Абрикосов) в фильме Птушко. В былинах образ Владимира часто стоит в одном ряду с боярами и тем самым противопоставлен героическим образам богатырей. Былинные герои зачастую не принимают дары князя, В. Я. Пропп подчеркивает, что богатырю чуждо стремление обрести власть, для него это приобщение к ненавистным князьям и боярам [Пропп, 1999, с. 251]. Основными причинами конфликта между князем и богатырями становятся пренебрежительное отношение князя к героям [Пропп, 1999, с. 258] или, напротив, расположение к врагу [Пропп, 1999, с. 226]. Последнее является причиной одного из самых крупных конфликтов Ильи и Владимира в былинном эпосе.

В фильме А. Птушко образ князя идеализирован по контрасту с образами бояр - концентрацией всех пороков и злодеяний (стремление к

власти, богатству и т.д.), а также через появление образа внутреннего врага, отвратительного предателя - боярина Мишатычки (С. Мартинсон), образ которого в своей сатирической эстетике не характерен для былинного эпоса. Выстроен образ предателя во многом по принципам создания фольклорных антигероев: типаж актера резко противопоставлен типу Б. Андреева - Ильи с помощью грима (накладной нос), пластического рисунка (сутулость, суетливость) и ракурса съемок (если Илья чаще снят снизу, что визуально увеличивает героя, то предатель как правило взят камерой сверху, что приводит к обратному результату). Персонаж как правило показан в комических унижительных сценах, демонстрирующих его трусость (он попадает то в бочку с водой от свиста Соловья, то в капкан, теряет штаны в попытке отправить послание Калину-царю и т.д.). Но именно он оговаривает Илью, что послужит причиной конфликта князя и богатыря, строит боярский заговор против героя и служит Калину-царю т.д. Эти эпизоды призваны оправдать ошибки и жестокость правителя, перенести вину с князя на бояр и предателей, что созвучно с идеологическими установками тоталитаризма (трактовка репрессий как «перегибов на местах») [Тирахова, 2020, с. 209-210].

Образы предателей, визуально выстроенные с опорой на условно-символические элементы «народного» архетипа (черты лица, конфигурация телесности), встречаются и в фильме «Александр Невский»: это Твердило (С. Блинников) и монах Анахий (И. Лагутин). Их образы, отвечая актуальному идеологическому запросу, также должны были оправдывать внутреннюю политику тоталитарной эпохи, однако, напрямую в сюжетной структуре фильма они данную функцию не реализуют. Введение подобных образов скорее было призвано показать место предателя в иерархии людей, совершающих злодеяния. В сюжетной канве фильма антитеза «свой-чужой» (враг, предатель) имеет прямое и буквальное воплощение. Солдат вражеского войска отпускают: делается это с целью распространить послание Александра, обращенное ко всему миру. Князей, возглавлявших вражеское

войско, пленяют. Но предательство персонажа, вставшего на сторону врага, прочитывается как предательство не только по отношению к конкретному человеку, но и ко всему народу, всей русской земле, поэтому за него предполагается самое страшное наказание: в «Александре Невском» народ убивает предателя, в «Илье Муромце» боярина Мишатычку кидают в котел со смолой.

Значимой проблемой в изучении кинематографа тоталитарного периода является интерпретация и репрезентация истории русской культуры. О. Л. Булгакова утверждает, что советская кинематография 1930-1940-х создает особую «модель советского фильма», которая становится медиумом другой новой истории [Булгакова, 2000, с. 146]. На первый план в этой модели выходит образ личности (героя или правителя) и его роль в истории и жизни народа. Е.А. Добренко в своем исследовании соцреалистического искусства приходит к выводу, что история русской культуры в тоталитарный период представляет собой «смену княжений и царствований», а исторические события описывались как прямые результаты действий «правлящих особ», при этом определяющая роль правителя и власти во многом умаляет роль народных масс [Добренко, 2000, с. 878]. Так, например, даже в названия наиболее известных фильмов вынесены имена правителей: князя Александра Невского и царя Ивана Грозного. Кроме того, мы можем назвать еще множество аналогичных фильмов, озаглавленных именами правителей и героев русской истории: «Пётр Первый» 1938 г. И «Кутузов» 1943 г. В. Петрова, «Минин и Пожарский» 1939 г. и «Суворов» М. Доллера и В. Пудовкина и т.д. Е.А. Добренко также выделяет три центральных персонажа советского историко-биографического фильма: правитель (воплощение власти), историческая закономерность (образ власти) и народные массы (зачастую подавленные властью ради «великой цели») [Добренко, 2000, с. 880]. Мы условно объединим первых двух персонажей в образ власти и попытаемся выявить специфику реализации бинарной оппозиции «власть/народ». Мы можем предположить, что анализ данной оппозиции

позволит раскрыть семантическое поле взаимодействия власти и народа, характерного для культуры тоталитарной эпохи.

Особую роль взаимодействия власти и народа в советском искусстве подчеркивает Х. Гюнтер: «народ» становится «комплементарным понятием к вождю», то есть базой той пирамиды, на вершине которой находится вождь или правитель [Гюнтер, 2000, с. 387]. По законам социальной иерархии выстроена композиция кадра сцены Вече в Новгороде в фильме «Александр Невский» 1938 г. Это одна из ключевых сцен фильма, репрезентирующих оппозицию «власть/народ». Образ формальной власти воплощают купцы, бояре и духовенство, которые маркированы отрицательно, ведомые лишь алчностью, способные предать родную землю. Именно к этой группе персонажей близки образы врагов народа – предателей. В кадре представители формальной власти композиционно изображены выше, чем народ. Однако, возвышения, на которых они стоят, расположены на втором плане кадра и уходят вглубь, на первом же плане находится толпа. Посредством этого композиционного решения в зрительском сознании возникает парадоксальное впечатление: визуальное давление власти на народ снижается, а значение народного «слова», напротив, усиливается.

Таким образом, можно говорить об амбивалентности образа народа в обозначенной картине. Народ становится носителем истинной сакральной власти, что, в свою очередь, воплощает ключевой тезис советской идеологии о власти народа. Эта власть основана на принципах равенства, демократии, патриотизма и гуманизма. Именно народ в этой сцене принимает решение «звать Александра», образ которого становится новым элементом, интегрированным в заявленную оппозицию. Образ героя становится своего рода медиатором и значительно влияет на оппозицию в целом, поэтому мы остановимся подробнее на анализе данного образа, особенностях его раскрытия, репрезентации и роли в реализации оппозиции.

Е.А. Добренко считает, что культурный герой в советском искусстве тоталитарного периода становится демиургом и переходным звеном между

народом и властью. Главной целью героя становится мобилизация народной массы [Добренко, 1993, с. 41]. Образы военачальников также могут быть воплощением народной мощи и силы [Добренко, 2000, с. 883]. В фильме образ Александра противоречив. С одной стороны, по мнению Е.В. Волкова и Е.В. Пономаревой, Александр Невский в фильме – это образ «*правителя-отца*», в котором дается намек на черты (немногословность, лаконичность речи и др.) И.В. Сталина [Волков, 2012, с. 24], народного правителя. Композиционно фигура Александра выдвигается на первый план и возвышается над народом в сценах, где он выступает как полководец и народный лидер. Например, в финале фильма после победы над немцами в сцене пророчества князь выступает именно как правитель и становится центральным образом в кадре. В этот момент визуально и композиционно фигура князя выглядит крупнее и более значимо, чем окружающий его народ. Мы предполагаем, что создатели фильма таким образом создают миф о народном правителе, оправдывая и идеализируя представления о действующей власти в массовом сознании. Сам режиссер не скрывал сходства между Александром Невским и «*вождем всех народов*» [Греков, 1939, с. 19].

С другой стороны, мы должны подчеркнуть, что на уровне системы персонажей и сюжета Александр Невский в исполнении Н. Черкасова может быть соотнесен с архетипическим образом *культурного героя* (воина, богатыря, победителя «*чудовищ*», освободителя родной Земли [Мелетинский, 1982, с. 26]). Развитие образа Александра в фильме происходит по законам героического эпоса. Подобно былинному герою Илье Муромцу, Александр Невский предстает перед зрителем как герой-воин, который близок народу в мирное время, но мучается своей «*непригодностью*» для мирной жизни [Тирахова, 2020, с. 206-212]. На протяжении фильма он композиционно сливается с народом в пространстве кадра, выходя на первый план только в диалоге с монгольским послом, из которого мы узнаем о его подвигах и героизме. Даже сражается Александр

рядом и наравне с второстепенными персонажами. Таким образом, Александр Невский может быть назван медиатором в бинарной оппозиции «власть/народ», за счет того, что сам он является амбивалентным и соотносится с обеими сторонами оппозиции.

Как правило, разрешение противоречий в мифе происходит с помощью введения в бинарную оппозицию образа-медиатора, в качестве которого может выступать культурный герой [Соловьева, 2014]. Следовательно, можно говорить о влиянии образа Александра Невского на оппозицию «власть/народ». Отметим, что появление князя на Вече в Новгороде композиционно смещает представителей формальной власти - они в кадре больше не появляются, их место занимает Александр Невский. Так формальная власть бояр и купцов заменяется властью избранного народного лидера, культурного героя. В данном контексте отношения князя и народа выстраиваются по архаичной патриархальной модели государства как семьи, где правитель – отец, а народ – это дети [Максапетян, 2001].

Взаимодействуя с образом князя, образ народа кардинально меняется. Если в начале фильма народ представлен неделимым монолитом, толпой, то после прихода Александра в Новгород образ народа становится персонифицированным, представляет собой систему персонажей, которая является воплощением «большой семьи» – моделью идеального общества, состоящего из нескольких «иерархических групп» [Волков, 2012, с. 24]:

- Представители простого народа - воин Савка (Л. Иудов), кузнец Игнат (Д. Орлов) и др. Последний представляет особый интерес: его портрет подчеркнуто лишен героического пафоса (низкий рост, худощавое телосложение), что не помешало герою стать воплощением мессианской идеи жертвенности русского народа. Он снаряжает всех воинов в бой, а ему самому остается лишь короткая «кольчужка», и именно он умирает в бою с предателем. Кроме того, кузнец является носителем русского фольклорного слова, его речь насыщена пословицами, поговорками и присказками. На наш взгляд, этот образ является в фильме одним из

ключевых, емко вбирая в себя базовые представления о русском народе.

- Герои-дружинники Василий Буслай (Н. Охлопков) и Гаврило Олексич (А. Абрикосов), которых Н.М. Зоркая называет русскими богатырями [Зоркая, 2006, с. 274] Действительно, обозначенные персонажи во многом построены по аналогии с былинными культурными героями [Тирахова, 2020, с. 207], при этом, по словам Е.В. Волкова и Е.В. Пономаревой, могут быть соотнесены и с легендарными образами комсомольцев-героев [Волков, 2012, с. 24].

Таким образом, с развитием сюжета фильма снимается противоречие между формальной властью и народом и фактический конфликт разрешается через введение образа-медиатора, в качестве которого выступает культурный герой. Александр Невский в фильме имеет амбивалентную природу, объединяя в себе признаки формальной власти и народа, смещает формальную власть и становится воплощением народного правителя. Народ же, вступая во взаимодействие с героем, сам становится носителем и власти, и героизма [Тирахова, 2021 (1), с. 176].

Фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна является закономерным продолжением развития отношений в бинарной оппозиции «власть/народ», заявленной в «Александре Невском». В «Иване Грозном» представлен образ формальной власти - боярства и духовенства - маркированный негативно. Образ народа также зачастую выступает как монолит в массовых сценах. Однако в фильме «Иван Грозный» по сравнению с «Александром Невским» радикально иной образ медиатора. Открывают фильм данные крупным планом символы власти (Шапка Мономаха). Этим режиссер сразу заявляет, что образ правителя в фильме центральный, что герой фильма именно правитель. Забегая вперед, нужно отметить, что процесс обретения царем абсолютной власти во многом становится ключевым в фильме. Сюжет фильма демонстрирует, как Иван постепенно становится воплощением образа власти и входит в оппозицию с народом.

Образ Ивана – это образ правителя, участвовавшего в войне. Однако,

если Александр Невский принимает непосредственное участие в сражении, то Иван лишь присутствует на поле боя, как царь, военачальник. Мы не встречаем здесь героического сражения, какое было в «Александре Невском». Кроме того, образ войска Казани практически не представлен в фильме, в сцене сражения внимание режиссера сконцентрировано на русском войске и образе Ивана Грозного. Из стенограммы беседы И. Сталина и В. Молотова с С. Эйзенштейном и Н. Черкасовым можно сделать вывод, что образ внешнего врага и героизм царя в военной кампании не нашли достаточного отражения в фильме, И. Сталин говорит, что необходимо доснять Ливонский поход [Сталин, 2006, с. 433]

Внимание режиссера обращено к борьбе Ивана с внутренними врагами. И стенограмма подтверждает, что изображение репрессий не было запретной темой, но создатели были обязаны показать причину такой политики [Сталин, 2006, с. 434]. Именно это и показывает С. Эйзенштейн в своем фильме через образы прошлого. В картине показана жестокость опричников, и в то же время показана причина этого, а именно убийство боярами матери и жены Ивана, их стремление захватить власть и реальность заговора против царя. В анализируемой картине внутренние враги становятся чудовищами, в то время как внешние враги фактически не появляются в фильме.

Ключевым образом ближнего врага в фильме «Иван Грозный» становится образ Ефросиньи Старицкой (С. Бирман), тети Ивана, представительницы древнего боярского рода. В данном разделе нам важно отметить пластический рисунок героини: чаще всего она «крадется» с сутулой спиной, например, в сцене отравления царицы (Л. Целиковская). Характерной чертой становится ее взгляд: злой, пристальный, с нахмуренными бровями. Образ достаточно прост, статичен, даже карикатурен, создается с помощью острого гротеска. С одной стороны, она – человек, желающий власти, строящий заговоры против царя. Она убивает мать Ивана, царицу, пытается подстроить убийство самого царя. Ефросинья становится типичным отрицательным персонажем, все ее действия

объясняются желанием захватить власть. Ее образ статичен, не изменяется в течение фильма. С другой стороны, в ее образе ярко проявилось материнское начало, ее образ кардинально меняется, как мать она внимательная, нежная. Ее материнский образ более динамичный. Кульминация развития героини происходит в сцене убийства Владимира, где она, сидя на коленях, обнимает мертвого сына и поет колыбельную. В этой сцене ее образ становится трагичным и лирическим.

Режиссер создает образ правителя – мифологизированного властелина – посредством разнообразных кинематографических приемов, композиционных решений, сюжетных линий, а также через сложную систему символов, аллюзий и аллегорий. Так, особую символическую роль в фильме играют тени: зачастую Ивана в кадре на заднем плане сопровождает его тень, которая в несколько раз больше фигуры героя, возвышается над всеми действующими лицами и над действием в целом. Мы можем интерпретировать данный прием как символическое воплощение властных амбиций правителя.

Одна из ключевых сцен фильма, в которой народ приходит к Ивану с мольбой о возвращении, раскрывает специфику образа правителя через его взаимодействие с народом. В этой сцене Иван пластическим рисунком становится схож с хищной мифологической птицей, которая склоняется над бесконечной вереницей народа, уходящей за линию горизонта. Символический смысл кадров всенародного призыва, дающего Ивану, по его словам, «безграничную власть», противоречив. Мольба «вернись, отец родной» символизирует абсолютное доверие царю и делает его народным правителем. При этом абсолютно обезличенная масса людей выглядит ничтожно и бесправно на фоне нависающего крупного плана профиля Ивана. Кроме того, мы можем отметить, что после данной сцены образ народа фактически в кадре не появляется, далее фильм повествует о правлении и усилении власти царя в процессе уничтожения боярского заговора. Таким образом, заявленный в первой части фильма образ Ивана Грозного –

медиатора между властью бояр, духовенства и народа, последовательно поглощает и уничтожает обе стороны оппозиции [Тирахова, 2021 (1), с. 176].

Символичным является выбор костюмов. В начале фильма Иван в рубахе, подвязанной кушаком. Мы видим Ивана рядом с народом, которого он призывает идти на Казань. Эта сцена сближает образ Ивана с образом Александра Невского, но Иван показан чуть выше народа, в перстнях с драгоценными камнями, что обозначает власть над народом. Далее Иван предстает в доспехах в сцене взятия Казани. У него на груди изображение солнца, здесь это символ власти и героического начала. Затем можно проследить обретение Иваном абсолютной власти. В сцене болезни он облачен в царскую рубаху, в следующей сцене на нем шуба с длинным шлейфом, которая до конца фильма будет символизировать единовластие.

Для анализа трансформации образа правителя важна последняя сцена первой части, а именно сцена, где народ идет просить Ивана вернуться: «Вернись, отец родной». В этот момент огромный профиль Ивана склоняется над людской процессией, извилистой лентой уходящей вглубь кадра – в глубину Руси, в ее белые, заснеженные поля. В этой сцене Иван теряет человеческое обличье, пластическим рисунком он напоминает хищную птицу.

Мы видим трансформацию представлений о власти через соотношение образов народа и власти: если в начале фильма Иван чуть возвышается над народом, то в конце крупный план его профиля больше всего народа. Это символизирует, во-первых, взятие Иваном власти, во-вторых, обесценивание народа, в-третьих, объединение русского народа вокруг единого правителя.

Если в первой части мы видим царя все же вместе с народом, то во второй части образ народа фактически исчезает. Правитель становится мифологическим существом. Еще в первой части есть предпосылки к этой мифологизации образа правителя. В сцене, где Иван узнает, что Федор Колычев (А. Абрикосов) уходит в монастырь, Иван произносит: "Царя земного на Царя небесного меняешь?". Иван сопоставляет себя с богом. И в

ходе действия второй части Иван приобретает черты мифологического существа, он постоянно перевоплощается: то в царское обличие, то в обличие монаха. В этом контексте важно рассмотреть сцену «пляски опричников» и убийства Владимира (П. Кадочников). Первая и единственная выполненная в цвете сцена: в ней представлены красные, черные и золотые цвета, что символизирует карнавал и власть. Костюм самого Ивана представляет особый интерес: он – в красной рубахе расшитой золотом, она не подвязана, этот костюм сближает образ Ивана с образом шута. Шут в контексте средневековой культуры – представитель маргинального мира, он оставлен богом, поэтому восприимчив к бесовщине. Но уже в следующей сцене Иван перевоплощается в монаха, представителя церкви. Кроме того, в этой сцене он предстает как властитель судеб, он подстраивает убийство Владимира руками его матери. Эта причастность Ивана к двум мирам делает его образ по-настоящему мистическим, он перестает быть человеком, как в первой части, и становится божеством, олицетворяющим власть.

Еще одно средство мифологизации власти царя – обращение режиссера к русской иконописной традиции [Катаева, 2012, с. 134]. Например, в финальной сцене фильма, где Иван произносит пророчество, композиция кадра в точности повторяет иконографический канон Христа в Силах. При этом идейный смысл иконы переворачивается, что восходит к средневековой карнавальной культуре: вместо ангелов фигурируют опричники, а образ Ивана, следовательно, читается как образ Антихриста.

Процесс мифологизации образа правителя в фильме «Иван Грозный» совмещает базовые принципы карнавальной и религиозной культур. Сам режиссер говорил, что в работе над данной картиной он вышел на «глубинные мифологические основы» [Эйзенштейн, 2002, с. 311]. При этом бинарная оппозиция «власть/народ» переходит в амбивалентность образа правителя-властелина, которая не предполагает антитезы. Таким образом, бинарная оппозиция фактически «снимается» за счет появления новой идеи безграничной власти [Кондаков, 2017, с. 227]. Н.А. Хренов называет этот

фильм попыткой самого глубокого проникновения в суть консервативной утопии, заключающейся в возведении «третьего Рима» по аналогии с историей Рима второго, то есть Византии. Автор утверждает, что Сталин из подсознания массы выводил консервативную или средневековую утопию [Хренов, 2015, с. 176].

Таким образом, благодаря доступным сюжетам, подчас наивной, но весьма выразительной образности, обширности средств художественной выразительности, киноязык стал одним из самых востребованных метаязыков советской массовой культуры. Отечественный кинематограф 1930-1950-х г. можно условно назвать, по аналогии с содержанием воплощавшегося материала, «героическим эпосом советской культуры», не только на уровне содержания, но и на уровне формы [Тирахова, 2020, с. 210]. При этом трансформацию уже существующих образов и введение новых образов в культурный код былинного эпоса можно интерпретировать как уже обозначенную нами выше мифологизацию, то есть деформацию смысла [Барт, 1996, с. 238], в рамках которой появление данных персонажей воспринимается зрителем как привычное и органичное. Таким образом, в соответствии с базовым представлением советской культуры о величии и силе народа, кинорежиссеры обращаются к героическому эпосу и практически без изменений экранизируют сюжеты древних былинных и исторических сюжетов, создавая точные образы народа, культурного героя, внешнего врага-захватчика и т.д. Специфическими образами советской культуры 1930- середины 1950-х годов, вписанными в культурный код героического эпоса, стали образы идеализированного правителя и внутреннего врага, предателя. Введение подобных персонажей свидетельствует о ключевой тенденции в советской тоталитарной культуре – оправдании жестокости и несправедливости власти заговорами и происками врагов.

Проследив развитие и трансформацию репрезентации базовых компонентов образа России в кинематографе тоталитарного периода, мы

можем сделать вывод о том, что образ выстраивается на основе бинарной оппозиции «власть/народ» [Тирахова, 2021 (1), с. 176-177]. Как правило, формальная власть воплощена в образах бояр, духовенства и зачастую маркирована отрицательно. Образ народа представлен неделимым монолитом. Противоречие в оппозиции снимается через интеграцию в нее образа-медиатора, который становится ключевым в обеих картинах. В «Александре Невском» введение образа культурного героя – Александра Невского снимает конфликт между сторонами оппозиции: фактически он смещает образы официальной власти, вбирая в себя черты народного правителя; образ народа при взаимодействии с ним видоизменяется, становится амбивалентным носителем и власти, и героических черт. В фильме «Иван Грозный», развитие медиального образа царя постепенно приводит к тому, что он сам становится воплощением абсолютной власти, смещая боярство, обретая церковную власть, то есть занимая «властную» сторону оппозиции. Образ народа при этом также исчезает в противопоставлении с мощью власти Ивана. Таким образом, бинарная оппозиция фактически «снимается» и переходит в амбивалентность правителя, не допускающую антитезу. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод о том, что развитие оппозиции «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе тоталитарного периода является репрезентативным для своего периода, демонстрируя усиление имперской идеологии и роли личности правителя. При этом ведущим механизмом репрезентации образа России становится мифологизация его базовых компонентов и создание образа героического прошлого через синтез реконструкции закреплённых в культурной памяти событий и актуального смыслового контекста, созданного в соответствии с идеологическими установками данного периода.

2.2. Динамика социокультурных смыслов образа России в отечественном кинематографе

В данном параграфе мы исследуем репрезентацию образа России на

материале советского кинематографа периода оттепели: периода надлома империи, когда отечественная культура демонстрирует кардинальный отказ от предшествующих жестких идеологических установок, системы ценностей.

Н. А. Хренов называет этот период первой фазой «надлома империи», который начинается именно XX съездом КПСС 1956 г. Этот период характеризуется потерей сакрального центра и дроблением общества: появляются поколения, субкультуры. Это также не могло не отразиться на искусстве обозначенного периода [Хренов, 2014, с. 247-328]. Проблемно-стилевой и жанровой диапазон советского кино периода «раннего надлома» (1950-1960 г.) стремительно расширяется [Хренов, 2013, с. 536]. К наиболее общим чертам фильмов оттепели ученый относит высокий градус лиризма, то есть максимальную эмоциональную распахнутость и свободное излияние чувств, на котором строилось большинство фильмов. При этом для фильмов 1950-1960-годов характерным становится мироощущение, в основе которого вера в человека, торжество добра и света. Это становится отражением мировосприятия режиссеров оттепели [Хренов, 2013, с. 537]. Также становится менее значимым образ врага, особенно ближнего, так как главное, за что критикуют политику И. Сталина в данный период, это репрессии. В это время происходят массовые реабилитации заключенных, в первую очередь, осужденных по политическим статьям.

Образ России в кино периода оттепели, как уже было нами отмечено ранее, резко отличается от образа России в кинематографе 1930-середины 1950-х годов, но особенности его репрезентации остаются прежними (мифологизация, пропаганда). Историко-биографические фильмы («Петр I», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Валерий Чкалов», «Тарас Шевченко») фильмы репрезентировали модель «героического прошлого»; идеала человека, общества, народа, правителя; абсолюта героя или врага, что являлось полным отражением идеологии тоталитаризма. Образ России периода оттепели также представляется нам отражением особой мифосистемы со свойственным ей хронотопом. Ю. М. Лотман утверждает,

что кинематограф моделирует мир, в котором ключевыми становятся пространственно-временные характеристики объекта, в отношении к пространственно-временной характеристике модели, определяющем ее сущность [Лотман, 1973, с. 100]. Хронотоп в кино, выстраивающийся средствами киноязыка, по своей специфике сближается с временем и пространством мифа, приобретая особое качественное воплощение сущности героя, события или изображаемой культуры подобно тому, как время и пространство мифа приобретает качества героя и события [Ермолин, 2003, с. 30-47].

Определяющей категорией в нашем исследовании становится время, так как именно время определяет специфику построения художественного пространства фильма как с точки зрения создания образа России того или иного периода, так и с точки зрения специфики его репрезентации в актуальном историко-культурном контексте. Через художественное пространство фильма режиссёр создаёт визуальную знаковую систему того или иного исторического времени, закреплённого в культурной памяти и отвечающего идеологическим установкам. В отличие от кинематографа 1930- середины 1950-х годов в киноискусстве оттепели на первый план выходят образы настоящего. Если художественное пространство в кинематографе тоталитарной культуры, репрезентирующее, как правило, образ героического прошлого, тяготеет к массовости, публичности, то пространство фильмов оттепели более интимно, располагает для душевных разговоров, переживаний. В изучаемых нами фильмах большая часть действия происходит в квартирах или домах героев, в парках, кабинетах. Подчёркивается интерес к частной жизни личности, ее внутреннему миру, что было обусловлено государственной идеологией.

Ведущими тематическими направлениями в искусстве периода оттепели периода становятся: осмысление и сакрализация памяти о «великом прошлом», обозначенный Н.А. Хреновым «прорыв в настоящее», характерный для культуры надлома империи [Хренов, 2014, с. 197-221], а

также десталинизация, то есть создание контрмифа, что также подчёркивает ведущее значение категории времени. Далее мы последовательно рассмотрим знаковые фильмы каждого направления, чтобы обозначить ведущие тенденции репрезентации образа России в отечественном кинематографе оттепели.

Сакрализация памяти о «великом прошлом»

Образ «великого прошлого» становится одним из ключевых концептов, определяющих специфику репрезентации образа России в кинематографе оттепели. Будучи мифологизированным, образ великого прошлого вбирает в себя не только временные характеристики, но и пространственные, со свойственными им качествами героев, событий и культурного контекста. Мы можем выделить два вектора репрезентации образа «великого прошлого» в кинематографе периода оттепели.

Первый вектор сакрализации великого прошлого обращен к изображению событий Гражданской войны и времени деятельности В.И. Ленина. Внимание к событиям этого времени обусловлено идеологическими установками периода оттепели, предполагавшими, как мы сказали ранее, возвращение к ленинским постулатам. В данном контексте, ссылаясь на уже названную работу М.М. Бахтина «Эпос и роман», мы можем интерпретировать созданные в кинематографе образы прошлого как прошлого героического [Бахтин, 2017, с. 460]. Для подробного анализа мы обратимся к фильму Ю. Райзмана «Коммунист» 1957 г., рассказывающему о времени Гражданской войны. Местом действия становится стройка одной из первых электростанций, как чего-то нового, прогрессивного, способного изменить жизнь народа. Место действия само по себе становится символом «строительства» принципиально нового государства. Приоритет в этом государстве отдаётся жизни народа. Его «счастливое будущее» становится главной целью, для достижения которой герой приносит себя в жертву.

Фильм является во многом переходным, в рамках изучения репрезентации образа «великого прошлого». С одной стороны, перед нами

появляется герой-правитель – В.И. Ленин, который произносит финальное пророчество: «Теряем людей, хороших людей теряем. Что делать, но это же тоже фронт. Господа капиталисты понимают, преотличнейше понимают, что каждый наш технический успех – это удар по капитализму. Борьба, борьба. И жертвы здесь, как бы они не были тяжелы, они в первую очередь выражают решимость народа дойти до цели во что бы то не стало. А это значит, что народ поверил в эту цель. Верить партии. Поэтому мы и побеждаем». С другой стороны, при героическом пафосе речи В.И. Ленина его образ предстает подчеркнуто человеческим. В контексте репрезентации образа власти в рамках первого вектора мы также обратимся к игровому фильму Ю. Райзмана «Коммунист» 1957 г. В фильме можно отметить трансформацию образа правителя, который был характерен для фильмов 1930-1940-х годов в образ «власти», который будет актуален для киноискусства оттепели.

Представления об идеальном правителе в данном фильме воплощены в образе В.И. Ленина (Б. Смирнов). Этот мифологизированный образ сближается с образом народного правителя. Первый раз мы его встречаем на заседании, на которое врывается главный герой – Василий Губанов (Е. Урбанский). Вождь сидит за столом и не выделяется из заседающих, разговаривая с ними на одном уровне. Близость между вождем и представителями народа подчеркивается и в момент разговора с Губановым, и когда тот просит гвозди, и во время телефонных разговоров с «лавками» и «базами» в поисках гвоздей. Вождю несколько раз отказывают, утверждая, что гвоздей нет, Ленину приходится «поднажать», чтобы помочь герою. Таким образом, мы можем говорить об идеализации образа В.И. Ленина и о создании мифологического образа народного правителя. Идеализация образа В.И. Ленина была продиктована идеологией оттепели, необходимо было создать утрированный образ народного правителя, который стал бы контрастным образу И.В. Сталина. Подобный образ вождя мы встречаем в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине» 1957 г. Фильм рассказывает о событиях 1917 года, когда Ленин был вынужден скрываться в Финляндии, и

о последних месяцах жизни вождя в Горках. Роль В.И. Ленина исполнил М. Штраух. В 1958 году актер получил за эту работу Премию XI Международного кинофестиваля в Карловых Варах «за своеобразное, впечатляющее и глубокое человеческое воплощение образа Ленина». Судя по формулировке премии, можно сделать вывод о востребованности именно человеческого, народного образа вождя.

Помимо образа персонального правителя в фильме представлен зарождающийся образ власти как системы, государственного аппарата. В контексте изображаемого времени он показан по большей части лишь с положительной стороны. И в первую очередь, воплощением данного образа становится стройка. Это метафора строящейся страны, где властью наделен народ.

В контексте репрезентации образа «великого прошлого» нам важно отметить, что образ героя-правителя («Александр Невский» С. Эйзенштейна), востребованный в кинофильмах в 1930-1940-х годов, уступает место народному герою. В этом ключе нам становится интересен образ Василия Губанова, роль которого исполнил Е. Урбанский. Очень важный тезис в отношении образа Василия Губанова высказала Л. Погожева в статье «Сквозь годы», вышедшей в журнале «Искусство кино» в 1967 году. Она пишет: «Своеобразие этого фильма заключалось в смелости, с которой его авторы сочетали в сюжете события так называемые «малые» с пафосом великим. Не скакал на коне, не размахивал шашкой коммунист Губанов, а был он на стройке электростанции заведующим складом. Ездил он не бить «беляков», а добывать гвозди. ... Но грань, отделяющая малое, бытовое от великого, неуловима, и переход одного в другое незаметен» [Погожева, 1967, с. 45]. Именно эта грань между повседневным (незначительным) и великим становится главной особенностью репрезентации «великого прошлого» в кинематографе периода оттепели, героическое и обыденное находятся в постоянном взаимодействии, то сменяя друг друга, то сливаясь в одном образе. Подвигами в данном фильме становится обыденные поступки,

например, добыча гвоздей для стройки, и для того, чтобы их достать герой обращается к вождю. При подчеркнутой человечности главного героя, он наделен силой и выносливостью мифологического героя. В фильме есть эпизод, в котором эшелон, доставляющий рабочим хлеб, встает из-за нехватки топлива. Губанова отправляют на поиски паровоза, чтоб спасти людей от голода. Найдя эшелон и узнав причину остановки, Василий бросается рубить лес. Его примеру следуют машинисты. И на фоне их работы силы главного героя очевидно гиперболизированными. На этом фрагменте мы уже отмечаем сходство с мифологическими сюжетами о подвигах героев. После отправления на состав нападают «белые», и главный герой в одиночку сражается с толпой разбойников, защищая хлеб рабочих. В финале сражения героя убивают. Таким образом, перед нами история героя, принесшего себя в жертву ради общего блага людей. При этом мы должны обозначить условность образа главного героя. Хотя фильм и посвящен главному герою, в названии фильма не фигурирует его имя, название – «Коммунист». О главном герое мы знаем лишь его имя и то, что он коммунист, так он сам представляется, и так его называют персонажи. Это, с одной стороны, демонстрирует, что его политические взгляды выходят на первый план. А с другой, делает его образ максимально условным, обобщенным. Тем самым авторы отходят от традиций историко-биографического фильма, где личность героя играла важную роль. Героем становится вымышленный персонаж, воплощающий обобщенный и идеальный образ коммуниста. В связи с этим мы не вправе называть создаваемый образ прошлого «героическим», потому что изображены подвиги не выдающихся личностей, а целого народа.

Сакрализация образа прошлого также совершается за счет обращения к архетипическим феминным образам. Образ женщины нам важен, с одной стороны, как отражение универсального архетипа женщины – наиболее древнего и хтонического. Он являет собой персонификацию рождающей силы и неразрывно связан с образом земли и плодородия [Пивнева, 2003, с.

13]. С другой стороны, необходимо отметить национальную специфику данного образа. Г.Д. Гачев в работе «Национальные образы мира» метафорически обозначает трех агентов русской истории: Россия – Мать-Земля, на которой работают два мужика: Народ и Государство [Гачев, 2003, с. 391]. Выстраивается иерархия русских архетипических образов, где доминирующим становится образ Матери-Земли, который, с одной стороны, отчетливо проявляется как феминный архетипический образ и несет его функционал (материнство, плодородие), с другой, образ Матери-Земли вобрал в себя образ Земли, это демонстрирует особую связь человека и Земли в русской культуре. На гендерную специфику русского культурного архетипа указывает Н.А. Бердяев, говоря про пассивную, рецептивную женственность русского народа: «он всегда ждет жениха, мужа, властелина» [Бердяев, 2018, с. 23]. При этом русский народ стремится создать величайшую империю, в которой личность будет придавлена непосильными требованиями государства. Н.А. Бердяев связывает это с особым соотношением феминного и маскулинного начал в русском национальном характере. С. Пивнева, исследуя особенности русского архетипического образа женщины, выделяет активность как его специфическую черту: женщина направляет, руководит действиями героя [Пивнева, 2003, с. 13-14], тем самым приобретает маскулинные качества. Еще одним немаловажным аспектом русского архетипического образа женщины является его соотнесенность с образом Родины и всего русского народа в целом [Ерохина, 2016 (2), с. 322].

Образ Анюты вбирает в себя и черты универсального архетипа женщины и его национальные особенности. В начале фильма главная героиня предстает как хранительница очага, занимающаяся домашним хозяйством, и это главное дело ее жизни, общественная работа, по ее мнению, – глупость по сравнению с домашними делами. При этом мы отмечаем бедность, скудность ее дома. Несмотря на отсутствие чувств к мужу, она хранит верность и пытается противостоять зарождающейся любви к Василию. В своих отношениях с мужем она пассивна. Анюта становится

воплощением традиционного образа женщины – жены, хранительницы домашнего очага.

С развитием сюжета, образ героини становится более мужественным. Трансформация образа героини происходит вследствие смены среды ее жизни. Слухи о измене мужу вынуждают ее уйти из дома на стройку. Важно отметить, что она идет не за Василием, покинув дом, она старается избегать встречи с ним, хотя и следует его совету относительно учебы. После эпизода объяснения с главным героем, она сбегает из поселения на тяжелую работу, чтобы забыться и избежать возможной встречи с Губановым. Только после возвращения мужа, его побоев, она решается признаться в любви к Василию, и отдается своему чувству, становится женой возлюбленного и матерью его сына. Нужно отметить, что именно в этих эпизодах главная героиня, становится воплощением идеального образа женщины, характерного и для советской идеологии, и для русской культуры в целом. Она становится сильнее, работает, получает образование, с мужеством выносит побои мужа и признается ему в своих чувствах к Василию. Одновременно с этим главная героиня реализует архетипическую функцию – она рождает сына от главного героя.

Как мы сказали выше, феминные образы в русской культуре играют особую роль, часто символически отображая мифологемы родины и народа. В связи с этим мы можем предположить, что развитие образа главной героини становится символом развития России. В этом ракурсе режиссер фильма показывает, как русский народ освобождается от патриархата, старого уклада, мешающих ему развиваться. Это освобождение дается большим трудом, болью, но оно необходимо и несет высшее благо.

Второй вектор сакрализации великого прошлого связан с изображением событий Великой Отечественной войны. Для советской культуры период оттепели становится временем осмысления Великой Отечественной войны, отразившееся в искусстве в целом и в кинематографе в частности. А. А. Аронов говорит, что фильмы на военную тему – это

фильмы, рассказывающие о великом испытании для всего народа на примере жизни «простых смертных» людей, без фанфар и шапкозакидательства, без намеренного принижения противника, без обаятельного мажорного финала, без добрых песен и плясок [Аронов, 2008, 134].

В рамках данной темы снова обратимся к работе М. М. Бахтина «Эпос и роман», в которой автор выделяет три обязательных признака героического эпоса [Бахтин, 1975]. В советском кинематографе «великим прошлым», к которому обращен эпос, становится Великая Отечественная война. Героем в рассматриваемых картинах является народ, образ которого воплощен в типичных, обобщенных персонажах, героях Великой Отечественной войны, чьи судьбы и подвиги часто показаны условно. Пророчество в фильме Г. Чухрая «Чистое небо» 1961 г. произносит герой – Алексей Астахов (Е. Урбанский), говоря том, что советская армия выстоит, несмотря на то что враг сильнее, потому что за ней Россия.

Проанализируем репрезентацию образа «великого прошлого» на примере фильма «Чистое небо». В первую очередь, следует отметить: в фильме показано, что война отразилась на судьбе всех героев фильма. Это подчеркивает масштабность ее влияния на советскую культуру, в том числе, и на повседневную. В СССР периода оттепели не было семьи, которую бы не затронула Великая Отечественная война. При этом в фильме показано, что она принесла не только боль и страдание. Главная героиня именно во время войны встречает будущего мужа и отца своего ребенка.

Военные действия главного героя остаются за кадром. Н. Зоркая отмечает, что война предстает без битв и атак, без штабов и генеральских кабинетов, война — в тишине маленького русского города, на лицах девушек-зенитчиц, грустно и доброжелательно наблюдающих чужое любовное свидание, война — в тех числах настенного календаря, которые, одно за другим, вычеркивает Саша, считая короткие дни своего счастья. Г. Чухрай знает, что человек способен быть счастливым даже в самых трудных и трагических обстоятельствах [Зоркая, 1996]. То есть в фильме «Чистое

небо» военный период изображен как отдельная жизнь и со своей специфической повседневностью, которая резко отличается от жизни до войны и после.

Обратимся к ключевым эпизодам, раскрывающим специфику репрезентации образа «великого прошлого». Первый эпизод – очередь. В данной сцене доминирует статика. Перед зрителем череда женских лиц страдающих, плачущих. Это матери и жены, потерявшие мужей и сыновей. В эпизоде есть отсылка к традиционному фольклорному мотиву: женскому плачу. Плач чаще всего обращен к родной природе, которая помогает русскому войску в сражении. Так Великая Отечественная война сравнивается с былинными сражениями. Очертания церкви на заднем плане, говорит о священности войны, войне мессианской, освободительной. Также церковь можно считать символом Бога, который занимает сторону русской армии. Вторым ключевым моментом становится сцена на вокзале, куда пришли женщины в надежде на остановку поезда, в котором везут их родных на фронт. Эта сцена динамична с точки зрения визуального ряда и даже агрессивна с точки зрения аудиального ряда. Перегруженность сцены яркими выразительными средствами, создает ощущение паники, страха, истерики. Именно такие эмоциональные коннотации становятся характерными чертами войны в фильме. Таким образом, есть два состояния, в которых пребывают люди тыла: молчание и скорбь – истеричная ужасающая паника.

Приведенные примеры позволяют выявить ключевое различие художественных установок реализации образа народа в массовых сценах кинематографа тоталитарной культуры и кинематографа оттепели. Если в фильмах 1930- середины 1950-х годов создаётся образ народа как неделимого монолита, то в фильмах оттепели образ народа дифференцирован, но все еще объединен (в данном случае горем войны). Перед нами персонифицированные образы героинь: различных возрастных и социальных групп (костюмы, грим), по-своему выражающие индивидуальные чувства и переживания (крупные планы, пластический рисунок, мимика). Подобная

дифференциация образа народа, выводящая на первый план индивидуальность конкретного, пусть и типологизированного героя, отвечает ключевым культурным тенденциям надлома советской империи.

Особую роль играют детали повседневности военного тыла, использованные в фильме. В первую очередь, это радиосводки с фронта, из которых главная героиня узнает сначала о подвиге, а потом и о гибели главного героя. Радио в фильме становится объединяющим звеном между тылом и фронтом, с одной стороны, и показателем их разделения, с другой. Ту же семантику несут образы телефона и телеграммы. Огонь становится в фильме художественной деталью. Изображение огня, у которого греются главные герои становится символом домашнего очага и семьи. Образ огня появляется еще раз в сцене, где героиня узнает о смерти любимого. Огонь в этой сцене на первом плане, сквозь него мы видим отрешенное лицо героини.

Как было нами отмечено ранее, в кинематографе периода оттепели Великая Отечественная война изображена через трагические судьбы отдельных людей. Главные герои, как правило, идеализированы, но при этом не являются исключительными. В первую очередь, обратимся к главному герою – Алексею Астахову (Е. Урбанский). В сюжетной линии героя можно выделить три периода: до войны он был знаменитым лётчиком, о котором писали в газетах и в которого влюбляется юная героиня; во время войны герой предстаёт идеализированным воином-лётчиком, трагически погибшим на фронте, награждённым Орденом Красного Знамени посмертно; после войны перед зрителем появляется герой, изуродованный пленом, не способный противостоять социальному давлению. Шрам на лице героя становится символом пережитого в плену, что тесно перекликается с несправедливостью сталинской власти. Но ужасы, которые он пережил в плену, выходят на первый план. Именно о них он рассказывает жене, когда она находит его пьяным. Тема плена также появляется в фильме «Судьба человека» С. Бондарчука 1959 г., снятом по одноименному рассказу М. Шолохова, где главный герой попадает в плен после ранения.

В данном разделе важно проанализировать образ главной героини фильма «Чистое небо». Когда начинается война, она – подросток. А значит, ее взросление приходится на военные годы. Она остается одна, сестра уезжает в Алма-Ату, отец — на фронт. Здесь проявилась основная проблема, связанная с переосмыслением военной темы: проблема одиночества. Во время войны Саша начинает встречаться с летчиком Астаховым, в которого влюбилась еще ребенком. Быстрота развития их отношений подчеркивает стремление преодолеть одиночество. В сцене на брошенном корабле герои говорят друг другу, что у них больше никого нет. Действительно, горем и ключевым моментом во взрослении Саши становится новость о гибели ее возлюбленного, что означает кульминацию проблемы одиночества. Судьба героини на уровне сюжета сближается со знаменитым стихотворением К. Симонова «Жди меня, и я вернусь», что делает Сашу идеальной героиней, которая, несмотря ни на что, ждет своего любимого. Подобный героине Саше женский образ мы встречаем в фильме «Летят журавли» М. Калатозова 1958 г. Главная героиня фильма так же сталкивается с проблемой одиночества, она тоже не оставляет надежду на то, что ее любимый жив, даже после известия о его гибели. Проблема одиночества и его преодоления нашла отражение во многих фильмах периода оттепели. В фильме «Судьба человека» С. Бондарчука 1959 г. главный герой, потерявший всю семью во время войны, находит спасение от одиночества в усыновлении мальчика-сироты. Соседи главного героя фильма «Тишина» В. Басова 1962 г., потеряли сына на войне, их сиротство – непреодолимо. В их образах нашло отражение горе родителей, потерявших на войне своих детей.

Образ народа в Великой Отечественной войне, лишенный идеализации, отражен в сюжетной линии сестры главной героини – Люси (Н. Кузьмина), которая время войны провела в эвакуации, где удачно вышла замуж, что, возможно, спасло ее и младшего брата. Но война также сделала ее одинокой. Спасая свою жизнь и жизнь младшего брата (О. Табаков), она отказывается от своей любви. В фильме В. Басова «Тишина» 1962 г. изображен человек,

погубивший свою батарею и переложивший вину на невинного младшего командира, который попал под трибунал и погиб в штрафбате. При этом главный герой фильма В. Басова «Тишина» так же, как герой фильма Г. Чухрая «Чистое небо», борется за справедливость и публично изобличает отрицательного героя.

В фильме «Чистое небо» показано разделение народа войной. Все герои фильма типичны, воплощают обобщенные характеристики разных типов советского человека. Астахов – герой войны, летчик, попавший в плен и несправедливо порицаемый обществом за предательство в последние годы правления Сталина. Зрителю ничего не известно о биографии главного героя, что делает его образ условным. И тем самым, с одной стороны, близким и узнаваемым. С другой стороны, это сближает его с образом мифологического героя. Главная героиня Саша (Н. Дробышева) – девочка, чье взросление пришлось на военные годы. Ей рано пришлось идти работать на завод, отец погиб на войне. Ее образ так же типичен и узнаваем. Образы членов семьи ее сестры – Люси (Н. Кузьмина) несут в себе обобщенные черты людей, пересидевших войну в эвакуации: пошлость, подозрительность, стремление к личной выгоде. За счет использования типичных, условных персонажей создается иллюзия достоверности ситуаций, в которых оказываются главные герои.

В образе главной героини фильма Саши Львовой (Н. Дробышевой) воплотились качества и универсального архетипа женщины, и специфически русского национального женского образа. Говоря об образе главной героини в контексте универсального архетипа женщины, обратимся к наиболее репрезентативному эпизоду в родильном доме, где главная героиня становится матерью. С одной стороны, в образе Саши Львовой реализуется архетип Матери, связанный с рождением, продолжением рода. С другой стороны, образ главной героини в этой сцене сближается с архетипическим образом Матери-Природы: за окнами родильного дома идет дождь, зритель видит зеленую листву, действие происходит поздним летом. Если же мы

вспомним эпизоды, где Саша зачеркивает дни на календаре, то станет понятно, что последняя встреча главных героев произошла 25 ноября, таким образом, роды главной героини приходятся на август или сентябрь. Традиционно это время в русской культуре ассоциируется с плодородием, сбором урожая. В данном эпизоде природные явления становятся метафорическим воплощением состояния главной героини. Также с образом главной героини связано появление универсального архетипического образа огня. В сценах наиболее острых эмоциональных состояний героини (известие о смерти главного героя, встреча главных героев после войны) крупный план героини дан сквозь языки пламени.

Черты типичной русской женщины проявились в образе главной героини в сценах, рассказывающих о ее жизни во время войны. Она работает на заводе, даже ее внешний вид и одежда указывает на стирание грани между мужским и женским. Маскулинные качества в образе главной героини реализуются и в сценах ее послевоенной жизни, где она предстает перед зрителем сильной женщиной, направляющей и защищающей своего мужа. Она помогает ему выдержать давление общества, пытается отстоять его доброе имя, устроить на работу. В качестве примера можно привести сцену партийного собрания, на котором главный герой получает очередной отказ в трудоустройстве. Если главный герой в этой сцене опускает руки, то Саша вступает за него, врывается в кабинет, пытается доказать невиновность мужа. Бессознательную, мужскую сторону личности женщины К. Юнг обозначил понятием «анимус», а женскую сторону в личности мужчины – понятием «анима» [Юнг, 2010, с. 45]. В образе главной героини анимус доминирует. В первую очередь, это связано с социокультурными явлениями (военными и политическими). Также ведущая роль анимуса в образе главной героини демонстрирует реализацию русского архетипического образа женщины.

Еще одним немаловажным аспектом, как мы сказали выше, русского архетипического образа женщины является его соотнесенность с образом

Родины. Образ Саши Львовой максимально условен, в ее судьбе отразились трагедии многих женщин военного времени: одиночество, потеря любимого, несправедливое осуждение обществом. Именно из-за этого в данном периоде образ женщины приобретает маскулинные качества [Ерохина, 2016 (1), с. 322].

Таким образом, период оттепели, изображая «великое прошлое», обращается к событиям 1920-х годов и Великой Отечественной войны. Приоритет первого периода обусловлен идеологическим возвращением к ленинским «заповедям». Вторая тема является естественной попыткой осознать результаты Великой Отечественной войны как испытания всего народа, отраженного в судьбе конкретного человека. Главной проблемой военного времени становится проблема одиночества, которая встает перед каждым персонажем. Главной особенностью репрезентации образа прошлого в период оттепели становится герой, которым является не конкретный исторический деятель, как было в 1930-1940-е годы, а весь народ. Именно это делает прошлое «великим».

«Прорыв в настоящее» в отечественном кинематографе оттепели

Культура оттепели, являясь первой фазой надлома, резко противопоставляет себя предыдущему периоду. Постепенно освобождаясь от идеологического давления, художники, литераторы и режиссёры оттепели формируют особое отношение к категории настоящего. Н.А. Хренов называет это «прорывом в настоящее», то есть освобождением человека от образа будущего, навязанного идеологией и прошлого, ею же отредактированного. Обращение искусства к настоящему выражалось в особом внимании к деталям повседневности, попытке детально запечатлеть настоящее во всем его многообразии [Хренов, 2014, с. 197-221].

Автор отмечает, что эта тенденция нашла особое отражение в кино. Он приводит в пример фильм М. Хуциева «Мне 20 лет», 1965 г., где режиссер демонстрирует пристальное внимание к повседневному бытию негероических людей. Автор делает акцент на интуитивной и сакральной

значимости того, что воспринимается не значимым, а также на то, что значимым является каждое мгновение человеческого бытия. Это повседневное бытие ничем непримечательных людей режиссер делает историческим событием, обращая внимание на незначительные проявления бытия, тем самым смещая категорию времени, преодолевая доминанту будущего, возвращаясь к настоящему [Хренов, 2014, с. 197-221].

Мы рассмотрим реализацию этой тенденции на примере ранней работы М. Хуциева «Весна на Заречной улице», снятой совместно с Ф. Миронером в 1956 г. М. Туровская о фильме пишет: «Режиссеры ищут своих героев не в «центре», не в столице, не в кабинетах с персональными табличками на двери. Они отыскивают их в самой гуще жизни, в массе, они хотят запечатлеть жизнь в ее естественном и повседневном течении» [Туровская, 1962, с. 179]. Можно отметить, во-первых, особое внимание режиссеров к изображению образа народа, во-вторых, стремление затронуть проблему разрыва столицы и провинции, также характерной для культуры надлома советской империи [Хренов, 2014]. Осмысление второй проблемы происходит через воплощение образа «настоящего».

В фильме «Весна на Заречной улице» «настоящее» репрезентируется через культуру повседневности данного времени (вечерние школы, распределение молодых педагогов, костюмы, интерьеры). Так, знаковым пространством фильма становится вечерняя школа, куда по распределению приезжает главная героиня и где учатся взрослые люди, рабочие завода. Все это сближает художественную действительность кинофильма с реальной, исторической. Но при этом нужно отметить, что образ провинции мифологизирован. В реальности уровень жизни и культуры был гораздо ниже, чем это показано в фильме. За счет сочетания исторических реалий и идеализации создается уже обозначенный нами ранее принцип достоверности изображаемого. Однако, детали повседневности приобретают особую поэтичность в кинотексте, что наиболее ярко отразилось в финальной сцене, где по всему классу разлетается бумага, поднятая порывом

ветра из окна, что становится метафорой волны чувств, вспыхнувших, между героями. При этом пунктуационная задача о об особенностях многоточия с одного из разлетевшихся листов становится символом открытого финала истории.

В фильме «Весна на Заречной улице» 1956 г. Зина (В. Пугачева) и ее мать (М. Гаврилко) – это традиционные фольклорные персонажи (их цель – успешное замужество Зины, они ради этого способны «пойти по головам»). Такие образы были всегда актуальны для русской культуры и отсылают нас к закреплённым в русском фольклоре образам злой мачехи и ее избалованной дочери. И их жестокое отношение к главной героине отсылает зрителя к таким сказочным сюжетам как «Морозко». Эти героини существуют вне времени, и это отражено в фильме. Так, универсальная фольклорная формула становится, с одной стороны, основой мифологизации провинции в контексте негативного маркированного образа устаревших нравов, с другой, основой конфликта в фильме.

Центральным героем, воплощающим динамику трансформации народа, становится главный герой фильма «Весна на Заречной улице». Это образ «перевоспитывающегося хулигана». В начале он главный завидный жених, у него есть невеста. Саша талантлив, отличается нестандартным мышлением. О Саше говорят как о лучшем работнике. При этом он не стремится к получению образования, срывает уроки в вечерней школе. Изменения в образе главного героя происходят при общении с главной героиней: он начинает тянуться к знаниям, становится сознательнее, отказывается от праздного образа жизни. Саша влюблен в главную героиню, любовь помогает герою стать «достойным человеком» в рамках мифологизированной ценностной системы советского общества периода оттепели. Подобный образ показан и в фильме «Дело было в Пенькове» С. Ростюцкого.

Образ главной героини фильма «Весна на Заречной улице» воплощает идеализированные, при этом стереотипированные представления о молодом

специалисте, приехавшем по распределению в провинцию. Татьяна вступает в оппозицию со средой, требуя от своих учеников соответствовать образу поведения школьников. Она не берет во внимание специфику вечерней школы и не считается с взрослой жизнью своих учеников. Изменение и становление образа происходит, когда она оказывается на заводе, где работает весь ее класс. Эта сцена становится символом объединения интеллигенции и рабочего класса, причем главная героиня как символ интеллектуальной молодежи восхищена мастерством и величием рабочих.

Положительные герои воплощают идеальные представления о новом поколении периода оттепели: инициативны, умны, не способны на подлость, трудолюбивы. Использование типичных, обобщенных образов позволяет зрителю соотносить себя с героями фильмов, при этом мораль, которую несет каждый герой фильма, проста и однозначна. Кроме того, в фильмах снимается бинарная оппозиция «творческая интеллигенция/рабочий народ», заявленная в начале фильма «Весна на Заречной улице», с одной стороны. С другой стороны, создание идеализированного художественного пространства идеальной провинциальной школы, передового производственного пространства, абсолютно идеализированных представителей «прогрессивной молодёжи» и демонизированных образов отрицательных персонажей, восходящих к отрицательным фольклорным и архетипическим образам, мифологизирует образ настоящего в контексте естественно и динамично развивающегося общества.

В целом необходимо отметить особую стилистическую тенденцию характерную для большинства фильмов оттепели. Как правило, кинематограф оттепели отличается особым лиризмом и сильным мелодраматическим началом не только на уровне сюжета, но и на уровне организации художественного пространства. Как уже было отмечено, особое метафорическое значение приобретает природное, личное бытовое пространство. Наиболее востребованными локациями становятся квартиры, дома, парки. Благодаря усовершенствованию съемочной аппаратуры в 1950-

1960 годы становится возможным появление более мобильной камеры, а, следовательно, более «живого кадра». Н.А. Хренов пишет об особом сближении искусства 1950-1960 годов с искусством импрессионизма [Хренов, 2014], что во многом нашло отражение и в кинематографе данного периода. На первый план выходят чувства героев, их эмоции и впечатления, это объясняет обилие крупных планов. Режиссерам становится важно запечатлеть изменчивость состояний природы, которые становятся метафорой внутренних переживаний героев (дожди, порывы ветра, яркий солнечный свет, хруст снега). Все это может быть прочитано как попытка найти настоящее, утраченное в предшествующие периоды. Однако, именно за счет идеализации повседневности, на экране появляется не образ настоящего, а скорее образ желаемого будущего, то есть мы не можем в полной мере констатировать «прорыв в настоящее», так как образ настоящего в фильмах зачастую становится футуристичным.

Демифологизация/создание контрмифа о вожде

Как мы отметили выше, процесс демифологизации в концепции Р. Барта возможен в рамках двух тенденций: деконструкция знаковой системы мифа и создание контрмифа, то есть вторичная семиотизация мифа, где именно миф становится означающим [Барт, 1996, с. 238]. В период оттепели разрушение мифа о Сталине, десталинизация осуществлялась посредством создания контрмифа. Искусство и массовая культура создавали демонизированный образ вождя и всей системы его правления. Заслуги вождя, уже закрепленные в советской культуре, ушли на второй план. Так, победа в Великой отечественной войне перестала быть достижением Сталина, трансформировавшись в образ героического подвига и трагического испытания всего народа.

В период оттепели образ власти в контексте десталинизации сближается с архетипическим образом Вождя. Вождь в русском национальном сознании связан, прежде всего, с образом отца - законодателя имеющего полномочия для наказания «непослушных детей» и несущего

личную ответственность за «правильное» правление вверенным ему свыше народом [Алексеев, 1998, с. 14]. Структура образа Власти в произведениях периода оттепели построена на противопоставлении «старой» и «новой власти», что продиктовано идеологией эпохи. «Старая власть» показана как сила наказывающая, подозревающая, довлеющая над обществом, подавляющая и не замечающая личность. Несправедливость, всесильность «старой власти» ярко проиллюстрирована в судьбе Виталия - главного героя фильма В. Басова «Тишина» 1962 г. (С. Вохминцев). «Новая власть» несет ответственность за каждого члена общества, она благодарна своим героям, доверяет им, заботится о них. И именно «новая власть» возвращает Алексею Астахову, герою фильма «Чистое небо», достоинство, звание Героя Советского Союза. Так, по нашему мнению, формируются образ «старой власти» (образ отца наказывающего, жестокого, несправедливого) и образ «новой власти» (образ отца любящего, ответственного за каждого из «детей»). Необходимо отметить, что образ власти – это специфический собирательный образ, сформировавшийся в период «оттепели», когда образ правителя перестает быть персонифицированным и реализуется посредством метафоры: «старая власть» - морозы, «смена власти» - ледоход, «новая власть» - весенние проталины, оттепель. Образ власти растворен в суждениях и судьбах героев, зритель видит влияние и участие власти, но не видит ее «лица»: даже при наступлении «оттепели» сила и роль власти не ослабевают. Человек все так же находится под абсолютным контролем власти, всезнающей и вездесущей [Ерохина, 2016 (2), с. 324].

Наиболее репрезентативным для исследования в данном разделе становится фильм Григория Чухрая «Чистое небо». Мы снова обратимся к сюжетной линии главного героя Алексея Астахова, однако акцентируем внимание на временной организации фильма. Картина была одной из первых, отразивших процесс десталинизации. Н. Зоркая так говорит о фильме: ««Чистое небо» впервые в кино затронуло вопросы исключительно острые, большие, вопросы, связанные с теми коренными изменениями,

которые произошли в стране под воздействием XX съезда партии». Также автор указывает, что Г. Чухрай посвятил свой фильм вопросу доверия к человеку, доказательству, что человек не есть «винтик» [Зоркая, 1967, с. 275]. Большая часть фильма «Чистое небо» посвящена времени правления И. Сталина и условно разделена на три этапа так же, как и судьба главного героя: довоенное время, война, послевоенное время. Первые две части создают образ идеального героя, знаменитого, честного, преданного делу партии, коммунизму и отечеству. Так, в эпизоде знакомства главного героя и героини на вечеринке у ее сестры, зритель узнает, что Астахов, несмотря на знаменитость, добродушный, простой, открытый, общительный человек. Из сцен встреч Саши и Алексея во время войны мы узнаем, что он участвует в военных действиях, сбивает вражеские самолеты, затем по радио рассказывают о его подвигах. Ключевым моментом данного периода становится диалог героев о войне, в котором Алексей рассказывает, что враг сильней, но за советскими войсками Родина, поэтому они выстоят. Таким образом, к моменту известия о трагической гибели Астахова, в сознании зрителя складывается максимально идеализированный образ главного героя. При этом он красив, и на фоне миниатюрности главной героини выглядит мужественным.

Наиболее ярко образ власти представлен во второй части фильма, которая рассказывает о послевоенном периоде. И здесь время поделено на две части: до смерти Сталина и после. Помимо вербального обозначения смерти вождя есть яркий визуальный образ – ледоход, символизирующий освобождение народа от тирании, страданий. Важно отметить, что действие до смерти Сталина происходит зимой (исключением является рождение сына главной героини). Ледоход становится символом весны и трансформации культуры. Еще один яркий символ весны появляется в эпизоде, где главная героиня ждет героя из Министерства обороны: она ходит в туфлях по талому льду.

История главного героя становится обличительной для периода

тоталитаризма, это история об идеализированном герое, героическом летчике, судьба которого сломана пребыванием в плену. Драма героя раскрывается в сцене, где он рассказывает жене, что был виноват в том, что был подбит, что в «полумертвом» состоянии попал в плен, что пытался бежать, а его поймали как «собаки рвали на нем мясо», а герой винит себя, в первую очередь, а за то, что не умер, он несколько раз подряд повторяет: «Виноват! Виноват! Виноват!» Благодаря идеализации героя в первой части фильма и безусловной любви героини для зрителя становится очевидной несправедливость системы «старой власти».

Образ «старой власти» в картине не представлен образом правителя. Он воплощен в государственной системе и социальной среде и представлен символически образом «профкома», образом мужа сестры главной героини. Здесь следует обратиться к эпизоду в профкоме, в котором первый раз появляется образ личности Сталина, а именно скульптура, которая указывает на вездесущность власти вождя, с одной стороны, и его бесчеловечность, с другой. В данном эпизоде нашли отражение главные характеристики «старой власти». Члены профкома показывают свою подозрительность, недоверие. Муж сестры Саши – Николай Андреевич (Г. Георгиу), пересидевший войну в Алма-Ате, считает главного героя недостойным членом общества, о чем говорит Саше. При этом он боится, что его репутация пострадает из-за соседства с человеком с «сомнительным» прошлым. Все это обнажает главный порок «старого» времени: всеобщую подозрительность и недоверие, из-за которых обесценивается жизнь человека. В фильме ставится под сомнение основа тоталитарной идеологии: превосходство общества над человеком. Об этом говорит главный герой за мгновение до новости о смерти Сталина. «Новая власть» возвращает Астахову звание героя и возможность летать. Она становится носителем той самой справедливости, о которой говорит Вася (О. Табаков). Таким образом, репрезентация образа «власти» представлена через противопоставление «старой» и «новой власти».

Образ «новой власти» репрезентируется в эпизоде, где главного героя

повторно вызывают в Министерство обороны. В данном фрагменте бессонная ночь и долгое ожидание решения демонстрируют интуитивный страх героев перед властью. Алексею Астахову возвращают звезду Героя Советского Союза – это становится символом смены времен. При этом он значительно отличается от указанных ранее природных символов периода оттепели. «Новая власть» несет справедливость, для нее огромное значение имеет каждый человек. В тоже время, в фильме показано, насколько много справедливость власти значит для отдельного человека. Астахов выходит из здания Министерства со слезами на глазах, сжимая в ладони Звезду Героя, которая была ему присуждена посмертно. Нам кажется принципиальным эта сцена, потому что в ней нашла отражение не столько социальная справедливость, сколько личное переживание героя того, что он герой. При этом героизм в сцене прочитывается не только в контексте военного подвига, но и жертвы, тяжести испытаний, которые пришлось вынести герою.

Обращаясь к образу главной героини, необходимо отметить, что весь фильм построен как воспроизведение воспоминаний, и смена действий отмечена возвращением к настоящему, где она вспоминает прошлое. Так, об изображении первого воспоминания Саши пишет А. Мачерет: «В начале фильма героиня «Чистого неба» вспоминает о той новогодней ночи, с которой началось главное в ее жизни. Возникают феерические снежинки. Через мгновение кадр обретает резкость, и тогда снежинки оказываются обыкновенными электрическими лампочками. Но метафора уже состоялась («лампочки сверкали, как снежинки»), ею уже нанесен первый штрих праздничности» [Мачерет, 1963, с. 256]. Таким образом, режиссер через визуальные образы и метаморфозы создает иллюзию детства. Подобные приемы, указывающие на внутреннее состояние героини, пронизывают весь фильм. И во взрослении девочки Саши зритель видит становление России. Образ героини совпадает с образом родины, которую защищает главный герой, за которого она страдает, когда от него отворачивается общество. Мир в глазах героини в финале - это мир родины и торжество справедливости, и

именно «новая власть» сделала возможной эту мирную жизнь.

Композиционно противопоставление «старой» и «новой власти» решено использованием ретроспективы. В начале фильма зритель видит финал, то есть с точки зрения фабулы, это последние эпизоды фильма. За счет этого зритель воспринимает события фильма как воспоминания главной героини о тех трудностях, которые ей пришлось пережить. При этом режиссер уже в начале фильма делает акцент на том, что финал будет счастливым. Подобную композиционную организацию мы встречаем в фильмах «Дело было в Пенькове» С. Ростоцкого 1957 г., «Тишина» В. Басова 1963 г. и др.

На данном этапе исследования можно также сделать вывод о том, что репрезентация образа России в советском кинематографе 1950-1960-х годов кардинально отличается от репрезентации образа России в кинематографе 1930-1940-х годов. Меняются, в первую очередь, компоненты, формирующие образ России. Уходит образ врага, вместо «героического прошлого» появляется образ «великого прошлого», которое обращено как правило к революционным событиям, периоду Гражданской войны и Великой отечественной войны, а также рассказывает не о подвигах исключительного героя, легендарной исторической личности, а о подвиге всего народа, представленного в образах отдельных типичных его представителей. С помощью мифологизации образа «великого прошлого» происходит сакрализация культурной памяти об обозначенных событиях, формирующая постпамять о Великой Отечественной войне как сакральном и драматичном подвиге всего народа, и о периоде формирования советского государства и Гражданской войны, в рамках которого создаётся идеализированный образ народного правителя в лице В.И. Ленина. Образ власти, напротив, обезличивается, что является отражением процесса десталинизации, посредством построения контрмифа, мифологизирующего базовые концепты сталинской идеологии. Власть разделена на два типа: «новая» (положительная) и «старая» (отрицательная). При этом образ власти

растворен в героях, их ценностях, поступках, суждениях. Бинарная оппозиция «власть/народ», лежавшая в основе образа России, остаётся центральной в фильмах, посвящённых периоду правления И.В. Сталина. В этом случае власть маркируется подчеркнута отрицательно, а народ выступает в роли жертвы. При этом обращение режиссёров к тоталитарному периоду обусловлено попыткой десакрализировать образ вождя посредством противопоставления «страшного» тоталитарного периода идеализированному времени оттепели. Однако центральным компонентом образа России в кинематографе оттепели становится образ народа, заключённый в сложной системе персонажей, каждый из которых становится воплощением обобщённого представления о той или иной социальной группе. Кроме того, отражая одну из ключевых тенденций культуры надлома советской империи, кинематограф оттепели совершает «прорыв в настоящее», создавая подробный романтизированный предметный мир повседневного бытия подчеркнута негероического человека, подчёркивая принципиальную важность повседневности и категории настоящего

Подводя итоги второй главы, мы отмечаем, что репрезентация образа России в 1930- начале 1950-х годов была полностью подчинена идеологической пропаганде, основным механизмом которой была мифологизация, основанная на деформации закреплённых в культуре концептов, вторично мифологизированных посредством их синтеза с актуальными идеологическими установками имперского ракурса политики И.В. Сталина и историко-культурным контекстом, вследствие чего происходит попытка сближения кинематографа с героическим эпосом и ведущим жанром кинематографа становится историко-биографический фильм. Таким образом, ключевыми компонентами образа России в кинематографе периода тоталитаризма становятся образ правителя и образ врага, при этом образ народа, воплощённый в массовых сценах, где народ предстаёт неделимым монолитом, постепенно теряет свою значимость. Образ власти в проанализированных нами фильмах, представлен в двух основных

ипостасях: образ народного правителя, лидера - и правителя, обладающего абсолютной властью. Образ героя в кинематографе 1930- середины 1950-х годов или сливается с образом народного правителя, или, являясь представителем народа, выступает на стороне власти в борьбе с врагами. Образ врага реализуется в фильмах в двух основных тенденциях: демонизированный образ внешнего врага – жестокого и бесчеловечного захватчика и образ внутреннего врага – предателя, при этом первый враг, несмотря на жестокость и силу, представляет меньшую угрозу, чем внутренний.

Кинематограф оттепели кардинально отличен даже на уровне жанровой иерархии. Фильмы оттепели тяготеют к мелодраматизму, что становится основой и сюжетной композиции, и системы персонажей, и художественного хронотопа. Мы выявили усложнение таких компонентов образа России, как народ, правитель/власть и герой, качественная трансформация которых отражает тенденции первой фазы надлома советской империи. Кинематограф оттепели демонстрирует особое отношение к категории настоящего времени, романтизированный образ которого выстраивается из детально проработанного художественного мира повседневного бытия простого человека. Ведущим компонентом становится образ народа. Народ в фильмах оттепели перестаёт быть монолитным, репрезентируя в образах персонажей различные социальные слои, возрастные, профессиональные группы. Именно через призму переживаний героев создаются и сложные мифологизированные образы прошлого («великое прошлое» первых этапов становления советской культуры, с властью, принадлежащей народу и народному правителю, «великое прошлое» Великой Отечественной войны, как тяжелейшего, трагического испытания и подвига всего народа), и образ власти, выстроенный на противопоставлении «старой власти», обезличенной сталинской властной системы, жестоко и несправедливо разрушающей судьбы героев и «новой власти» оттепели, восстанавливающей справедливость, ориентированной на

счастье каждого человека в частности и на динамичное и прогрессивное развитие общества в целом. Противопоставление «старой» и «новой» власти было обусловлено процессом десталинизации, то есть демифологизации образа И.В. Сталина. При этом сакральное ядро сталинской системы не разрушалось, оно вторично мифологизировалось, вбирая в себя новые представления о тирании и репрессиях, тем самым создавая контрмиф о Сталине в контексте формирования контрпамяти.

Глава 3. Репрезентация образа России отечественным кинематографом последней трети XX – начала XXI вв.

Третья глава диссертации посвящена исследованию специфики образа России и его репрезентации в отечественном кинематографе в контексте культурной динамики последней трети XX – начала XXI веков. Этот период, вобравший в себя два последовательных процесса – усиление надлома и последующий распад советской империи [Хренов, 2014] – имеет особое значение и в истории советского и российского кинематографа, и отечественной культуры в целом. Кинематограф конца последней трети XX – начала XXI вв. стремительно развивается: расширяется жанровый диапазон, усложняются киноязык и механизмы репрезентации образа России. Меняются сюжеты, системы персонажей, способы репрезентации образа России. Кроме того, в игровом кинематографе с 1970 до 2000 годов отмечается постепенное усиление влияния постмодернизма [Геращенко, 2014] со свойственными ему интертекстуальностью, трансформацией категории жанра посредством синтеза жанровых элементов, деконструкцией структуры художественных текстов и образов.

Структура главы соответствует ключевым темам в искусстве данного периода, которыми становятся осмысление советской имперской мифосистемы, тоталитарной культуры и ее последствий, что также тесно связано с процессами формирования и трансформации культурной памяти, а также репрезентация современности, то есть образа настоящего времени. При этом механизмы репрезентации образа России в фильмах, посвящённых той или иной теме, отличаются от заявленных выше: на первый план в обозначенном периоде выходит процесс демифологизации образа России посредством деконструкции базовых мифологем советской идеологии.

3.1. Советский дискурс образа России: осмысление категории прошлого

Принципиальное значение в кинематографе конца 1960-2000-х годов получает образ предметного мира, предмет становится знаком исторического

времени. О.В. Аронсон говорит, что история словно застревает в изображении, мешая ему развиваться, двигать сюжет [Аронсон, 2003, с. 194]. Историческое время теряет идеологический смысл, о чем мы говорили выше. Как было отмечено ранее, в фильмах 1930- середины 1950-х годов приоритет отдавался созданию образа героического прошлого, в кинематографе 1950-1960-х годов важную роль играл образ настоящего в его непосредственной связи с предшествующим периодом. В этом контексте кино последней трети XX – начала XXI вв. более дифференцировано: мы обнаруживаем фильмы, посвященные раскрытию исторических событий прошлого («Свой среди чужих, чужой среди своих» 1974 г. и «Раба любви» 1976 г. Н. Михалкова, «Звезда пленительного счастья» В. Мотыля 1975 г., «Чекист» А. Рогожкина 1992 г.,); посвященные современной действительности («Служебный роман» 1977 г. и «Гараж» 1980 г. Э. Рязанова, «Любовь и голуби» В. Меньшова 1980 г., «Асса» С. Соловьева 1988 г., «Левиафан» А. Звягинцева 2014 г.); а также встречаются фильмы, обращенные к будущему («Гостя из будущего» К. Болычева 1985 г., «Мишень» А. Зельдович 2010 г.) Однако приоритет отдается прошлому и настоящему времени, при этом историческое время становится скорее декорацией сюжета, который обращен к проблемам социальной действительности.

Ключевой тенденцией репрезентации образа России в отечественном кино последней трети XX – начала XXI вв. становится попытка объективного осмысления советской культуры тоталитарного периода. Как мы отмечали выше, знаковым событием, своеобразной отправной точкой данного процесса, становится доклад Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях», открывший оттепель. Ретроспективное осмысление советской мифосистемы (в рамках идеологии 1930- середины 1950-х годов) нашло свое первое отражение именно в фильмах оттепели, что мы подробно описали в предыдущей главе, поэтому не будем останавливаться на этом здесь. После оттепели с происходит кардинальная смена принципов существования кино в культуре. Мы отмечали в статье, посвященной осмыслению тоталитарной

культуры в отечественном кинематографе, что если кинематограф 1930-начала 1960-х годов, в первую очередь, отражал актуальные идеологические установки, то кино последней трети XX – начала XXI вв. годов репрезентирует попытку критического осмысления результатов советской культуры, поиск новых смыслов и идейных основ, создание образа советской России, вбирающего и трансформирующего ключевые концепты советского бытия. [Тирахова, 2021 (2), с. 246].

В рамках данного параграфа мы подробно остановимся на анализе фильмов двух отечественных режиссеров: Н. Михалкова и А. Балабанова. Творчество этих режиссеров было высоко оценено на различных кинофестивалях, в том числе международного уровня. В фильмах Н. Михалкова и А. Балабанова при всей жанровой и стилистической разнице на первый план выходит осмысление советской культуры посредством репрезентации образа советской России. При этом, если знаковые картины первого режиссера приходятся, в первую очередь, на период надлома советской империи, то А. Балабанов, начиная свою режиссерскую деятельность в период распада СССР.

Фильмография Н. Михалкова, охватывая весь изучаемый нами период, является репрезентативной для исследования культурной динамики последней трети XX века в контексте осмысления советского прошлого. В связи с этим мы обратились к анализу его дебютного полнометражного фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» 1974 года и оscarоносной картины «Утомленные солнцем» 1994 года. Обращаясь к фильму Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» 1974 года, мы должны обратить внимание на жанр – это приключенческое кино, одна из ярких кинокартин, в которых нашёл отражение процесс вестернизации отечественного кинематографа. Критики часто называют этот фильм «русским вестерном», действительно знаки данного жанра мы находим в фильме: погони, перестрелки, острый детективный сюжет. Однако действие в фильме происходит во время Гражданской войны; изображение этого

исторического времени в кино всегда имело сакральную функцию, но в этом фильме событие теряет героический пафос, на первый план выходит история дружбы главных героев. История о пропавшем золоте становится лишь поводом и испытанием для их дружбы.

В данном фильме также особое место уделяется отражению социальной действительности, строящейся из деталей повседневности. Внимание режиссера приковано к бытовым деталям: интерьерам, костюмам. Однако, в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» художественное пространство выглядит условно. Каждая деталь повседневности несет определенный символический смысл. Например, рукава Забелина (С. Шакуров) и бухгалтерские документы, выставленные как крепость вокруг его стола, в сочетании с шашкой и военной формой удивительно дополняют образ замурованного в бумажной работе воина, что также становится скорее отражением современной режиссеру социокультурной ситуации, нежели истории героев Гражданской войны.

Абсолютная вера Шилова (Ю. Богатырев) в высшие идеалы революции выглядит, с одной стороны, по-детски наивно, а с другой, герой говорит скорее об общечеловеческих ценностях, которые не прочитываются как ценности именно Красной Армии. В первую очередь, он стремится доказать друзьям правду и вновь заслужить их доверие. Он чувствует личную ответственность за потерянное золото.

Мы видим, как «система» разрушает доверие между друзьями. То, за что они воевали, стало тяготить и сковывать их. Победа не принесла им счастье и освобождение, а обрекла их на подозрительность и скрытность. Так, в сцене, где герои узнают о смерти Шилова и оказываются на месте преступления, в его комнате, особый смысл приобретает портрет В.И. Ленина, висящий на стене и наблюдающий за диалогом друзей. Конкретно к диалогу мы обратимся, говоря о репрезентации образа народа. В данном контексте нам важно отметить изменение сакрального образа вождя. Образ Ленина в сцене в указанном эпизоде мифологизирован, он все еще

воспринимается как вездесущее божество. При этом, когда Сарычев (А. Солоницын) остается в одиночестве и позволяет себе проявить боль потери, герой вступает в немой спор с портретом. Он пытается найти в нем ответ на вопрос: «Оправданы ли жертвы?», ищет в нем поддержки. И действительно, безмолвно обращаясь к портрету Ленина, герой пытается оправдать потерю близкого друга высшими целями и идеалами. Однако боль героя не утихает, он отходит от портрета и подходит к окну, за которым несут тело его убитого друга. Глядя на это, он вспоминает счастье единения с друзьями. Так ставится под сомнение героический пафос Гражданской войны, появляется ощущение бессмысленности войны и бесчисленных смертей.

Стереотипный образ врага-белогвардейца перестает быть нелепым и условным. Ротмистр Лемке в исполнении одного из ведущих актеров 1970-1980-х годов А. Кайдановского становится героем одиноким и оттого несчастным, у него нет друзей, мы ничего не знаем о его близких. В финале мы видим в его глазах слезы зависти Шилову и его дружбе. Лемке потерял смысл жизни, он не видит его в белом движении и остается ненужным в новом мире Шилова и его окружения. Режиссер дает шанс на перерождение всем героям. Так, например, бандит Каюм после разговора с Шиловым приносит себя в жертву и умирает, однако в момент разговора он перестает чувствовать себя одиноким, он становится другом Шилова и это становится счастьем.

Таким образом, трансформируются сакральные для советской культуры образы В.И. Ленина и Гражданской войны, ее героев и врагов – все это становится лишь фоном. На первый план выходит острый сюжет и сентиментальная история дружбы главных героев. Человеческие жизни и отношения становятся ценнее любых идей и идеологий.

Образ народа, как было отмечено ранее, является основным компонентом образа России, его специфика во многом обуславливает репрезентацию образа России в целом. Реализация образа народа в киноискусстве транслирует основные социокультурные тенденции,

актуальные для периода создания фильма. Так, для кинематографа 1930-1940 годов характерна репрезентация образа народа, как монолита, при этом в непосредственной связи с образом правителя. В период оттепели образ народа начинает репрезентировать основные тенденции надлома: народ перестает быть единым, герои начинают представлять определенные социальные группы, поколения. Однако в данный период связь народа с государством и идеологией все еще сильна. Образ народа в фильмах 1970-1980-х годов, как и в предшествующие периоды, не теряет свою актуальность. Образ народа репрезентирует кризисность культуры через внутренний конфликт героя.

Таким образом, главным героем в фильмах последней трети XX – начала XXI вв. становится герой, остро ощущающий личностный кризис, который, по мнению А.В. Щербенка, становится социальным синдромом, повторяющимся из фильма в фильм [Щербенок, 2013, с. 64-69]. В образе народа обнажаются основные проблемы современности, независимо от того, к какому историческому времени обращаются режиссеры.

Образ народа в обозначенный нами период тесно связан с образом «системы», который вобрал в себя трансформировавшиеся образы власти и врага. Если в кинематографе оттепели образ власти растворяется в обществе, четко разделен на «старую» и «новую власть» и мы обнаруживаем знаки той или иной власти, то в фильмах 1970-1980-х годов образ власти становится полностью обезличенным. Герой подчинен определенной системе клише, ритуалов и принятых убеждений.

В фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» 1974 г. герои также закованы рамками «системы». Например, герой А. Пороховщикова Кунгуров, узнав об убийстве Шилова, признается в том, насколько его тяготит его должность. Он говорит о том, что не справляется и просит снять с него эту ответственность: «Я так не могу, мне бы в армию или на завод». На это Сарычев (А. Солоницын) строго и нервно отвечает: «Да вы что? Я вам покажу завод!». Этот эпизод ярко показывает смешение

официальных и дружеских отношений между героями, при этом диалога между ними не происходит. Кунгуров обращается к Сарычеву как друг, однако отвечает ему руководитель. В этом обмене репликами друзья не получают должной поддержки и утешения друг от друга. После известия о смерти друга они остаются одинокими.

В фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», также, как и в отечественном кинематографе последней трети XX века в целом, для репрезентации образа народа предметный мир имеет огромное значение. Обилие в кадре деталей повседневности становится зачастую художественным воплощением образа «системы» [Плужник, 2017]. Так при поиске «чужого среди своих», главные герои начинают подозревать Забелина (С. Шакуров) из-за найденного на месте преступления мундштука, который становится знаком героя. Так же уже упомянутые рукава на военной форме Забелина и «крепостные стены» из бухгалтерских документов, в сочетании с пашкой и военной формой рассказывают историю замурованного в бумажной работе воина.

Главной целью Шилова было доказать друзьям свою верность и честность. Тема дружбы в сложной и противоречивой социальной ситуации является одной из сюжетообразующих в фильме, на что указывает музыка: мелодия, сопровождающая тему дружбы, становится основным рефреном в фильме. В самом названии фильма скрывается основная проблема образа народа, характерного для данного периода – разобщенность, деление всех на своих и чужих, при этом человек чувствует себя одиноким и чужим для всех, даже среди своих.

Осмыслению тоталитарной культуры в творчестве Н. Михалкова посвящён фильм «Утомленные солнцем» 1994 г. Режиссер создает иллюзию идеализированного, во многом даже ностальгического образа советской культуры периода тоталитаризма. Многие исследователи указывают на близость художественного пространства фильма стилю А.П. Чехова. П. Шепотинник отмечает, что режиссер, погружает зрителя в поле знобящей и

почти утраченной энергетике, сознательно отчуждая своих полу-чеховских, полутрифоновских (в кинематографическом измерении — чисто михалковских) персонажей от тоталитарного опыта тридцатых годов, зловещие отзвуки которых почти не проникают в замкнутое пространство [Шепотинник, 2006]. Однако гармония и легкость иллюзорны и крайне неустойчивы. Они создаются за счет выведения на первый план образа русской интеллигенции, традиционно играющей особую роль в репрезентации оппозиции «власть/народ». Интеллигенция, как мы отмечали выше, зачастую не относится ни к одной из сторон оппозиции «власть/народ», тем самым оппозиция из бинарной системы переходит в тернарную. Герой Н. Михалкова, который предстает в фильме народным героем советской культуры, погружен в традиционное для русской литературной культуры интеллигентское общество и зачастую вступает с ним в оппозицию. Обратимся к сцене обеда, где легендарный комдив спорит с «вечным доцентом» в исполнении В. Тихонова. Герой Н. Михалкова задает один из главных риторических вопросов, обращенных к русской интеллигенции, ностальгирующей по дореволюционной культуре: «А что ж вы ее не защитили?» Так в фильме затрагивается проблема пассивности русской интеллигенции, ее неспособности быть полноценным компонентом оппозиции.

Образ комдива Котова при этом подчеркнуто идеализирован [Астолопов, 2018, с. 81], начиная от первой сцены, где он спасает народный хлеб, заканчивая встречей с пионерами и его принятием известия об аресте. Идеализация образов советских народных героев–революционеров и красногвардейцев была характерна для тоталитарного периода (и сохраняется в постпамяти). Однако в указанной кинокартине идеализированный народный герой, приближенный и обласканный властью, в финале фильма объявлен врагом народа. При этом до самого конца герой не отрекается от власти и советской идеологической парадигмы. Возникает парадоксальная ситуация: идеальный герой тоталитарной культуры в фильме

Н. Михалкова сам превращается в несправедливо осужденную жертву этой власти. При этом характерная мифологема врага народа как предателя, шпиона и антигероя, воплощенная в образе белогвардейца Мити, также трансформируется. В контексте идеологии 1930-х годов этот «враг народа» становится сотрудником НКВД, приближенным к власти и исполняющим ее волю. Таким образом, режиссер подчеркивает относительность и непостоянство оппозиции и противоречивость понятий «враг» и «герой» в системе тоталитарной власти [Тирахова, 2021 (2), с. 248].

Мифологемы врага и героя разрушаются в фильме в том числе, благодаря отказу режиссера от изображения условных, типологизированных персонажей, востребованных в фильмах предыдущих периодов. В кинематографе 1930-1940-х годов, герои и враги были лишены индивидуальности: зрителю, как правило, не была представлена предыстория героев, ключевые события фильма происходили на экране. В фильме «Утомлённые солнцем» герои последовательно раскрываются через рассказы о своём прошлом. В этом контексте мы более подробно остановимся на сопоставительном анализе двух главных героев: комдива Котова и сотрудника НКВД Мити. Образы героев развиваются и раскрываются в тесной взаимосвязи. Однако, образ Котова, как уже было сказано выше, максимально идеализирован, при этом не столь динамичен, как образ Мити. При этом именно комдив Котов – герой революции, Гражданской войны, на протяжении всего фильма является единственным представителем советского общества. Все жители дома, в том числе Митя – обобщенный образ советской интеллигенции, противопоставляющей себя всему советскому обществу. Так герой В. Тихонова на упрек в том, что он все еще доцент, а все его друзья уже профессора отвечает, что это не его друзья, говоря про них: «Иных уж нет, а те далече». В целом все жители дома пытаются сохранить старый, досоветский образ жизни: держат прислугу, разговаривают на французском и т.д., что подтверждается в сцене, где Митя говорит Марусе, что ничего в жизни этого дома не изменилось.

Существование в данном пространстве Котова, с одной стороны, обостряет социальный конфликт, а с другой, создаёт парадоксальную ситуацию: реконструируя советскую культуру 1930-х годов с типичным идеализированным советским героем. Режиссер погружает его в принципиально не советское пространство, в мир, где соблюдение советских ритуалов воспринимается формально всеми жителями дома, кроме маленькой Нади. Более того, сам Котов становится для этой семьи единственной возможностью этот мир сохранить, он – залог их безопасности и неприкосновенности. Неожиданно, появившийся в этом доме Митя мгновенно и органично встраивается в повседневную жизнь, тем самым сразу противопоставляя себя комдиву. При этом раскрытие образа Мити происходит постепенно и на каждом этапе противостояние Комдива и Мити усиливается: от любовного треугольника в начале фильма к историко-культурному конфликту в сценах, где мы узнаем, что они воевали в Гражданской войне по разные стороны - и до финальной трансформации образов обоих, где герой становится врагом и наоборот. Кроме того, необходимо отметить, что для образа Мити характерно не только постепенное раскрытие, но и, в отличие от образа Котова, особая динамика развития и изменения. Если Котов до конца фильма не сомневается в своих идеалах, и поступает логично и последовательно, то мотивы поступков Мити изменяются, его герой переосмысляет события и изменяется. Если в начале фильма он приезжает в дом, чтобы отомстить за свою изломанную жизнь, как говорит Котов: «Обидой своей насладиться», то в финале фильма он начинает сопереживать Котову, сожалеть о его аресте, но изменить уже ничего не в силах. Однако, это не делает Митю положительным героем, оба героя крайне противоречивы. Необходимо отметить, что для отечественной культуры 1990-х г. идеализация образов советских героев–революционеров и красногвардейцев не была характерна. Скорее напротив, идеализировались герои белой гвардии, диссиденты, контрреволюционеры. Однако, в фильме Н. Михалкова привлекательный образ белогвардейца Мити (О. Меньшиков)

сливается с образом сотрудника НКВД, он прочитывается как предатель, шпион и антигерой. При этом благодаря глубокому погружению в предысторию героев перед зрителем появляются предельно очеловеченные образы, которым зритель может сопереживать. Герои фильма «Утомленные солнцем» – не могут быть восприняты как обобщенные образы, вбирающие в себя усредненные признаки какого-либо социального строя, как это было в отечественном кинематографе ранее, перед нами уже герои противоречивые, лишённые положительной или отрицательной оценки. Каждый герой однозначно прочитывается как заложник исторической ситуации (революции и гражданской войны) и жертва власти. Однако, если поступки Котова были мотивированы высшими идеалами революции, то Митя был движим исключительно личным желанием выжить и вернуться в этот, родной дом, к Марусе, то есть, для Котова идея была выше личных интересов, а для Мити напротив личная жизнь была важнее идеи. При этом к концу своей жизни для Котова на первый план очевидно выходит семья и дом, а для Мити служение власти.

Образ власти воплощен, во-первых, в деперсонифицированной метафоре катастрофы (шаровая молния, появляющаяся в кульминационные моменты фильма) [Астолопов, 2018, с. 79], во-вторых, в образе Кремля, который виден из окна Митиной ванной, где он покончил с собой (с одной стороны, символ близости и сопричастности героя власти, с другой стороны, обвинение тоталитарной власти в уничтожении фактически всех героев фильма [Кирсанова, 2009]). В-третьих, знаком сталинской власти становится машина черного цвета, так называемый «воронок», и сидящие в нем, подчеркнута лишённые человеческого обаяния сотрудники НКВД. Также одним из наиболее эмоциональных образов власти стал устрашающий, довлеющий над всем пространством портрет И.В. Сталина на дирижабле, которому Митя отдает честь. В данной сцене, где избивают Котова и убивают случайного шофера, никак не причастного к происходящему, кадр организован таким образом, что портрет возвышается над действием в кадре и как бы

сопровождает его.

Образы жертв сталинской власти становятся ключевыми в кинематографе, обращенном к переосмыслению тоталитарного периода. В фильме Н. Михалкова не только главные герои, но и второстепенные персонажи раскрывают бинарную оппозицию «власть/народ». Например, образ дочери комдива Нади (Н. Михалкова) становится воплощением идеализированной советской мечты о великом и счастливом будущем. Мы можем предположить, что именно этот образ становится метафорой уже обозначенного нами имперского бессознательного, импульсивного, легковверного, слепо доверяющего власти. Другой, не менее важный персонаж, – случайный шофер (А. Леонтьев), который на протяжении всего фильма пытается найти путь до нужной ему деревни. Мы можем интерпретировать данный образ как символ потерянности русского народа, пытающегося понять истинный смысл происходящего. При этом оба персонажа обречены: Надя на разочарование и жизнь в лагерях, шофер, так и не найдя искомой дороги, на смерть. Столкновение этих персонажей с реальностью происходит в момент встречи с «воронком». Надя очарована возможностью покататься на машине, пытается вступить с сотрудниками НКВД в диалог, понравиться им, однако кадр построен так, что зритель чувствует страх героини. Это подкрепляется звенящей тишиной в кадре и длительными паузами между репликами. Можно сказать, что это первая встреча наивной героини с реалиями сталинской тоталитарной культуры, первый толчок к разочарованию и переосмыслению советской идеологии. Столкновение шофера с «воронком» представлено более остро и драматично, он узнает народного героя – Котова, более того, именно комдив знает дорогу до искомой шофером деревни. Однако, он не успевает узнать путь, пытается заступиться за комдива, но его убивают и бросают на дороге. Главным чувством, сопровождающим обе сцены, становится страх перед тоталитарной действительностью [Тирахова, 2021 (2), с. 248].

Н. Михалков в фильме «Утомленные солнцем» выстраивает тернарную

оппозицию, вводя в оппозицию образ русской интеллигенции, которая представляет собой пассивно рефлекслирующее и ностальгирующее сообщество, способное вступить в оппозицию лишь в рамках светского разговора. Жертвой, обличающей власть, в данном фильме становится идеализированный народный герой, которого власть несправедливо объявляет врагом. Н. Михалков переосмысливает культуру тоталитарного периода через разрушение и противопоставление ведущих мифологем советской идеологии 1930-х г.: народный герой и враг народа. Режиссер делает акцент на относительности и непостоянстве обозначенных категорий.

Таким образом, в картине Н. Михалкова посредством построения тернарной модели формируется осознание онтологически значимой оппозиции «власть/народ» в тоталитарном периоде советской культуры. При этом народ представлен в двух аспектах: как носитель имперского бессознательного, оправдывающий тиранию достижением светлого будущего; и как носитель творческого (индивидуального) начала, осознающий преступность и жестокость власти и приносящий себя в жертву [Тирахова, 2021 (2) с. 248]. Кинематограф 1980-1990-х г., осмысливая тоталитарную культуру и выводя на первый план образы жертв власти, констатирует, что оппозиция «власть/народ» существовала всегда, даже если народ её не осознавал.

Переходя к исследованию репрезентации образа советской России в фильмах А. Балабанова, необходимо отметить, что главной темой его творчества становится кризис советского бытия. Даже в фильмах, посвященных периоду формирования советской культуры, режиссер обращает внимание на ее обреченность. Таким образом, всю фильмографию А. Балабанова объединяет особое стремление к энтропии [Левченко, 2019], где первичной категорией становится «болезненная пустота», загруженная разнородными знаками времени. Парадокс состоит в том, что обилие цветовых акцентов, броских деталей, музыкального сопровождения, сюжетных линий только усиливает эту пустоту. При этом для отражения

каждого периода существования советской культуры режиссер использует разные принципы формирования образа советской России:

- демонизация зарождающейся советской культуры в 1920-е годы и ее противопоставление культуре царской России («Про уродов и людей» 1998 г.);
- создание условно-символического образа советской России 1930-1950-х годов как антиутопии, где разрушаются любые знаковые системы («Счастливые дни» 1991 г., «Замок» 1994 г.);
- формирование узнаваемого образа советской России, посредством репрезентации культуры повседневности («Груз 200» 2007 г.);

В первую очередь мы обратимся к семиотике образа советской России в фильме А. Балабанова «Про уродов и людей». Картина рассказывает о времени формирования советской культуры, репрезентация которой выстраивается через противопоставление знаковой системы старого, умирающего мира царской России и нового зарождающегося мира. При столкновении этих миров знаковая система царской России обречена на разрушение. Язык фильма «Про уродов и людей» соответствует стилистике декаданса (черно-белая гамма, узнаваемые интерьеры, эстетизация уродства и смерти, специфический эротизм). Образ умирающего имперского бытия, помимо декадентской стилистики фильма, также выстраивается и на уровне системы персонажей - ее представляют идеализированные образы инженера (И. Шибанов) и доктора (А. Мезенцев), отца главной героини. Представления о зарождающейся советской России воплощен в образе подпольной студии Иоганна (С. Маковецкий) и его помощника Виктора Ивановича (В. Сухоруков). Именно эти персонажи разрушают социальные ритуалы и правила существования знаковой системы царской России (например, входят в квартиры через парадный вход, что было невозможно при их социальном положении).

Противопоставление старого и нового мира подчеркивает интертекстуальную связь фильма с повестью «Собачье сердце» М. Булгакова

и с ее одноименной экранизацией В. Бортко. Например, А. Балабанов с точностью повторяет сцену обеда профессора Преображенского и доктора Борменталья: в фильме «Про уродов и людей» инженер Радлов приглашает на обед фотографа Путилова (В. Прохоров). За столом они так же, как и герои повести М. Булгакова, обсуждают новости, инженер высказывает свои опасения перед надвигающимися изменениями. Данная сцена отсылает также к сцене из фильма В. Бортко не только на уровне сюжета, но и на уровне киноязыка (смена планов и ракурсы, композиция кадра). Через противопоставление образов старой и новой жизни выстраивается бинарная оппозиция знаковых систем царской России и зарождающегося советского бытия на уровне сюжета, системы персонажей, средств изобразительности.

С развитием сюжета все персонажи старого мира умирают, а «новые герои» захватывают и разрушают пространство прежней жизни. Иоганн переезжает в квартиру инженера, превращая ее в студию для съемки порнофильмов, в которых Лиза (дочь инженера) исполняет главную роль. Виктор Иванович спаивает сиамских близнецов – детей доктора, соблазняет его слепую жену, которая также начинает сниматься в порнографических картинах. Таким образом, при появлении героев будущего знаковая система старого мира деконструируется: разрушается социальная иерархия, культура повседневности, система ценностей и т.д. На ее месте выстраивается новая система, которой управляют Иоганн и Виктор Иванович, и именно эта знаковая система становится основой образа советской России.

Необходимо отметить демонизацию героев, представляющих зарождающееся советское бытие, обратив внимание на портреты Иоганна и Виктора Ивановича (черные глаза Иоганна, пугающая статика его пластического рисунка; кривые зубы Виктора Ивановича, и его замершая улыбка, сопровождающая самые драматичные сцены). Таким образом, в фильме «Про уродов и людей» А. Балабанов создает демонизированный образ предреволюционного времени, при этом надвигающиеся изменения прочитываются как ужасающее разрушение старого миропорядка и рождение

жестокое страшного мира. Мы можем предположить, что именно такой образ революции и рождающейся советской России создает режиссер.

Подобные мотивы мы находим и в фильме «Морфий», где главный герой (молодой врач) застрелился в синематографе, под смех рабочих. Таким образом, в фильме выстраивается бинарная оппозиция старого и нового мира на разных уровнях: хронотопа, сюжета, системы персонажей (характеров, портретов), системы ценностей. При столкновении знаков старого и нового мира, происходит деконструкция знаковой системы царской России, в результате которой рождается новый демонизированный образ советской России.

Образ советской России как условно-символического мира, в котором разрушаются семиотические связи, выстраивается в фильмах А. Балабанова «Счастливые дни» и «Замок». В первом фильме семиотика образа советской России репрезентирована посредством организации художественного пространства фильма. В критике город в «Счастливых днях» назван «почти блокадным» [Левченко, 2019]. Несмотря на отсутствие привязки к историческому времени и на условную пустоту городского пространства и интерьеров, в фильме присутствует множество знаков советского бытия. На протяжении всего фильма герой (В. Сухоруков) попадает в различные квартиры, условно разделенные на разные жилые комнаты; в каждой квартире камера показывает заколоченные двери, что отсылает к этапу становления советского проекта (расселение, создание коммунальных квартир, деление комнаты перегородками и заколачивание смежных дверей). Интерьеры, костюмы персонажей также стилистически отсылают к 20-30 годам XX века.

Ключевым образом для режиссерского стиля А. Балабанова, а также характерным знаком советского бытия в творчестве режиссера является образ трамвая, на котором одиноко путешествует герой. Именно из окон трамвая зритель видит городские пейзажи в динамике. Отсутствие людей в транспорте и на улицах несет особое значение, усиливая ощущение пустоты

и одиночества [Левченко, 2019]. Герой не имеет имени и присваивает каждое, которым его называют персонажи, встречающие его. Образ главного героя становится символом острого личностного кризиса собственной идентичности, что с учетом историко-культурного контекста создания фильма (1991 г.) становится знаком не только времени существования советского бытия, но и периода его распада. На это также указывают критики, описывая огромное пространство дома с обрушенными перекрытиями, где в верхнем углу — маленький прямоугольник дверного проема, в котором едва угадывается фигура героя, что становится метафорой неорганизованного и разрушенного мира, встретившего «освобожденного человека» [Левченко, 2019].

Если главный герой находится в поиске собственной идентичности и своего места в городе, то герои второго плана, коммуницируя с главным героем, пытаются преодолеть одиночество. Они видят в герое потерянного близкого человека (исчезнувшего мужа, сына, брата), заполняя им пустоту от своей потери. В финале язык игрового кино сменяется языком анимации. Зритель видит потоп в городе, где целой остается лишь лодка, в которой прячется герой, так и не нашедший ни дома, ни себя. Таким образом, нарочитая условность связи означаемого (героя) и означающего (имени) не позволяет имени стать знаком героя: так разрушается основа процесса семиозиса. Именно это становится ключевой проблемой советского бытия в фильмах А. Балабанова.

Проблема имени как знака выходит на первый план в фильме «Замок», экранизации одноименного романа Ф. Кафки. Режиссер в данной картине ориентируется на стилистику живописи Босха. А. Балабанов языковыми средствами кино создает особый образ средневекового города (костюмы, декорации, композиция кадра, особенности освещения и т.д.) [Добротворский, 2006]. Однако на уровне сюжета мы можем отметить множество знаков образа советской России. Появляется противоречие на разных уровнях организации контекста (стилистика средневекового города,

проблематика советского бытия: абсолютная и абсурдная власть бюрократии, репрезентации «джентельменской мифологии интеллектуального застоя» [Добротворский, 2006]). Я. Левченко объясняет это попыткой режиссера показать привычное в непривычных обстоятельствах; именно с этим связано обращение к первоисточнику [Левченко, 2019]. Таким образом, А. Балабанов демонстрирует представление о том, что абсурдность советской бюрократии и советского бытия в целом не является специфичным отечественным феноменом и может быть проиллюстрирована в рамках языковой системы западной абсурдистской литературы.

На уровне проблематики мы встречаем репрезентацию уже обозначенного кризиса идентичности посредством разрушения знака: человека определяет условное обозначение – имя, лишь условно связанное с персонажем. В мире «Замка» не существует и не может существовать индивидуальности, особенности имени наделяют человека определенным набором характеристик. При этом категория имени не является устойчивой, смена имени означает радикальное качественное изменение человека, его статуса и жизни. Меняясь местами с Брунсвиком, Землемер для всех жителей города становится Брунсвиком, даже для возлюбленной, которая заявляет ему, что уходит от него к Землемеру (то есть даже влюбленность привязана не к личности, а к имени). Таким образом, характерной чертой образсоветской России в фильмах «Счастливые дни» и «Замок» становится разрыв связи между человеком и его именем: имя (знак) начинает довлеть над означаемым, определяя его характеристики и структуру.

Семиотика советского бытия в спорной, с точки зрения отечественных кинокритиков [Левченко, 2008], картине А. Балабанова «Груз 200» 2007 года резко отличается в принципах построения и самом наборе знаков образа советской России, их структурной, синтаксической и семантической особенностях, в особенностях образа советской России в целом. В «Грузе 200» А. Балабанов отказывается от условности хронотопа и создает максимально реалистичный образ советской России 1984 года. Иллюзию

достоверности изображаемых событий усиливает начальный титр «Основано на реальных событиях». Мы приведем определенную типологию знаков, их соотношения и обозначим семантическое поле знаковой системы.

В первую очередь, одним из ключевых знаков советского бытия в фильме становится стилистическое подражание кинематографу 1980-х годов. Благодаря усилению сине-зеленых тонов картина стилистически копирует особенности киноплёнки того времени. Кроме того, в качестве основных локаций режиссером были выбраны провинциальные промышленные города (Череповец, Выборг, Новая Ладога, Старая Ладога). Художественное пространство фильма выглядит устаревшим, обветшалым, захлавленным, заполненным мельчайшими деталями повседневности (толстовка с принтом «СССР», мамины туфли – главная ценность героини, портрет действующего в 1984 г. генерального секретаря СССР – К. Черненко, портреты и бюсты Ф. Дзержинского в кабинете главного героя – милиционера и т.д.). Таким образом, на уровне организации художественного пространства благодаря обилию аутентичных знаков советского, на экране фактически создается пространство, репрезентирующее культуру середины 1980-х годов, более того, за счет особой цветокоррекции фильм органично встраивается в стилистику отечественного кинематографа середины 1980-х годов.

Сюжет фильма в целом представляет собой сложное сплетение нескольких линий, каждая из которых становится отдельным знаком советской действительности 1980-х годов и советской России в целом. По мнению Н. Сирипля, главная героиня – молодая девушка, дочь председателя райкома, попавшая в плен маньяка-милиционера, олицетворяет образ России; милиционер, насилующий ее – воплощение жестокой и безумной новой власти начала перестройки; отец героини, секретарь райкома, воплотил в себе образ старой партийной власти, неспособной ни правильно воспитать, ни спасти своего ребенка; тело ее жениха, погибшего в Афганистане десантника, становится метафорой разлагающегося патриотизма; герой А. Баширова символизирует уголовный анархизм; образ героя А. Серебрякова,

мечтающего о городе Солнца, олицетворяет утопические народные мечтания; профессор научного атеизма – советскую интеллигенцию; образ жены убитого утописта можно прочесть как образ русского бунта, «бессмысленного и беспощадного» [Сирипля, 2007]. Так образ каждого персонажа одновременно, являясь воплощением какого-либо советского мифа, разрушает этот миф. Например, посредством раскрытия образа милиционера происходит разрушение советской мифологемы идеальной советской милиции, которая «нас бережет», посредством усложнения означаемого в мифе. Так, добросовестный и улыбочивый милиционер предстает маньяком, импотентом, обладающим невероятной силой и властью (может достать, привести к себе домой труп погибшего солдата, безнаказанно убивать и держать в заложниках девушку, сфабриковать дело и отправить на расстрел невиновного человека). При этом он во всех сценах предстает в форме, что подчёркивает важность для режиссера его профессиональной принадлежности: его герой никогда не выходит из рамок заявленной знаковой системы. Создается парадоксальная ситуация, где человек в форме, призванный защищать закон, сам же его злобно нарушает. Таким образом, формируется новый деструктивный миф о советской милиции [Любивая, 2015], представляющий ее как демонизированную, опасную, непредсказуемую, ничем не ограниченную власть. Отдельно можно отметить безумные мотивировки героя-милиционера. На вербальном уровне он не произносит ничего оскорбительного: если проанализировать его реплики в отрыве от визуального текста, то складывается образ трепетно влюбленного мужчины, пытающегося всеми силами угодить возлюбленной, что явно контрастирует с визуальным кодом фильма, где герой безмолвно совершает ужасные преступления. Фактически образ советской России построен на этом принципе – парадоксальной противоречивости фундаментальных знаков советского бытия.

По этому же принципу подобран и саундтрек фильма, в который вошли хиты советской эстрады. По словам Д.А. Журковой, в «Грузе 200» музыка

звучит слишком оптимистично, представляет парадную, витринную реальность, рассчитана на коллективное восприятие и транслируется зачастую централизованно, помимо воли ее слушателей [Журкова, 2018, с. 268]. Песня «Вологда» (ВИА «Песняры») или «Плот» (Ю.Лоза) однозначно прочитываются как позитивные знаки советской культуры периода застоя. Однако, в фильме они становятся контрапунктом визуального ряда, сопровождая самые страшные сцены фильма. С одной стороны, контраст аудио- и видеоряда усиливает шоковое воздействие на зрителя. С другой стороны, трансформируется семантическое поле известных песен, мажорность их звучания начинает прочитываться как насквозь лживая, фальшивая и покрывающая беззаконие. По тому же принципу в кадре действует портрет улыбающегося Гагарина, висящий напротив кровати с двумя трупами и прикованной героиней; портреты вождей, партийных лидеров, знамена и флаги в кабинете председателя райкома в сочетании с его абсолютным бессилием и растерянностью; чтение вслух писем жениха, тело которого лежит рядом с героиней; солдаты, строем забегающие на борт самолета в Афганистан, сразу после выгрузки груза 200. Таким образом, в фильме «Груз 200» деформируется коннотативное значение образа советской России посредством особого контрастного соотношения мажорного звучания советской эстрады, знаков, прославляющих советскую культуру с ужасающими сюжетными перипетиями и визуальным рядом. Данная картина репрезентирует острый кризис советского бытия, разрушая всевозможные культурные коды, оправдывающие и поддерживающие его существование, демонстрируя обратную сторону и реальное значение тех или иных знаков, тем самым изменяя и разрушая семантическое поле не только самих знаков, но и образа советской России в целом.

Можно сделать вывод, что семиотика образа советской России в кинематографе А. Балабанова представлена несколькими принципиально отличающимися знаковыми системами, каждая из которых обладает своей особой структурой, спецификой репрезентации. Создавая образ

зарождающейся советской культуры в фильме «Про уродов и людей», режиссер выстраивает бинарную оппозицию знаковых систем идеализированной интеллигентской царской России и демонизированной системы советского бытия. При их столкновении одна часть старого мира умирает, а другая подвергается деконструкции на всех уровнях (социальная иерархия, культура повседневности, система ценностей). Именно эта деконструированная знаковая система, несущая исключительно негативные коннотации, ложится в основу образа советской России в фильмах А. Балабанова. Главной проблемой советского бытия в фильмах А. Балабанова «Счастливые дни» и «Замок» становится разрушение связи между означаемым (именем) и означающим (личностью), что, с одной стороны, репрезентирует острый личностный кризис идентичности («Счастливые дни»), с другой стороны, означаемое (имя, социальный статус) начинает довлеть и определять означающее (личность), что подчеркивает трагичность и абсурдность советского бытия. Выстраивая реалистичный образ советской России в фильме «Груз 200», режиссер деформирует коннотативное значение ключевых мифологем советской культуры, синтезируя их с ужасающими своей жестокостью сюжетами и сценами. Таким образом, посредством вскрытия парадоксальной противоречивости образа системы советского бытия разрушаются его базовые мифологемы.

Характерной чертой репрезентации образа России в советском кинематографе последней трети XX века стало смешение различных художественных направлений, жанров и приёмов. Кроме того, с развитием кинематографа как искусства, расширением его художественных возможностей, с одной стороны, и ослаблением государственного давления, мы отмечаем появление индивидуальных режиссёрских методов и подходов в создании тех или иных образов, тем и представлений. Так, например, период формирования советской культуры может быть представлен в фильме как вестернизированное прошлое с ярким мелодраматическим началом и острым детективным сюжетом, или, напротив, в форме условно-

символической трагичной притчи о разрушении идеализированного старого мира и рождение нового, страшного и демонизированного. При этом ведущим компонентом образа России в картинах, обращенных к первому этапу советской истории, становится образ народа, образ власти и врага уходят на второй план или вообще не присутствуют в кинотексте. Главная тенденция в осмыслении событий Революции и Гражданской войны – это десакрализация (мы подчёркиваем, что мы анализируем именно художественный, а не мифологизированный/демифологизированный образ). Процесс демифологизации становится ключевым в рамках репрезентации образа России в фильмах, обращенных к культуре сталинизма и эпохе надлома советской культуры. Режиссёры последовательно реконструируют советские мифологемы и компоненты образа России, их внутренние противоречия и нестабильность.

3.2. Образ России в отечественном кинематографе: актуализация категории настоящего времени

Данный параграф посвящён репрезентации образа России в фильмах последней трети XX века, в которых создается образ настоящего времени. Как мы уже отметили выше, к середине 1960-х годов игровой кинематограф перестает быть средством пропаганды и становится «медиумом» социальной действительности, осмысляющим и отражающим ее. А. В. Щербенок называет кино данного периода «кинематографом истощения», причем он имеет в виду не столько истощение вида искусства, сколько истощение социальной реальности, в которой оно существует и которую оно репрезентирует [Щербенок, 2013]. Атмосфера истощения создается не только посредством художественных приемов, о которых мы скажем ниже, но и за счет специфики киноплёнки. В отечественном кинематографе 1970-1980-х годов режиссеры начали использовать отечественную цветную киноплёнку ПО «Свема». В ней доминировали грязно-зеленые тона, эта цветовая гамма стала характерной чертой отечественного кино 1970-1980-х годов [Щербенок, 2013].

Обращаясь к художественным особенностям фильмов обозначенного периода, отметим, что в кинематографе последней трети XX- наачла XXI века проблемно-стилевой и жанровой диапазон кинематографа продолжает стремительно расширяться: становятся востребованы новые жанры, сюжеты и герои. Однако, если для фильмов 1950-1960-х годов характерным становится мироощущение, в основе которого глубокий лиризм, вера в человека, торжество добра и света [Хренов, 2013, с. 537], то фильмы обозначенного периода, напротив, отражают разочарованность в идеалах оттепели, обнажают моральные изъяны общества, а также социальные и политические проблемы.

Художественное время и пространство в фильмах данного периода несет особое символическое значение. Предметное наполнение жизненного пространства героев также принципиально важно для режиссеров, при этом жизненная среда, как правило, лишена романтизированной поэтики оттепели, как отмечают исследователи, она не только ординарна, но и руинирована, то есть детали повседневности, как отмечает А. В. Щербенок, выглядят старыми, не свежими, перед нами пыльные улицы, обветшалые дома, захламленные интерьеры [Щербенок, 2013]. Таким образом, художественное пространство фильма становится знаком кризисности культуры. Руинированность социального пространства в фильмах 1970-1980-х годов становится метафорой разрушения сакрального смысла идеологии.

Первый фильм, к которому мы обратимся в данном контексте, – «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова 1964 года. Картина вызвала множество споров среди критиков. При этом во многом именно эта картина открывает новый способ репрезентации образа советской России – аллегорическое изображение действительности через образ детства. Далее эту тенденцию продолжит Р. Быков в фильмах «Внимание, черепаха», «Чучело» и к этому же принципу обратится и сам Э. Климов в фильме «Иди и смотри», но в контексте репрезентации войны.

В комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э.

Климов выстраивает сатирическую модель советской культуры, управляемой формалистской и бюрократической властью. Несоответствие формы и содержания становится основой комического в указанном фильме: надпись «Дети – хозяева лагеря» на транспаранте, противоречит реальности, где жизнь детей полностью подчинена руководству лагеря. Парадоксальность советского бытия отражена в названии фильма, построенного на противоречии и несовместимости двух частей: «Добро пожаловать» и «Посторонним вход воспрещен».

Мир пионерского лагеря становится пародией на советское общество. Так, образ жизни лагеря с чётко прописанной программой распорядка дня, развлечений, праздников, смены репрезентирует упорядоченный и заранее спланированный образ жизни советской России. Одной из знаковых характеристик хронотопа лагеря является его закрытость и изолированность от внешнего мира, за оградой лагеря – местные деревенские ребята, общаться с которыми опасно, потому что у них, по словам докторши, коклюш.

Отдельно необходимо остановиться на анализе социальной структуры пионерского лагеря, так как именно в данном контексте становится очевидно, что этот фильм противоречит основным принципам культуры первой фазы надлома советской империи, совпавшего с периодом оттепели. Социальная иерархия в лагере воплощена образами руководства (тов. Дынин, Докторша), народа – молодого педагогического состава, сотрудников лагеря (Вожатая, физрук, завхоз) и детей. Продолжая традиции кинематографа оттепели, власть в фильме представлена и бюрократической системой в лице товарища Дынина, подавляющего любую инициативу, измеряющего эффективность работы количеством грамм, которые набрали дети в отряде за сутки, и докторши, пугающей детей коклюшем, которым болеют местные-деревенские дети.

На трансформацию образа России в кинематографе указывает изменение структуры образа народа. В «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» представлено молодое поколение образами

вожатых. Однако в картине Э. Климова их образы не являются героическими. Вожатые на протяжении всего фильма проявляют себя не так активно, как дети. В начале фильма они выражают протест и несогласие с администрацией лагеря только на уровне дискуссии. Однако, в финале фильма вожатые объединяются с детьми и наряжают Иночкина в костюм Царицы полей, вопреки планам товарища Дынина. Мы можем предположить, что такое прочтение образов вожатых возможно связано с разочарованием в молодом поколении и идеологии оттепели в целом. Главными героями в фильме становятся дети: они собирают еду Иночкину, пытаются сорвать родительский день, симулируя эпидемию, голышом «купаюсь» в крапиве.

В отличие от кинематографа оттепели в данном фильме вновь появляется образ внутреннего врага – предателя, который «служит» товарищу Дынину. При этом предатель в «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» принципиально отличается от образа внутреннего врага, характерного для кинематографа тоталитарного периода. На протяжении всего фильма зритель не видит его лица – только ноги. Режиссёр, намекает зрителю на то, что предатель – Митрофанова (она появляется в тех же местах, что и предатель). Однако подозрения и героев, и зрителей оказываются ложными. Таким образом, с одной стороны, режиссёр показывает несправедливость подозрений и обвинений в предательстве человека, который на первый взгляд им является. С другой стороны, образ внутреннего врага вновь появляется на экране, что соответствует усилению цензуры и идеологии в 1970-е годы. Пространство под трибуной, где прячется Иночкин, становится своеобразной метафорой «советского подполья», на которой собираются недовольные властью и шёпотом, ночью ее обсуждают. Именно в этом месте собираются дети, вожатые, другие «недовольные» сотрудники лагеря и обсуждают планы по разрешению проблемы и спасению Иночкина. Таким образом, репрезентируя модель советского общества и культуры в целом на примере детского лагеря, авторы показывают разочарование в идеализации периода оттепели, в основе

которого, по их мнению, лежит инфантильный юношеский протест. Вновь становится актуальным образ внутреннего врага, а бюрократическая власть в финале фильма вызывает не столько смех, сколько жалость и сочувствие.

Важно отметить, что фильм репрезентирует разочарование в идеалах оттепели, мы можем отметить ироническое прочтение тех или иных представлений, характерных для оттепели, однако общее воплощение образа советской культуры остаётся маркированным положительно, хоть и допускает критическое осмысление.

Обращаясь к кинематографу периода 1970-1980-х годов, необходимо отметить особую проблематику, характерную для историко-культурного контекста – усиление тенденций надлома и дальнейшего распада советской империи. Художественное пространство фильмов подчёркивает условность и десакрализованность идеологических ритуалов [Юрчак, 2007] (вступление и работа в комсомоле, партии и т.д.). О.А. Кривцун называет это время «эрой подозрений», когда нарастает сомнение в фундаментальных основаниях советского бытия [Кривцун, 2010, с. 154]. Советская бюрократия и советское в целом изображается в кино как устаревшее, захламлённое, бессмысленное, искусственное [Щербенок, 2013]. При этом концепт «власть» воплощен именно в образе сложной и многоуровневой бюрократической системы, включающей в себя и условные нормы поведения, и идеологические ритуалы.

А.В. Щербенок, раскрывая суть «социального синдрома», описывает типичных героев фильмов 1970-1980-х годов. Автор отмечает, что мужчины зачастую состоят в отношениях с несколькими женщинами, эти отношения их не удовлетворяют, при этом они не могут их прекратить. Женщины, в свою очередь, чаще всего не имеют семью или она их не устраивает. Герои остро чувствуют желание изменить жизнь, и, одновременно с этим, они осознают невозможность это сделать. Этот внутренний конфликт рождает невротическое, хаотическое поведение. Исследователь связывает подобную неспособность решения экзистенциальных проблем с кризисом официальной

системы в целом [Щербенок, 2013]. Одним из репрезентативных фильмов данного периода стал фильм Н. Михалкова «Родня» 1981 г. Кинокартина вобрала в себя большинство наиболее общих знаков социокультурной действительности актуальной для времени создания.

Образ народа в фильме становится ключевым и воплощён в сложной, разветвлённой системе персонажей, при этом каждый лишен яркой индивидуальности, являясь представителем какой-либо социальной группы. Герои – простые люди, о чем свидетельствует грим, костюмы. Такими предстают герои фильма Н. Михалкова «Родня» Нина (С. Крючкова) и ее супруг – Тасик (Ю. Богатырев). В сцене ссоры с матерью Нина признается в своей жизненной неудовлетворенности: что ей тридцать, а выглядит она на тридцать пять, что она не любит своего мужа, ненавидит работу. Она не находит понимания даже у родной дочери, которая играет, переодевается и не слышит мольбы матери. Дочь Нины – Ира (Ф. Стуков) постоянно привязана к технике, она постоянно слушает музыку в наушниках и сидит у телевизора. На протяжении всего фильма она ни разу не вступила в диалог ни с мамой, ни с бабушкой. Все ее реплики носили шуточный характер, даже обняв бабушку при встрече, она включает магнитофон за ее спиной, создается впечатление, что бабушка является препятствием между девочкой и магнитофоном. Таким образом, на первый план в фильме выходит социальная проблематика.

Муж главной героини Тасик также выглядит несчастным и одиноким человеком, главное дело его жизни – это коллекционирование и «изготовление» деревянных скульптур, за которыми он возвращается в квартиру. В сцене танца с тещей он говорит о том, что он знает про Гену – любовника жены. Зритель видит, насколько Тасик оскорблен, унижен и одинок. Также одинокий бывший муж Марии – Вовчик (И. Бортник) мечтает не о счастье, семье или обществе, а о мотоцикле. Мотоцикл для него становится знаком счастья. При этом зритель понимает, что эта мечта недостижима и, скорее всего, герой и сам осознает ее несбыточность.

Каждый из героев является носителем собственного понимания норм приличия и правильной жизни. При этом достижение этой правды и соблюдение норм не дает героям ощущение счастья, более того, это мешает героям достигнуть счастья, закрепощает их. Принятые правила и законы жизни становятся бессмысленными. Так, несчастна и одинока Мария, выгнавшая мужа, так же несчастна и ее дочь, которая боится быть одна, потому что это неприлично. В контексте анализа системы персонажей мы обращаем внимание на ее эклектичность: каждый герой противопоставлен другому и на уровне характеров, и на уровне портрета, автор до финала фильма не позволяет героям преодолеть собственные конфликты, что можно прочесть как особый «симптом» усиления тенденций надлома, растущей пропасти между различными поколениями и социальными группами, в том числе в рамках одного поколения.

В этом же контексте репрезентирован конфликт между городом и деревней. Мир деревни идеализирован, он становится пространством «настоящей» человеческой жизни, город же воплощает бесчеловечное пространство, в котором царит одиночество, профессионализм, разрушение системы общечеловеческих ценностей. Подобную тенденцию мы встречаем в фильмах Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» 1968 г., В. Меньшова «Любовь и голуби» 1985 г., где гармоничный идеализированный мир деревни практически разрушается при соприкосновении с миром города.

Зависимость героев от предметного мира повседневности принципиально важна в контексте репрезентации образа народа. Если в предшествующие периоды изображение предметного мира было необходимо для создания иллюзии реальности, за счет чего происходил процесс мифологизации, то в кинематографе 1970-1980-х годов бытовая реальность показана настолько подробно, что человек становится ее частью. Человек в фильмах данного периода становится заложником быта. И именно эта зависимость и значимость вещей становится знаком времени и народа, потерянного в мире предметов. Фоном большинства диалогов главных

героинь становится бытовая суэта. Так, например, Нина (С. Крючкова), собирает осколки банки с порога, и в это время рассказывает матери (Н. Мордюкова) о расставании с мужем, при этом не прекращая уборку. Мария, узнав об этом, начинает причитать и плакать, однако разговора между героинями не происходит: Нина быстро заканчивает рассказ: «Я тебе рассказала не для того, чтоб ты здесь причитала, я тебя информировала и все, мама!». Во время кульминационной ссоры главных героинь Нина готовит омлет, который впоследствии выкидывает вместе со сковородой, на которой его жарила. Руки Нины вообще постоянно заняты какими-то предметами: она собирает мусор, готовит, переодевается, снимает макияж, принимает душ. Создается ощущение, что она хватается за этот предметный мир, потому что вне его она не существует. При этом мир Нины руинирован. Мы видим захламленную всевозможными предметами квартиру, она не выглядит новой. Все художественное пространство в фильме выглядит пыльным и обветшалым.

В контексте анализа образа настоящего важно отметить то, что Нина повторяет судьбу своей матери, она также, как и Мария, разводится с мужем и будет воспитывать дочь в одиночестве, хотя на первый взгляд они принадлежат разным мирам. Повтор в судьбах героинь показывает цикличность времени, что подтверждает сцена кульминационной ссоры героинь, где они ходят друг за другом по кругу. В фильме есть намек на то, что и маленькая Ира (Ф. Стуков) повторит судьбу своей матери, она во многом похожа на нее. Например, Нина ест варенье из банки, сразу после того, как отчитала за это свою дочь. Также бегущий на стадионе мужчина символизирует невозможность преодолеть этот замкнутый круг. Героини застревают в настоящем, как мы говорили ранее. Излюбленная режиссерами 1970-1980-х годов кольцевая композиция, также указывает на статичность и неизменность настоящего времени. Героини вновь оказываются на вокзале. Происходит своеобразная развязка сюжета – воссоединение семьи. Однако, значительных изменений в судьбах героинь не происходит они по-прежнему

одни и начинают спорить из-за потерянного ведра.

Таким образом, в репрезентации образа народа в проанализированных фильмах нашло отражение усиление тенденций надлома советской культуры: разочарование в убеждениях и идеалах, разобщение народа, дробление общества, формализация и ритуализация жизни. Герои кинематографа 1970-1980 годов зависят от предметного мира, «системы», которая закрепощает их и мешает достичь личного счастья. Репрезентация образов настоящего – это репрезентация, в первую очередь, предметного мира. Характерной тенденцией для фильмов данного периода становится тяготение к мелодраматическому сюжету даже в рамках комедийного жанра. Это говорит о том, что целью кинорежиссеров становится привлечение массового зрителя. Кинематограф во многом теряет свою идеологическую функцию. Фильмы данного периода не воспевают идеологическую программу и героев прошлого, они призваны обличить пороки настоящего, и транслируют уже не столько идеологию, сколько актуальную социокультурную ситуацию. Это говорит об указанной нами ранее потере «авторитетного дискурса», то есть идеология перестает играть главную роль в жизни общества, она ритуализирована и проявляется в воспроизведении идеологических формул.

Образ России в фильмах данного периода воплощается в образах настоящего времени и народа. Образ врага и власти теряют свою актуальность, они трансформируются и сливаются в единый образ «системы», который становится антагонистом народа. Метафорой «системы» закрепощающей героя становится социальная действительность, сотканная из предметов повседневности. Образ народа, в свою очередь, представлен судьбами героев и во многом становится «зеркалом» социальных проблем: глубокого личностного кризиса, который становится особым социальным синдромом. Репрезентация образов настоящего говорит о десакрализации образа времени в целом и потере «авторитетного дискурса», потому что на первый план выходят социальные проблемы настоящего. Режиссеров интересуют в первую очередь, личные отношения между людьми, а не

героизм или высшие идеалы. Идеологические установки произносятся как обязательные формулы. Так, образ России в кинематографе обозначенного периода представляется через руинированную социальную действительность, закрепощающую героя.

Далее мы обратимся к трансформации образа России и его основных компонентов (власть, народ, герой, враг) образа России в знаковых фильмах периода распада советской империи, который, по мнению Н.А. Хренова, начинается в середине 1980-х годов [Хренов, 2017, с 14]. Именно в конце 1980-х г. отечественное искусство репрезентирует первые мотивы распада и ощущение неизбежности краха СССР. При этом, согласно мнению ведущих культурологов, распад советской империи происходит по сей день [Кондаков, 2009; Хренов, 2017]. Для культуры распада характерно усиление тенденций надлома (расслоение общества, десакрализация идеологических ритуалов, отказ от них, кризис идентичности и т.д.) и попытки осмысления итогов, к которым пришла советская культура [Хренов, 2014, с. 247-328].

Анализируя отечественный кинематограф последней четверти XX века в контексте трансформации России, мы отметили, что в фильмах данного периода формируется специфический образ героя – представителя молодого поколения. Подобный герой к концу 1980-х годов становится самостоятельным концептом, противопоставленным и народу, и власти. Образ молодого героя, как правило, противоречив. Он совмещает в себе, с одной стороны, героические черты (правдивость, стремление к общечеловеческим идеалам и т.д.), с другой стороны, в своей борьбе с системой он может совершать асоциальные поступки: подобно героям неореализма он игнорирует принятые нормы поведения, может преступить закон, употребляет алкоголь и т.д. Герои этого типа часто являются представителями контркультуры, связанными с рок-культурой («Маленькая Вера» В. Пичула 1988 г., «АссА» С. Соловьева 1988 г., «Игла» Р. Нугманова 1989 г.) [Тирахова, 2022, с. 190], что также подчеркивает их оппозиционный характер по отношению к власти.

Примером подобного типа героя является мальчик Бананан из фильма С. Соловьева «АссА». Это герой, в образе которого мы не найдем большую часть обозначенных выше черт: он не проявляет ни агрессию, ни насилие, его бунт проявляется только в творчестве. Образ Бананана раскрывается не только на уровне сюжета, где он предстает романтическим героем, не отказавшимся от своей любви ради денег и убитым за это. Специфика характера героя, в первую очередь, раскрывается через его художественные акции. Одной из акций протеста становится концерт на Яхте, заказанный Крымовым, на котором Мальчик Бананан исполняет песню про Старика Козлодоева. Он поет эту песню Крымову прямо в лицо, подходя близко к нему и не отводя от него взгляда. Таким образом, он всем своим поведением подчеркивает, что песня эта про него, открыто издеваясь и высмеивая его. Важно отметить, что Алика присутствует при этом выступлении и во многом поддерживает эту издевку. В обозначенной сцене интерес вызывает ее художественное решение. Ансамбль выходит на сцену, замотанный в алую ткань, из которой во время исполнения песни выходит только Мальчик Бананан, музыканты же остаются связаны этой тканью до конца песни. Мы можем интерпретировать это решение как метафору социокультурной ситуации конца 1980-х годов. В этом контексте сценический образ ансамбля прочитывается как метафора советского общества, готового «выступить» и подчиниться новой криминальной власти и единственным, кто может восстать против нее, становится Мальчик Бананан, воплощающий образ творческой молодежи. При этом бунт, как уже было отмечено, – мирный. Они не способны на преступление, их оружие – творчество, ирония, во многом переходящая в сатиру. Если при этом мы читаем образ Алики как молодой России, то она, несмотря на свою зависимость от Крымова, то есть криминальной власти, очаровывается молодым героем и, узнав о его смерти, убивает Крымова, освобождаясь и восстанавливая справедливость.

Режиссер не случайно выбирает знаменитого андеграундного художника-акциониста Сергея «Африку» Бугаева для исполнения главной

роли. Медийный образ художника, знакомый зрителям, в указанном фильме использован режиссёром для создания роли современного художника, чье искусство и внешний вид (серьга в ухе, прическа и т.д.) демонстративно направлены против социальных норм и стереотипов. Личность героя раскрывается через пространство его обитания: жилое пространство, заполненное произведениями современного искусства, взятыми из коллекции музея, где работал С. Бугаев: коммуникейшн тьюб, железный занавес на входе в комнату, плакаты, картины, инсталляции. Он исполняет песни группы «Аквариум» Б. Гребенщикова, культового представителя Ленинградского рок-клуба и друга С. Бугаева.

Отметим, что концепты «власть» и «народ» в основной сюжетной линии фильма С. Соловьева не акцентированы – центральной проблемой становится появление нового типа героя. Однако в данной картине намечаются некоторые принципиально важные тенденции изменения обозначенных выше концептов. Во-первых, отметим трансформацию концепта «власть»: он приобретает не политический модус, а социально-бытовой и, в значительной степени, криминальный. Именно власть криминала выйдет на первый план в фильмах 1990-2000-х. Во-вторых, усложняется образ народа и усиливается в рамках этого образа роль представителей молодого поколения. В финале фильма «АссА» появляется лидер группы «Кино» В. Цой, который исполняет песню, ставшую символом и фильма, и нового поколения. М. Семиляк отмечает: «Цой предстает финальным мстителем за все эти «коммуникейшн-тьюб», серьги в пакетах и очки без стекол» [Семиляк, 2019].

Таким образом, в финале фильма после смерти двух главных героев и ареста Алики (Т. Друбич) появляется персонаж, выступающий на стороне молодого поколения [Тирахова, 2022, с. 191]. Это один из первых представителей в отечественном кинематографе молодежной рок-культуры. Он открыто вступает в конфликт с сотрудницей ресторана, объясняющей ему правила поведения артиста, демонстративно хамит и уходит во время ее

монолог. Однако, если в «Маленькой Вере» В. Пичула 1988 г. молодое поколение ощущает огромное давление со стороны старшего, перед которым молодежь бессильна и от которого она зависит, то в финале «АссА» во время исполнения песни «Перемен» перед зрителем предстает огромная толпа молодых людей, которые требуют перемен. Представители молодёжной рок-культуры уже не представлены отдельными героями-бунтарями. Таким образом, качественно меняется концепт «народ», на первый план выходит молодое поколение. Молодежь становится одним из воплощений образа народа. Образ народа, в свою очередь, становится более дискретным, репрезентирующим внутренний конфликт между разными поколениями и социальными группами.

В это же время В. Цой снимается в главной роли в фильме Р. Нугманова «Игла». Его герой уже не имеет отношения к творчеству, это супер-герой [Кузнецов, 2020, с. 22], обладающий невероятной силой и навыками рукопашного боя, хотя при этом он никого не убил, что делает его образ положительным. Он спасает свою девушку от наркомании, уничтожая наркобизнес главного врача, ее начальника. Именно образ Дины (М. Смирнова) в фильме становится главным воплощением концепта «народ». Власть же в картине не обозначается фигурой правителя всего государства или государственной системой в целом. Она метафорически раскрывается на примере одного города и одной больницы, где власть представляет главный врач, который занимается распространением наркотиков, «сажая на иглу» Дину и делая ее наркодилером. Отметим, что взаимодействие концептов «власть» и «народ» в данном фильме тесно связано с социальной проблематикой (власть криминала, наркомания и т.д.). При этом власть совершает преступления, подавляя и фактически уничтожая народ ради собственной выгоды. Герой выступает на стороне народа: силой заставляет Дину отказаться от наркотиков, вступает в борьбу с главным врачом. Таким образом, выстраивается тернарная структура «власть/герой/народ».

Однако в финале фильма обозначенная структура распадается. Дина,

являясь ключевым героем, представляющим образ народа, вновь надевает маску и употребляет наркотики, демонстрируя неспособность противостоять зависимости, с одной стороны, а с другой, отказывается от покровительства героя, на которого нападают, по-видимому, те же преступники, с которыми герой боролся. Последние сцены демонстрируют еще одну важную тенденцию разрушения структуры тернарной оппозиции: герой становится изгоем. Он не может победить власть, при этом народу он не нужен. Если молодой герой фильма «Асса» умирает, то герой «Иглы» остается жив, несмотря на рану, он подкуривает сигарету, встает с колен и уходит. Финальная сцена фильма «Игла», с одной стороны, создает четкую кольцевую композицию фильма (в начале фильма герой прикуривает сигарету и подходит к камере, в конце уходит из кадра), а с другой, наиболее ярко отражает принципиально важную тенденцию для репрезентации образа молодого героя в постсоветском кинематографе. Молодой герой в финале фильма становится изгоем. Таким образом, фактически обесценивается значение героя как медиатора в оппозиционных отношениях власти и народа, то есть снимаются оппозиционные отношения и внутри тернарной структуры «власть/герой/народ», так как герой перестает нести медиальное значение, и внутри бинарной «власть/народ», так как народ полностью подчиняется власти и отказывается от власти.

Обращаясь к материалу постсоветского кинематографа, мы остановимся на кинокартинах «Брат» 1997 г. и «Брат 2» 2000 г. А. Балабанова, репрезентующих образ постсоветской России. В данном параграфе мы вновь обращаемся к творчеству А. Балабанова, так как фильмы «Брат» 1997 г. и «Брат 2» 2000 г., являясь одними из самых дискуссионных картин режиссера, запечатлевают действительность времени создания фильмов. При этом, несмотря на небольшую дистанцию между съемками и условное объединение в дилогию, фильмы репрезентируют принципиально разные образы России и способы их репрезентации, что становится свидетельством социокультурных изменений в России рубежа XX-XXI

веков.

В фильме А. Балабанова образ России включает в себя два компонента – это образы власти и народа. При этом они меняются в сравнении с обозначенными ранее тенденциями. Образ власти представлен властью криминала – реально правящей в городе, и властью милиции – официальной властью по статусу, но условной и формальной в действительности. Милиция как исполнительная власть оказывается фактически власти лишена. При всем обилии насилия и криминала в фильме правоохранительные органы в качестве действующих персонажей появляются только один раз. Также милиция появляется и в финале «Ассы» при аресте Алики, в «Брате» же участковый отпускает героя, избившего человека.

Противопоставление криминала и милиции представлено и на уровне предметного мира, деталей повседневности, которые играют особую роль в создании художественного образа в кинематографе конца XX века. Мы отмечаем особую «захламленность», перегруженность кадра А.Балабанова бытовыми предметами. О.В. Аронсон обозначает парадоксальность фильмов конца 1980-х годов: «Этот мир лишен права высказывания, но лица и предметы, попадающие в кадр, впитывают в себя, помимо экранной истории, также и не могущую высказаться историю времени и страны» [Аронсон, 2003, с. 194]. В этом контексте можно сравнить кинематографическое изображение двух пространств (два кабинета представителей власти 1990-х годов):

- кабинет бандита (красный пиджак, новая техника (компьютер, принтер, факс), жалюзи и т.д.) демонстрирует его процветание, актуальность и реальность его власти;
- милицкий кабинет, куда приводят героя после драки (это пространство усеяно знаками советской культуры: стилизованные календари, пожелтевшие обои, телефоны с дисковым номеронабирателем, устаревшие столы, бумажные серые папки), подчеркивает условность и формальность роли милиции.

Таким образом, предметно-пространственное наполнение кадра обретает ключевой смысл: оно перестает быть фоном сюжета и может не только дополнять художественный образ, но и быть отдельным самостоятельным режиссерским высказыванием. Так, художественное пространство фильма «Брат» А. Балабанова соединяет пространство советское, постсоветское и даже вневременное «вечное» (Архитектура Петербурга, кладбище и т.д.). Последнее становится, как правило, пространством народа, представителями которого являются Немец (Ю. Кузнецов), Света (С. Письмиченко), Кет (М. Жукова). Отметим, что концепт «народ» также усложняется, включая в себя образы разных поколений, социальных групп и т.д. Главное, что объединяет всех представителей народа – это безразличие к власти. Народ не вступает в оппозицию к власти, а власть, в свою очередь, зачастую не замечает народ. Они существуют в параллельных мирах, пока в эту систему не вводится герой.

Обращаясь к образу героя, принципиально важно обозначить один из ключевых концептов творчества А. Балабанова – понятие «сила». В данном фильме силой обладает город, это «страшная сила», сила «города-хищника, начинающего пожирать собственных детей» [Богомолов, 2007]. Именно город создает криминальных авторитетов и бандитов, которые начинают олицетворять власть. Герой С. Бодрова-младшего выступает на стороне народа в роли своеобразного «народного мстителя» [Чичина, 2014, с. 23], защищая Немца от бандита, пытаясь помочь Кет и Свете. Однако с развитием сюжета он сам обретает эту силу, убивая глав криминальных группировок. Тем не менее, народу этот герой оказывается не нужен (его прогоняет возлюбленная, выбирая мужа, который пьет и избивает ее; Немец отказывается от денег, которые Багров ему предлагает), поэтому он уходит из города. Подобный финал мы уже встречали в фильме «Игла». Обратим внимание на то, что герои обеих картин, будучи «супер-героями», на протяжении фильма остаются неизменными. Однако, статичность образа Данилы Багрова (С. Бодров-младший), на которую указывает С.

Добротворский, утверждая, что герой уходит из города с тем же, с чем и пришел, «любя брата и фанатея от «Крыльев» Наутилуса» [Добротворский, 1997, с. 632], отличается от статичности образа героя «Иглы». Последний уходит в никуда, как бы растворяясь в пространстве кадра, а Данила уходит в Москву, где, по словам его брата, «вся сила», под песню «Зверь» группы «Наутилус Помпилиус». Таким образом, герой, уничтожая верхушку криминалитета, не приобретает статус власти, а остается по-прежнему изгоем [Тирахова, 2022, с. 191]. При этом подчеркнем, что изначально оппозиционных отношений между народом и криминальной властью в городе не было, оппозиция была условной и существовала только в сознании героя, в той системе, которую описывал ему старший брат («русских душат», «рынок захватили»). Герой изначально не был изгоем, а стал им по ходу своего развития и трансформации. Трансформацию героя подтверждает и прощальный диалог Немца и Багрова, где Немец говорит Даниле, что «Город – это страшная сила. Сильный приходит, становится слабым. Вот и ты пропал.», и музыкальное сопровождение фильма: герой приезжает в Город под песню «Люди на холме», а уходит по песню «Зверь». Первая песня рассказывает о людях на вершине холма, которые кричат, сходят с ума и разбиваются, падая с вершины, а главное, что это все «ерунда». Использование этой песни, во-первых, становится пророчеством будущей судьбы героя, во-вторых, холм из песни прочитывается как метафора города, и, в-третьих, раскрывает характер героя, для которого чужда борьба за власть и силу в городе. Вторая песня однозначно является символом героя: в конце фильма он стал тем самым зверем, потеряв себя. В начале фильма Данила не изгой, напротив, в нем нуждаются люди он входит в общество Немца, становясь его частью, он завязывает романтические отношения со Светой, но по ходу сюжета, совершая убийства, поддаваясь жизни города, он постепенно отдаляется от них и в финале все, что он может им предложить – это деньги, главную ценность и показатель власти в городе. При этом народ, в лице Немца и Светки был безразличен к борьбе криминальных

группировок за власть и отстранялся от любого взаимодействия с властью криминала, поэтому они отказываются и от денег, и от героя. Так, образ постсоветской России конца 1990-х годов в фильме А. Балабанова, воплощён в образе города, обладающего злой силой, уничтожающей героев. Структура образа России, традиционно основанная на бинарной «власть/народ» или тернарной «власть/герой/народ» оппозициях, в «Брате» разрушается, так как в финале фильма ключевые компоненты образа России (власть, герой, народ) выходят из прямого взаимодействия.

Во второй части дилогии – фильме «Брат 2», перед зрителем появляется принципиально иной образ России рубежа XX-XXI веков. Более того в фильме А. Балабанов трансформирует не только содержание образа России, но и способ его репрезентации. Образ России в «Брате 2» репрезентируется не через внутреннюю структуру компонентов и их взаимодействие, а через внешнюю оппозицию «свой/чужой». Режиссёр репрезентирует специфику образа России через противопоставления русской и американской культуры. Данная тенденция была намечена и в первом фильме «Брат»: в образе Кет, слушающей западную музыку и обедающей в Макдональдс, а также в знаменитом диалоге Данилы и француза об американской музыке, и Америке в целом. Однако, именно в «Брате 2» противопоставление русской и американской культуры выходит на первый план. Художественное пространство фильма разделено надвое: культурное пространство Москвы рубежа XX-XXI веков и Америка, куда отправляется герой для восстановления справедливости и исполнения последней воли своего боевого друга.

Москва рубежа XX-XXI веков представлена в двух основных ипостасях: элитарный мир знаменитостей и бизнесменов, а также мир «забытой памяти»: пустой исторический музей на красной площади, а также подвал Фашиста, продающего оружие, называющего его «эхом войны». Важно отметить, что культурные объекты, хранящие культурную память и отражающие национальную специфику, в фильме показаны опустевшими:

нет туристов ни на красной площади, ни в пространстве музея. Появление в кадре неонациста в фашистской форме, к которому герои приходят за оружием, становится особым образом, символизирующим десакрализацию образа Великой Отечественной войны. Мир знаменитостей и бизнеса, лишён национальной специфики и очевидно вестернизирован, и чужд главному герою: евроремонт в квартире Ирины Салтыковой, ее костюмы, телестудия. При этом главный герой, воплощая национальный идеал, транслирует отношение народа к тенденциям, актуальным для российской культуры рубежа: говорит Салтыковой, что «на войне такую музыку не слушают», а Фашиста упрекает тем, что «у него дед на войне погиб».

Образ главного героя во второй части дилогии также меняется. В фильме «Брат 2» Данила Багров представлен героем войны, он снимается на ТВ, вместе со своими боевыми друзьями, которые рассказывают о его подвигах. Образ Данилы идеализирован, объединяя в себе универсальные черты голливудского супер-героя, и русского национального героя, являясь одновременно и героем-любовником, и идеальным бойцом, стратегом, и главным носителем русской идеи о справедливости и братстве, противопоставленной меркантильным американским идеалам. Если герой первого фильма уходит из города «зверем», то герой второго фильма однозначно покидает Америку победителем, восстановившем справедливость, спасшим русских от врагов. При этом образ Данилы в первом фильме трансформируется от инфантильного романтизированного героя до «зверя», в то время как его герой во второй части остаётся неизменным на протяжении всего фильма, что, свою очередь, говорит не о схематизации образа героя, а скорее о его мифологизации и сближении с универсальными образами героического эпоса, для которых также не свойственно развитие характера, так как фактически они являются воплощением народного идеала и национального характера.

Герой перестаёт также быть изгоем, напротив, он становится центром, объединяющим «своих», то есть людей с близкими ему идеалами. В данном

контексте важно противопоставление двух образов русских, эмигрировавших в Америку: проститутки-Даши и хоккеиста – брата боевого друга Данилы. Оба персонажа являются жертвами американской мечты: Даша не смогла найти в Америке любовь и была вынуждена стать проституткой; Дмитрий, будучи талантливым хоккеистом, уехавшим в Америку за деньгами и славой, оказался обманут владельцем хоккейного клуба. При этом оба образа резко противопоставлены друг другу: если Дмитрий становится частью американской культуры (не вступает во взаимодействие с героем, не помогает ему, его интересуют исключительно деньги), то Даша, напротив, не смогла встроиться в систему жизни Америки, для нее ценности и принципы американской культуры остались чуждыми. Даша помогает главному герою и вместе с ним в финале возвращается домой, и именно она произносит одни из самых популярных цитат фильма: «Вы бандиты? – Нет, мы русские» и «Мальчик, ты не понял, водочки нам принеси, мы домой летим». Данные фразы становятся главными символами фильма, с одной стороны, и знаками русского национального характера, окружёнными наиболее распространёнными на западе стереотипами о русских (водка, русская мафия), с другой. Пространство американской культуры воспринимается героями как чужое, резко противопоставленное пространству России, которое, в свою очередь, воспринимается как дом. В финале первого фильма герой уходит из города, отвергнутым своим народом, в финале второго фильма герой уезжает домой, забрав «своего» с собой, освободив его.

Музыка в «Брате 2» так же, как и в первой части, имеет особое символическое значение. Саундтреком «Брата 2» становятся хиты отечественной рок-музыки рубежа XX-XXI веков, что также подчеркивает актуальность категории настоящего времени. Однако, в финале фильма звучит песня группы Nautilus Pompilius (создавшей саундтрек первого фильма) «Последнее письмо». Данила улетает из Америки под слова: «Гудбай Америка, где я не был никогда. Прощай навсегда... Мне стали слишком малы твои тертые джинсы. Нас так долго учили любить твои

запретные плоды...» Таким образом, герой, а в его лице и русский народ, прощается с американской мечтой, разочаровавшись в ней. Песня появляется в фильме дважды: первый раз в исполнении детского хора в гимназии, второй раз в финале. В первом случае обращение к данной композиции также играет важную роль. Л. Аркус в документальном фильме «Балабанов. Колокольня. Реквием» 2022 года, обращает внимание, что дети в фильмах Балабанова становятся носителями сакральной истины, являясь воплощением чистоты и добра. Исполнение песни «Последнее письмо» детским хором, можно интерпретировать как потребность в отказе от ориентации на американскую культуру, желание перестать воспринимать американскую культуру как образцовую. Перед хором выступает мальчик со стихотворением про родину В. Орлова «Я узнал, что у меня есть огромная семья». Это стихотворение сопровождает героя в путешествии по Америке, он произносит слова стихотворения, как сакральную формулу, заклинание, помогающее и защищающее его.

Отдельного внимания заслуживает трансформация концепта силы во второй части дилогии. Сила в фильме «Брат» – это злая сила города, разрушающая героя, подавляющая народ. Она становится своеобразным символом криминальной власти в постсоветской России 1990-х годов. Сила в картине «Брат 2» представлена принципиально иначе и является основой противопоставления американской и русской ментальности. Для русского героя – Данилы, сила в правде. Он считает, что сильнее тот, на чьей стороне правда, в отличие от героев американской культуры, для которых сила в деньгах. В данном контексте необходимо отметить специфику образа героя В. Сухорукова – брата главного героя. Он в отличие от Данилы очаровывается американской культурой и остается там. Именно он впервые в фильме произносит, что «сила в деньгах». «Американская сила» разрушает его также как сила города трансформировала Данилу в первом фильме. История героя В. Сухорукова в фильме «Брат 2» выстроена по той же сюжетной схеме, что и история Данилы в первом: мама также отправляет его

к брату, который в отличии от него «стал человеком», он также встраивается в дела Данилы и также остаётся один, но уже в Америке, разрушенный американской силой.

Проследив динамику трансформации образа России в кинематографе середины 1960-2000-х в контексте осмысления советского и постсоветского настоящего, мы можем сделать ряд выводов. Фильмы середины 1960 - начала 1980-х годов репрезентируют разочарование в идеалах оттепели и усиление тенденций надлома (расслоение и разобщение общества). Ведущим компонентом образа России становится образ народа, репрезентируемый через сложную систему персонажей, каждый из которых является представителем того или иного поколения, социальной группы. На первый план входит постепенно обостряющийся социальный конфликт между героями, который к концу 1980-х годов, фактически становится неразрешим. Особое внимание режиссёры уделяют созданию художественного пространства фильма, захламлённого различными предметами повседневности. Подробное изображение бытового, предметного мира становится не столько знаком времени, сколько проявлением «симптома» разрушающейся идеологической системы. Образы власти и народа выходят на первый план в кинематографе конца 1980-2000-х годов. Мы выявили несколько основных тенденций трансформации этих компонентов образа России. Первая заключается в введении особого типа киногероя, который вступает в оппозицию и с властью, и с народом, образуя тернарную структуру «власть/герой/народ». Изначально герой пытается выступать на стороне народа, защищая его от власти криминала, но народу он оказывается не нужен, и в финале герой становится изгоем. Вторая – разделение концепта «власть» на формальную, условную власть и власть криминальную, которая постепенно обретает все большую силу и фактически становится единственной. Третья – трансформация образа народа, который становится более дифференцированным по сравнению с отечественным кинематографом предшествующих периодов, большее значение при этом начинает занимать

молодое поколение, представленное различными социальными группами. Четвертая тенденция заключается в увеличении дистанции между народом и властью. В фильме «Брат» А. Балабанова режиссер увеличивает эту дистанцию, наделяя абсолютной властью криминал, который, в свою очередь, не замечает народ и фактически не вступает с ним во взаимодействие. Однако, в отечественном кинематографе на рубеже XX-XXI веков в фильме «Брат 2», режиссер создает мифологизированный образ героя, близкий былинным богатырям, при этом сражающегося с внешними врагами за русских, спасающего и освобождающего последних. При этом образ России репрезентируется через противопоставление американской и отечественной культуры. Американская культура интерпретируется как носитель чуждых и ложных идеалов, разрушающих моральную целостность и самобытность русской культуры. Кроме того, мы можем отметить, что образ России в отечественном кинематографе рубежа XX-XXI веков также репрезентируется, через образ столичной, московской культуры, где, с одной стороны, мы видим вестернизированное медиапространство, чуждое народному герою, и опустевшее мемориальное пространство исторического музея и Красной площади.

Специфика кинематографа обозначенного периода в целом связана с парадоксальностью репрезентируемой действительности. В условиях усиления партийного аппарата, идеологии и цензуры в фильмах обнаруживаем образ разрушающейся культуры. Наиболее общими и характерными тенденциями для фильмов обозначенного периода стало наличие сильного мелодраматического начала как особой модальности, характерной для русской культуры в целом и обострившейся в данный период, и вестернизация, как способ усиления коммуникации со зрителем, своего рода ответ на социальный заказ массового зрителя. Мы констатируем усиление в кино тенденций, характерных для надлома империи, которые нашли отражение и непосредственно в структуре образа России, и в специфике ее репрезентации. Так на первый план выходит образ настоящего,

образ прошлого при этом не теряет своей актуальности, но он также транслирует социокультурную ситуацию надлома и распада, то есть также обращен в настоящее. Образы врага и власти сливаются в общий образ «системы», мешающей герою в достижении личного счастья. Характерные герои фильмов создают образ народа, остро переживающего кризис советской культуры, предвкусившего ее конец. Однако, к началу 2000-х годов в рамках репрезентации образа России в отечественном кинематографе проявляется тенденция поиска национальной идентичности и переосмысления образа американской культуры, как носителя ложного идеала, разрушающего целостность и самобытность отечественной культуры.

В третьей главе мы пришли к следующим выводам. Развитие киноязыка и кинематографии в целом позволило режиссерам создать более вариативный образ России и различные формы его репрезентации. Поэтому, обращаясь к данному периоду, мы во многом отошли от заявленной во второй главе схемы и отказались от хронологического принципа организации структуры главы. Репрезентация образа России в отечественном кинематографе с середины 1960-х годов до рубежа 2000-х годов может быть рассмотрена в двух ключевых контекстах: осмысление советского прошлого, где репрезентация образа России может быть рассмотрена как отражение базовых концептов советского бытия; и создание образа настоящего. Образ советского прошлого в кинематографе представлен в разных вариантах. Это может быть вестернизированный или условно-символический образ момента формирования советского государства (время Революции и Гражданской войны), в обоих вариантах мы говорим о десакрализованном художественном образе. Другой вариацией репрезентации советского прошлого становится осмысление культуры сталинизма. Образ России в данном контексте выстраивается посредством демифологизации, деконструкции базовых советских мифологем и одновременно ключевых компонентов образа России, обнажающей их внутреннюю противоречивость и нестабильность. По тому же принципу репрезентируется образ России

времени надлома советской империи. Анализ репрезентации образа России в отечественном кинематографе с конца 1960 до 2000-х годов в контексте создания образа настоящего, выявил последовательное усложнение образа народа, который постепенно выходит на первый план. Образ народа, воплощённый в системе персонажей, противостоящих друг другу, становится отражением усиливающихся тенденций надлома советской империи, разобщения и расслоения народа (чем сильнее надлом, тем больше пропасть и острее конфликт между разными поколениями и социальными группами). Кинематограф эпохи распада советской империи выводит на первый план образ молодого героя – бунтаря, вступающего в оппозицию и с властью, и с народом, образуя тернарную структуру «власть/герой/народ». Возникнув как образ творческой личности, образ героя постепенно криминализируется, начинает претендовать на власть. Подобная эволюция образа героя также становится репрезентативной для культурной динамики распада советской культуры. При этом в контексте противопоставления американской и отечественной культур в кинематографе рубежа XX-XXI веков появляется образ мифологизированного героя-защитника, который, подобно героям эпоса, становится воплощением образа народа, носителем национальных идеалов.

Заключение

Проведенное в диссертации исследование позволяет утверждать, что культурфилософский дискурс образа России сформировался в начале XIX века в рамках научного, публицистического и художественного осмысления особенностей русской культуры в контексте бинарной оппозиции мировых культур: западной и восточной. Позднее, в рамках дискуссии западников и славянофилов образ России мог быть воспринят как своего рода мифологема, ключевым компонентом которой является образ народа.

В диссертации выявлено, что специфика национального характера русского народа легла в основу формирования образа России в целом. Другими ведущими компонентами образа России, как мы полагаем, стали образ правителя, власти, церкви. Последняя была ключевым компонентом образа России в философском осмыслении русской идеи, где ведущими становятся концепции особого пути русской культуры, ее религиозной миссии относительно всего мира. В проблематике русской идеи, помимо обозначенных универсальных компонентов, появляется образ русской интеллигенции, который не может в полной мере медиатором в снятии бинарной оппозиции «власть/народ», так как является феноменом, специфическим для русской культуры и, как правило, не выступает ни на одной из сторон оппозиции. Таким образом, бинарная оппозиция «власть/народ» в культурно-исторической ретроспективе трансформируется в тернарную структуру «власть/интеллигенция/народ».

Анализ междисциплинарного дискурса образа России в отечественной гуманитарной науке XX - начала XXI веков позволил выявить особенности трансформации и репрезентации образа России в отечественном кинематографе в соответствии с актуализацией мифа в XX веке и социокультурной динамикой в целом. Применительно к основному предмету нашего интереса, кинематографу, установлено, что в советской культуре главным механизмом репрезентации образа России в кино стали процессы мифологизации и демифологизации. Мифологизация была заявлена нами как

процесс вторичной семиотизации закреплённых в культуре образов и представлений, а демифологизация как создание контрмифа посредством вторичной семиотизации того или иного мифа, а также разрушение мифа через деконструкцию его базовых компонентов. Кинематограф, будучи массово доступным (и для воспроизведения, и для восприятия) видом искусства, оперирующим аудиовизуальными образами, отвечает всем ключевым коммуникативным принципам мифа. Так, образ России, репрезентированный в отечественном кинематографе, может быть воспринят не только как особая знаковая система, но и как целостная мифологема, имеющая сложную структуру, включающую в себя константные универсальные компоненты, и трансформирующаяся в соответствии с историко-культурными изменениями.

В диссертации установлено, что актуализация образа России в советском кинематографе была связана с формированием советской идеологии 1930-середины 1950-х годов. Ведущим жанром кинематографа данного периода становится историко-биографический фильм, обращённый к событиям «великого прошлого». Наиболее востребованным способом репрезентации образа России в кинематографе 1930-середины 1950-х годов стала мифологизация, механизм которой в киноискусстве того времени заключается в деформации привычных для культуры концептов и вторичной мифологизации последних через процедуру их синтеза с актуальными идеологическими установками периода 1930-середины 1950-х годов и историко-культурным контекстом. Результатом становится сближение кинематографа с героическим эпосом. На уровне сюжета режиссёры часто обращаются к легендарным событиям отечественной истории (Ледовое побоище в фильме «Александр Невский», взятие Казани войском Ивана Грозного и создание опричнины в фильме «Иван Грозный» С. Эйзенштейна) и к сюжетам былинного эпоса (былинный цикл об Илье Муромце в фильме «Илья Муромец» А. Птушко). Ключевые компоненты образа России в кинематографе данного периода – образы правителя, народа, героя и врага.

Образ народа, который был главным компонентом образа России в культурфилософском дискурсе, представлен в фильмах через изображение толпы, массы и постепенно теряет ведущее значение: если в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» народ призывает Александра Невского на защиту Новгорода и всей Руси, и объединяется вокруг народного героя, то в фильме «Иван Грозный» образ народа представлен только в первой серии и даже на уровне композиции кадра мал по сравнению с фигурой царя. На первый план в кинематографе выходит образ правителя/власти: это может быть герой, призванный народом (Александр Невский в одноименном фильме С. Эйзенштейна), или правитель, воплощающий абсолютную власть (Иван Грозный в фильме С. Эйзенштейна, князь Владимир в фильме А. Птушко). Герои в кинематографе тоталитарного периода представлены разными образами: правитель, являющийся также народным героем (Александр Невский в фильме С. Эйзенштейна), герой-защитник, помогающий власти в борьбе с врагами (герои-дружинники Василий Буслай и Гаврило Олексич в фильме «Александр Невский» С. Эйзенштейна, Илья Муромец в фильме А. Птушко), героический образ народа (русское войско в фильмах С. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный», в фильме А. Птушко «Илья Муромец»). Образ врага, соответствующий основным идеологическим установкам указанного периода, также представлен разными вариантами: герои могут столкнуться с демонизированным внешним противником-захватчиком (рыцарские ордены в фильме «Александр Невский», Идолище и войско Калина-царя в фильме А. Птушко) и/или противостоять внутреннему врагу-предателю (Твердило и монах Анахий, Ефросинья Старицкая в фильмах С. Эйзенштейна, боярин Мишатычка в фильме А. Птушко). Показательно, что враг внешний в фильмах представлен менее опасным, более понятным и заслуживает менее сурового наказания по сравнению с врагом внутренним.

Структура образа России как мифологемы базируется на бинарной оппозиции «власть/народ», где власть (бояре и духовенство в фильмах С.

Эйзенштейна и А. Птушко) маркирована негативно и противопоставлена народу, который представлен неделимым монолитом. Оппозиция снимается введением героя-медиатора, который может быть репрезентирован героем, выступающим на стороне народа («Илья Муромец» А. Птушко, «Александр Невский» С. Эйзенштейна) или образом абсолютного правителя, смещающего формальную власть и разрушающего оппозиционные отношения с народом.

Образ России в кинематографе периода оттепели трансформируется, отражая смену идеологической парадигмы, в связи с чем меняются и способы его репрезентации. С конца 1950-х годов кардинально меняется жанровый диапазон отечественного кинематографа. В жанровом аспекте фильмы данного периода могут быть определены как мелодрамы (исходя из особенностей сюжета, системы персонажей, и хронотопа). Так, в кинематографе периода оттепели на первый план выходит образ настоящего времени, а не прошлого. Образ настоящего времени романтизирован, позитивно окрашен, сформирован из деталей повседневности обычного человека. Необходимо отметить, что образ настоящего времени в кинематографе оттепели создается также посредством мифологизации. Так, он приобретает особое футуристическое звучание, трансформируясь в образ «желаемого будущего» в первую очередь через идеализацию повседневности. Режиссеры создают образы автоматизированного прогрессивного производства («Весна на заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера «Чистое небо» Г. Чухрай), подчеркивают повышение уровня жизни народа. Кроме того, перед зрителем предстают идеализированные герои – прогрессивная молодежь (герои фильма «Весна на заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера, герой О. Табакова в фильме «Чистое небо» Г. Чухрая). Образ народа в кинематографе оттепели становится смысловым ядром образа России. Народ перестает быть неделимым монолитом, как это было в кинематографе предыдущего периода, становится более дифференцированным, репрезентируя в образах отдельных персонажей

различные социальные слои, возрастные, профессиональные группы. Режиссеры зачастую отказываются от массовых сцен, отдавая предпочтение камерности художественного пространства и крупным планам, отражающим чувственное состояние героев. Углубляется психологическая характеристика персонажей, через которую даны сложные мифологизированные образы прошлого, представленные двумя основными тенденциями: сакрализация «великого прошлого» – времени становления советской культуры («Коммунист» Ю. Райзмана), Великой Отечественной войны («Чистое небо» Г. Чухрая); десталинизации, посредством демифологизации образа сталинской власти (сюжетная линия главного героя фильма «Чистое небо» Г. Чухрая в послевоенное время). Тоталитарная, «старая власть» репрезентируется как обезличенная система, разрушающая судьбы героев. Она противопоставлена «новой власти» периода оттепели, ассоциированной со справедливостью, счастьем каждого человека, прогрессивным развитием общества. Таким образом, демифологизация «старой власти» периода тоталитаризма реализовалась через вторичную мифологизацию и трансформацию базовых концептов идеологии тоталитарной культуры. Следует отметить, что глубинная структура советской идеологии не разрушалась, а вбирала в себя новые представления о тирании и репрессиях, тем самым создавая контрмиф о Сталине в контексте формирования постпамяти.

Репрезентация образа России в отечественном кинематографе последней трети XX – рубежа XX-XXI веков выявлена нами в двух ведущих аспектах. Первый – осмысление советского прошлого, отражение базовых концептов советского бытия (фильмы Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» и «Утомленные солнцем», фильмы А. Балабанова «Счастливые дни», «Замок», «Про уродов и людей», «Груз 200»). Второй – изображение настоящего времени («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова, «Родня» Н. Михалкова, «АссА» С. Соловьева, «Игла» Р. Нугманова, «Брат» и «Брат 2» А. Балабанова). Однако ведущей

тенденцией репрезентации образа России в обоих случаях становится десакрализация базовых мифологем советской идеологии через деконструкцию ключевых компонентов образа советской России. Репрезентируя советское прошлое, режиссеры создавали вестернизированный образ революции и гражданской войны («Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова) или акцентировали внимание на противоречивости и нестабильности ключевых советских мифологем (герой и враг в фильме «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, фильме «Груз 200» А. Балабанова).

Образ народа как компонент образа России в кинематографе с конца 1960 годов до 2000-х годов также не теряет своей актуальности, оставаясь центральным компонентом образа России. Однако, в обозначенном периоде он усложняется и, продолжая тенденции кинематографа оттепели, становится все более дифференцированным. Народ в фильмах разобщен, конфликт между персонажами, представляющими разные поколения, социальные группы, постепенно становится острее: если в фильмах «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова, «Родня» Н. Михалкова конфликт преодолим, то в фильмах «Асса» С. Соловьева, «Игла» Р. Нугманова, «Брат» А. Балабанова конфликт становится неразрешимым. В кинематографе эпохи распада советской империи появляется новый тип героя – молодой герой-бунтарь, вступающий в оппозицию и с властью, и с народом, выстраивается тернарная структура «власть/герой/народ». Такой герой может быть творческой личностью (Мальчик Бананан и герой В. Цоя из фильма «Асса» С. Соловьева), но с течением времени герой криминализируется (Моро из фильма «Игла» Р. Нугманова, Данила Багров из фильма «Брат» А. Балабанова). Эволюция героя становится репрезентативной для культурной динамики периода распада советской культуры.

Обращаясь к кинематографу рубежа XX-XXI веков, в контексте актуализации настоящего времени, мы обнаружили принципиальное

изменение содержательной структуры образа России и принципов его репрезентации. В фильме «Брат 2» А. Балабанова Россия рубежа XX-XXI веков представлена, в первую очередь, через мифологизированный образ героя-защитника, воплощающего образ народа, национальный идеал (Данила Багров); через противопоставление людного вестернизированного медиапространства столичной культуры, чуждого герою (телецентр «Останкино»), и пустого пространства знаковых культурных достопримечательностей (Исторический музей, Красная площадь); а также через противопоставление американской и отечественной культуры, что было актуально для социокультурных реалий рубежа XX-XXI веков, в контексте поиска национальной идентичности и осмысления специфики русской культуры и ее места в мире.

Таким образом, мы считаем, что отечественный кинематограф XX – начала XXI веков прежде всего репрезентировал национально-культурный опыт, в силу чего автор диссертации сосредоточился не на художественных особенностях фильмов, а на социокультурной и историософской проблематике, а также на динамике социокультурных смыслов трансформации образа России.

Список литературы

1. Абульханова, К. А. Концепция Карла Маркса в сознании и практике российского общества XX века / К. А. Абульханова, В. А. Кольцова. — Текст : электронный // Знание. Понимание. Умение. — 2019. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-karla-marksa-v-soznanii-i-praktike-rossiyskogo-obschestva-xx-veka> (дата обращения: 05.06.2021).
2. Аксенов, И. А. Сергей Эйзенштейн: портрет художника / И. А. Аксенов ; [общ. ред., послесл. и коммент. Н. И. Клеймана]. — Москва : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1991. — URL: http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_b.php?text=2 (дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа: свободный. — Текст : электронный.
3. Алексеев, Н. Н. Основы философии права / Н. Н. Алексеев. — Санкт-Петербург : Юр. институт, 1999. — 216 с. — Текст : непосредственный.
4. Алексеев, Н. Н. Русский народ и государство / Н. Н. Алексеев. — Москва : Аграф, 1998. — 640 с. — Текст : непосредственный.
5. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма : [сборник] / М. И. Андроникова ; [вступ. статья Р. Юренева]. — Москва : Искусство, 1980. — 423 с. — Текст : непосредственный.
6. Аннинский, Л. А. Покаяние / Л. А. Аннинский. — Текст : непосредственный // Киноглобус. Двадцать фильмов 1987 года / сост. О. М. Сулькин, П. Г. Шепотинник. — Москва : СК СССР, Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1989. — С. 64–69.
7. Аннинский, Л. А. Шестидесятники и мы : Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. А. Аннинский. — Москва : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1991. — 238 с. — Текст : непосредственный.
8. Антонюк, Е. Ю. Динамика образа России в современной системе межкультурных коммуникаций: на примере международного туризма :

- диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Е. Ю. Антонюк ; [Место защиты: Саратов. гос. техн. ун-т им. Гагарина Ю.А.]. — Саратов, 2014. — 166 с.
9. Апостолов, А. И. Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / А. И. Апостолов. — Текст : электронный// Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voobrazhaya-zhertvu-zhertvennost-v-kontekste-transformatsiy-istoriko-revoljutsionnogo-narrativa-v-sovetskom-kino-stalinskoj-epohi> (дата обращения: 30.06.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
 10. Аронов, А. А. «Оттепель» в истории отечественной культуры : (50-е — 60-е гг. XX века) : монография / А. А. Аронов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств, Междунар. пед. акад. — Москва : Экон-Информ, 2008. — 304 с. — Текст : непосредственный.
 11. Аронов, А. А. Отечественная культура в период тоталитаризма (30 — 50-е гг. XX в.) : монография / А. А. Аронов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств, Междунар. пед. акад. — Москва : [б. и.], 2008. — 336 с. — Текст : непосредственный.
 12. Аронсон, О. В. Метакино / О. В. Аронсон. — Москва : Ад Маргинем, 2003. — 123 с. — Текст : непосредственный.
 13. Ассман, Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и полит. идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман ; пер. с нем. М. М. Сокольской. — Москва : Яз. слав. культуры, 2004. — 363 с. — (Studia Historica). — Текст : непосредственный.
 14. Астафьева, О. Н. Культурная политика: динамика теоретических подходов и фундаментальных концептуализаций / О. Н. Астафьева. — Текст : непосредственный // Исторические повороты культуры : сборник научных статей к 70-летию профессора И.В. Кондакова. — Москва : Согласие, 2018. — С. 20–24.

15. Астахов, О. Ю. Динамика культурного пространства России: направления исследований / О. Ю. Астахов, И. А. Сечина. — Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств : журнал теоретических и прикладных исследований. — 2012. — № 21. — С. 245–248.
16. Ахиезер, А. С. Мифология насилия в советский период (возможность рецидива) / А. С. Ахиезер. — Текст : непосредственный // Общественные науки и современность. — 1999. — № 2. — С. 85–93.
17. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен ; пер. с фр. В. Божовича и И. Эпштейна. — Москва : Искусство. — 1972. — 383 с. — Текст : непосредственный.
18. Балашов, Д. М. Из истории былинного эпоса. Святогор // Русский фольклор. — Вып. XX. — Ленинград, 1981. — С. 10–21.
19. Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт. — URL: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt> (дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа: свободный. — Текст : электронный.
20. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт ; пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. — Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с. — Текст : непосредственный.
21. Батлер, Дж. Психика власти: теории и субъекции / Дж. Батлер ; пер. с англ. З. Баблюяна. — Харьков : ХЦГИ, 2002. — 159 с. — Текст : непосредственный.
22. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — Москва : Художественная литература, 1990. — 543 с. — Текст : непосредственный.
23. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин. — Текст : непосредственный // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — Москва : Художественная литература, 1975. — С. 447–483.

24. Бердяев, Н. А. Духовные основы русской революции / Н. А. Бердяев. — Санкт-Петербург : РХГИ, 1998. — 432 с. — Текст : непосредственный.
25. Бердяев, Н. А. Новое средневековье. Размышления о судьбе России и Европы / Н. А. Бердяев. — Москва : Феникс : ХДС-пресс, 1991. — 83 с. — Текст : непосредственный.
26. Бердяев, Н. А. О социальном персонализме / Н. А. Бердяев. — Текст : непосредственный // Новый Град. — 1933. — № 7. — С. 44–60.
27. Бердяев, Н. А. Персонализм и марксизм / Н. А. Бердяев. — Текст : непосредственный // Путь. — 1935. — № 48. — С. 3–19.
28. Бердяев, Н. А. Россия и русские / Н. Бердяев. — Москва : RUGRAM, 2018. — 162 с. — Текст : непосредственный.
29. Бердяев, Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века ; Судьба России / Н. А. Бердяев. — Москва : Сварог и К, 1997. — 541 с. — Текст : непосредственный.
30. Бердяев, Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. — Москва : Мысль, 1990. — 173 с. — Текст : непосредственный.
31. Бердяев, Н. А. Философия неравенства. Письма к недругам социальной философии / Н. А. Бердяев. — Берлин : Обелиск, 1923. — 246 с. — Текст : непосредственный.
32. Бердяев, Н. А. Человеческая личность и сверхлические ценности / Н. А. Бердяев. — Текст : непосредственный // Современные записки. — 1937. — № 43. — С. 293–332.
33. Бжезинский, З. Большой провал. Рождение и смерть коммунизма в двадцатом веке / З. Бжезинский. — Нью-Йорк : Либерти, 1989. — 255 с. — Текст : непосредственный.
34. Богомолов, Ю. А. Между мифом и искусством / Ю. А. Богомолов. — Москва : ГИИ, 1999. — 216 с. — Текст : непосредственный.

35. Богомолов, Ю. Брат наш... / Ю. Богомолов. — Текст : электронный // РИА Новости. — 2007. — URL: <https://ria.ru/20070817/72029174.html> (дата обращения: 05.01.2022).
36. Борисенко, И. В. Национальный образ России: философско-культурологический анализ : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / И. В. Борисенко ; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. — Ростов-на-Дону, 2008. — 136 с.
37. Брусиловская, Л. Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля) / Л. Б. Брусиловская. — Текст : непосредственный // Общественные науки и современность. — 2000. — № 1. — С. 163–174.
38. Булгаков, С. Н. Героизм и подвижничество/ Сергей Булгаков. — Текст : непосредственный // Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. — Москва : Новости, 1990. — С. 27–73.
39. Булгаков, С. Н. Первообраз и образ : сочинения : в 2 т. / Сергей Булгаков. — Т. 1 : Свет невечерний : Созерцания и умозрения. — Москва : Искусство ; СПб. : Инапресс, 1999. — 360 с. — Текст : непосредственный.
40. Булгаков, С. Н. Православие : очерки учения православной церкви / Сергей Булгаков ; [авт. предисл. Л. Зандер]. — Москва : Terra : Ассоц. совмест. предприятий междунар. об-ний и орг., 1991. — 415 с. — Текст : непосредственный.
41. Булгаков, С. Н. Простота и опрощение / Сергей Булгаков. — Текст : электронный // Л. Н. Толстой: pro et contra: Личность и творчество Льва Толстого в оценке рус. мыслителей и исследователей : антология / [сост. К. Г. Исупов]. — Санкт-Петербург : Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 2000. — URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/19_Bulgakov.pdf (дата обращения: 30.06.2023).

42. Булгаков, С. Н. Утешитель / Протоиер. Сергей Булгаков. — Москва : Общедоступ. православ. ун-т, основ. протоиер. А. Менем, 2003 (ППП Тип. Наука). — 464 с. — Текст : непосредственный.
43. Булгаков, С. Н. Хозяйство и право / Сергей Булгаков. — Текст : электронный // Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму : сборник статей (1896–1903). — Санкт-Петербург : Т-во «Обществ. польза», 1903. — URL: http://odinblago.ru/ot_marksizma/3?ysclid=1189wuw0u1685753375 (дата обращения: 30.06.2023).
44. Булгаков, С. Н. Христианская социология / Сергей Булгаков. — Текст : непосредственный // Булгаков С. Н. Труды по социологии и теологии : в 2 т. — Т. 2:Статьи и работы разных лет, 1902–1942. — Москва : Наука, 1997. — С. 12. — (Социологическое наследие).
45. Булгакова, О. Л. Советское кино в поисках «общей модели» / О. Л. Булгакова. — Текст : непосредственный // Соцреалистический канон. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. — С. 146–165.
46. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. — Москва : Новое литературное обозрение, 1998. — 368 с. — Текст : непосредственный.
47. Варшавский, Я. Л. Жизнь фильма. Образное мышление художника и зрителя / Я. Л. Варшавский. — Москва : Искусство, 1966. — 220 с. — Текст : непосредственный.
48. Васильев, А. Г. Воплощенная память: коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма / А. Г. Васильев. — Текст : непосредственный // Социологическое обозрение. — 2014. — Т. 13. — № 2. — С. 141–168.
49. Васильев, А. Г. Культурная память / забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа / А. Г. Васильев. — Текст : непосредственный // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке :

- коллективная монография. — 2-е изд. — Москва : Совпадение, 2015. — С. 29–57.
50. Власов, М. П. Виды и жанры киноискусства / М. П. Власов. — Москва : Знание, 1976. — 112 с. — Текст : непосредственный.
51. Волков, Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е. В. Волков, Е. В. Пономарева. — Текст : непосредственный // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2012. — № 10 (269). — С. 22–26.
52. Гадамер, Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер ; пер с нем. — Москва : Прогресс, 1988. — 700 с. — Текст : непосредственный.
53. Гаджиев, К. С. Тоталитаризм как феномен XX века / К. С. Гаджиев. — Текст : непосредственный // Вопросы философии. — 1992. — № 2. — С. 3–25.
54. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. — Москва : Эксмо : Алгоритм, 2003. — 541 с. — (Менталитет). — Текст : непосредственный.
55. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. — Москва : Эксмо ; Алгоритм, 2003. — 541 с. — Текст : непосредственный.
56. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм : эпос, лирика, театр / Г. Д. Гачев. — Москва : Просвещение, 1968. — 302 с. — URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Gachev_Soderzhatelnost_hudozhestvennyh_form_1968.pdf(дата обращения: 10.09.2022).— Режим доступа : Электронная библиотека ИМЛИ РАН. — Текст : электронный.
57. Геллер, М. Я. Машина и винтики: история формирования советского человека / М. Я. Геллер. — Лондон : ОРІ, 1985. — 335 с. — Текст : непосредственный.
58. Георгиева, Т. С. Русская повседневная культура: обычаи и нравы с древности до начала Нового времени / Т. С. Георгиева. — Москва :

- Ломоносовъ, 2014. — 215 с. — (История. География. Этнография). — Текст : непосредственный.
59. Геращенко, Л. Л. «Мытье и стирка» или постмодернизм в отечественном кино / Л. Л. Геращенко, Р. П. Коротков. — Текст : электронный // Аналитика культурологии. — 2014. — № 28. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mytie-i-stirka-ili-postmodernizm-v-otechestvennom-kino> (дата обращения: 13.10.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
60. Империя и нация в зеркале исторической памяти : [сборник статей] / [ред.-сост.: И. Герасимов, М. Могильнер, А. Семенов]. — Москва : Новое издательство, 2011. — 414 с. — (Новые границы : НГ). — Текст : непосредственный.
61. Гинзбург, К. Репрезентация: Слово, Идея, Вещь / К. Гинзбург ; пер. с франц. Г. Галкиной. — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 33. — URL: <http://philosophystorm.org/article/karlo-ginzburg-reprezentatsiya-slovo-ideya-veshch> (дата обращения: 25.12.2014).
62. Гозман, Л. Я. Люди и власть: от тоталитаризма к демократии / Л. Я. Гозман, А. М. Эткинд. — Текст : непосредственный // В человеческом измерении / [под ред. и с предисл. А. Г. Вишневского]. — Москва : Прогресс, 1989. — С. 378–392. — (Перестройка: гласность, демократия, социализм).
63. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / Игорь Голомшток. — Москва : Галарт, 1994. — 296 с. — Текст : непосредственный.
64. Гребнев, А. Б. Записки последнего сценариста / А. Б. Гребнев. — Москва : Алгоритм, 2000. — 368 с. — Текст : непосредственный.
65. Греков, Б. Д. История и кино / Б. Д. Греков. — Текст : непосредственный // Советский исторический фильм. — [Москва] : Госкиноиздат, 1939. — С. 9–13.

66. Гройс, Б. Е. Утопия и обмен : [сборник] / Борис Гройс. — Москва : Знак, 1993. — 374 с.
67. Гройс, Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Е. Гройс. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. — 168 с. — Текст : непосредственный.
68. Громов, Е. С. Духовность экрана / Е. С. Громов. — Москва : Искусство, 1976. — 256 с. — Текст : непосредственный.
69. Груздева, О. В. Идея «народной монархии» в работах Ю. Ф. Самарина // Вестник МГТУ. — 2008. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-narodnoy-monarhii-v-rabotah-yu-f-samarina> (дата обращения: 05.06.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». — Текст : электронный.
70. Гудков, Л. Д. Негативная идентичность : статьи 1997–2002 годов / Л. Д. Гудков. — Москва : Новое литературное обозрение, 2004. — 816 с. — Текст : непосредственный.
71. Гун, Г. Е. Процессы мемориализации в современной культуре / Г. Е. Гун. — Текст : непосредственный // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 2 (54). — С. 46–52.
72. Гуревич, П. С. Социальная мифология / П. С. Гуревич. — Москва : Мысль, 1983. — 175 с.— Текст : непосредственный.
73. Гуревич, П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. — Москва : Nota Bene, 2001. — 352 с. — Текст : непосредственный.
74. Гусейнов, Г. Ч. Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х / Г. Ч. Гусейнов. — Москва : Три квадрата, 2004. — 270 с. — Текст : непосредственный.
75. Гюнтер, Х. Тоталитарная народность и ее истоки / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. — С. 317–389.
76. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский ; сост. и коммент. Ю. А. Белова ; отв. ред. О. Платонов. — Москва : Институт русской цивилизации, 2008. — 816 с. — URL :

- https://legitimist.ru/lib/philosophy/n_danilevskij_rossiya_i_evropa.pdf (дата обращения: 05.06.2021). — Текст : электронный.
77. Демин, В. Первое лицо : Художник и экранные искусства / В. Демин. — Москва : Искусство, 1977. — 287 с. — URL: https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/121__--_-___.pdf (дата обращения: 05.06.2021). — Текст : электронный.
78. Димитренко, М. В. Мифологема «Поэт» и ее концептуальные модели в русском поэтическом дискурсе XIX–XX вв. / И. В. Димитренко. — Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 27 (165). — С. 29–33.
79. Добренко, Е. А. «Занимательная история»: Исторический роман и социалистический реализм / Е. А. Добренко. — Текст : непосредственный // Соцреалистический канон. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. — С. 874–895.
80. Добренко, Е. А. Метафора власти : Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Е. А. Добренко. — München : Sagner, 1993. — 405 с.— (Slavistische Beitr.; Bd.302). — Текст : непосредственный.
81. Добренко, Е. А. Ордена, они же люди, или История с биографией / Е. А. Добренко. — Текст : электронный // Киноведческие записки. — 2005. — № 74. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/443/> (дата обращения: 30.05.2021).
82. Добренко, Е. А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. А. Добренко. — Санкт-Петербург : Академический проект, 1997. — 320 с.— (Современная западная русистика). — Текст : непосредственный.
83. Добротворский, С. Н. Источник невозможного : сборник статей и интервью: 1988–1997 / С. Н. Добротворский. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. — 820 с. — URL:

https://www.phantastike.com/art/source_impossible_collecti/djvu/view/
(дата обращения: 30.05.2021).

84. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя : избранные главы / Федор Достоевский. — Санкт-Петербург : Азбука, 1999. — 526 с. — Текст : непосредственный.
85. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. — Изд. 3-е, испр. — Москва : URSS : Ленанд, 2006.— 293 с.— Текст : непосредственный.
86. Еньшина, Е. Н. В. И. Ленин о единовластии и полновластии государственной власти трудящегося народа / Е. Н. Еньшина. — Текст : электронный // Новый ракурс. — 2020. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-i-lenin-o-edinovlastii-i-polnovlastii-gosudarstvennoy-vlasti-trudyashegosya-naroda> (дата обращения: 05.06.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
87. Ермолин, Е. А. Материализация призрака: тоталитарный театр советских массовых акций 1920–1930-х годов / Е. А. Ермолин ; М-во образования РФ, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 1996. — 141 с. — Текст : непосредственный.
88. Ермолин, Е. А. Миф и культура / Е. А. Ермолин. — Ярославль : Изд. Александр Рутман, 2002. — 122 с. — Текст : непосредственный.
89. Ерохина, Т. И. Героизация личности и быта в советской культуре начала XX в. : генезис и трансформация / Т. И. Ерохина. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 4. — С. 147–155.
90. Ерохина, Т. И., Тирахова, В.А. Архетипические основания репрезентации образа России: «Чистое небо» Г. Чухрая / Т. И. Ерохина, В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 3. — С. 320–324.

91. Ерохина, Т. И. Максим Горький и память культуры / Т. И. Ерохина. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2018. — № 4. — С. 217–222.
92. Ерохина, Т. И. Национальные стереотипы в современной массовой культуре: pro et contra / Т. И. Ерохина. — Текст : непосредственный // Современные глобальные вызовы и национальные интересы : XVI Международные Лихачевские научные чтения, 19–21 мая 2016 г. — Санкт-Петербург : Санкт-ПетербургГУП, 2016. — С. 396–399.
93. Ерохина, Т. И. Стереотипы и символы русскости: «Мелкий бес» Ф. Сологуба в кукольном театре / Т. И. Ерохина. — Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. — 2018. — Т. 24. — № 4. — С. 170–180.
94. Ерохина, Т. И. Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе / Т. И. Ерохина. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 5. — С. 269–274.
95. Ерохина, Т. И., Тирахова, В.А. Герой и поступок в фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля» / Т. И. Ерохина, В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 3. — С. 246–249.
96. Ерохина, Т. И., Тирахова, В.А. Архетипическая основа создания образа России в фильме «Чистое небо» Г. Чухрая / Т. И. Ерохина, В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Творческая личность-2015: архетип и имидж : материалы всероссийской научной конференции с международным участием (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ, 17–20 декабря 2015 г.). — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016 (2). — С. 156–164.
97. Ерохина, Т. И., Тирахова, В.А. Репрезентация образа России в кинематографе эпохи «оттепели» / Т. И. Ерохина, В. А. Тирахова. —

- Текст : непосредственный // Массовая культура : Российский дискурс (методология изучения, актуальные практики) : коллективная монография. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. — С. 201–209.
98. Ерохина, Т. И., Тирахова В.А. Судьба Героя в российской кинокомедии/ Т. И. Ерохина, В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Массовая культура : Российский дискурс (методология изучения, актуальные практики) : коллективная монография. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. — С. 372–377.
99. Журкова, Д. А. Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова / Д. А. Журкова. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2018. — № 4 (26). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-dramaturgiya-filma-morfiy-alekseya-balabanova> (дата обращения: 01.09.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
100. Забияко, А. П. Архетипы культурные / А. П. Забияко. — Текст : электронный // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. — URL: <http://www.psylib.org.ua/books/levit01/index.htm> (дата обращения: 11.02.2016).
101. Замчалова, И. Ю «Места памяти»: культурологический аспект / И. Ю. Замчалова. — Текст : непосредственный // Современная культурология: проблемы и перспективы : сборник статей молодых ученых. — Выпуск 7 / под ред. Е. В. Листвиной, Н. П. Лысиковой. — Саратов : Саратовский источник, 2021. — С. 25–29.
102. Зерубавель, Я. Динамика коллективной памяти / Я. Зерубавель. — Текст : непосредственный // Империя и нация в зеркале исторической памяти : сборник статей. — Москва : Новое издательство, 2011. — С. 10–29.
103. Зиновьев, А. А. Homosoveticus / А. А. Зиновьев. — Текст : электронный // Zinoviev.ru : интернет-портал. — URL:

- <http://www.zinoviev.ru/ru/zinoviev/zinoviev-homo-sovieticus.pdf> (дата обращения: 01.07.2020).
104. Злотникова, Т. С. Имперское бессознательное — контекст творческого самосознания личности / Т. С. Злотникова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. Том 2 (Гуманитарные науки). — 2014. — № 2. — С. 213–217.
 105. Злотникова, Т. С. Советское бытие как интегративный феномен: истоки, трансформация, художественные практики / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина, А. В. Еремин. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 5. — С. 193–201.
 106. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура : введение в культурологию / Т. С. Злотникова. — Ярославль : Александр Рутман, 2003. — 170 с. — Текст : непосредственный.
 107. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. — 544 с. — Текст : непосредственный.
 108. Зоркая, Н. М. Портреты / Н. М. Зоркая. — Москва : Искусство, 1966. — 312 с. — Текст : непосредственный.
 109. Зоркая, Н. М. Эйзенштейн и его время / Нея Зоркая. — Текст : электронный // Чапаев. — URL: <https://chapaev.media/articles/3815> (дата обращения: 20.06.2020).
 110. Иванов, В. В. Эстетика Эйзенштейна / В. В. Иванов. — Текст : непосредственный // Иванов В. С. Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 7 т. — Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. — Москва : Языки русской культуры, 1999. — С. 141–378.
 111. Ильин, И. А. За национальную Россию: Манифест русского движения / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Слово : литературно-художественный ежемесячник Госкомиздатом СССР и РСФСР. — 1991. — № 4. — С. 51–55 ; № 5. — С. 82–85 ; № 6. — С. 80–85 ; № 7. — С. 83–85 ; № 8. — С. 79–85.

112. Ильин, И. А. Наши задачи : Историческая судьба и будущее России : статьи 1948–1954 годов : в 2 т. — Т. 1-[2] / И. А. Ильин ; [сост. и авт. вступ. ст. И. Н. Смирнов]. — Москва : МП «Рарог», 1992. — [616] с., разд. паг. — Текст : непосредственный.
113. Ильин, И. А. О патриотизме / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Ильин И. А. Собрание сочинений: Справедливость или равенство? : публицистика 1918–1947 годов / И. А. Ильин ; сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. — Москва : ПСТГУ, 2006. — С. 560–562.
114. Ильин, И. А. О России. Три речи 1926–1933 / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Ильин И. А. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 6. — Кн. 2. — Москва : Русская книга, 1996. — С. 7–344.
115. Ильин, И. А. О русской идее / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Русская идея: сборник произведений русских мыслителей / сост. Е. А. Васильев ; предисловие А. В. Гулыги. — Москва : Айрис-пресс, 2002. — С. 402–414.
116. Ильин, И. А. О сильной власти / И. А. Ильин. — Текст : электронный // Социология власти. — 2008. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-silnoy-vlasti> (дата обращения: 05.02.2024). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
117. Ильин, И. А. О сопротивлении злу силою / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Ильин И. А. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 5. — Москва : Русская книга, 1996. — С. 35–37.
118. Ильин, И. А. Очертания будущей России / И. А. Ильин. — Текст : непосредственный // Ильин И. А. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 2. Кн. 1. — Москва : Русская книга, 1993. — С. 440–441.
119. Ильинова, Е. Ю. Мифологема как эвристический прием интерпретации когнитивной картины мира / Е. Ю. Ильинова. — Текст : непосредственный // STUDIA LINGUISTICA : сборник научных

- трудов. — Вып. XXI: Антропоцентрическая лингвистика: проблемы и решения. — Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2012. — С. 184–194.
120. Ионин, Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. — 2-е изд. — Москва : Логос, 1998. — 278 с. — Текст : непосредственный.
121. История СССР : [учебник для ист. фак. гос. ун-тов и пед. ин-тов] / Ин-т истории Акад. наук СССР и Кафедра истории СССР. Ист. фак. МГУ. — Т. 1. С древнейших времен до конца XVIII века. — 2-е изд. — [Москва] : Госполитиздат, 1947. — 744 с.— Текст : непосредственный.
122. Каган, М. С. Системный подход и гуманитарное знание / М. С. Каган. — Ленинград : Издательство ЛГУ, 1991. — 384 с. — Текст : непосредственный.
123. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. — 544 с. — Текст : непосредственный.
124. Кантор, В. К. Демократия как историческая проблема России / В. К. Кантор. — Текст : непосредственный // Вопросы философии. — 1996. — № 5. — С. 32–51.
125. Капустин, М. П. Конец утопии? / М. П. Капустин. — Москва : Новости, 1990. — 592 с. — Текст : непосредственный.
126. Капустин, М. П. Культура и власть: пути и судьбы русской интеллигенции в зеркале поэзии / Михаил Капустин. — Москва : Изд-во Ипполитова, 2003. — 470 с. — URL: <http://capustin.narod.ru/culture/intro.htm#6> (дата обращения: 01.07.2020). — Режим доступа : свободный. — Текст : электронный.
127. Караганов, А. В. Советское кино: проблемы и поиски / А. В. Караганов. — Москва : Политиздат, 1977. — 215 с — Текст : непосредственный.
128. Карсавин, Л. П. Восток, Запад и русская идея / Л. П. Карсавин. — Петербург : Academia, 1922. — 80 с. — (Современная культура). — URL: <https://philhist.spbu.ru/images/books/Vostok-zapad-i-russkaya-ideya.->

- [Karsavin-L.-P.pdf](#) (дата обращения: 01.07.2020). — Текст : электронный. — Режим доступа : свободный.
129. Карсавин, Л. П. Путь православия / Л. П. Карсавин. — Текст : непосредственный // Карсавин Л. П. Малые сочинения / [Сост., науч. подгот. и коммент. С. С. Хоружего]. — Санкт-Петербург : АО «Алтейя», 1994. — С. 343–361. — (Памятники религиозно-философской мысли нового времени. Русская религиозная философия).
130. Карсавин, Л. П. Феноменология революции / Л. П. Карсавин. — Текст : непосредственный // Русский узел евразийства: Восток в русской мысли : сборник трудов евразийцев. — Москва : Беловодье, 1997. — С. 141–201.
131. Кассирер, Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер. — Текст : непосредственный // Вестник МГУ. Сер. 7: Философия. — 1990. — № 2. — С. 58–65.
132. Касьянова, К. О русском национальном характере / К. О. Касьянова. — Москва : Ин-т нац. модели экон., 1994. — 367 с. — Текст : непосредственный.
133. Катаева, О. Б. Иконопись как первооснова художественного образа сцены взятия Казани в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» / О. Б. Катаева. — Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2012. — № 2. — С. 129–134.
134. Ким, М. П. 40 лет советской культуры / М. П. Ким. — Москва : Госполитиздат, 1957. — 388 с. — Текст : непосредственный.
135. Кириллова, Н. Б. Метаморфозы экранной культуры в новой медиареальности / Н. Б. Кириллова. — Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2012. — № 4 (107). — С. 46–57.
136. Кириллова, Н. Б. Миф и мифотворчество в экранной культуре как новой парадигме коммуникации / Н. Б. Кириллова, А. Н. Данилова. — Текст : электронный // Вестник ЧГАКИ. — 2019. — № 3 (59). — URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-mifotvorchestvo-v-ekrannoy-kulture-kak-novoy-paradigme-kommunikatsii> (дата обращения: 01.09.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
137. Кирсанова, Л. И. Политическое как знаково-символическое / Л. И. Кирсанова. — Текст : электронный // Территория новых возможностей. — 2009. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskoe-kak-znakovo-simvolicheskoe> (дата обращения: 04.07.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
138. Кольцов, И. В. защиту интеллигенции / И. Кольцов. — Текст : непосредственный // Дело. — 1882. — № 4. — С. 28.
139. Кондаков, И. В. Введение в историю русской культуры : [учебное пособие для вузов] / И. В. Кондаков ; [Ин-т «Открытое общество»]. — Москва : Аспект-пресс, 1997. — 686 с. — (Открытая книга-открытое сознание-открытое общество). — Текст : непосредственный.
140. Кондаков, И. В. Глобалитет России (К постановке проблемы) / И. В. Кондаков. — Текст : непосредственный // Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2009. — С. 371–402.
141. Кондаков, И. В. К современной философии истории / И. В. Кондаков. — Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2017. — № 4/2. — С. 221–230.
142. Кондаков, И. В. Культурная семантика «заэкранного» пространства / И. В. Кондаков. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2018. — № 1 (23). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-semantika-zaekrannogo-prostranstva> (дата обращения: 22.09.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
143. Кондаков, И. В. Ночь «Третьего Рима: Кризис цивилизационной идентичности XX века / И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская. — Текст :

- электронный // Вестник удмуртского университета. — 2006. — № 12. — URL: http://vestnik.udsu.ru/2006/2006-12/vuu_06_12_05.pdf (дата обращения: 03.07.2021).
144. Кривцун, О. А. Завершение эпохи. Векторы художественного сознания в новой России / О. А. Кривцун. — Текст непосредственный // Искусство эпохи надлома империи: религиозные национальные и философско-эстетические аспекты : [материалы международной конференции]. — Москва : ГИИ, 2010. — С. 154–165.
145. Крючечников, Н. В. Выразительные средства фильма / Н. В. Крючечников. — 2-е изд., испр. — Москва : Искусство, 1968. — 103 с. — Текст : непосредственный.
146. Кудашов, В. И. Управление массовым сознанием: сакрализация идеалов и ценностей / В. И. Кудашов, Н. С. Буртасова. — Текст : непосредственный // Социально-экономический журнал Красноярского ГАУ. — 2015. — № 2. — С. 173–186.
147. Кузнецов, Д. Язык кино. Как понимать и получать удовольствие от просмотра / Д. Кузнецов. — Москва : Эксмо, 2020. — 112 с. — Текст : непосредственный.
148. Кузнецов, П. Отцы и сыновья. История вопроса / П. Кузнецова. — Текст : электронный // Сеанс. — 25.05.2006. — URL: <https://seance.ru/articles/kuznetsov-father/> (дата обращения: 04.07.2021).
149. Культурология XX век : энциклопедия : в 2 т. — URL: <http://www.psylib.org.ua/books/levit01/index.htm> (дата обращения: 25.12.2014). — Текст : электронный.
150. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. — Москва : Едиториал, 2004. — 256 с. — Текст : непосредственный.
151. Лебина, Н. Б. Советская повседневность: нормы и аномалии от военного коммунизма к большому стилю / Н. Б. Лебина. — Москва :

- Новое литературное обозрение, 2015. — 258 с. — Текст : непосредственный.
152. Левченко, Я. Энтропическое пространство Алексея Балабанова / Я. Левченко. — Текст : электронный // Сеанс. — 25.02.2019. — URL: <https://seance.ru/articles/unichtozhenie-tel-balabanov/> (дата обращения: 04.07.2021).
153. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : [учебное пособие для студентов высших учебных заведений] : в 2 т. — Т. 2 : 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — Саратов : Саратовский полиграфкомбинат, 2006. — 686 с. — Текст : непосредственный.
154. Ленин, В. И. О задачах пролетариата в данной революции / В. И. Ленин // ModernLib.Net : электронная библиотека. — URL: https://modernlib.net/books/lenin_vladimir_ilich/o_zadachah_proletariata_v_dannoy_revolycii_aprelskie_tezisi/read/ (дата обращения: 25.12.2014). — Текст : электронный.
155. Ленин, В. И. Государство и революция. Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции / В. И. Ленин. — Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. — Т. 33. — Москва : Издательство политической литературы, 1967. — С. 1–120.
156. Ленин, В. И. Десять тезисов о советской власти. Седьмой экстренный съезд РКП (б) / В. И. Ленин. — Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. — Т. 36. — Москва : Издательство политической литературы, 1967. — С. 71–76.
157. Ленин, В. И. Один из коренных вопросов революции / В. И. Ленин. — Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. — Т. 34. — Москва : Издательство политической литературы, 1967. — С. 200–207.

158. Ленин, В. И. Очередные задачи советской власти / В. И. Ленин. — Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. — Т. 36. — Москва : Издательство политической литературы, 1967. — С. 127–208.
159. Летина, Н. Н. Имидж — образ и оппозиция действительности / Н. Н. Летина. — Текст : непосредственный // Коды массовой культуры: российский дискурс / под. науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. — 240 с.
160. Лингвистический энциклопедический словарь / [Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.», Ин-т языкознания АН СССР] ; гл. ред. В. Н. Ярцева. — 2-е изд. — Москва : Советская энциклопедия, 1990. — 682 с. — Текст : непосредственный.
161. Липовецкий, М. Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов / М. Н. Липовецкий. — Москва : НЛО, 2008. — 848 с. — Текст : непосредственный.
162. Липпман, У. Общественное мнение / У. Липпман ; пер. с англ. Т. В. Барчунова ; под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. — Москва : Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. — 384 с. — Текст : непосредственный.
163. Листвина, Е. В. Предисловие ; Советская повседневность в поле историко-культурных исследований / Е. В. Листвина. — Текст : непосредственный // Многообразие культурных миров городской повседневности / отв. ред. В. Г. Туркина. — Прага : Vedecko vydatelске centrum “Sociosfera-CZ”, 2019. — С. 4–6, 51–64.
164. Листвина, Е. В. Социокультурный аспект современного медиапространства / Е. В. Листвина. — Текст : непосредственный // Социальная онтология культуры : коллективная монография / под общ. ред. Е. В. Листвиной, О. В. Шиндиной. — Саратов : Саратовский источник, 2018. — С. 130–136.

165. Лихачев, Д. С. Искусство памяти и память искусства / Д. С. Лихачев. — Текст : непосредственный // Критика и время : литературно-критический сборник. — Ленинград : Лениздат, 1984. — С. 68–74.
166. Лихачев, Д. С. Великая культура примирительна по своей сути : речь на Междунар. науч.-практ. конф. «Гуманитарная культура как фактор преобразования России», 22–23 мая 1997 г. / Д. С. Лихачев. — Текст : непосредственный // Лихачев Д. С. Д. С. Лихачев — университетские встречи : 16 текстов / [науч. ред. А. С. Запесоцкий] ; Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2006. — С. 50–55.
167. Ложкина, А. С. Формирование «Образа врага»: Япония в советской пропаганде 1930-х гг. / А. С. Ложкина. — Текст : электронный // Государственное управление : электронный вестник. — 2007. — № 13. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-obraza-vraga-yaponiya-v-sovetskoj-propagande-1930-h-gg> (дата обращения: 22.09.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
168. Лосев, А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев ; АН СССР. — Москва : Наука, 1977. — 207 с. — (Серия «Из истории мировой культуры»). — URL: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev/losev.pdf> (дата обращения: 22.09.2021). — Текст : электронный. — Режим доступа : свободный.
169. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» / А. Ф. Лосев. — Москва : Мысль, 2001. — 558 с. — Текст : непосредственный.
170. Лосский, Н. О. Органическое строение общества и демократия / Н. О. Лосский. — Текст : непосредственный // Современные записки. — 1925. — № 25. — С. 334–355.

171. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман. — Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. — Таллин : Александра, 1993. — Т. 1. — С. 413–447.
172. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1996. — 216 с. — Текст : непосредственный.
173. Лотман, Ю. М. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) / Ю. М. Лотман. — Текст : электронный // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. — Москва : О.Г.И., 1999. — URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/uspen/12.php (дата обращения: 04.07.2021).
174. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман. — Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. — Таллин : Александра, 1993. — Т. 1. — С. 200–202.
175. Лотман, Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки : [(1968–1992)] / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. — 703 с. — Текст : непосредственный.
176. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти раамат, 1973. — 135 с.— Текст : непосредственный.
177. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — С. 288–372.
178. Максапетян, А. Г. Язык и метафизика / А. Г. Максапетян ; НАН РА, Ин-т философии и права. — Ереван : Ноян Тапан, 2002. — 299 с. — URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000633/st000.shtml>

- (дата обращения: 25.04.2021). — Режим доступа : свободный. — Текст : электронный.
179. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; [вступ. статьи Р. Редфилда и др.]. — Москва : Рефл-бук : СЕУ, 1998. — 288 с. — (Созвездия мудрости). — Текст : непосредственный.
180. Малыгина, И. В. Российская идентичность в контексте культурных «разломов» глобального и локального / И. В. Малыгина. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — Т. 1. — № 1. — С. 242–246.
181. Малыгина, И. В. Национализм как форма культурной идентичности и его российская специфика / И. В. Малыгина. — Текст : непосредственный // Общественные науки и современность. — 2004. — № 1. — С. 147–153.
182. Малыгина, И. В. От «помнящей культуры» к «культуре забвения»: дискурсы и исторические формы репрезентации культурной памяти / И. В. Малыгина. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2007. — № 3. — С. 66–72.
183. Марголит, Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Я. Марголит. — Санкт-Петербург : СЕАНС, 2012. — 560 с. — Текст : непосредственный.
184. Марголит, Е. Я. Упущенные возможности / Е. Я. Марголит. — Текст : непосредственный // Сеанс : Кино: критика, история, теория, интервью, фильмография. — 2006. — № 27/28 (ноябрь). — С. 299–310.
185. Маркс, К. Манифест Коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс. — Текст : непосредственный // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения : в 2 т. — Т. 1. — Москва : Госполитиздат, 1949. — С. 132–168.
186. Маркс, К. Сочинения : в 30 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. — 2-е изд. — Москва : Госполитиздат, 1954-. — Текст : непосредственный.

187. Масаев, М. В. О некоторых аспектах феномена культурной войны / М. В. Масаев, Т. П. Разбеглова. — Текст : электронный // Дискурс-Пи. — 2016. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-aspektah-fenomena-kulturnoy-voyny> (дата обращения: 04.07.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
188. Мачерет, А. В. О поэтике киноискусства / А. В. Мачерет. — Москва : Искусство, 1981. — 303 с. — Текст : непосредственный.
189. Мачерет, А. В. Художественные течения в советском кино / А. В. Мачерет. — Москва : Искусство, 1963. — 334 с. — Текст : непосредственный.
190. Мелетинский, Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский. — Текст : непосредственный // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — Т. 1 : А–К. — Москва : Советская энциклопедия, 1980. — С. 942–950.
191. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский ; [АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького]. — Москва : Наука, 1976. — 407 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока). — Текст : непосредственный.
192. Мелетинский, Е. М. Эпос и мифы / Е. М. Мелетинский. — Текст : непосредственный // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — Т. 2 : К–Я. — Москва : Советская энциклопедия, 1982. — С. 665–666.
193. Мельникова, Л. Л. Бинарная оппозиция / Л. Л. Мельникова. — Текст : электронный // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. — Минск : Интерпрес-сервис ; Книжный Дом, 2001. — URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/binarnaya.html> (дата обращения 25.04.2021). — Режим доступа : INfOLIO: университетская электронная библиотека.

194. Мень, А. Из статьи «Религия, «культ личности» и секулярное государство / А. Мень. — Текст : непосредственный // И. В. Сталин: pro et contra : антология : образы союзников-победителей в культурной памяти о Войне 1941–1945 гг. / Русская христианская гуманитарная акад. — Т. 2. — Санкт-Петербург : Изд-во Русской христианской гуманитарной акад., 2015. — С. 835–843 с. — (Русский путь: pro et contra).
195. Митта, А. Н. Кино между адом и раем : Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта — Москва : Подкова, 1999. — 473 с. — Текст : непосредственный.
196. Набоков, В. В. Анна Каренина / В. В. Набоков. — Текст : электронный // Лекции о русской литературе. — Москва : Азбука, 2012. — URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/karenina-1.htm> (дата обращения: 25.04.2021). — Режим доступа : свободный.
197. Нечай, О. Ф. Блеск и нищета «массовой культуры» / О. Ф. Нечай. — Минск : Наука и техника, 1984. — 141 с. — Текст : непосредственный.
198. Нигматуллина, Ю. Г. «Срединная культура»: диалог бинарного и тринитарного мышления / Ю. Г. Нигматуллина. — Текст : электронный // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. — 2017. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sredinnaya-kultura-dialog-binarnogo-i-trinitarnogo-myshleniya> (дата обращения: 11.07.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
199. Никольский, С. А. Темпоральные экзистенциальные смыслы героев Достоевского и их большевистская реинкарнация / С. А. Никольский. — Текст : электронный // Философия. Журнал высшей школы экономики. — 2021. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/temporalnye-ekzistentsialnye-smysly-geroev-dostoevskogo-i-ih-bolshevistskaya-reinkarnatsiya> (дата обращения:

- 01.09.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
200. Нора, П. Всемирное торжество памяти / П. Нора. — Текст : электронный // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2–3 (40–41). — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> (дата обращения: 12.04.2022). — Режим доступа : Сетевое издание «Горький».
201. Орлов, И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления / И. Б. Орлов. — Москва : Издательский дом ВШЭ, 2010. — 317 с. — Текст : непосредственный.
202. От искусства оттепели к искусству распада империи : сборник статей / отв. ред. Н. А. Хренов. — Москва : Гос. ин-т искусствознания : Канон+, 2013. — 687 с. — Текст : непосредственный.
203. От искусства оттепели к искусству распада империи [текст] : сборник статей / [РАН, Науч. Совет "История мир. культуры", Комис. междисциплинар. исслед. худож. деятельности, М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания] ; отв. ред.: Н.А. Хренов. — М. : Гос. ин-т искусствознания : Канон+, 2013. — 687 с.
204. Паперный, В. З. Культура Два / В. З. Паперный. — Москва : Новое литературное обозрение, 1996. — 383 с. — Текст : непосредственный.
205. Пелипенко, А. А. Русская система после распада империи / А. А. Пелипенко. — Текст : непосредственный // От искусства оттепели к искусству распада империи : сборник статей / отв. ред. Н. А. Хренов. — Москва : Гос. ин-т искусствознания : Канон+, 2013. — С. 573–587.
206. Первый век нашего кино: фильмы, события, герои, документы : энциклопедия / сост. К. Э. Разлогов. — Москва : Локид-Пресс, 2006. — 910 с. — Текст : непосредственный.
207. Первый век нашего кино: энциклопедия : фильмы, события, герои, документы / [авт.-сост. К. Э. Разлогов и др.]. — Москва : Локид-Пресс [и др.], 2006. — 910 с.

208. Пивнева, Н. С. Архетипические образы в русской культуре : автореферат диссертации ... к. филос. н. : 24.00.01 / Н. С. Пивнева ; Ростовский государственный университет ; н. р. — д. филос. н., проф. Г. В. Драч. — Ростов-на-Дону, 2003. — 24 с. — Текст : непосредственный.
209. Пивоваров, Ю. С. «Русская Система» как попытка понимания русской истории / Ю. С. Пивоваров, А. И. Фурсов. — Текст : непосредственный // Полис. Политические исследования. — 2001. — № 4. — С. 37–50.
210. Плеханов, Г. В. Евангелие от декаданса: статья третья / Г. В. Плеханов. — Текст : непосредственный // Плеханов Г. В. Сочинения. — Т. 17 : [против эмпириоринизма и богоискательства]. — Москва ; Петроград : Государственное изд-во, [1925]. — С. 272–309. — (Библиотека научного социализма).
211. Плеханов, Г. В. Закон экономического развития общества и задачи социализма в России / Г. В. Плеханов. — Текст : непосредственный // Плеханов Г. В. Сочинения. — Т. 1. — Москва ; Петроград : Государственное изд-во, 1923. — С. 56–74. — (Библиотека научного социализма).
212. Плеханов, Г. В. Предисловие к 1-му тому первого Собрания сочинений / Г. В. Плеханов. — Текст : непосредственный // Плеханов Г. В. Сочинения. — Т. 1. — Москва ; Петроград : Государственное изд-во, 1923. — С. 19–28. — (Библиотека научного социализма).
213. Плеханов, Г. В. Социализм и политическая борьба / Г. В. Плеханов. — Текст : непосредственный // Плеханов Г. В. Сочинения. — Т. 2. — Москва ; Петроград : Государственное изд-во, 1923. — С. 27–90. — (Библиотека научного социализма).
214. Плеханов, Г. В. Materialismus militans / Г. В. Плеханов. — Текст : непосредственный // Плеханов Г. В. Сочинения. — Т. 17 : [против эмпириоринизма и богоискательства]. — Москва ; Петроград :

- Государственное изд-во, [1925]. — С. 1–99. — (Библиотека научного социализма).
215. Плужник, В. В. Советский киногерой 1970-х: стратегии поведения и социальная критика / В. В. Плужник. — Текст : электронный // Гефтер. — 26.11.2014. — URL: <https://gefter.ru/archive/13644?ysclid=-lm3tvh45ex507758210> (дата обращения: 20.02.2017).
216. Погожева, Л. П. Сквозь годы / Л. П. Погожева. — Текст : электронный // Искусство кино. — 1967. — № 12. — С. 39–53. — URL: <http://elibrary.keenetic.pro/ul/5430/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%201967%2012.pdf> (дата обращения 01.06.2020). — Режим доступа : Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
217. Померанц, Г. Л. Человек из ниоткуда / Г. Л. Померанц. — Текст : электронный // Pomeranz.ru : интернет-портал. — URL: http://pomeranz.ru/p/pub_man_air.htm (дата обращения 01.06.2020). — Режим доступа : свободный.
218. Померанц, Г. Л. О роли нравственного облика личности в жизни исторического коллектива / Г. Л. Померанц. — Текст : электронный // Pomeranz.ru : интернет-портал. — URL: http://pomeranz.ru/p/pub_moral.htm (дата обращения 01.06.2020). — Режим доступа : свободный.
219. Послание Филофея, игумена Елизаровской пустыни, к Государю великому Василию Ивановичу всея Руси // БАН. Собрание Ф. Плигина. — № 57. — 21.5.15. — Рук. XVII в. — Л. 121 об. — Текст : непосредственный.
220. Постникова, Т. В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель / Т. В. Постникова. — Текст : электронный // Человек.RU : гуманитарный альманах. — Новосибирск : НГУЭУ, 2007. — URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-293908.html> (дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа : свободный.

221. Почепцов, Г. Г. Тоталитарный человек очерки тоталитарного символизма и мифологии / Г. Г. Почепцов. — Киев : Глобус, 1994. — 152 с. — Текст : непосредственный.
222. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. — URL: <http://hpsy.ru/public/x3041.htm> (дата обращения: 25.12.2014). — Текст : электронный. — Режим доступа : свободный.
223. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. — 364 с. — Текст : непосредственный.
224. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп ; науч. ред., комментарии Ю. С. Рассказова. — Москва : Лабиринт, 1999. — 285 с. — (Собрание трудов / В. Я. Пропп). — Текст : непосредственный.
225. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. — Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1984. — 335 с. — Текст : непосредственный.
226. Пропп, В. Я. Русский героический эпос / В. Я. Пропп. — Москва : Лабиринт, 1999. — 638 с.— (Собрание трудов / В. Я. Пропп). — Текст : непосредственный.
227. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность : избранные статьи / В. Я. Пропп ; [сост., ред., предисл. и примеч. Б. Н. Путилова]. — Москва : Наука, 1976. — 325 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока). — Текст : непосредственный.
228. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Пропп. — Ленинград : Academia, 1928. — 152 с. — (Вопросы поэтики : неперидическая серия, издаваемая отделом словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств; Вып. 12). — Текст : непосредственный.
229. Путилов, Б. Н. Русские и южнославянские эпические песни о змееборстве / Б. Н. Путилов. — Текст : непосредственный // Русский

- фольклор. — Вып. XI: Исторические связи в славянском фольклоре. — Ленинград : Наука, 1968. — С. 31–54.
230. Разлогов, К. Э. Искусство экрана : от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов ; Рос. ин-т культурологии. — Москва : РОССПЭН, 2010. — 287 с. — Текст : непосредственный.
231. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. — Москва : Искусство, 1982. — 158 с. — Текст : непосредственный.
232. Редлих, Р. Из книги «Сталинщина как духовный феномен» / Р. Редлих. — Текст : непосредственный // И. В. Сталин: pro et contra : антология : образы союзников-победителей в культурной памяти о Войне 1941–1945 гг. / Русская христианская гуманитарная акад. — Т. 2. — Санкт-Петербург : Изд-во Русской христианской гуманитарной акад., 2015. — С. 843–851 с. — (Русский путь: pro et contra).
233. Розанов, В. В. Полное собрание сочинений : в 35 т. — Т. 2 : О писателях и писательстве/ В. В. Розанов ; [сост. и науч. ред. А. Н. Николюкин]. — Санкт-Петербург : Росток, 2015. — 786 с. — URL: https://imwerden.de/pdf/rozanov_pss_tom02_2015__ocr.pdf(дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа : «ImWerden» : Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского.
234. Розанов, В. В. Опавшие листья. Короб второй / Василий Розанов. — Москва : АСТ, 2003. — 302 с. — (Философия. Психология : ФП ; Вып. 8). — Текст : непосредственный.
235. Розанов, В. В. Последние листья / Василий Розанов. — Санкт-Петербург : Кристалл, 2002. — 319 с. — (Русский стиль). — Текст : непосредственный.
236. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. — 3-е изд., испр. и доп. — [Москва] : Аграф, 2009. — 543 с. — Текст : непосредственный.

237. Рыбаков, Б. А. Глава 10. Мифы, предания, сказки / Б. А. Рыбаков. — Текст : непосредственный // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — Москва : Академический Проект, 2013. — С. 553–628. — (Древняя Русь: Духовная культура и государственность).
238. Рыбаков, Б. А. Киевская Русь и русские княжества в XII–XIII вв. / Б. А. Рыбаков. — Москва : Наука, 1982. — 590 с. — (Киевская Русь и исторические судьбы восточных славян. К 1500-летию Киева). — Текст : непосредственный.
239. Рязанов, Э. Интонация фильма / Э. Рязанов. — Текст : электронный // Рязанов Э. Неподведенные итоги. — Москва : Вагриус, 1995. — С. 89–107. — (Мой XX век). — URL: https://imwerden.de/pdf/ryazanov_nepodvedennye_itogi_1995__ocr.pdf?ysclid=llmpl9gju726521016 (дата обращения: 25.12.2022). — Режим доступа : «ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского.
240. Рязанов, Э. Отвратительный режиссерский характер / Э. Рязанов. — Текст : электронный // Рязанов Э. Неподведенные итоги. — Москва : Вагриус, 1995. — С. 48–76. — (Мой XX век). — URL: https://imwerden.de/pdf/ryazanov_nepodvedennye_itogi_1995__ocr.pdf?ysclid=llmpl9gju726521016 (дата обращения: 25.12.2022). — Режим доступа : «ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского.
241. Самарин Ю. Ф. — К. С. Аксакову. 1844. Петербург / Ю. Ф. Самарин. — Текст : непосредственный // Самарин Ю. Ф. Сочинения Ю. Ф. Самарина : [в 12 т.]. — Т. 12. — Москва : Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1911. — С. 149–153.
242. Самарин, Ю. Ф. Православие и народность / Ю. Ф. Самарин ; сост., предисл. и коммент. Э. В. Захарова ; отв. ред. О. Платонов. — Москва : Институт русской цивилизации, 2008. — 720 с. — (Русская цивилизация). — URL: <https://rusinst.su/docs/books/Samarin->

- Pravoslavie.i.narodnost.pdf (дата обращения: 25.12.2022). — Текст : электронный.
243. Самарин, Ю. Ф. Избранные произведения / Ю. Ф. Самарин ; [сост., вступ. ст. Н. И. Цимбаева ; примеч. Н. И. Цимбаева, Н. А. Смирновой]. — Москва : Московский философский фонд : Росспэн, 1996. — 606 с. — (Серия «Из истории отечественной философской мысли»). — Текст : непосредственный.
244. Самарин, Ю. Ф. Статьи. Воспоминания. Письма, 1840–1876 / Ю. Ф. Самарин ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. Т. А. Медовичева]. — Москва : Терра, 1997. — 278 с. — Текст : непосредственный.
245. Санников, С. В. Образ, идеология, архетип: методологические аспекты изучения репрезентации власти / С. В. Санников. — Текст : непосредственный // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. — 2018. — № 8. — С. 61–84.
246. Сапрыкин, Ю. «Асса»: Во всем заснеженное сиротство / Ю. Сапрыкин, М. Семеляк. — Текст : электронный // Сеанс. — 05.04.2019. — URL: <https://seance.ru/articles/assa-2019/> (дата обращения: 05.01.2022).
247. Сахно, И. М. «Другая» репрезентация / И. М. Сахно. — Текст : электронный // Артикульт. — 2011. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drugaya-reprezentatsiya> (дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
248. Синявина, Н. В. Динамика образа России в отечественной художественной культуре XIX — начала XX века / Н. В. Синявина. — Текст : электронный // Вестник МГУКИ. — 2017. — № 4 (78). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-obraza-rossii-v-otechestvennoy-hudozhestvennoy-kulture-xix-nachala-hh-veka> (дата обращения: 01.09.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».

249. Скопинцева, Т. Ю. Теория и история культуры повседневности России / Т. Ю. Скопинцева. — Оренбург : ОГУ, 2010. — URL: http://www.orenport.ru/images/img/1281/skopinseva_teoria.pdf (дата обращения: 30.08.2021). — Текст : электронный.
250. Скороходова, С. И. К вопросу о власти и обществе в политической онтологии Ю. Ф. Самарина и славянофилов / С. И. Скороходова. — Текст : электронный // Политика и общество. — 2020. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vlasti-i-obschestve-v-politicheskoy-ontologii-yu-f-samarina-i-slavyanofilov> (дата обращения: 05.06.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
251. Смирнов, Г. Л. Советский человек. Формирование социалистического типа личности / Г. Л. Смирнов. — Москва : Изд-во политической литературы, 1971. — 376 с. — Текст : непосредственный.
252. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. — Санкт-Петербург : Петрополис, 2009. — 397 с. — Текст : непосредственный.
253. Смоктуновский, И. Время добрых надежд / И. Смоктуновский ; [вступ. статья А. Свободина]. — Москва : Искусство, 1979. — 239 с. — (Творческая лаборатория кинематографиста).
254. Солженицын, А. И. Письмо вождям Советского Союза / А. И. Солженицын. — Текст : непосредственный // Солженицын А. И. Публицистика : в 3 т. — Т. 1. Статьи и речи. — Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. — С. 148–186.
255. Соловьёв, В. С. Мнимая борьба с западом / В. С. Соловьёв. — Текст : непосредственный // Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 т. — Т. 1. — Москва : Мысль, 1988. — С. 531–554. — (Философское наследие).
256. Соловьёв, В. С. Оправдание добра / В. С. Соловьёв ; отв. ред. О. А. Платонов. — Москва : Институт русской цивилизации, Алгоритм, 2012. — 656 с. — URL:

- https://rusinst.su/docs/books/V.S.Soloviev-Opravdanie_dobra.pdf (дата обращения: 25.04.2021).
257. Соловьева, Н. В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира / Н. В. Соловьева. — Текст : электронный // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». — 2014. — № 4. — С. 63–69. — URL: <https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7625> (дата обращения: 25.04.2021).
258. Сорель, Ж. Размышления о насилии/ Ж. Сорель ; пер. с фр. Б. Скуратов (с. 9–57, 245–291), В. Фриче (с. 58–244) ; ред. В. Акулова. — Москва : Фаланстер, 2013. — 293 с. — Текст : непосредственный.
259. Сорокина, Н. В. Современные концепции определения понятия «Национальный стереотип» в гуманитарных науках : аналитический обзор / Н. В. Сорокина. — Текст : электронный // Современные исследования социальных проблем. — 2013. — № 5 (25). — URL: <http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/5201341> (дата обращения: 25.04.2021).
260. Спивак, Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? / Г. Ч. Спивак. — Текст : непосредственный // Введение в гендерные исследования : в 2 ч. — Ч. 1. — Харьков : ХЦГИ ; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. — С. 649–670.
261. Спутницкая, Н. Ю. Гуливеркино: как уникальная анимация Александра Птушко повлияла на жанр сказки / Н. Ю. Спутницкая. — Текст : электронный // Искусство кино. — 20.04.2020. — URL: <https://kinoart.ru/texts/gulliverkino-kak-unikalnaya-animatsiya-aleksandra-ptushko-povliyala-na-zhanr-skazki> (дата обращения: 20.06.2020).
262. Спутницкая, Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2018. — 371 с. — Текст : непосредственный.
263. Сталин, И. В. Запись беседы с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года /

- И. В. Сталин, А. А. Жданов, В. М. Молотов. — Текст : непосредственный // Сталин И. В. Сочинения / И. В. Сталин ; Ин-т Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б). — Т. 18 : 1917–1953. — Москва : Государственное издательство политической литературы, 2006. — С. 433–440.
264. Сталин, И. В. Запись беседы с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года / И. В. Сталин, А. А. Жданов, В. М. Молотов. — Текст : непосредственный // Сталин И. В. Сочинения / И. В. Сталин ; Ин-т Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б). — Т. 18 : 1917–1953. — Москва : Государственное издательство политической литературы, 2006. — С. 433–440.
265. Стремоухов, Д. Н. Москва — Третий Рим: источник доктрины / Д. Н. Стремоухов. — Текст : непосредственный // Из истории русской культуры : сборник. — Т. II. Кн. 1. Киевская и Московская Русь. — Москва : Языки славянской культуры, 2002. — С. 425–441.
266. Струве, П. Б. Критические заметки к вопросу об экономическом развитии России. — Вып. 1 / П. Струве. — Санкт-Петербург : Тип. И. Н. Скороходова, 1894. — 293 с. — Текст : непосредственный.
267. Теория художественной культуры. — Вып. 14 / отв. ред. Н. А. Хренов. — Москва : ГИИ, 2012. — 560 с. — URL: https://sias.ru/upload/iblock/959/thk_14.pdf (дата обращения: 20.06.2020).
268. Тирахова, В. А. Семиотика советского бытия в творчестве А. Балабанова / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // СССР в достижениях и катастрофах. Размышления по случаю 100-летия. — Москва : Голос, 2022. — С. 455–472.
269. Тирахова, В. А. Бинарная оппозиция «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе С. Эйзенштейна / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2021. — № 3. — С. 172–179 (1).

270. Тирахова, В. А. Мифологизация базовых концептов героического эпоса в советском 1930–1950-х гг. / В. А. Тирахова. — Текст : электронный // Верхневолжский филологический вестник. — 2020. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-bazovyh-kontseptov-geroicheskogo-eposa-v-sovetskom-kinematografe-1930-1950-h-g> (дата обращения: 11.07.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
271. Тирахова, В. А. Осмысление тоталитарной культуры в отечественном кинематографе 1980–1990-х гг. / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2021. — № 6. — С. 243–251(2).
272. Тирахова, В. А. Эволюция концептов «власть» и «народ» в отечественном кинематографе 1980–2010-х гг. / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2022. — № 3. — С. 188–195.
273. Тирахова, В. А. #Флешкульткино: образ России / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография. — Ярославль : РИО, ЯГПУ, 2018. — С. 449–459.
274. Тирахова, В. А. Коммуникация по локальному поводу: индивидуальный вызов и массовая реакция / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография. — Ярославль : РИО, ЯГПУ, 2018. — С. 326–332.
275. Тирахова, В. А. Массовые представления о России в отечественном и зарубежном кинематографе / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография. — Ярославль : РИО, ЯГПУ, 2018. — С. 585–596.

276. Тирахова, В. А. Репрезентация образа России — #Флешкультикино / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 5. — С. 361–367.
277. Тирахова, В. А. Репрезентация образа России в отечественном и зарубежном кинематографе / В. А. Тирахова. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2018. — № 3. — С. 327–333.
278. Тихомиров, Л. А. Что такое Россия? / Л. А. Тихомиров. — Текст : электронный // Русское самодержавие : сайт. — 2.01.2010. — URL: <https://samoderjavie.ru/node/545?ysclid=lm3wbzzncl802243808> (дата обращения: 20.02.2022).
279. Тихомиров, Л. А. Монархическая государственность / Л. А. Тихомиров. — Санкт-Петербург : АО «Комплект», 1992. — 674 с. — Текст : непосредственный.
280. Тихомиров, Л. А. Христианство и политика / Л. А. Тихомиров ; сост., предисл., коммент., прилож. С. М. Сергеев. — Москва : ГУП «Облиздат» ; ТОО «Алир», 1999. — 616 с. — Текст : непосредственный.
281. Тортунова, И. А. Своеобразие лексических единиц в малых жанрах политических текстов / И. А. Тортунова. — Текст : электронный // Верхневолжский филологический вестник. — 2015. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-leksicheskikh-edinits-v-malyh-zhanrah-politicheskikh-tekstov> (дата обращения: 12.10.2023). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
282. Троцкий, Л. Д. Моя жизнь : Опыт автобиографии / Л. Д. Троцкий ; [вступ. ст. В. Т. Агалакова ; примеч. О. Л. Воронина, Г. А. Вендриха]. — Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1992. — 605 с. — (История в мемуарах и документах). — Текст : непосредственный.

283. Трубецкой, Н. С. Основы фонологии / Н. С. Трубецкой ; пер. с нем. А. А. Холодовича ; под ред. С.Д. Кацнельсона ; послесл. А. А. Реформатского. — Москва : Издательство иностранной литературы, 1960. — 372 с. — Текст : непосредственный.
284. Тугуши, С. А. Тенгиз Абуладзе — мастер философской притчи в европейском кино / С. А. Тугуши // Современная Европа. — 2009. — № 4 (40). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tengiz-abuladze-master-filosofskoy-pritchi-v-evropeyskom-kino> (дата обращения: 04.07.2021). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
285. Тульчинский, Г. Л. Ценностно-нормативные предпосылки советского бытия: содержание и факторы формирования / Г. Л. Тульчинский. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 4. — С. 140–146.
286. Туровская, М. И. Герои безгеройного времени (заметки о неканонических жанрах) / М. И. Туровская. — Москва : Искусство, 1977. — 239 с. — Текст : непосредственный.
287. Туровская, М. И. Марлен Хуциев / М. И. Туровская. — Текст : непосредственный // Молодые режиссеры советского кино : сборник статей. — Ленинград : Искусство, 1962. — С. 178–197.
288. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — Москва : Наука, 1977. — 576 с. — Текст : непосредственный.
289. Уваров, М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. — Санкт-Петербург : Изд-во БГТУ, 1996. — 212 с. — Текст : непосредственный.
290. Ужегова, З. А. Образ «новой» России на Западе: По материалам американской и британской прессы : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.02 / З. А. Ужегова. — Москва, 1999. — 228 с. — Текст : непосредственный.
291. Федотов, Г. П. Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 2: Статьи 1920–30-х гг. из журналов «Путь», «Православная мысль» и «Вестник РХСД» /

- Г. П. Федотов ; сост., примеч. С. С. Бычков. — Москва : Мартис, 1998. — 380 с. — URL: https://imwerden.de/pdf/fedotov_tom02_statji_20-30-kh_iz_zhurnalov_1998_ocr.pdf (дата обращения: 30.08.2021). — Режим доступа : «ImWerden» : Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского.
292. Федотов, Г. П. Россия и свобода / Георгий Федотов. — Текст : непосредственный // Федотов, Г. П. В Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры : в 2 т. — Т. 2. — Санкт-Петербург : София, 1991. — С. 276–303.
293. Федотов, Г. П. Сталинокрафия / Георгий Федотов. — Текст : непосредственный // И. В. Сталин: pro et contra : антология : образы союзников-победителей в культурной памяти о Войне 1941–1945 гг. / Русская христианская гуманитарная акад. — Т. 2. — Санкт-Петербург : Изд-во Русской христианской гуманитарной акад., 2015. — С. 291–294 с. — (Русский путь: pro et contra). — С. 281–294.
294. Флоренский, П. А. Сочинения : в 4 т. — Т. 1 / священник Павел Флоренский. — Москва : Мысль, 1994. — 800 с. — (Философское наследие ; Т. 122). — Текст : непосредственный.
295. Флоренский, П. А. Сочинения : в 4 т. — Т. 2 / священник Павел Флоренский. — Москва : Мысль, 1996. — 621 с. — (Философское наследие ; Т. 124). — Текст : непосредственный.
296. Флоренский, П. А. Около Хомякова : (Критические заметки) / священник Павел Флоренский. — Текст : непосредственный // Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. — Т. 2. — Москва : Мысль, 1996. — С. 278–336. — (Философское наследие ; Т. 124).
297. Флоренский, П. А. Собрание сочинений / священник Павел Флоренский ; [сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева)]. — [Т. 2] : Философия культа: (Опыт православной антропологии). — Москва : Мысль, 2004. — 686 с. — (Философское наследие ; т. 133). — Текст : непосредственный.

298. Ханзен-Лёве, Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. С. А. Ромашко. — Москва : Языки русской культуры, 2001. — 669 с. — (Studia philologica). — Текст : непосредственный.
299. Хаттон, П. Х. История как искусство памяти / П. Х. Хаттон. — Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2004. — 424 с. — (ПОΛΙΣ). — Текст : непосредственный.
300. Хирш, М. Что такое постпамять / М. Хирш ; пер. К. Харланова. — Текст : электронный // Сайт психологов В17.ru. — 26.07.2016. — URL: <https://www.b17.ru/blog/39976/?ysclid=lm3x2hubnp187569567> (дата обращения: 4.09.2017).
301. Хренов, Н. А. Воля к сакральному / Н. А. Хренов. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. — 571 с. — (Историческая книга). — Текст : непосредственный.
302. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. — Москва : Наука, 2006. — 646 с. — (Серия «Искусство в исторической динамике культуры»). — Текст : непосредственный.
303. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии [текст] / Н. А. Хренов. — М: 2014. — 526 с.
304. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии. Культура и империя : монография / Н. А. Хренов ; Науч. ассоц. исследователей культуры, Науч. об-ние «Высшая школа культурологии». — Москва : Артем, 2014. — 527 с. — (Серия «Академическая библиотека российской культурологии»). — Текст : непосредственный.
305. Хренов, Н. А. Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи / Н. А. Хренов. — Текст : непосредственный // От искусства оттепели к искусству распада империи : сборник статей. — Москва : Государственный институт

- искусствознания : Канон+, 2013. — С. 17–102. — (Серия «Искусство в исторической динамике культуры»).
306. Хренов, Н. А. Миф и культура в XX в : кинопроизводство мифологем / Н. А. Хренов. — Текст : электронный // Культура культуры. — 2015. — № 1–2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n7mif-i-kultura-v-hh-veke-kinoproizvodstvo-mifologem-nachalo/viewer> (дата обращения: 20.06.2020). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
307. Хренов, Н. А. Образы великого разрыва : кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. — Москва : Прогресс-традиция, 2008. — 535 с. — Текст : непосредственный.
308. Хренов, Н. А. Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая / Н. А. Хренов. — Текст : электронный // Артикульт. — 2017. — № 1 (25). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/posttotalitarnyy-period-v-istorii-rossiyskogo-kino-religioznaya-traditsiya-i-massovaya-mentalnost-statya-pervaya> (дата обращения: 16.03.2022). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
309. Хренов, Н. А. Русский Протей : [монография] / Н. А. Хренов ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, Гос. респ. центр русского фольклора, Гос. ин-т искусствознания. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. — 398 с. — Текст : непосредственный.
310. Хренов, Н. А. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции / Н. А. Хренов. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2015. — № 1. — С. 171–177.
311. Хрущев, Н. С. О культе личности и его последствиях : доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов. Хрущева Н. С. XX съезду Коммунистической партии Советского Союза // Известия ЦК КПСС. — 1989. — № 3. —

- С. 128–170. — URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/213/2/hruchev.pdf?ysclid=llq98tw6zy998350946> (дата обращения: 16.03.2022). — Режим доступа : Электронный научный архив УрФУ.
312. Цивьян, Ю. Историческая рецепция кино / Ю. Цивьян. — Рига : Зинатне, 1994. — 492 с. — Текст : непосредственный.
313. Чаадаев, П. Я. Философические письма / П. Я. Чаадаев. — Текст : электронный // Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. — Т. 1. — Москва : Наука, 1991. — С. 320–440. — URL:https://imwerden.de/pdf/chaadaev_polnoe_sobranie_tom1_1991__ocr.pdf (дата обращения: : 16.03.2022). — Режим доступа : «ImWerden» : Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского.
314. Чеботарева, В. Г. К проблеме мифотворчества в русской советской прозе двадцатых годов / В. Г. Чеботарева. — Текст : непосредственный // Русский фольклор. Вып. XXI : Поэтика русского фольклора. — Ленинград : Наука, 1981. — С. 155–178.
315. Чичина, Е. А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность / Е. А. Чичина. — Текст : электронный // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. — 2014. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyyu-otchestvennyu-kinematograf-novaya-identichnost> (дата обращения: 05.01.2022). — Режим доступа : Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
316. Шепотинник, П. Ностальгия не отменяется / П. Шепотинник. — Текст : электронный // Сеанс. — 28.02.2006. — URL: <https://seance.ru/articles/nostalgija-ne-otmenyaetsya/> (дата обращения: 04.07.2021).
317. Шиндина, О. В. Проект «нового человека» в искусстве первой трети XX века / О. В. Шиндина. — Текст : непосредственный // Искусство и власть : материалы Международной научно-практической

- конференции / под ред. К. В. Худякова, С. А. Кузнецовой. — Саратов : Амирит, 2021. — С. 263–271.
318. Шиндина О.В. Образ города в советском кинематографе второй половины 1930-х годов / О. В. Шиндина. — Текст : непосредственный // Искусство и власть : материалы Международной научно- практической конференции / под ред. К. В. Худякова, С. А. Кузнецовой. — Саратов : Амирит, 2021. — С. 53–64.
319. Шкловский, В. Б. Эйзенштейн / В. Б. Шкловский. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1976. — 296 с. — (Жизнь в искусстве). — Текст : непосредственный.
320. Щербенок, А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя / А. Щербенюк. — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 123. — URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3974> (дата обращения: 03.07.2021).
321. Эйзенштейн, С. М. Метод. — Т. 2: Тайны мастеров : [статьи и этюды] / С. М. Эйзенштейн ; [сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман]. — Москва : Музей кино : Эйзенштейн-центр, 2002. — 663 с. — Текст : непосредственный.
322. Экранная культура. Теоретические проблемы : сборник статей / Рос. ин-т культурологии ; ред. К. Э. Разлогов. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2012. — 751 с. — Текст : непосредственный.
323. Элиаде, М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. — Москва : Академический Проект, 2000. — 224 с.— Текст : непосредственный.
324. Энгельс, Ф. Л. Фейербах и конец классической немецкой философии / Ф. Л. Энгельс. — Текст : непосредственный // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : в 30 т. — 2-е изд. — Т. 21. — Москва : Государственное издательство политической литературы, 1961. — С. 269–317.
325. Эткин, А. Е. Кривое горе = Warped mourning : память о непогребенных / Александр Эткин ; авторизованный перевод с англ. В. Макарова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. —

- 324 с. — (Библиотека журнала Неприкосновенный запас. Антропология. Философия. Политология. История). — Текст : непосредственный.
326. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. с англ. — Москва : ЗАО «Совершенство» ; Киев : Порт-Рояль, 1997. — 382 с. — (Бестселлеры психологии). — Текст : непосредственный.
327. Юнг, К. Г. Очерки по психологии бессознательного / К. Г. Юнг ; пер. с англ. и предисл. В. В. Зеленского. — Москва : Cogitocentre, 2010. — 350 с. — (Сочинения / Карл Густав Юнг = The Collected works / Carl Gustav Jung). — Текст : непосредственный.
328. Юнг, К. Г. Символическая жизнь / К. Г. Юнг ; пер. с англ. и предисл. В. В. Зеленского. — Москва : Cogitocentre, 2010. — (Сочинения / Карл Густав Юнг = The Collected works / Carl Gustav Jung). — 324 с. — Текст : непосредственный.
329. Юрнев, Р. Н. Чудесное окно : краткая история мирового кино / Р. Н. Юрнев. — Москва : Просвещение, 1983. — 287 с. — Текст : непосредственный.
330. Юрчак, А. Поздний социализм и последнее советское поколение / А. Юрчак. — Текст : электронный // Неприкосновенный запас. — 2007. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/2/ur7.html> (дата обращения: 05.01.2022). — Режим доступа : Сетевое издание «Горький».
331. Якобсон, Р. О. Введение в анализ речи. Различительные признаки и их корреляты / Р. Якобсон, Г. М. Фант, М. Халле. — Текст : непосредственный // Новое в лингвистике. — 1962. — Вып. 2. — С. 173–230.
332. Ямпольский, М. Б. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Б. Ямпольский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с. — Текст : непосредственный.

333. Hall, S. The work of representation / S. Hall // Representation: Cultural representation and signifying practices / Ed. by Stuart Hall. — London : Sage publ. the Open univ., 1997. — P. 13–75.
334. In Russia, nostalgia for Soviet Union and positive feelings about Stalin / D. Masci // Pew Research Center. — 29.06.2017. — URL: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/06/29/in-russia-nostalgia-for-soviet-union-and-positive-feelings-about-stalin/> (date of access: 12.03.2021).
335. Metz, C. Film Language: a Semiotics of the Cinema / C. Metz ; trans. by M. Taylor. — New-York : Oxford University Press, 1974. — 268 p.
336. Storaro, V. The art of cinematography / Image composition by V. Storaro, written by B. Fisher, L. Codelli. — Italy, Milano : Skira Editore S.P.A., 2013. — 352 p.
337. Wollen, P. Signs and Meaning in the Cinema / P. Wollen. — Bloomington : Indiana University Press, 1976. — 176 p.

Электронные ресурсы

338. АКАДЕМИК : словари и энциклопедия : сайт. — URL: <http://dic.academic.ru/> (дата обращения: 30.08.2021). — Текст : электронный.

Кинопроизведения

1. «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн)
2. «Иван Грозный» (1944, реж. С. Эйзенштейн)
3. «Илья Муромец» (1956, реж. А. Птушко)
4. «Весна на Заречной улице» (1956, реж. М. Хуциева и Ф. Миронера)
5. «Коммунист» (1957, реж. Ю. Райзман)
6. «Чистое небо» (1961, реж. Г. Чухрай)
7. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964, реж. Э. Климов)
8. «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, реж. Н. Михалков)
9. «Родня» (1981, реж. Н. Михалков)
10. «Асса» (1988, реж. С. Соловьев)
11. «Игла» (1989, реж. Р. Нугманов)
12. «Счастливые дни» (1991, реж. А. Балабанов)
13. «Замок» (1994, реж. А. Балабанов)
14. «Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков)
15. «Брат» (1997, реж. А. Балабанов)
16. «Про уродов и людей» (1998, реж. А. Балабанов)
17. «Брат 2» (2000, реж. А. Балабанов)
18. «Груз 200» (2007, реж. А. Балабанов)