

Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

Александра Петровна ПЕТРОВА

Челябинский государственный институт культуры
454091, Российская Федерация, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, д. 36А
Аспирант, преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения
ORCID 0000-0001-5305-0333
E-mail: sahsyla@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА КИНОГЕРОЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА

Процесс становления киногероя, как и любого культурного феномена, всегда является исторически подготовленным и происходит безотрывно от процессов порождающей его социокультурной среды. Даже частный и независимый, на первый взгляд, феномен всегда является отражением доминирующей картины мира или реакцией на таковую, что представляется справедливым и для образа киногероя.

В статье представлена авторская типология героев отечественного кинематографа XX века, а также выявлен механизм детерминации аксиологической составляющей киногероя и культурно-исторического контекста страны. XX век в истории страны разбивается авторами на 6 периодов: дореволюционный период, Октябрьская революция и первые советские десятилетия, Вторая мировая война и послевоенные годы, хрущевская оттепель, перестройка, постсоветский период 1990-ых годов. Каждый из периодов порождает свой культурно-

исторический тип киногероя, становящийся объективированной национальной идентичностью и кодом эпохи.

Именно киногерой аккумулирует в себе ценности страны в конкретный исторический период, посредством чего становится своеобразной приметой времени. То, к чему он стремится, о чём мечтает и с кем борется, выявляет не только его ценностную составляющую, но и коллективные аксиологические установки эпохи. Таким образом, киногерой является квинтэссенцией общественных умонастроений, желаний, страхов, а также травмирующих событий национального масштаба.

Ключевые слова: киногерой, экранный герой, киноантропология, национальная идентичность, российский кинематограф, советский кинематограф, дореволюционный кинематограф, кинематограф Великой Отечественной войны, кинематограф оттепели, кинематограф перестройки, постсоветский кинематограф, кинематограф девяностых.

Вместо предисловия

Процесс становления экранного героя, как и любого культурного феномена, всегда является исторически подготовленным и происходит безотрывно от процессов порождающей его социокультурной среды. Даже частный и независимый, на первый взгляд, феномен всегда является отражением доминирующей картины мира или реакцией на таковую, что представляется справедливым и для объек-

та нашего исследования – героя российского кинематографа XX в. Историко-культурный анализ трансформации героя отечественного экрана позволит выявить механизмы детерминации между доминантой героических типов и культурными, социальными, политическими особенностями России (СССР) конкретных исторических периодов.

Актуальность и вместе с тем эвристичность задачи заключается в отсутствии полноценно разработанной типологии героев отече-



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

ственного кинематографа XX в. (1908 – 2000 гг.). Несмотря на наличие нескольких сотен авторитетных изданий по истории и теории отечественного кинематографа, а также сложившейся советско-российской школы киноведения (Ю. Цивьян, Н. Зоркая, М. Ямпольский, И. Вайсфельд, И. Гращенкова, Н. Изволов, О. Аронсон и др.), киноантропология по настоящее время является недостаточно разработанным направлением. Наибольшее внимание в отечественном киноведении уделяется историческим периодам развития кино, доминирующим жанрам, киноязыку, анализу творческих методов конкретных кинодеятелей и их произведений, а также эволюции прикладной составляющей кинематографа – актёрской игры, драматургии, монтажа, операторского искусства и т.д. Существует немало попыток выявления типа киногероя конкретного исторического периода – героя раннего советского кино, периода оттепели или 1990-х гг. – однако системный взгляд на данную проблему отсутствует.

Прежде чем перейти к культурно-историческому анализу, необходимо сделать краткое пояснение выбранной методологии через ряд допущений. Первое из них заключается в том, что история российской культуры всегда развивалась безотрывно от политических и социальных событий, в которые оказывалось вовлечено всё население страны. В данном случае кинематограф XX в. – не исключение. Он стал отражением – а в каких-то случаях реакцией – на цепь национальных катастроф двадцатого столетия. Исчерпывающе об этом периоде выразилась историк кино И. Гращенкова: «Сто лет – 8 войн, 4 революции, несколько волн эмиграции, непрерывное самоистребление в годы гражданской войны и политического террора – красного, белого, ле-

нинского, сталинского. Заплачена цена запредельная – 60 миллионов, что равняется трети народонаселения»¹. Более того, А. Флиер заключает, что понятия «история» и «культура» в существенной мере тождественны: «История – это описание динамики того, что в статике рассматривается как культура. Отсюда смысл истории в том, чтобы быть динамикой культуры, а смысл культуры в том, чтобы быть актуальной историей»². В связи с чем представляется, что возведение типологии героев отечественного кино XX в. возможно лишь на основе ключевых периодов развития страны, среди которых мы выделяем шесть: дореволюционный период, Октябрьскую революцию и первые советские десятилетия, Вторую мировую войну и послевоенные годы, хрущевскую оттепель, перестройку, постсоветский период 1990-ых годов. Безусловно, возможна более дробная классификация, однако рамки исследования позволяют остановиться лишь на ключевых периодах, которые стали своеобразными границами изменения ментальности, что неминуемо отражалось в кинематографе.

Второе допущение заключается в том, что существует принципиальное различие между реально существующими социальными ролями и *культурно-историческими типами*, под которыми мы вслед за А. Я. Флиером будем понимать «совокупности черт определенного культурного сходства, которые выделяются учеными по различным основаниям <...> ради удобства описания и классификации изу-

¹ Гращенкова, И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Н. Гращенкова. – М., 2005. – С. 114.

² Флиер, А. Я. Культура как смысл истории / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – М.: Российская академия наук, 1999. – № 6. – С. 153.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

чаемых феноменов»³. Наше модельное построение будет основано именно на культурно-исторических типах киногероев – неких мифологемах, которые являются максимально точным отражением эпохи. Бесспорно, что любая эпоха порождает не один героический тип, однако наша задача состоит в выявлении доминанты, магистрального направления «героического» или, в конечном счёте, объективированной в кинообразе традиции национальной самоидентификации.

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

Герой дореволюционного кинематографа (1908–1919)

Кинематограф появился в царской России в 1896 году, когда в Петербурге и Москве впервые были публично продемонстрированы фильмы братьев Люмьер. Однако, тогда как феномен родился лишь российский зритель, но не российский фильм. О рождении национального игрового кинематографа и, как следствие, первого национального киногероя можно го-

ворить лишь с 1908 года, когда на экраны вышел первый отечественный фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Именно тогда российский кинематограф вступает в свой промышленный период – начинает формироваться уникальный по объёму и жанровому разнообразию кинорынок. Верхней границей периодизации для нас выступает не Февральская революция (поскольку в отношении кинематографа она не стала «точкой разлома» эпох), а 1919 г. когда был издан декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения»⁴.

В кратчайшие сроки дореволюционная кинопромышленность добилась невероятных успехов, как в производственном, так и в художественном отношении. За 1908–1919 гг. было выпущено порядка 2700 картин, однако в виде фильмокопий или либретто из них сохранились лишь 339⁵, к которым мы и будем апеллировать. Социокультурный и политический контекст, идейно и эмоционально подпитывающий ранний кинематограф, был крайне тревожным. Революция 1905-го и Первая мировая, экономический кризис и нарастающие социальные противоречия – всё это порождало декадентские ощущения перманентной смерти и краха существующего миропорядка. Более того, кинематограф впитал в себя философию и эстетику символизма – основного художественного течения рубежа веков, – тяготеюще-

⁴ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино [Сборник документов и материалов] / Сост. А. М. Гак, под ред. И. С. Смирнова. – М.: Искусство, 1973. – С. 51.

⁵ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 – 1919) / Сост. В. Иванова и др. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 564 с.

³ Флиер, А. Я. Культура как смысл истории / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – М.: Российская академия наук, 1999. – № 6. – С. 158.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

го к интуитивности, тревожности и мистическому постижению мира.

Кинематографистами того времени был выработан так называемый «русский стиль», значительно отличающийся от мировой кинопрактики 1910-х гг. и казавшийся западному зрителю непостижимой и иррациональной экзотикой. Пафос «русского стиля» можно назвать антимонтажным: приоритетным считался длинный, зачастую статичный кадр как пространство для подлинного психологизма героев; короткие кадры и частые монтажные склейки, свойственные американскому кинематографу, отрицались, поскольку за ними виделась большая аттрактивность и постыдная для искусства борьба за метраж плёнки. Дореволюционная кинопресса так формулировала эстетические основания «русского стиля»: «В мире экрана, где все считается на метры, борьба актера за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены. Вернее, за “полные” сцены. “Полная” сцена – это такая, где актеру дана возможность сценически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось. <...> Вместо быстро сменяющегося калейдоскопа образов она надеется приковать внимание зрителя к одному образу»⁶.

Несмотря на то, что «русский стиль» был своеобразной программой дореволюционного кино и имел влияние на многие художественно-выразительные средства (съёмка, монтаж, свет и др.), остановимся лишь на специфических особенностях существования героя на экране. Первая из них – это наличие предельно объективированного героя-личности,

категории «я» на экране (в отличие от советского кинематографа первых десятилетий, где герой станет коллективным, а на смену «я» придёт «мы»). Вторая – представляет собой ценностную ориентацию на чувственное, эмоциональное начало героя. И, наконец, третья особенность, являющаяся следствием вышеназванного психологизма – это специфическая медлительная пластика героя, зачастую граничащая с бездейственным оцепенением, уходом внешней жизни «вовнутрь». Довольно точно об этой особенности писал художественный критик А. Левинсон: «Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. Драматургия Чехова, отживающая на подмостках, торжествовала на экране. Ни по просторам степей, ни по кручам Кавказа не неслось действие этих интимных эмоций. <...> Русские персонажи грезили “у камина”»⁷.

Дореволюционный кинематограф выработал целую палитру киножанров – комедия (фарс, водевиль, анекдот), детектив, военно-патриотический, исторический, авантюрно-приключенческий («разбойничий») и песенный жанры. Однако наиболее востребованной и доминирующей в количественном отношении была драма, занимающая около 50% всего кинотеатрального проката. Она оказалась очень узнаваемой эстетической формой, точно отражающей российский менталитет и особенности национального характера. Наиболее предельные вопросы и болезненные настроения эпохи нашли своё отражение в тематике кинодрамы, которая освещала проблемы жизни и смерти, веры и безверия, любви и семьи,

⁶ Цит. по: Цивьян, Ю. Г. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/65.pdf> (дата обращения 18.06.2021).

⁷ Там же.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

кризиса государственных, общественных, религиозных, семейных, личных основ существования.

По мнению И. Гращенковой, типичный герой дореволюционной драмы мятущийся и эмоциональный, но одновременно открытый и готовый к соучастью. Его сюжетный вектор: «Жить страстями – религиозными, политическими, любовными, семейными. Бунтовать – против государства, церкви, отцов, учителей, даже Бога. Всегда конфликтовать с самим собой. Постоянно грешить и каяться»⁸. Об этой тенденции говорят и названия картин, в составе которых наиболее часто фигурируют слова «любовь, смерть, жертва, тайна, рок, месть, кровь, горе, безумие, ночь, преступление»⁹. Путь героя дореволюционной драмы всегда укладывается в шаблон наиболее распространённых сценарных конструкций, в основе которых искушение, прелюбодеяние, насилие, мщение, безумие, разрушительное влияние богемы.

Финалы дореволюционной драмы неизменно трагические – герой совершает убийство или самоубийство, нередко гибнут и все персонажи картины: «Не развлечь и успокоить, – пишет И. Гращенкова, – но напротив, потрясти, взволновать, дать урок. Гибельный конец заключал в себе момент нравственный, то был приговор, окончательный и обжалованию не подлежащий»¹⁰. Притом для драмы было совершенно ирревалентно социальное положение героя, терпящего крах – он мог быть представитель богемы, купечества или рабочей среды – поскольку природа трагического фи-

нала носила не назидательный социально-политический характер, а произрастала скорее из мироощущением эпохи. Приверженность российского зрителя к трагическому была настолько сильна, что многие кинофабрики производили по два финала – на внешний и внутренний рынок. Доподлинно известно, что в финалах для западного зрителя героя ждал счастливый конец, а для отечественной публики – поражение или гибель. Советский киновед Ю. Цивьян усматривает в этой традиции стремление копировать высокие формы искусства, поскольку специфические «русские финалы» пришли в кинематограф из русской театральной мелодрамы XIX в., которая уходит своими корнями в трагедию эпохи классицизма¹¹. Культуролог И. Смирнов объясняет генезис «русских финалов» скорее с социально-политической, нежели искусствоведческой точки зрения: российская киноиндустрия начала стремительно развиваться после поражения в революции 1905–1907 гг., поэтому несчастливые финалы есть «перенос сокрушённых общественных надежд в интимную сферу»¹².

Наиболее распространённым видом драмы была мелодрама (салонно-психологическая драма – устар.), поднимающая проблемы любви и семьи. Любовь всегда представляла на экране как несчастная или греховная, а пространственной формой, в которой развивался конфликт был треугольник. Героини женского пола, как правило, были страдательными фигурами – объектами греховных

⁸ Гращенкова, И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Н. Гращенкова. – М., 2005. – С. 73.

⁹ Там же. С. 74.

¹⁰ Там же. С. 73.

¹¹ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 – 1919) / Сост. В. Иванова и др. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – С. 8–9.

¹² Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2009. – С. 91.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

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

В мелодраматических сюжетах нашли своё отражение проблемы кризиса семьи, начавшиеся отнюдь не в советское время. Образы героев стали следствием разрушающейся семьи патриархальной России, о чём говорят сюжеты и названия лент («Сёстры-соперницы», «Семейный треугольник», «Брат на брата», «Снохач», «Мать-отравительница», «Дочь падшей» и др.). Семья за редким исключением представляла на экране как несчастная и разрушающаяся – «она была той нишей, в которой разыгрывалась очередная драма неверности, ревности, преступления, одиночества, страдания, смерти»¹³.

Кризис веры нашёл своё отражение в драмах так называемого «сатанинского цикла». Наиболее востребованными библейскими персонажами на экране являлись Иуда и Каин. Царь тьмы под разными именами – сатаны, антихриста, дьявола, черта – нередко становился главным героем и основным двигателем сюжета («Демон зла», «Исчадие ада», «Скерцо дьявола» и др.). Расцвет «сатанинской темы» пришёлся на годы Первой мировой войны и, по мнению И. Гращенковой, «в ней, как в фантастическом зеркале, отразились массовые апокалиптические настроения»¹⁴.

¹³ Гращенкова, И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Н. Гращенкова. – М., 2005. – С. 74.

¹⁴ Там же. С. 101.

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

Герой раннего советского кинематографа (1919 – 1941)

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

Политический, экономический и социокультурный контекст, в котором берёт своё начало советский кинематограф и его первый экранный герой, был, пожалуй, ещё более трагичным и нестабильным, нежели дореволюционный. В первые десятилетия советской власти страна приспособилась к новому политическому режиму, что повлекло за собой кардинальную ломку прежнего образа жизни и ментальности. Модернизация затронула все сферы – от промышленности и сельского хозяйства до образования, науки и повседневной жизни человека – но зачастую её методы оказывались крайне болезненными. Насильственная коллективизация, разорение деревни и церкви, массовая индустриализация, несколько волн голода, жилищная проблема, усиление идеоло-



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

гической цензуры, политические репрессии – это далеко не полный перечень травмирующих событий, через которые пришлось пройти населению страны. Соответственно, необходим был новый экранный герой, призванный оправдать эти катастрофические потери с идеологической точки зрения.

С этой целью кинематограф был признан политическим инструментом или, как постановлялось в резолюции «Об агитпропработе», «могущественным средством коммунистического просвещения и агитации»¹⁵. Отныне «законодателем» тем, сюжетов и экранных героев являлся не общественный запрос, а государственные структуры, которые не интересовались подлинными предпочтениями массового зрителя. Однако интерес его оставался на стороне более понятного и привычного дореволюционного кинематографа, о чём говорит статистика кинотеатрального проката 1920-х гг.¹⁶ На первом Всесоюзном партийном совещании по кинематографии четко очерчивался круг приоритетных тем (проблемы революционного движения, путь пролетариата, индустриализация, коллективизация и др.), а также формулировался тип нового человека на экране – героя социалистического строительства¹⁷.

Отсюда исходят основные особенности экранного героя раннего советского кинематографа. Первая из них заключается в том, что он стал идеологическим рупором – носителем но-

¹⁵ Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчёт. – М.: Госполитиздат, 1963. – С. 702.

¹⁶ Юсупова, Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «но-вом зрителе» / Г. Юсупова // Киноведческие записки. – 2013. – №102. – С. 151–167.

¹⁷ Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / ред. Б. С. Ольховский. – М.: Теакинопечать, 1929. – С. 429–444.

вых государственных ценностей. Если на экране и демонстрировались проблемы любви, семьи, человеческих взаимоотношений, то основной конфликт разворачивался на идеологической почве – классовый борьбы, социалистического соревнования трудящихся и т. д. Как следствие, возникает вторая особенность – мифологический генезис экранного героя. Большевицкая репрезентация революционных событий напоминает классический космогонический миф, поскольку история, согласно ему, берёт своё начало лишь в 1917 году – всё, что было до этого, представляет собой хаос, беспрестанную борьбу угнетателей и угнетённых. Перед новым экранным героем разворачивается «эпоха первопредметов и перводействий», он творит мир с нуля. Волне закономерно, что некоторые исследователи сравнивают его с мифологическим культурным героем: «Защищать нормы человечества и культуры против хаоса и дикой природы (в том числе и в собственной душе) можно и должно посредством обращения к первоначалам, к дочеловеческому героизму, состоявшему в подвигах насилия без правил»¹⁸. И, наконец, третья особенность – это нивелирование героя-личности, замена экранного «я» на «мы». Как следствие, в кинематографе возникает герой-масса или, в терминологии М. Ямпольского, «человек-машина» – экранный ассамбляж, собранный из людей-фрагментов¹⁹.

Появление коллективного героя на экране является продолжением модернизации социальной сферы, ключевая задача которой

¹⁸ Якимович, А. К. Киноискусство // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / Глав. ред. С. Я. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 931.

¹⁹ Ямпольский, М. Ю. Образ человека и киноязык. – URL: <https://seance.ru/articles/image-of-human/> (дата обращения 18.06.2021).



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

заклучалась в формировании нового массового сознания. Феномен дома как закрытой, сакральной модели жилища стремительно вытеснялся деиндивидуализированными пространствами общего пользования – домами-коммунами и коммунальными квартирами – за чем следовали процессы насильственного уплотнения. Повседневная жизнь взрослого человека проходила в трудовом коллективе, ребёнка – в яслях, детских садах, школах, пионерских лагерях. Досуг так же стал обобщественными – «человек растворялся в массе: гуляний, митингов, карнавалов, олимпиад, слётов, лекций, концертов, кинопоказов под открытым небом»²⁰. Вопрос о том, смог ли советский человек в кратчайший срок подлинно перестроиться с индивидуализированной на массовую парадигму, до сих пор остаётся дискуссионным. Поэтому возникновение революционной массы как экранного героя является скорее визуализацией желаемого, однако реально не существующего персонажа.

Герой историко-революционного эпоса – программного жанра 1920-х годов – яростная, сметающая всё на своём пути революционная масса. Она всегда явлена в движении и смыслово транслирует градус народного возмущения. В «Стачке» (реж. С. Эйзенштейн, 1924) катализатором восстания становится самоубийство рабочего, несправедливо обвиненного в краже инструмента, в «Броненосце "Потёмкине"» (реж. С. Эйзенштейн, 1925) – бунт матросов, недовольных испорченным супом. Герой «Матери» (реж. В. Пудовкин, 1926) – женщина, сознательно ставшая частью революционного движения, «Конец Санкт-Петербурга» (реж. В. Пудовкин, 1927) – масса

из рабочих и солдат, штурмующих Зимний дворец, «Арсенала» (реж. А. Довженко, 1928) – восставшие рабочие киевского завода. Однако парадокс фильмов о массе заключался в том, что в кассовом отношении они не становились массовыми²¹, поскольку данный герой в совокупности с авангардными монтажными экспериментами оказывался непонятен зрителю.

В связи с чем в 1930-ых гг. из жанровой дефиниции уходит «эпос», а преобладающим направлением становится историко-революционная драма. Из революционной массы начинает выкристаллизовываться персонаж-герой. Несмотря на то, что он продолжает отстаивать интересы революции и является своеобразным символом народной массы, его уже можно назвать личностью, поскольку характер становится проработанным и многогранным. К примеру, одноименный герой «Чапаева» (реж. бр. Васильевы, 1934) – командир дивизии Красной армии, действующий в рамках исторического сюжета, однако он представляет собой подлинно национальный характер – узнаваемый, противоречивый, харизматичный. Данная традиция «очеловечивания» героя была продолжена в лентах «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Дзиган, 1936), «Щорс» (реж. А. Довженко, 1939), трилогии о Максиме (реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1934-1938), цикле фильмов о Ленине и многих других.

В период 1920–1930 гг. существовало и так называемое «второе кино», повествующее о быте и отношениях человека с социумом. Оно поднимало проблемы уплотнения, неграмотной деревни и труда в коллективе. На

²⁰ Гращенкова, И. Н. Киноантропология XX/20: из цикла «Кино моей Родины» / И.Н. Гращенкова. – М.: Человек, 2014. – С. 15.

²¹ Юсупова, Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» / Г. Юсупова // Киноведческие записки. – 2013. – №102. – С. 151–167.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

экран выносились менее эпичные герои (руководители колхозов, дети-пионеры, крестьяне) и антигерои (нэпманы, белогвардейцы, представители церкви, шпионы). Однако данное направление не стало магистральным, поэтому доминирующий тип героя раннего советского кинематографа можно обозначить как «человек революционный».

Герой периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени (1941 – 1953)

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

Сегодня это кажется парадоксальным, но с наступлением Великой Отечественной советская кинопромышленность не стагнировала, а напротив – работала в полную мощь. В условиях войны партия и правительство придавали кинематографу огромное значение: по стране возводились десятки новых киностудий, на освобожденных от оккупации территориях наряду с важнейшими хозяйственными объектами восстанавливались киносети, кинематографистам оказывалась поддержка в по-

ставке всей необходимой аппаратуры несмотря на то, что ресурсы в первую очередь отдавались фронту²². Это позволило кинопромышленности не потерять набранные темпы производства, о чём говорят более 100 игровых фильмов, а также около 100 полнометражных документальных лет и фронтовых киножурналов, вышедших за 4 военных года²³.

В соответствии с военной политикой, вместе с бойцами должно было сражаться и киноискусство, выступая верным соратником как на фронте, так и в тылу. В февральском выпуске «Правды» от 1942 года довольно точно формулировался запрос на усиление идеологического влияния кинематографа: «Пусть вдохновляют они [художники] весь народ и нашу Красную Армию на дальнейшую беспощадную борьбу с врагом, чтобы в бой шли наши богатыри с грозной, бодрой и веселой песней; чтобы с каждой картины художника, с каждого кадра на экране кино, с каждой полосы газеты художник, поэт, писатель метко стрелял по врагу»²⁴.

Данный идеологический запрос сформировал характерные особенности экранного героя. Первая из них – это его внутренняя сущность и, как следствие, способ взаимодействия с действительностью: человек на экране неизменно предстал бойцом, вне зависимости от рода его деятельности. Герой мог быть как фронтовиком, так и тружеником тыла, женщиной-крестьянкой, школьником – их объединяла одна цель и действия, направленные

²² Камшалов, А. И. Героика подвига на экране: Военно-патриотич. тема в советском кинематографе. – М.: Искусство, 1986. – С. 36-37.

²³ Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – С. 517.

²⁴ Искусство – на службу красной армии // Правда. – 1942. – №45 (8816). – С. 1.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

на борьбу с врагом. Вторая особенность – это агитационная функция экранного героя, который возвращал в зрителе любовь к Родине и ненависть к врагу, призывал к борьбе и жертвенности, но одновременно утешал и подбадривал. Третьей особенностью является универсальность запроса на тип экранного героя, поскольку человека-бойца в кинолентах хотело видеть не только государство, но и простой зритель. Совпадение правительственных и житейских интересов относительно экранного зрелища является довольно редким прецедентом в отечественном кинематографе. Однако в период всеобщей мобилизации, когда война стала главной повесткой дня, зритель не хотел видеть на экране другие сюжеты и других героев, поэтому в кинематографе наконец-то был преодолен диссонанс между реальностью и её экранной репрезентацией.

Эволюция экранного героя 1941–1953 годов происходила в несколько этапов. В первые военные месяцы на экраны начали выходить «Боевые киноальманахи», представляющие собой агитационные киноальманахи из 2–5 короткометражных игровых новелл. Они были крайне наивны и пропагандировали идею «лёгкой войны» или, как определяет эту тенденцию А. Талавер, «войны малой кровью»²⁵. Идейная незрелость экстраполировалась на поведенческие стратегии экранных героев. Как отмечает киновед Н. Зоркая, для «Боевых киноальманахов» были характерны следующие сюжеты: «деревенские подростки берут в плен германских асов, девушки-колхозницы расстреливают целые роты солдат вермахта, а

обычные советские гражданки легко разоблачают фашистских шпионов»²⁶.

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

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

С первым серьёзным травматическим опытом на смену экранной традиции «лёгкой войны» приходит натуралистическое, крайне жестокое изображение военной действительности. «Пустые формулы "исторического оптимизма" и "изображения действительности в ее революционном развитии", – пишет Н. Зоркая, – не смогли пройти трагическую проверку правдой войны»²⁷. Герой более не наивно-

²⁵ Талавер, А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м) / А. Талавер; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – С. 17.

²⁶ Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – С. 524.

²⁷ Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – С. 613.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

агитационная, а подлинно трагическая фигура. В его поведении легализуются мотивы страдания, потеря, страха, мщения – он лишается инфантильности по отношению к врагу и ощущает на себе огромные тяготы военного времени. Одним из программных фильмов, отчетливо иллюстрирующих данную тенденцию, является «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эмлер, 1943), героиня которого – трактористка Прасковья Лукьянова – оказывается вырвана из прежней счастливой жизни при оккупации деревни. Муж героини смертельно ранен, а гитлеровец убивает её ребенка, бросая под гусеницы танка. В ответ на это Прасковья становится суровой и непримиримой: она уходит в лес, организует партизанский отряд и начинает мстить за разрушенное семейное счастье – страшно, кроваво, с глазами полными ненависти. Похожая экранная судьба постигает героиню «Радуги» (реж. М. Донской, 1943) – простую женщину Олену, ставшую партизанкой. Попадая в плен, она переносит ужасные пытки и смерть новорожденного ребенка от рук фашистов, но не выдаёт боевых товарищей. Трагический парадокс времени заключался в том, что именно война дала кинематографу свободу слова и возможность честной репрезентации человека на экране.

Однако данный взгляд на военные события не стал экранным каноном. После 1945 года формируется новая парадигма осмысления военного прошлого, согласно которой «ход войны, ее победы, ее неизбежный и предвиденный победоносный исход – все решалось не на полях сражений, а единоличной волей великого стратега»²⁸. Отныне на экране подвиг страны персонифицируется в фигуре Сталина

²⁸ Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – С. 615.

– именно он становится экранным героем, благодаря которому была одержана победа над Фашисткой Германией. Герой из народа становится второстепенной фигурой, а его личный подвиг умалчивается, поскольку он лишь выполняет указ Верховного главнокомандующего («Третий удар», реж. И. Савченко, 1948; «Падение Берлина», реж. М. Чиаурели, 1949 и др.).

По мнению некоторых исследователей, именно в это время Великая Отечественная война превратилась в ключевое звено политического нарратива и стала «мифом основания», вытеснив с данной позиций Октябрьскую революцию²⁹. Миф о войне, как устойчивая нарративная структура, имел ряд неизменных клише. Сюжетно война обрушивается на советского человека, как гром среди ясного неба, вырывая его из нарочито пасторальной обыденности. Тяготы рассматриваются исключительно как путь к великой Победе, а пострадавшие на поле боя являются не жертвами, а героями, оправдывая, таким образом, увечья и смерть. Социальные характеристики в мифологическом нарративе строго стратифицированы (пленный, солдат, командир и т. д.), а жертвенность советского человека во имя Родины – гипертрофирована. В финале травматический опыт поглощен риторикой триумфа, Победа является точкой отсчёта национальной идентичности, а военный опыт рассматривается как источник истинных ценностей, объединяющих народ. Для экранного героя возник корпус табуированных сюжетов, включающий коллабо-

²⁹ Gill G. Symbols and Legitimacy in Soviet Politics. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 364 p.

Копосов, Н. Е. Память строгого режима: История и политика в России / Н.Е. Копосов. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 315 с.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

рационализм, дезертирство, плен, сомнения относительно целесообразности военных действий и др.³⁰

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

Герой хрущевской оттепели (1953 – 1985)

Уход из жизни Сталина в 1953 г. послужил началом так называемой хрущевской оттепели, для которой были характерны относительная либерализация режима и процессы десталинизации – преодоление культа личности и ревизия политических, идеологических, культурных практик, укоренившихся в период правления Сталина. Для советской культурной жизни оттепель стала настоящим глотком свежего воздуха: значительно ослабела цензура; расширился спектр допустимых тем; впервые о себе открыто заявили диссиденты; на авансцену литературы и кинематографа массово вышли «шестидесятники» – в юности прошедшие войну, интеллигентные, рефлексирующие, тонко чувствующие. Как следствие, закономерно возник новый тип экранного героя, аккумулирующий симптоматику времени. Конец оттепели настал уже в середине 1960-х, после чего с приходом к власти Брежнева начинается период, именуемый отечественной историографией, как эпоха застоя. Однако она

³⁰ Петрова, А. П. Специфика репрезентации военного прошлого в российском коммеморативном и ревизионистском кинематографе XXI века / А. П. Петрова // Концепт: философия, религия, культура. – Т. 4. – № 2(14). – 2020. – С. 158-160.

не породила кардинально новый тип экранного героя, поэтому в нашей типологии герой оттепели будет рассматриваться в рамках 1953–1985 годов – от смерти Сталина до начала перестройки.

Заказ на новый тип экранного героя не был регламентирован на государственном уровне, однако он был четко сформулирован производственной стороной киноотрасли. На Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии в 1959 г. сценарист и драматург Е. Габрилович докладывал: «Положительный герой – это не только интересно и сложно придуманный образ, характер. Это ещё и человек, живущий, чувствующий, радующийся, страдающий, может быть, совершающий ошибки, попадающий в трудные жизненные ситуации»³¹. Эстетическая программа соцреализма стремительно теряла актуальность: в отличие от идеальной модели советского человека, репрезентуемой на экране с 1920-х годов, экранный герой оттепели наконец-то «перестает быть идеей, облеченной в плоть»³².

Первой отличительной особенностью героя оттепели является переориентация на его внутренний мир и уникальный личностный склад. Как правило, он обладает повышенной эмоциональностью, обостренной чувствительностью, искренностью и способностью к глубокому переживанию. Нередко совокупность

³¹ Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии, 1959 г. // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 457.

³² Арышева, А. С. Проблема разработки образа главного героя фильма на основе идентификации зрителя с экранными персонажами: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / А. С. Арышева. – М., 2019. – С. 79.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

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

Третья особенность «оттепельного» героя – это его антигероичность, что было табуированным явлением на протяжении всей предшествующей истории советской кинематографии. «Фильмы, по сути дела, – пишет Н. Зоркая, – были антигероичны уже на стадии выбора героев: слабая девушка, вышедшая за другого, рядовой, не дошедший до Берлина, пленный, то есть, по-сталинскому, изменник. Если ранее герой всегда был неразделен с историей, то теперь он уходил в некое собственное суверенное пространство, пытался в нем обособиться»³³. По мнению А. Прохорова, кинематограф данного периода не отказался от тропа положительного героя, однако значительно переосмыслил его: «сталинский герой – воин без страха и упрека, сражающийся во имя торжества коммунизма»³⁴ трансформировался в героя с богатым внутренним миром, основное поле битвы которого стало скорее ментальным.

³³ Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – С. 779.

³⁴ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – С. 42.

На экраны впервые за долгое время выходит повседневность как закономерный антипод сталинского культурного проекта. Это сказывается на социальном статусе героя оттепели и выделяется нами как четвертая особенность. С середины 1950-х гг. экран начинают завоёвывать простые люди с их рабочими буднями, романтическими историями и сложными семейными взаимоотношениями. Среди экранных героев становится всё больше образованных и интеллигентных людей – ученых, геологов, инженеров, педагогов. Как пишет А. Прохоров: «Образ борца сменяется образами художников и интеллектуалов, компенсирующих свою физическую слабость и неспособность к общественной деятельности эмоциональным богатством, глубиной чувств и силой таланта»³⁵.

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

Героиню фильма «Летят журавли» – молодую девушку Веронику – война разлучила с возлюбленным Борисом, который ушел на фронт и пропал на долгое время, получив ранение. Примечательно то, что война на экране трансформируется из народного горя в личную трагедию двух молодых людей, которые стремились жить и любить. Во время бомбёжки погибают родители Вероники. Сломленная выпавшими на ее долю несчастьями, девушка уступает домогательствам брата Бориса и вы-

³⁵ Там же. – С. 42.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

ходит за него замуж. Героиня интерпретирует свой поступок, как моральное преступление и в одной из сцен хочет свести счёты с жизнью, однако перебарывает отчаяние и продолжает ждать возлюбленного. Война окончена, и Вероника идёт на вокзал в надежде встретить среди возвращающихся солдат Бориса, но узнает о его гибели. В данном нарративе мы наблюдаем, как национальная идентичность потеряла свои монументальные масштабы и воплотилась в образе женщины, личная история которой отражает страдания и потери целой страны. Нивелировалась конфронтация советского «мы» и несоветского «они»: отныне зло больше не является чем-то внешним по отношению к советской системе, поскольку оно внутри «нас» (что воплощается в фигуре брата Бориса, который домогается героини).

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

Главный герой «Судьбы человека» – шофёр Андрей Соколов – проходит через тра-

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

Примечательно, что семья, состоящая из ветерана войны и мальчика-сироты становится довольно типичной для «оттепельного» кино («Два Федора», реж. М. Хуциев, 1958; «Сережа», реж. Г. Данелия и И. Таланкин, 1960; «Путь к причалу», реж. Г. Данелия, 1962). Фигура отца в мужских мелодрамах феминизируется и становится симптоматичным отражением антимонументальных тенденций. Мужчина воспринимает войну, как личную травму: она забрала его семью, а вместе с ней – и часть его самого. «Протагонист не только не является носителем сталинистского военного этоса, но сам этот этос оборачивается против него»³⁶, поскольку герой отныне – жертва войны, а не победитель.

Кинематограф оттепели вывел на экран целую палитру новых героев, различных по половозрастным и социальным позициям, однако их объединяет преобладающее чувствен-

³⁶ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – С. 67.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

ное начало, впервые ставшее магистральным во всей истории советской кинематографии. В соответствии с этим тип экранного героя 1953–1985 гг. мы обозначим как «человек чувствующий».

Герой перестроечного кинематографа (1985 – 1991)

Следующий тип экранного героя, кардинально отличный от «оттепельного», появился в советском кинематографе с наступлением перестройки, датируемой 1985–1991 годами. Правительством был взят курс на всеобщую демократизацию общественно-политического и экономического строя, что большей частью населения воспринималось как «светлая заря новой жизни, победный шаг к освобождению страны от тоталитарного коммунистического режима»³⁷. Однако реформы были столь масштабными и единовременными, что многие исследователи сравнивают катастрофичность произошедших изменений с Октябрьской революцией 1917 г. Как утверждает философ и политолог А. Магун: «В результате серьезной демократической мобилизации <...> и прихода к власти оппозиции было разрушено и отменено существующее государство, а главное, разрушена и радикально изменена социально-экономическая структура»³⁸. Переход к капиталистическому мышлению изменил социально-экономические отношения между людьми – «они стали друг другу конкурентами, многие вступили в отно-

шения взаимной эксплуатации, государство прекратило выполнять роль патерналистского распределителя, резко выросло имущественное неравенство»³⁹.

Человек эпохи Перестройки оказался в эпицентре крушения огромной империи, которая ранее казалась незыблемой. Миф об Октябре, являющийся для советского дискурса «мифом основания», был разрушен. Его сменила онтологическая пустота – отсутствие какого бы то ни было единого дискурса. Искусствовед А. Ерофеев маркирует данный период как «время разрешенного инакомыслия», поскольку в отсутствие единых общекультурных норм «все дискурсы были инакомыслием»⁴⁰. В результате, по мнению антрополога А. Юрчак, крушение системы сформировало массовые ощущения эйфории и одновременно трагедии, что и стало контекстом, в котором формировалось последнее советское поколение⁴¹.

«Смутное время» внесло значительные коррективы в механизмы функционирования института кинематографии, тематику и образ экранного героя. Судьбоносным стал V съезд кинематографистов СССР, где было объявлено о переходе киноотрасли на самокупаемость. Перестав существовать на бюджетные средства, кинематограф практически вышел из-под контроля государственной цензуры и обратился к большому количеству табуированных тем – сталинским репрессиям, криминалу, насилию, наркомании, проституции. По мнению историка кино М. Косиновой, именно в эпоху

³⁷ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат [отчет о научно-исследовательской работе] / В.И. Фомин, И.Н. Гращенко-ва, М.Р. Косинова, О.П. Зиборова. – М.: ВГИК, 2012. – С. 1351.

³⁸ Кагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки. – URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf (дата обращения 18.06.2021).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Дондурей, Т. Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4> (дата обращения 18.06.2021).

⁴¹ Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение / А. Юрчак. – М: Новое литературное обозрение, 2014. – 661 с.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

Перестройки советский зритель потерял интерес к отечественному кинематографу (что подтверждается статистикой кинопроката)⁴², поскольку зарубежные ленты обсуживали эскапистские и аттрактивные потребности зрителя, а отечественные, напротив, усугубляли пессимистические настроения в трудный для страны период.

Тем не менее, киноотрасль, подпитанная ажиотажем гласности, продолжала выпускать большое количество фильмов, что позволяет нам вывести ключевые особенности экранного героя данного периода. Наиболее симптоматичным жанром стала социальная драма, а её герой аккумулировал в себе большинство проблем, с которыми столкнулся человек перестройки. Первой особенностью является то, что зачастую главным действующим лицом фильма выступает молодой человек с проблемной самоидентификацией. Чтобы познать себя, человеку всегда нужен Другой, однако перестроечный экранный герой его лишен, поскольку находится в конфронтации со средой. В отсутствие Другого-как-зеркала он не может ответить на вопросы о своей сущности и предназначении.

В качестве второй особенности необходимо отдельно выделить антагонистические отношения героя и среды. Он находится в конфликте со всеми социальными и государственными институтами, в том числе и ближнего круга (в связи с чем на экране зачастую фигурирует конфликт поколений и распад семьи). Среда предстаёт для героя враждебной, а сам он оказывается вне любой системы, поскольку ощущает свою ненужность как близ-

ким, так и государству. В данном случае мы можем наблюдать процесс, который описал Д. Ткачев, говоря о перестроечном кино: «Когда большая (и пассивная) часть общества не воспринимает декларируемую обществом идеологию всерьёз, возникает спрос на героя, всерьёз (и активно) отвергающего эту идеологию»⁴³.

Третья особенность – это стремительная девальвация ценностей экранного героя, зачастую оканчивающаяся полнейшим нигилизмом. Им отрицаются любые морально-этические и правовые нормы. В отличие от своего предшественника – героя оттепели – нынешний экранный герой не хочет достигать, создавать, менять мир. По большому счёту, он не хочет ничего, кроме протеста и подрыва общепринятой ценностной парадигмы. Подобный «радикальный и (само)разрушительный инфантилизм, – пишет Д. Ткачев, – это (само)убийство взрослого как субъекта экономики»⁴⁴. Это кажется довольно симптоматичным для перестроечного героя, который работает из-под палки, не работает вовсе или занимается табуированным родом деятельности (проститутка, криминальный авторитет и др.), поскольку не видит смысла в будущем.

Протест перестроечного героя не молчаливый, а напротив – шумный, вызывающий, зачастую перформативный. Нередко это находит отражение в его внешней составляющей – характерной абсурдной одежде, причёске, речи, манере поведения – которые отличают его от толпы. Он трансформирует окружающую действительность в пространство балагана, где

⁴³ Ткачев, Д. Взрослеть. – URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (дата обращения 18.06.2021).

⁴⁴ Ткачев, Д. Взрослеть. – URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (дата обращения 18.06.2021).

⁴² Косинова, М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией / М.И. Косинова // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – №4. – С. 152–153.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

устанавливает свои нормы. Подобный характер взаимодействия с миром делает героя подлинным трикстером, что выделяется нами как четвертая особенность. Благодаря маске шута герой обретает легальную отдушину и профанирует регламентированность пока ещё советского общества. Для большинства перестроечных героев типичными являются сцены пребывания на дискотеке – возникающие отчасти как знак времени, но несущие также и смысловую нагрузку. Пространство дискотеки, пришедшее на смену советской танцплощадке – более темное, шумное, экстатичное – стало своеобразным эпицентром девиантного поведения и разрядки для героя-трикстера⁴⁵.

Проанализируем сложившиеся тенденции в отношении экранного героя на примере наиболее знаковых фильмов эпохи Перестройки. Герой «Курьера» (реж. К. Шахназаров, 1986) – вчерашний школьник Иван, проваливший экзамены в университет. Учёба не представляет для него никакой ценности – он поступал, дабы отбиться от нападков матери. За неимением работы собирается в армию – не в силу любви к Родине, а просто потому, что в военкомате поставили на учёт. Чтобы Иван не болтался без дела, мать устраивает его курьером в журнал «Вопросы познания» – работа несложная, однако и с ней он справляется крайне плохо. Как пишет киновед Д. Горелов: «В его лице наш экран впервые признает обаяние безответственного обормота, которому равно наплевать на молодежные стройки, атте-

стат, рок-подполье»⁴⁶. Иван выстраивает свою коммуникацию с миром от лица трикстера-провокатора, что особенно явно во взаимоотношениях со взрослыми – матерью и рабочим коллективом. Жизненные ориентиры Ивана довольно неприятны и отражают переориентацию молодого поколения на потребительские ценности. На вопрос о мечте Иван отвечает бескомпромиссно: «Хотелось бы иметь приличный оклад, машину, квартиру в центре города и дачу в его окрестностях. Да, еще... поменьше работать». Примечательно, что его возлюбленная – дочь профессора, представительница «золотой молодёжи» – мыслит сложим образом: «Я мечтаю быть очень красивой, чтобы нравиться всем мужчинам. И ещё я хочу ехать в красивой спортивной машине, чтобы на мне был длинный алый шарф, а на сиденье рядом – магнитофон и маленькая собачка. Это честно». Подобный консьюмеризм становится магистральной ценностной парадигмой молодого поколения и находит своё отражение в поведенческих стратегиях многих героев перестроечного кино («Дорогая Елена Сергеевна», реж. Э. Рязанов, 1988; «Трагедия в стиле рок», реж. С. Кулиш, 1988; «Интердевочка», реж. П. Тодоровский, 1989 и др.).

Герой «Ассы» (реж. С. Соловьёв, 1987) – молодой человек по кличке Бананан – занимается музыкой и работает сторожем, чтобы где-нибудь официально числиться. Подобная практика была очень распространена в позднесоветской реальности среди представителей творческой молодёжи⁴⁷. Герой вовлечён в

⁴⁵ Журкова, Д. А. Дискотечные шуты и бунты в кинематографе Перестройки / Д. А. Журкова // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (24–25 ноября 2016 года). – Казань: Изд-во Казан. ун-та. – 2016. – С. 260–268.

⁴⁶ Горелов, Д. Пионер X – «Курьер» Карена Шахназарова. – URL: <https://seance.ru/articles/kurier-review-gorelov/> (дата обращения 18.06.2021).

⁴⁷ Барабанов Б. С. Асса. Книга перемен: документальный роман Б. Барабанова / Б. С. Барабанов. – СПб: Амфора, 2008. – С. 80.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

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

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

ции. Подавляющее большинство перестроечных героев существует в состоянии сопротивления и ощущения инаковости по отношению к любым системам, в связи с чем тип экранного героя Перестройки мы определим как «человек бунтующий».

Герой кинематографа 90-х (1991 – 2000)

С началом 1990-ых гг. в СССР усугубились кризисные процессы, начатые несколькими годами ранее. Падение экономики, товарный дефицит, ряд вспыхнувших национальных конфликтов, провозглашение суверенитета многими республиками – всё это привело к неизбежному распаду Союза в 1991 году. Крах страны инициировал масштабные изменения во всех сферах, в том числе – и в кинематографе.

Окончательно распалась система государственного производства и проката. Если переход кинематографа на самокупаемость намечался ещё в перестроечные годы, то в 1990-е сформировалось масштабное явление кооперативного кино, представляющее собой огромное количество независимых студий, производящих продукцию без помощи государственного финансирования. Вопреки расхожим заблуждениям о крахе российского кинематографа в данный период, необходимо отметить, что в начале десятилетия оно, напротив, переживало колоссальный подъем. Стихийной реакцией на внезапную свободу стали рекордные 513 фильмов только за 1990–1991 годы⁴⁸, что позволяет многим исследователям именовать данный период «многокарти-

⁴⁸ Кудрявцев, С. Бред с насилием и развратом: феномен советского «многокартинья» – от Эйрамджана до Лунгина. – URL: <https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (дата обращения 18.06.2021).



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

нем» (вопреки Сталинскому «малюкартинью», когда в год советская индустрия выпускала не более 20 фильмов).

Настоящая трагедия отечественной киноиндустрии заключалась в разрушении связи между производством и прокатом. Было ликвидировано Главное управление кинофикации и кинопроката (Главкинопрокат), в числе множественных функций которого было формирование репертуарной политики, заказ массовой печати копий, реклама и дистрибуция фильмов⁴⁹. Подавляющее большинство кинотеатров было закрыто и в связи с веянием времени переоборудовано в мебельные и автомобильные салоны. В ответ на это рынок наводнили видеомагнитофоны и пиратские VHS-кассеты. Таким образом, российскому зрителю, имевшему в советское время очень ограниченный доступ к зарубежному кинематографу, в одночасье представилась возможность приобщиться не только к современному американскому кино, массово хлынувшему в страну, но и ко всей мировой классике. Новорожденное российское кино не выдерживало конкуренции с мастодонтами мирового рынка, поэтому зачастую не доходило до зрителя.

Тем не менее, кинематограф 1990-х представляет собой уникальное явление с точки зрения жанрового и тематического разнообразия, сравнимое разве что с дореволюционным периодом. Как точно описала киновед Н. Цыркун, это было «время бескрайней творческой – и не только творческой – свободы, открывшей шлюзы для самых откровенных социальных и политических высказываний и ничем не скованных художественных экспери-

ментов, ломавших нарративные и жанровые каноны»⁵⁰. Фильмы данного периода были настолько разнообразны, что представляется невозможным выявить доминирующий жанр и наиболее распространенный тип экранного героя в количественном отношении. Однако даже в эклектичной кино-мозаике можно усмотреть несколько кластеров, каждый из которых поднимает определенную проблематику и наделяет ею экранного героя.

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

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

На экраны выходит целый пласт картин, осмысляющих травматичные последствия Афганской и Чеченской кампаний, ставших личными драмами для целого поколения молодых

⁴⁹ Косинова, М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя» / М. И. Косинова // Сервис plus. – 2016. – № 2. – С. 65.

⁵⁰ Цыркун, Н. Неформат: как дебютанты 90-х определили облик нового российского кино. – URL: <https://kinoart.ru/texts/neformat-kak-debyutanty-90-h-opredelili-oblik-novogo-rossiyskogo-kino> (дата обращения 18.06.2021).



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

людей. Их герой – человек, жизнь которого оказалась сломлена войной, а его попытки приспособиться к поствоенной обыденности зачастую кончаются драматично, поскольку она сложнее военной действительности с её четко маркированными ролями «свой» и «чужой» («Нога», реж. Н. Тягунов, 1991; «Му-сульманин», реж. В. Хотиненко, 1996; «Время танцора», реж. В. Абдрашитов, 1997 и др.). Особняком стоит картина «Кавказский пленник» (реж. С. Бодров, 1996), открывающая новую тему в рамках военной парадигмы – через её героя исследуется анатомия плена, ставшего жуткой приметой времени.

Значительный пласт составляли андеграундные картины, которые в совокупности можно отнести к маркетинговой категории «exploitation film». Герои первых отечественных хорроров сражались с вампирами, мутантами или маньяками («Семья вурдалаков», реж. И. Шавлак, Г. Климов, 1990; «Паук», реж. В. Масс, 1992; «Упырь», реж. С. Винокуров, 1997 и др.). Герои в фильмах некрореализма – уникального явления постсоветского пространства – это люди на пороге смерти или уже мертвецы («Папа, умер Дед Мороз!», реж. Е. Юфит, 1991 и др.). С одной стороны, некрокино было исполнено натуралистичными элементами – убийствами, трупами, драками, садизмом – и, безусловно, представляло собой провокацию и эпатаж. С другой – являло всё то же развенчание советского канона, где честный разговор о смерти был табуированным явлением, а «страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией "социального бессмертия"»⁵¹. За редким ис-

ключением герой некрореализма предстал на экране в мифологизированных советских ампулах ударников производства, летчиков, матросов, однако подрывал их эвфемистическое звучание. Таким образом, пишет киновед С. Добротворский: «Безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, наконец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героя и титанов»⁵².

Попытки структурировать эклектичность кинематографа 90-х и всё же выйти на уровень обобщений приводят нас к тому, что кино данного периода являет собой сплав опьяняющего ощущения свободы и ужаса от отсутствия почвы под ногами. Советский строй, без малого столетие обеспечивающий человеку стабильность национальной идеи и четко сформулированные аксиологические установки, безвозвратно ушёл в прошлое. Постсоветский человек оказался в ситуации безвременья – между отсутствующим старым и ещё не существующим новым. «Это была мешанина двух классов вещей, – пишет киновед О. Касьянова, – из новой жизни, со всей ее огульной вестернизацией, не всегда удачным подражанием "свободному миру" и капиталистическим отношениям, – и из непроговоренного ужаса советского прошлого, которое постоянно оттягивало на себя взгляд, отчего получался своеобразный "поход спиной вперед". Так, пятясь, мы вышли из коридора в некое белое идеологическое ничто»⁵³. В связи с чем главной ак-

⁵¹ Добротворский, С. Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме. – URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya->

[dobrotvorskogo-o-nekrorealizme](https://kinoart.ru/texts/dobrotvorskogo-o-nekrorealizme) (дата обращения 18.06.2021).

⁵² Там же.

⁵³ Касьянова, О. Отечество и человечество. Вестернизация постсоветского жанрового кино. – URL: <https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo->



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

сиологической установкой героя становится поиск национальной идентичности – в советском прошлом, в ирреальном пространстве, в военной действительности, в криминальном мире – всё это лишь приметы времени и пространство для вопроса: «Кто мы и куда идём?».

Несмотря на агонию, в которой пребывал кинематограф последнего десятилетия XX в., ему всё-таки удалось создать на экране последнего национального героя в отечественном кино. Им стал «народный мститель» Данила Багров, известный зрителю по фильму «Брат» (реж. А. Балабанов, 1997). В отличие от большинства отечественных картин того периода, являющихся проходными, успех фильма оказался ошеломляющим. Он был представлен на 80 международных фестивалях, но подлинно народным стал благодаря продаже VHS немислимым тиражом для постсоветского пространства: было продано 500 тыс. только лицензионных кассет, пиратские же тиражи, во много раз превышающие официальные, подсчитать невозможно⁵⁴. В начале 2000-х гг. образ Данилы Багрова вышел за пределы вымышленной кино-реальности, когда на улицах Москвы появились рекламные баннеры со слоганом «Путин – наш президент. Данила – наш брат. Плисецкая – наша легенда»⁵⁵, что говорит о трансформации экранного героя в ранг героя национального. Массовое общественное признание – это следствие того, что герой стал своеобразной точкой сборки национальной идентичности, аккумулировал проблемы

настоящего и предложил их решение, подосознательно отзывающееся у большинства.

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

Школа жизни героя – война за плечами, откуда он возвращается в чрезвычайно изменившийся мир, где отныне нет страны и закона, где всё пронизано потребительским отношением к человеку и правит криминал. Отсутствие смыслов и превалирующая роль насилия делает 90-е аналогом первобытности, где на месте ушедшего мифа об Октябре, на долгое время установившего символический миропорядок, герою необходимо воздвигнуть новый. Возможно, именно это делает Данилу подлинно культурным героем, который, по Е. Мелетинскому существует в эпоху «первопредметов и перводействий»⁵⁶, участвуя в мироустрой-

[vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino](https://www.vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino) (дата обращения 18.06.2021).

⁵⁴ Балабанов / сост. Мария Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские; СЕАНС, 2013. – С. 173.

⁵⁵ Майя Плисецкая на «Прямой линии» в «КП». – URL: <https://www.kp.ru/daily/26374.4/3255560/> (дата обращения 18.06.2021).

⁵⁶ Мелетинский Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: в 2 х



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

стве посредством упорядочивания первоначального хаотического состояния мира. Поразительно точно это формулирует исполнитель роли главного героя С. Бодров: «Брат – это некое состояние первобытности. Состояние, когда сидят люди возле пещеры у огня, вокруг первобытный хаос – твердь и небо еще не устоялись. И вот встает один из этих людей и говорит: "Да будет так – мы будем защищать женщину, хранить вот этот костер, защищать "своего" и убивать врагов". Это словно первые слова закона еще до всех законов, слова прото-закона, ситуация, когда закона еще нигде нет»⁵⁷.

Данила справляется с приручением хаоса при помощи однозначной, чрезвычайно упрощенной, однако понятной морали. «Он не ведает сомнений и страха, четко делит мир на "наших" и "не наших", – пишет киновед Е. Марголит, – и оружие в его руках смотрится волшебной палочкой, с помощью которой герой всем воздает "по справедливости". Причем принцип сортировки по-детски элементарен. "Не наши" – это "черножопые" и бандюки. "Наши" – все остальные. С первыми герой беспощаден, со вторыми – по-рыцарски милосерден, невзирая на их вопиющие несовершенства»⁵⁸. Так, при помощи несложной дихотомии, герою удалось установить новый миропорядок, что ёмко сформулирует критик Л. Данилкин: «Вы присутствуете при рожде-

нии новой мифологии. <...> Это миф о мире, в котором сила не в деньгах, а в правде. <...> Данила – защитник этого уклада, былинный герой, реальный гарант реальной конституции»⁵⁹.

Несмотря на то, что после выхода «Брата» прошло более двух десятилетий, ни один из героев отечественного кино до сих пор не удостоивался аналогичного общественного признания и звания национального героя. Однако в контексте 1990-х годов фильм был скорее исключительным событием, герой которого понял механизм существования в новой реальности и ответил на вопросы, мучившие нацию. Сотни остальных экранных героев десятилетия безуспешно искали почву под ногами и метались в безвременье, что позволяет нам маркировать тип последнего героя XX столетия как «человека агонирующего».

Выводы

Анализируя культурно-исторические типы отечественных экранных героев XX века, мы прибегли к анализу аудиовизуальных произведений через призму эпохи. Однако акцент на аксиологической составляющей экранного героя в его масштабной исторической репрезентации позволил выявить устойчивую закономерность. Именно экранный герой аккумулирует в себе ценности эпохи, посредством чего становится своеобразной приметой времени. То, к чему он стремится, о чём мечтает и с кем борется, выявляет его ценностную составляющую и, более того, коллективные аксиологические установки эпохи. Таким образом, он является квинтэссенцией обществен-

т., под ред. С. А. Токарева. – Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 13.

⁵⁷ Путин – наш президент, Данила – наш брат: Сергей Бодров – младший о «Брате», «Последнем герое» и состоянии первобытности. – URL: <https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti> (дата обращения 18.06.2021).

⁵⁸ Балабанов / сост. Мария Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские; СЕ-АНС, 2013. – С. 165.

⁵⁹ Сапрыкин, Ю. Свободное плавание Данилы Багрова. – URL: <https://seance.ru/articles/svobodnoe-plavanie-danily-bagrova/> (дата обращения 18.06.2021).



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

ных умонастроений, желаний, страхов, а также травмирующих событий национального масштаба.

Один из важнейших маркеров времени – это именно ценности, свойственные конкретному периоду. Таким образом, эпоха порождает экранного героя, а он, в свою очередь, становится её аксиологическим проявлением и документом времени. В подавляющем большинстве случаев именно экранный герой выносится на афишу фильма, как его смысловое ядро, и в большей степени, нежели музыкальное сопровождение, работа художника или атмосфера произведения, выявляет ключевые особенности исторического периода.

Список литературы

Гращенкова, И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И.Н. Гращенкова. – М., 2005. – 432 с.

Флиер, А. Я. Культура как смысл истории / А.Я. Флиер // Общественные науки и современность. – М.: Российская академия наук, 1999. – № 6. – С. 150–159.

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

Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 – 1919) / Сост. В. Иванова и др. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 564 с.

Цивьян, Ю. Г. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино. – URL: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6_5.pdf (дата обращения 18.06.2021).

Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2009. – 404 с.

Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчет. – М.: Госполитиздат, 1963. – 883 с.

Юсупова, Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» / Г. Юсупова // Киноведческие записки. – 2013. – №102. – С. 151–167.

Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / ред. Б. С. Ольховский. – М.: Теакинопечать, 1929. – 450 с.

Якимович, А. К. Киноискусство // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / Глав. ред. С. Я. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 929-933.

Ямпольский, М. Ю. Образ человека и киноязык. – URL: seance.ru/articles/image-of-human/ (дата обращения 18.06.2021).

Гращенкова, И. Н. Киноантропология XX/20 : из цикла «Кино моей Родины» / И.Н. Гращенкова. – М.: Человек, 2014. – 895 с.

Камшалов, А. И. Героика подвига на экране : Военно-патриотич. тема в советском кинематографе. – М.: Искусство, 1986. – 224 с.

Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – 1113 с.

Искусство – на службу красной армии // Правда. – 1942. – №45 (8816). – С. 1.

Талавер, А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м) / А. Талавер; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 56 с.

Gill G. Symbols and Legitimacy in Soviet Politics. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 364 p.

Копосов, Н. Е. Память строгого режима: История и политика в России / Н.Е. Копосов. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 315 с.

Петрова, А. П. Специфика репрезентации военного прошлого в российском коммеморативном и ревизионистском кинематографе XXI века / А.П. Петрова // Концепт: философия, религия, культура. – Т. 4. – № 2(14). – 2020. – С. 155-169.

Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии, 1959 г. // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М.



Александра Петровна ПЕТРОВА

| Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века |

Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2011. – 672 с.

Арышева, А. С. Проблема разработки образа главного героя фильма на основе идентификации зрителя с экранными персонажами: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / А. С. Арышева. – М., 2019. – 144 с.

Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – 344 с.

История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат [отчет о научно-исследовательской работе] / В.И. Фомин, И. Н. Гращенкова, М.Р. Косинова, О.П. Зиборова. – М.: ВГИК, 2012. – 2759 с.

Кагарлицкий, Б., Магун, А. Уроки перестройки. – URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf (дата обращения 18.06.2021).

Дондурей, Т. Десоветизация искусства. Отечественный андерграунд 80-90-х. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4> (дата обращения 18.06.2021).

Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение / А. Юрчак. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 661 с.

Косинова, М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией / М.И. Косинова // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – №4. – С. 147–155.

Ткачев, Д. Взрoслeть. – URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (дата обращения 18.06.2021).

Журкова, Д. А. Дискотечные шуты и бунты в кинематографе Перестройки / Д. А. Журкова // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (24–25 ноября 2016 года). – Казань: Изд-во Казан. ун-та. – 2016. – С. 260–268.

Горелов, Д. Пионер X – «Курьер» Карена Шахназарова. – URL: <https://seance.ru/articles/kurier-review-gorelov/> (дата обращения 18.06.2021).

Барабанов Б. С. Асса. Книга перемен: документальный роман Б. Барабанова / Б. С. Барабанов. – СПб.: Амфора, 2008. – 277 с.

Кудрявцев, С. Бред с насилием и развратом: феномен советского «многокартинья» – от Эйрамджана до Лунгина. – URL: <https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliiem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (дата обращения 18.06.2021).

Косинова, М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя» / М. И. Косинова // Сервис plus. – 2016. – № 2. – С. 64–74.

Цыркун, Н. Неформат: как дебютанты 90-х определили облик нового российского кино. – URL: <https://kinoart.ru/texts/neformat-kak-debyutanty-90-h-opredelili-oblik-novogo-rossiyskogo-kino> (дата обращения 18.06.2021).

Добротворский, С. Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме. – URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (дата обращения 18.06.2021).

Касьянова, О. Отечество и человечество. Вестернизация постсоветского жанрового кино. – URL: <https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo-vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino> (дата обращения 18.06.2021).

Балабанов / сост. Мария Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские; СЕАНС, 2013. – 360 с.

Майя Плисецкая на «Прямой линии» в «КП». – URL: <https://www.kp.ru/daily/26374.4/3255560/> (дата обращения 18.06.2021).

Мелетинский Е. М. Культурный герой / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: в 2-х тт., под ред. С. А. Токарева. – Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 25–28.

Путин – наш президент, Данила – наш брат: Сергей Бодров – младший о «Брате», «Последнем герое» и состоянии первобытности. – URL: <https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti> (дата обращения 18.06.2021).

Сапрыкин, Ю. Свободное плавание Данилы Багрова. – URL: <https://seance.ru/articles/svobodnoe-plavanie-danily-bagrova/> (дата обращения 18.06.2021).



Alexandra P. PETROVA

| Evolution of the Image of a Movie's Hero in the Domestic Cinematograph of the XX Century |

Alexandra P. PETROVA

Chelyabinsk State Institute of Culture,
36A, Ordzhonikidze st., Chelyabinsk, Russian Federation, 454091
PhD Student, Lecturer at the Department of Film and Television Directing
ORCID 0000-0001-5305-0333
E-mail: sahsyla@mail.ru

EVOLUTION OF THE IMAGE OF A MOVIE'S HERO IN THE DOMESTIC CINEMATOGRAPH OF THE XX CENTURY

The process of formation of a movie hero, like any cultural phenomenon, is always historically prepared and takes place without separation from the processes of socio-cultural environment that generates it. Even a private and independent, at first glance, phenomenon is always a reflection of a dominant picture of the world or a reaction on it, which seems to be true for the image of the movie hero.

The article presents the author's typology of the heroes of the national cinema-tography of the XX century, and also reveals the mechanism of determination of ax-iological component of the movie hero and the cultural and historical context of the country. The 20th century in history of the country is divided by the authors into 6 periods: the pre-revolutionary period, the October Revolution and the first Soviet decades, the Second World War and the post-war years, the Khrushchev thaw, Pere-stroika, and the post-Soviet period of the 1990s. Each of the periods generates its own cultural and historical type of movie hero, which becomes an objectified national identity and the code of the era.

The movie hero accumulates the values of the country in the content historical period, thereby becoming a sign of the times. What he strives for, what he dreams about and with whom he fights, reveals not only his value component, but also the collective axiological attitudes of the era. Thus, the movie hero is the quintessence of public sentiments, desires, fears, and traumatic events of national scale.

Key words: film hero, screen hero, cinematic anthropology, national identity, Russian cinematography, Soviet cinematography, pre-Revolutionary cinematography, cinematography of the Great Patriotic

War, cinematograph of the thaw, cinematography of perestroika, post-Soviet cinematography, cinematography of the nineties.

References

- Grashhenkova, I. N. (2005). Kino Serebrjanogo veka: Russkij kinematograf 10-h godov i kinematograf Russkogo posleoktjabr'skogo zarubezh'ja 20-h godov [Cinema of the Silver Age: Russian Cinema of the 10s and the Cinematographer of the Russian Post-October Abroad of the 20s]. *Moskva*. Moscow. 432 p. (In Russian).
- Flier, A. Ja. (1999) Kul'tura kak smysl istorii [Culture as the meaning of history]. *Obshhestvennye nauki i sovremennost'*, 6. 150-159 pp. (In Russian).
- Gak, A. M. (1973). Samoe vazhnoe iz vseh iskusstv. Lenin o kino [The most important of all arts. Lenin on cinema]. *Iskusstvo*. Moscow. 243 p. (In Russian).
- Velikij Kinemo: Katalog sohranivshihsia igrovyyh fil'mov Rossii (1908–1919). (2002). [Velikiy Kinemo: Catalog of the surviving fiction films of Russia (1908–1919)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. Moscow. 568 p. (In Russian).
- Civ'jan, Ju. G. Zhest i montazh: eshhe raz o russkom stile v rannem kino [Gesture and editing: once again about the Russian style in early cinema]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/65.pdf> (In Russian).
- Smirnov, I. P. (2009). Videorjad. Istoricheskaja semantika kino [Video sequence. Historical semantics of cinema]. *Izdatel'skij dom «Petropolis»*. St. Petersburg. 404 p. (In Russian).
- Trinadcatyj sez'd RKP(b). Maj 1924 goda. Stenograficheskij otchjot. (1963). [Thirteenth Congress of the RCP



Alexandra P. PETROVA

| Evolution of the Image of a Movie's Hero in the Domestic Cinematograph of the XX Century |

(b). May 1924. Verbatim record]. *Gospolitizdat*. Moscow. 883 p. (In Russian).

Jusupova, G. (2013). Kassovye fenomeny kinematografa 1920-h i legenda o «no-vom zritele» [The box office phenomena of 1920s cinema and the legend of the "new spectator"]. *Kinovedcheskie zapiski*, 102. 151–167 pp. (In Russian).

Puti kino. Pervoe Vsesojuznoe partijnoe soveshhanie po kinematografii. (1929). [Cinema paths. First All-Union Party Meeting on Cinematography] *Teakinopechat'*. Moscow. 450 p. (In Russian).

Jakimovich, A. K. (2007). Kinoiskusstvo [Cinematography]. // *Kul'turologija. Jenciklopedija*. V 2-h t. T.1. *Rossijskaja političeskaja jenciklopedija (ROSSPJeN)*. Moscow. 929–933 pp. (In Russian).

Jampol'skij, M. Ju. Obraz čeloveka i kinojazyk [Human image and film language]. URL: <https://seance.ru/articles/image-of-human/> (In Russian).

Grashhenkova, I. N. (2014). Kinoantropologija XX/20 [Cinema Anthropology XX/20]. *Čelovek*. Moscow. 895 p. (In Russian).

Kamshalov, A. I. (1986). Geroika podviga na jekrane. Voенно-patriotičeskaja tema v sovetskom kinematografe [Heroic feat on the screen. Military-patriotic theme in the Soviet cinematograph]. *Iskusstvo*. Moscow. 224 p. (In Russian).

Zorkaja, N. M. (2014). Istorija otečestvennogo kino. XX vek [History of Russian cinema. XX century]. *Belyj gorod*. Moscow. 1113 p. (In Russian).

Iskusstvo – na službu krasnoj armii. (1942). [Art - for the service of the red army]. // *Pravda*, 45(8816). 1 p. (In Russian).

Talaver, A. (2013). Pamjat' o Velikoj Otečestvennoj vojne v postsovetskom kinematografe. Jetapy osmyslenija prošlogo (ot 1990-h k 2000-m) [Memory of the Great Patriotic War in post-Soviet cinema. Stages of comprehending the past (from the 1990s to the 2000s)]. *Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki*. Moscow. 56 p. (In Russian).

Gill, G. (2011). Symbols and Legitimacy in Soviet Politics. *Cambridge University Press*. Cambridge. 364 p.

Koposov, N. E. (2011). Pamjat' strogogo rezhima. Istorija i politika v Rossii [Strict mode memory. History and politics in Russia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. Moscow. 316 p. (In Russian).

Petrova, A. P. (2020). Specifica reprezentacii voennogo prošlogo v rossijskom kommemorativnom i revizionistskom kinematografe XXI veka [Specificity of Representation of the Military Past in Russian Commemorative and Revisionist Cinematography of the 21st Century] // *Koncept: filosofija, religija, kul'tura*, 2(14). 155–169 pp. (In Russian).

Vsesojuznaja tvorčeskaja konferencija rabotnikov kinematografii, 1959 g. (2011). [All-Union Creative Conference of Cinematography Workers, 1959]. // *Istorija otečestvennogo kino*. Hrestomatija. «Kanon+» ROOI «Rea-bilitacija». Moscow. 456–462 pp. (In Russian).

Arysheva, A. S. (2019). Problema razrabotki obraza glavnogo geroja fil'ma na os-nove identifikacii zritelja s jekrannymi personazhami [The problem of developing the image of the main character of the film based on the identification of the viewer with on-screen characters]: dis. cand. art history. *VGIK*. Moscow. 146 p. (In Russian).

Prohorov, A. (2007). Unasledovannyj diskurs: paradigma stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe «otepeli» [Inherited Discourse: Paradigms of Stalinist Culture in Literature and Cinema of the Thaw]. *Akademičeskij projekt, Izdatel'stvo DNK*. St. Petersburg. 344 p. (In Russian).

Istorija kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat: očet o naučno-issledovatel'skoj rabote. (2012). [The history of the film industry in Russia: management, film production, distribution: research report] *VGIK*. Moscow. 2759 p. (In Russian).

Kagarlickij, B. Uroki perestrojki [Perestroika lessons]. URL: http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2013/09/19_perestroika.pdf (In Russian).

Dondurej, T. Desovetizacija iskusstva. Otečestvennyj andergrund 80-90-h. [De-Sovietization of Art. Domestic underground 80-90s.]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4> (In Russian).

Jurchak, A. (2014). Jeto bylo navsegda, poka ne končilos': poslednee sovetskoe pokolenie [It was forever until it was over: the last Soviet generation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. Moscow. 661 p. (In Russian).

Kosinova, M. I. (2014). Istorija vzaimootnošenij otečestvennogo kinematografa so zritel'skoj auditoriej [The history of the relationship of domestic cinema with



Alexandra P. PETROVA

| Evolution of the Image of a Movie's Hero in the Domestic Cinematograph of the XX Century |

the audience]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, №4. 147–155 pp. (In Russian).

Tkachev, D. Vzroslet' [Grow up]. URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (In Russian).

Zhurkova, D. A. (2016). Diskotechnye shuty i bunty v kinematografe Perestrojki [Disco jesters and riots in the cinema Perestroika]. *Vizual'naja kommunikacija v soci-okul'turnoj dinamike: sbornik statej II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (24–25 nojabrja 2016 goda)*. *Izd-vo Kazan. un-ta*. Kazan. 260–268 pp. (In Russian).

Gorelov, D. Pioner X – «Kur'er» Karena Shahnazarova [Pioneer X - "Courier" by Karen Shakhnazarov]. URL: <https://seance.ru/articles/kurier-review-gorelov/> (In Russian).

Barabanov, B. S. (2008). Assa: Kniga peremen [Assa: Book of Changes]. *Amfora*. St. Peterburg. 277 p. (In Russian).

Kudrjavcev, S. Bred s nasiliem i razvratom: fenomen sovetskogo «mnogo-kartin'ja» – ot Jejrmdzhana do Lungina [Delirium with violence and debauchery: the phenomenon of the Soviet "multi-picture" - from Eyramdzhan to Lungin]. URL: <https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (In Russian).

Kosinova, M. I. (2016). Prokatno-vozvratnyj mehanizm sovetskoj kinematogra-fii v period «zastoja» [The rolling-return mechanism of Soviet cinematography during the "stand-by" period]. *Servis plus*, 2. 64–74 pp. (In Russian).

Cyrkun, N. Neformat: kak debjutanty 90-h opredelili oblik novogo ros-sijskogo kino [Unformat: how the debutants of the 90s defined the face of the new Russian kino]. URL: <https://kinoart.ru/texts/neformat-kak-debyutanty-90-h-opredelili-oblik-novogo-rossijskogo-kino> (In Russian).

Dobrotvorskij, S. Vesna na ulice Morg: programmnyj tekst Sergeja Dob-rotvorskogo o nekrorealizme [Spring on Morgue Street: Sergei Dobrotvorskij's programmatic text on necrorealism]. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (In Russian).

Kas'janova, O. Otechestvo i chelovechestvo. Vesternizacija postsovetskogo zhanrovogo kino [Fatherland and humanity. Westernization of post-Soviet genre cinema]. URL: <https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo-vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino> (In Russian).

Balabanov. (2013). [Balabanov]. *Knizhnye masterskie. SEANS*. Moscow, St. Peterburg. 355 p. (In Russian).

Majja Pliseckaja na «Prjamoj linii» v «KP» [Maya Plisetskaya on the "Direct Line" in the "KP"]. URL: <https://www.kp.ru/daily/26374.4/3255560/> (In Russian).

Meletinskij, E. M. (1988). Kul'turnyj geroj [Cultural hero] // Mify narodov mira: v 2 h tt. T. II. *Sovetskaja jenciklopedija*. Moscow. 25–28 pp. (In Russian).

Putin – nash prezident, Danila – nash brat: Sergej Bodrov – mladshij o «Brate», «Poslednem geroe» i sostojanii pervobytnosti [Putin is our president, Danila is our brother: Sergei Bodrov Jr. about "Brother", "The Last Hero" and the state of primitiveness]. URL: <https://kinoart.ru/texts/putin-nash-prezident-danila-nash-brat-sergey-bodrov-mladshiy-o-brate-poslednem-geroe-i-sostoyanii-pervobytnosti> (In Russian).

Saprykin, Ju. Svobodnoe plavanie Danily Bagrova [Danila Bagrov's free swimming]. URL: <https://seance.ru/articles/svobodnoe-plavanie-danily-bagrova/> (In Russian).

