

УДК 791.3 + 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.2-41-57

EDN: DRIDUG

Статья получена 22.03.2022, отредактирована 29.05.2022, принята 27.06.2022

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕФАНОВ

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

101000, г. Москва, ул. Мясницкая, 20

ResearcherID: I-4904-2018

ORCID: 0000-0002-9979-9224

e-mail: yefanoff_91@mail.ru

Для цитирования

Ефанов А.А Реверсивность эстетики социалистического реализма (на примере современного российского кинематографа) // Наука телевидения 2022. 18 (2). С. 41-57. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-41-57>. EDN: DRIDUG.

Реверсивность эстетики социалистического реализма (на примере современного российского кинематографа)

Аннотация. Статья посвящена социокультурному изучению существующей в современном российском кинематографе тенденции реверсивности эстетики социалистического реализма. В качестве исследовательской оптики выбирается интегративный культурфилософский подход, сочетающий в себе черты традиционного культурологического подхода (фокусирование на базисных единицах культуры — материальных продуктах, произведениях искусства и формирующихся на их основе образцах поведения) и эстетического подхода (апелляция к рефлексивному изучению выразительной формы продуктов искусства и ее влияния на массовое сознание, в результате чего конструируется массовая культура). Используется комплекс методов, раскрывающий потенциал интегративного культурфилософского подхода: историко-генетический анализ, моделирование, кейс-стади. Эмпирическую базу составляют кинопродукты, репрезентирующие исторические события, объединенные форматом блокбастера, выпущенные российскими производящими компаниями, выходившие в широкий кинопрокат («Балканский рубеж», «Время первых», «Движение вперед», «Донбасс. Окраина», «Калашников»,

«Крым», «Легенда № 17», «Подольские курсанты», «Салют-7», «28 панфиловцев»). Хронологические рамки исследования: 2015–2021 годы. По итогам проведенного исследования делается вывод, что эстетика социалистического реализма посредством культивирования пророссийского нарратива призвана подчеркивать в массовом сознании самобытность российского государства с точки зрения его уникального статуса, во многом детерминирующего ситуацию противостояния на международной арене, тем самым обозначая инструментальный характер продуктов кинематографа и наделяя институт кино ролью идеалистического пропагандиста современности.

Ключевые слова: социалистический реализм, медиа, медиапространство, эстетика, реверсивность, кинематограф, институт кино, культура, искусство, креативные индустрии

UDC 791.3 + 791.4

Received 22.03.2022, revised 29.05.2022, accepted 27.06.2022

ALEXANDER A. YEFANOV

HSE University,

Myasnitskaya, 20, 101000, Moscow, Russia

ResearcherID: I-4904-2018

ORCID: 0000-0002-9979-9224

e-mail: yefanoff_91@mail.ru

For citation

Yefanov, A.A. (2022). Reversibility of the Socialist Realism Aesthetics (on the Example of the Modern Russian Cinematography). *Nauka Televidenia—The Art and Science of Television*, 18 (2), 41–57. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-41-57>, EDN: DRIDUG

Reversibility of the Socialist Realism Aesthetics (on the Example of the Modern Russian Cinematography)

Abstract. The article studies reversibility of socialist realism aesthetics—a trend in the modern Russian cinematography—from a socio-cultural perspective. An integrative cultural-philosophical approach serves as research optics. It combines the features of the traditional cultural method (focusing on the basic units of culture—material products and works of art—and behavior patterns formed on their basis)

and aesthetic approach (an appeal to the reflective study of expressive forms of art products and their influence on mass consciousness, as a result of which mass culture is constructed). The potential of an integrative cultural-philosophical approach is revealed through a set of methods: historical and genetic analysis, modeling, and case studies. The empirical base are films representing historical events in the block-buster format, which have been released by Russian production companies for wide distribution between 2015 and 2021 (*The Balkan Line*, *The Age of Pioneers*, *Going Vertical*, *Donbass: Outskirts*, *AK-47*, *Crimea*, *Legend No. 17*, *The Last Frontier*, *Salyut 7*, *Panfilov's 28 Men*). The conclusion is that socialist realism aesthetics, through the cultivation of a pro-Russian narrative, is designed to emphasize in the mass consciousness the distinctness of the Russian state from the point of view of its unique status, which largely determines the situation of confrontation on the global stage, thereby denoting the instrumental nature of cinema products, endowing the institution of cinema the role of an idealistic propagandist of our times.

Keywords: socialist realism, media, media space, aesthetics, reversibility, cinema-film institute, culture, art, creative industries

ВВЕДЕНИЕ

Медиапространство современной России остается наиболее подвижной, динамично меняющейся структурой, с одной стороны, отражающей «вызовы» нового времени, связанные с переопределением системы медиакоммуникаций, с другой, — ориентирующейся на прошлый социокультурный опыт, во многом его переосмысливая — выводя на иной уровень понимания, при этом отталкиваясь от паттернов массового сознания, основанных на коммуникативно-культурной памяти. В этой связи в современных социополитических и социокультурных детерминантах особое звучание приобретают идеи социалистического реализма — доминирующего в советских культуре и искусстве направления, — эстетика которого в российских реалиях рубежа 2010-х–2020-х годов переживает реверсивность.

Современные исследования, посвященные социалистическому реализму, концентрируются на осмыслиении значения данного направления в истории архитектуры (Sevcikova, Machovcakova, Fabian, 2016), изобразительного искусства (Moskalewicz, 2020), литературы (Dobrenko, Jonsson-Skradol, 2020), музыки (Ranki, 2019), кино (Belodubrovskaya, 2017) преимущественно в странах Восточной Европы, где оно получило распространение в XX веке, без предметной параллелизации с наблюдаемыми в настоящее время тенденциями в креативных индустриях. В данном контексте особый интерес представляют научные изыскания А. Стэн, обратившей внимание, что для культуры и искусства

стран с бывшим коммунистическим режимом, взявшим курс на капитализм, характерно явление постсоциалистического реализма. По мнению автора, «тысячелетний постсоциалистический реализм мог не только направлять политическое воображаемое, которое было более сложным, чем то, которое приписывалось так называемому “капиталистическому реализму”, но и дать художественный голос коммунитарному опыту посткоммунистической периферии» (Stan, 2021, p. 5). Таким образом, культурный процесс в таких странах формируется в условиях антиномии идеалов коммунизма и капитализма.

В подобном аспекте особое внимание следует обратить на социокультурный опыт России, который на настоящем этапе не подвергался научной рефлексии. В этой связи можно заметить следующую закономерность: если в 1990-е-2000-е годы в условиях интенсивного перехода к капитализму культурный процесс в России был подчинен активному влиянию западной культуры (традиций и эстетики в целом), то с 2010-х наметилась тенденция реверсивности эстетики социалистического реализма, обусловленная артикуляцией особого социокультурного статуса страны и ее граждан, который связан с акцентуацией самосознания и соборности (стоит напомнить, что один из главных религиозных постулатов дореволюционного периода был переосмыслен и усилен в условиях атеистического советского государства, получив новое коммунистическое «массово-объединительное» звучание), в контексте продвижения уникальной национальной идеи. Указанное предположение требует предметного обоснования и будет положено в основу данного исследования в качестве **гипотезы**.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Цель исследования заключается в социокультурном обосновании существующей в современном российском кинематографе тенденции реверсивности эстетики социалистического реализма. **Объектом** исследования выступает российский кинематограф, продукты которого в значительной степени свидетельствуют о реверсивности эстетики социалистического реализма, исходя из используемых художественных средств, репрезентируя в восприятии аудитории полноценную картину социальной жизни в результате ее виртуализации. **Предметом** исследования является эстетика социалистического реализма, претерпевающая процесс реверсивности в современном российском кинематографе. В качестве исследовательской оптики выбирается интегративный культурфилософский подход, с одной стороны, тяготеющий к традиционному культурологическому подходу (Кассирер, 1998;

Мердок, 2005; Уисслер, 1923), в фокусе которого находятся базисные единицы культуры (материальные продукты, произведения искусства и формирующиеся на их основе образцы поведения), с другой, — эстетический (Кроче, 2001; Лосев, 1996; Юм, 1965), зародившийся в лоне философской науки, апеллирующий к рефлексивному изучению выразительной формы продуктов искусства и ее влияния на массовое сознание, в результате чего конструируется массовая культура. Используется соответствующий комплекс методов, раскрывающий потенциал интегративного культурфилософского подхода: историко-генетический анализ, моделирование, кейс-стади. Историко-генетический анализ позволяет выявить природу социалистического реализма как доминирующего во второй четверти XX века в России направления культуры и искусства, обосновав в последующем константность его идей. Метод кейс-стади делает возможным объяснить социополитические, социокультурные и медиакоммуникационные закономерности возникновения реверсивности эстетики социалистического реализма в современном российском кинематографе. Получивший особую актуальность в начале XXI века в культурологии и философии культуры метод моделирования в контексте настоящего исследования способствует эксплицированию характерных особенностей тенденции реверсивности эстетики социалистического реализма на примере современного российского кинематографа. В качестве **эмпирической базы** выступают кинопродукты, удовлетворяющие ряду критерииев: презентация исторических событий; соответствие формату блокбастера; производство российскими компаниями; выход в широкий кинопрокат («Балканский рубеж», «Время первых», «Движение вверх», «Донбасс. Окраина», «Калашников», «Крым», «Легенда № 17», «Подольские курсанты», «Салют-7», «28 панфиловцев»). Хронологические рамки исследования: 2015–2021 годы.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ГЕНЕЗИС СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА

Понятие «социалистический реализм» в 1932 году впервые вводит в индустриальный (в современном понимании данной сферы профессионального преломления — «креативные индустрии»), а в последующем и в академический оборот И.В. Сталин на встрече с советскими писателями: «Художник должен правдиво показать жизнь. А если он будет правдиво показывать нашу жизнь, то в ней он не может не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистический реализм. (...) Человек перерабатывается самой жизнью. Но и вы помогаете переделке его души... Вы — инже-

неры человеческих душ» (Земляной, 2002, с. 45). При этом значение подобного социокультурного инжиниринга состояло в высокой степени идеологической репрезентации социальной действительности — продвижении основных постулатов социализма на уровне пропаганды (института, ранее конституированного В.И. Лениным, начиная с его программного сочинения «Партийная организация и партийная литература» (Ленин, 1905)), которой должны быть подчинены культура и искусство.

В 1934 году на Первом всесоюзном съезде советских писателей А.М. Горький представил доклад (позднее опубликованный в «Литературной газете»), в котором обозначил базовые положения социалистического реализма: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т.е. человека, организуемого процессами труда» (Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934, 1990, с. 13). В свою очередь, А.А. Фадеев обратил особое внимание, что «в отличие от старого реализма — критического... — наш, социалистический реализм, — утверждающий» (Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934, 1990, с. 15).

Однако следует отметить, что в основу социалистического реализма на уровне теоретического обозначения идеологических канонов была положена работа Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», написанная автором в 1855 году, где впервые подчеркивается, что «идеал прекрасного есть жизнь» (Чернышевский, 1855, с. 26). Несмотря на некоторую метафоричность, в самом тексте вполне отчетливо указывается, что культура и искусство призваны объективировать реальность — препрезентировать идеалистическую картину социальной действительности.

Данная концепция весьма гармонично вписалась в парадигму зарождающегося советского государства, получив развитие в программных статьях «классиков» социалистической мысли. Так, А.В. Луначарский указывал, что репрезентация со стороны представителей культуры и искусства идеалистической картины социальной действительности должна основываться на ее соответствии идеологическим принципам: «Пролетарский художник будет изображать и рабочий быт, но не нищета привлечет прежде всего его внимание, а боевая сторона пролетарской жизни. Изображение борьбы, титанических усилий, порывов и упорства, новаторства, то гневно, то светло улыбающегося, — составит большую часть мотивов, которые предстоит разработать» (Луначарский, 1967, с. 157). Сначала новое направление автор называет пролетарским реализмом, затем — социальным реализмом. Однако данное направление не только на уровне уточненного наименования (и за-кладываемых в него смыслов — с акцентом на идеалы социализма) — социалистический реализм, — но и институционализации связано с И.В. Сталиным.

Первоначально распространяясь на мастеров печатного слова, на уровне утвержденного в 1934 году «Устава Союза советских писателей» провозглашалось, что «соалистический реализм обеспечивает художественно-му творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы: выбора разнообразных форм, стилей и жанров» (Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934, 1990, с. 17). Однако вскоре оказалось, что подобная свобода предполагала своего рода симуляцию выбора, поскольку предназначение культуры и искусства сводилось к их инструментальному характеру, наделяя ролью идеалистического пропагандиста соалистической идеологии.

Позднее, рефлексируя на тему сверхзадачи данного социокультурного феномена, А. Терц указывал, что «запечатльть движение к цели и способствовать приближению цели, передельвая сознание читателя в соответствии с этой целью, — такова цель соалистического реализма — самого целенаправленного искусства современности» (Терц, 1988, с. 6). В этом отношении, исходя из понимания предназначения культуры и искусства теоретиками соалистического реализма, данное направление во многом апеллирует к сверхзадаче медиа — с точки зрения системного и поступательного влияния на массовое сознание, обуславливающего изменения системы норм и ценностей, социальных установок и моделей поведения субъектов.

Несмотря на то, что в духе соалистического реализма создавались произведения литературы, изобразительного искусства, музыки, особый эффект на советских людей, исходя из своей аудиовизуальной природы (и долгое время воспринимаясь в качестве новаторского медиа), оказал кинематограф, репрезентирующий полноценную картину соалистической жизни в результате ее в максимальной степени виртуализации. Неслучайно статус «крылатой» получила фраза В.И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». При этом далеко не всем известно, что данная фраза (безусловно, с идеологических позиций) была вырвана из контекста и усечена, первоначально выглядев следующим образом: «Пока народ безграмотен, из всех искусств для нас важнейшими являются кино и цирк!» (Ленин, 1970, с. 579). Таким образом, апеллируя к проявлениям массовой аудиовизуальной культуры, предполагающей меньшую подготовленность публики, а значит, потенциальную возможность большего влияния на нее (Ефанов, 2017, с. 178), кино стало одним из главных каналов массовой коммуникации (а вместе с тем и медиаинститутом), выполняющим строго предназначеннную роль идеологического зеркала соалистической действительности (при этом симулируя ее прямое отражение).

Данный тезис восходит к убеждениям представителей франкфуртской школы (прежде всего Ю. Хабермаса (Хабермас, 2007)), а также Х. Арендт

(Арендт, 1996), по мнению которых тоталитарные режимы обязаны своей властью средствам массовой коммуникации. В условиях маломощности «традиционных» СМИ (ограниченность медиаландшафта, неоднородность распространения) в первые два с половиной десятилетия советского периода особая роль отводились культуре и искусству (особенно их аудиовизуальному виду, одновременно являющемуся медиа, — кино). Согласно Т.А. Кругловой, в условиях социалистического реализма большее значение уделяется выстраиванию коммуникации (получение отклика в результате реализации образовательных и воспитательных функций через аттрактивность), нежели созданию высокохудожественного произведения, апеллирующего к эстетическим запросам аудитории: «В действительности реальность художественного произведения и окружающая среда становятся все более разными, и на их границе возникает своеобразный эффект преломления. Соцреалистическая художественная условность делает незаметной эту разницу. Глаз советского человека обычно не регистрирует искусство как специфический феномен. Все поле его восприятия заполняется тавтологичным, однообразным, визуально неразличимым искусством — частью окружающей среды, эстетическим фоном. Благодаря такому восприятию, идеологическое послание массам не воспринимается ими как послание власти. Автором послания оказывается вся социалистическая действительность» (Круглова, 2005, с. 39).

Первыми фильмами, содержащими в себе черты социалистического реализма, стали кинокартины 1920-х: «Броненосец „Потемкин“» и «Октябрь» С.М. Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В.И. Пудовкина. После провозглашения социалистического реализма как основного направления советских культуры и искусства во второй половине 1930-х появились такие киноработы, как «Великий гражданин» Ф.М. Эрмлера, «Депутат Балтики» И.Е. Хейфица, «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М.И. Ромма, а также знаменитая трилогия об А.М. Горьком как главном идеологе нового советского государства («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона») Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга. Свидетельством институционализации социалистического реализма можно считать творчество И.А. Пырьева («Богатая невеста», «Трактористы», «Свинаярка и пастух», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки») и Г.В. Александрова («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна») 1940-х–1950-х, сделавшее соответственно М.А. Ладынину и Л.П. Орлову культовыми советскими киноактрисами. Рефреном в данных фильмах отзывается утверждение «воождя народов» того периода И.В. Сталина, ставшее девизом всей эпохи: «Жить стало легче, жить стало веселее».

Эпоха «Оттепели» неизбежно принесла переосмысление роли и значения культуры и искусства, в результате чего вместе с новыми авторами

(Л.И. Гайдай, А.Ю. Герман, Э.Г. Климов, А.С. Кончаловский, Т.М. Лиознова, Е.С. Матвеев, Н.С. Михалков, К.Г. Муратова, Э.А. Рязанов, А.А. Тарковский, П.Е. Тодоровский, Ю.С. Чулюкин и др.) в советском кинопроцессе 1960-х–1970-х, с одной стороны, происходит ориентация на культурное наследие на уровне включения в существующую советскую киношколу, с другой, — зарождение критицизма повседневности. Усиление критического отношения одновременно позволяет воспеть эстетику советской эпохи, превратив кино в более реалистичное зеркало действительности и указав на всю неоднозначность (а в этом и уникальность) человека и среды, в которой он находится. При этом нельзя исключать как внутреннюю, обусловленную отчасти культурогенезом, так и внешнюю, вынужденную, мотивацию режиссеров ориентироваться на киностандарты, провозглашенные еще в рамках социалистического реализма, поскольку требования художественных советов апеллировали, в первую очередь, к культурным истокам советской эпохи.

В этой связи необходимо подчеркнуть политическое значение социалистического реализма, постулаты которого являлись в максимальной степени идеологизированными — отражающими позицию политических акторов, — инкорпорируясь в структуру повседневности через продукты художественной культуры по принципу soft power, имея при этом системный и комплексный характер. Как считает Т.А. Круглова, «автор перестает быть создателем оригинальных текстов, а превращается в рассказчика историй, уже бытовавших в виде партийных преданий» (Круглова, 2005, с. 39). Несмотря на то, что в конце XX – начале XXI веков идеи данного направления культуры и искусства потеряли свою актуальность, в настоящее время, начиная с середины 2010-х, напротив, наблюдается реверсивность социалистического реализма, в результате чего продвигается его эстетика, отражаемая прежде всего в проявлениях российского кинематографа.

СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ СКВОЗЬ ПРИЗМУ РЕВЕРСИВНОСТИ ЭСТЕТИКИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Если в 2000-е годы в период относительной стабилизации социополитической, социоэкономической и социокультурной ситуации в стране российский кинематограф, как и другие сферы креативных индустрий, ориентировался на западные стандарты (на уровне тем, форматов и технологий), о чем свидетельствует появление первых отечественных блокбастеров (прежде всего это «Ночной дозор», «Дневной дозор» и «Черная молния» Т.Н. Бек-

мамбетова, «Обитаемый остров» Ф.С. Бондарчука), то к середине 2010-х в результате российско-украинского кризиса и, как следствие, обострения взаимоотношений со странами Запада и Европы был взят курс на русификацию тематического поля. Своего рода феноменом здесь можно считать значительно ранее созданный фильм «Брат 2» А.О. Балабанова, содержащий в себе первые проявления формата блокбастера, ставший манифестным не только для режиссера, но и для российского кинопроцесса, а вместе с тем для социокультурных процессов. Подобная кинокартина не просто вписалась в сформировавшийся позднее пророссийский нарратив, а во многом его предопределила (свидетельством тому является, с одной стороны, обретение в начале 2000-х главным персонажем фильма Д. Багровым статуса «героя нашего нового времени» и отождествление с ним исполнителя данной роли С.С. Бодрова, с другой, — возвращение в широкий кинопрокат ленты в 2022 году на фоне обострения отношений на международной арене).

При этом следует заметить, что первые попытки русификации тематического поля, связанные с созданием полнометражных широкоэкраных художественных фильмов на историческую проблематику, точно предпринимались еще в 2000-е Д.Х. Файзиевым («Турецкий гамбит»), С.В. Бодровым («Монгол»), А.Ю. Кравчуком («Адмираль») и др. В 2010-е появился особый запрос на подобный киноконтент с усилением в нем образовательного и воспитательного значения со стороны государственных структур. Русификация тематического поля отечественного кинематографа во многом представляет собой аналог запущенной в 2014 году стратегии импортозамещения, реализуемой в поле культуры, помимо собственно экономической задачи, призванной решать еще более значимый — социокультурный вопрос, связанный с обоснованием в массовом сознании и последующей акцентуацией внимания на особом статусе России и месте русского народа в глобальном мире как носителя уникального культурного кода (во многом антиномичного западной модели), исходя из социоисторических, а вместе с тем и социокультурных факторов, тем самым вписываясь в пророссийский нарратив.

Несмотря на тематическое противопоставление, российский кинематограф использует конституированные западными креативными индустриями системы образов, форматов и технологий. Данные решения связаны прежде всего с устойчивыми в сознании массовой аудитории паттернами киновосприятия (на уровне ожиданий, запросов и перцептивных стандартов, сформированных посредством аудиовизуальных медиа), которые взаимообусловлены общепринятыми и во многом общепризнанными — вписывающимися в медиалогическую рамку (Altheide, 2014) — технологиями кинопроизводства. Иными словами, в удельном весе выходящих в российский кинопрокат фильмов подавляющую численность составляют зарубежные кинокартины — про-

должатели традиций главных западных и европейских киношкол. Понимая существующее положение, отечественные кинопроизводители продают российскую тематику (получая поддержку со стороны федеральной некоммерческой организации — «Фонда кино»), одновременно пытаясь вписаться в международные киностандарты (по принципу «быть конкурентов тем же оружием, пусть и изобретенным ими»).

На уровне образов применяется основанная на мифологизации система контрастных персонажей с фокусом на усиление героизации. Для наибольшей эффективности в качестве главных героев выбираются реально существующие личности, образы которых наделяются художественными чертами, а сюжеты основываются на реальных событиях (В. Харламов и А. Тарасов в «Легенде № 17», В. Гаранжин (В. Кондрашин) и сборная СССР по баскетболу в «Движении вверх», А. Леонов и С. Королев во «Времени первых», М. Калашников в «Калашникове» и др.). В сюжетах в разных проявлениях присутствует мотив борьбы, где в качестве противников зачастую выступают западные/европейские представители.

На уровне форматов используется блокбастер на историческую тематику, связанный со спортивными, милитаристскими и иными «прорывными» социокультурными событиями, апеллирующий к паттернам коммуникативно-культурной памяти. При этом важно отметить, что в фокусе киновнимания оказываются не только легендарные события советского периода (отсылка к ностальгии по советскому прошлому), но и прецеденты «новой» России, тем самым эпифизируя их значение в историческом процессе («Крым», «Донбасс. Окраина», «Балканский рубеж» и др.).

На уровне технологий заимствуются классические приемы создания кинопродукта, адаптированные под широкоформатный прокат: качество 4K (Ultra HD), многокамерная съемка, обилие крупных планов, нелинейный монтаж, динамическая смена планов (основанная на провозглашенной Э. Тоффлером клиповой культуре (Тоффлер, 2004)), цветокоррекция, многоканальный звук (преимущественно Dolby Atmos). Нередко для усиления атмосферности применяются эффекты «старения» кадров с сохранением при этом высокой четкости изображения.

Таким образом, реверсивность эстетики социалистического реализма в современном российском кинематографе, основываясь на паттернах коммуникативно-культурной памяти, апеллирующей к историческому сознанию, позволяет решать главную идеологическую сверхзадачу — продаивать культуру российского государства в исторической ретроспективе через эпифизацию событий и героизацию персонажей. В общем историческом процессе эстетика социалистического реализма призвана подчеркивать в массовом сознании самобытность российского государства с точки зрения его уникального

статуса, во многом обуславливающего ситуацию противостояния на международной арене. В этой связи с позиций перспективизации культивируемый пророссийский нарратив помогает трактовать существующую социополитическую картину, объясняя правомочность избираемых действий со стороны властной элиты по решению вопросов международной политики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о наблюдаемой на рубеже 2010-х–2020-х годов усиливающейся тенденции реверсивности эстетики социалистического реализма в медиапространстве современной России, которая проявляется прежде всего в кинематографе. Однако если в собственно новостных медиа (исходя из их главной функции — хроникального отражения информационной повестки дня) прослеживается усиление пропагандистской стратегии медиарепрезентации (Ефанов, 2018, с. 36) (причем присущей не только провластным, но и оппозиционным медиа), то в кино (как особом медиаинституте, инкорпорированном в досуговую сферу социальной повседневности индивидов, которые имеют различные политические ориентации, обладающем при этом значительным влиянием на массовое сознание с точки зрения своей аудиовизуальной природы) также фиксируется наращивание идеологического предназначения (каким оно было в советских культуре и искусстве — в особенности в 1920-е–1950-е годы), реализуемого по принципу «мягкой силы» (*soft power*).

Реверсивность эстетики социалистического реализма в современном российском кинематографе реализуется посредством русификации тематического поля, апеллирующего к историческому прошлому страны (репрезентация событий советского периода — приданье им символического статуса легендарности) и прецедентам «новой» России (эпифизизация их значения в историческом процессе) через героизацию персонажей в результате инкорпорирования мотива борьбы, тем самым культивируя пророссийский нарратив. В качестве основных тематических полей используются реально происходившие спортивные, милитаристские и иные «прорывные» события социокультурного характера, получающие, исходя из законов жанра, художественную интерпретацию (при этом для рядового зрителя само наличие дисклеймера «Основано на реальных событиях» зачастую по умолчанию означает фактологическое отражение действительности, несмотря на значительное отличие жанров документального кино и драмы, указываемых в аннотациях к кинопродукту).

Таким образом, эстетика социалистического реализма в медиапространстве современной России, с точки зрения своих генетических характеристик, по-прежнему призвана не столько прививать аудитории высокий художественный вкус, сколько выстраивать коммуникацию (в результате реализации образовательных и воспитательных функций через аттрактивность), обусловливая ее лояльность. В данном отношении можно заметить, что продукты креативных индустрий, подобно кино, предполагающие наличие особых материальных ресурсов на производство, в связи с чем получающие поддержку государственных структур, которые, в свою очередь, преследуют вполне закономерную идеологическую (а вместе с этим идейно-тематическую) сверхзадачу, носят инструментальный характер, наделяя российский кинематограф ролью идеалистического пропагандиста современности.

* * *

Отраженные в настоящем исследовании идеи представляют собой первую попытку обозначения и последующего социокультурного обоснования тенденции реверсивности эстетики социалистического реализма и в дальнейшем могут быть развернуты в сторону комплексного рассмотрения изучаемого феномена в контексте различных креативных индустрий. Однако сам факт эксплицирования позволит впоследствии концептуализировать подобную социокультурную тенденцию в результате системного исследования с позиций культурологии, философии культуры, эстетики, социологии культуры, медиакоммуникаций, внося вклад как в развитие данных научных направлений, так и социогуманитарного знания в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И.В. Борисовой и др.; под ред. М.С. Ковалевой, Д.М. Носова. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
2. Ефанов А.А. От «низовой» к «высокой» культуре: к вопросу о трансформации современного медиаконтента // Век информации. 2017. Т. 2. № 2. С. 178–179. EDN: YHPJVD.
3. Ефанов А.А. Феномен пиаризации медиа // Коммуникология. 2018. Т. 6. № 3. С. 34–40. DOI: 10.21453/2311-3065-2018-6-3-34-40. EDN: XSBGBV.
4. Земляной С. Алаверды Иосифа Сталина: Рождение социалистического реализма из духа застолья // Новая модель. 2002. № 3. С. 41–48.
5. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / гл. ред. С.Я. Левит. М.: Гардарики, 1998. 779 с.

6. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика. М.: Интранда, 2001. 160 с.
7. Круглова Т.А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Круглова Т.А.; Уральский государственный университет им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2005. 430 с.
8. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Новая Жизнь. 1905. № 12. С. 7–12.
9. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М.: Издательство политической литературы, 1970. Т. 44. 678 с.
10. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1996. 944 с.
11. Луначарский А.В. Задачи социал-демократического художественного творчества // Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7. С. 154–166.
12. Мердок Дж.П. Общий знаменатель культур // Культурология. 2005. № 1 (32). С. 202–226. EDN: HMRIN.
13. Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934: Стенограф. отчет / сост. С.С. Лесневский. М.: Советский писатель, 1990. 714 с.
14. Терц А. Что такое социалистический реализм? Париж: SYNTAXIS, 1988. 64 с.
15. Тоффлер Э. Третья волна: пер. с англ. М.: ACT, 2004. 781 с.
16. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия (фрагменты) // Вопросы социальной теории. 2007. Т. 1. С. 229–245. EDN: NMVTQX.
17. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности / Соч. Н. Чернышевского, на степ. магистра рус. словесности. СПб.: тип. Э. Праца, 1855. 103 с.
18. Юм Д. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1965. Т. 1. 846 с.; Т. 2. 926 с.
19. Altheide D.L. Media Edge: Media Logic and Social Reality. New York: Peter Lang Publishing, 2014. 199 р.
20. Belodubrovskaya M. Plotlessness: Soviet Cinema, Socialist Realism, and Nonclassical Storytelling // Film History. 2017. Vol. 29. Is. 3. P. 169–192. DOI: <https://doi.org/10.2979/FILMHISTORY.29.3.07>.
21. Dobrenko E.A., Jonsson-Skradol N. Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses. London: Anthem Press, 2018. 362 р.
22. Moskalewicz M. Rethinking Socialist Realism // Art in America. 2020. Vol. 108. No. 6. P. 72–77.
23. Ranki A. Theories on Socialist Realism and Socialist Music Culture in the 1960s in Hungary // Muzikologija — Musicology. 2019. № 26. P. 125–140. DOI: <https://doi.org/10.2298/MUZ1926125R>.
24. Sevcikova H., Machovcakova E., Fabian R. Typical Architectural Elements of Socialist Realism in Czech Republic // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2016. BK 4: ARTS, Performing Arts, Architecture and Design Conference Proceedings. Vol II. Austria: SGEM, 2016. P. 853–859.

25. Stan A. Post-Socialist Realism. Authenticity and Political Conscience in the Romanian Literature of the 2000s // *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1080/00111619.2021.1908946>.

26. Wissler C. *Man and Culture*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1923. 371 p.

REFERENCES

1. Altheide, D.L. (2014). *Media edge: Media logic and social reality*. Peter Lang Publishing.
2. Arendt, H. (1996). *Istoki totalitarizma* [The origins of totalitarianism] (I.V. Borisova, Yu.A. Kimelev, A.D. Kovalev, Yu.B. Mishkenene, & L.A. Sedov, Trans.). Moscow: TsentrKom. (In Russ.)
3. Belodubrovskaya, M. (2017). Plotlessness: Soviet cinema, socialist realism, and nonclassical storytelling. *Film History*, 29 (3), 169–192. <https://doi.org/10.2979/FILMHISTO-RY.29.3.07>
4. Chernyshevsky, N.G. (1855). *Esteticheskie otnosheniya iskusstva k deystvitel'nosti* [The aesthetic relations of art to reality]. Saint Petersburg: E. Pratz Printing House. (In Russ.)
5. Croce, B. (2001). *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak vseobshchaya lingvistika* [Aesthetic as science of expression and general linguistic] (V.I. Yakovenko, Trans.). Moscow: Intrada. (In Russ.)
6. Dobrenko, E., & Jonsson-Skradol, N. (2018). *Socialist realism in Central and Eastern European literatures under Stalin: Institutions, dynamics, discourses*. London: Anthem Press.
7. Habermas, J. (2007). Teoriya kommunikativnogo deystviya [The theory of communicative action]. In Yu.M. Reznik (Ed.), *Voprosy sotsial'noy teorii* [Issues of social theory] (Vol. 1, pp. 229–245). (In Russ.) EDN: NMVTQX
8. Hume, D. (1965). *Sochineniya* [Works]. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
9. Levit, S.Ya., Skvortsov, L.V., & Mil'skaya, L.T. (Eds.). (1998). *Ernst Kassirer: Izbrannoe* [Ernst Cassirer: Selected works]. Moscow: Gardariki. (In Russ.)
10. Kruglova, T.A. (2005). *Iskusstvo sotsrealizma kak kul'turno-antropologicheskaya i khudozhestvenno-kommunikativnaya sistema: Istoricheskie osnovaniya, spetsifika diskursa i sotsiokul'turnaya rol'* [The art of social realism as a cultural-anthropological and artistic-communicative system: Historical foundations, the specifics of discourse and the socio-cultural role] [Doctoral dissertation]. Yekaterinburg. (In Russ.)
11. Lenin, V.I. (1905). Partiynaya organizatsiya i partiynaya literatura [Party Organization and Party Literature]. *Novaya Zhizn'*, (12), 7–12. (In Russ.)
12. Lenin, V.I. (1970). *Polnoe sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 44). Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russ.)
13. Losev, A.F. (1996). *Forma, stil', vyrazhenie* [Form, style, expression]. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
14. Lunacharsky, A.V. (1967). *Zadachi sotsial-demokraticeskogo khudozhestvennogo tvorchestva* [The tasks of social-democratic artistic creativity]. In I.I. Anisimov (Ed.),

- Sobranie sochineniy* [Collected Works] (Vol. 7, pp. 154–166). Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
15. Moskalewicz, M. (2020). Rethinking socialist realism. *Art in America*, 108 (6), 72–77.
 16. Murdock, G.P. (2005). *Obshchiy znamenatel' kul'tur* [The common denominator of culture]. *Kul'turologiya*, 1, 202–226. (In Russ.) EDN: HMRRIN
 17. Lesnevsky, S.S. (Ed.). (1990). *Pervyy Vsesoyuznyy S"ezd sovetskikh pisateley 1934 g.: Stenograficheskiy otchet* [1934 First Congress of Soviet Writers: Verbatim report]. Moscow: Sovetskij pisatel'. (In Russ.)
 18. Ranki, A. (2019). Theories on socialist realism and socialist music culture in the 1960s in Hungary. *Muzikologija—Musicology*, 26, 125–140. <https://doi.org/10.2298/MUZ1926125R>
 19. Sevcikova, H., Machovcakova, E., & Fabian, R. (2016). Typical architectural elements of socialist realism in Czech Republic. In *SGEM 2016, ARTS, Performing Arts, Architecture and Design Conference Proceedings*. SGEM. <https://doi.org/10.5593/SGEMSOCIAL2016/HB42/S07.107>
 20. Stan, A. (2021). Post-socialist realism: Authenticity and political conscience in the Romanian literature of the 2000s. *Critique-Studies in Contemporary Fiction*. Retrieved March 22, 2022, from <https://doi.org/10.1080/00111619.2021.1908946>
 21. Terts, A. (1988). *Chto takoe sotsialisticheskiy realizm?* [What is socialist realism?]. Paris: SYNTAXIS. (In Russ.)
 22. Toffler, A. (2004). *Tret'ya volna* [The third wave] (S. Barabanov, K. Burmistrov, L. Burmistrova, Z. Zaritovskaya, E. Komarova, N. Krotovskaya, V. Kulagina-Yartseva, A. Miki-sha, I. Moskvina-Tarkhanova, E. Rudneva, K. Tatarinova, N. Khmelik, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)
 23. Wissler, C. (1923). *Man and culture*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
 24. Yefanov, A.A. (2018). Fenomen piarizatsii media [The phenomena of media pia-ri-
sation]. *Kommunikologiya*, 6 (3), 34–40. (In Russ.) EDN: XSBGBV
 25. Yefanov, A.A. (2017). Ot "nizovoy" k "vysokoy" kul'ture: K voprosu o transformatsii sovremenennogo mediakontenta [From "grassroots" to "high" culture: Modern media content transformation]. *Vek informatsii*, 2 (2), 178–179. (In Russ.)
 26. Zemlyanoy, S. (2002). Alaverdy Iosifa Stalina: Rozhdenie sotsialisticheskogo realizma iz dukha zastol'ya [Joseph Stalin's backtoast: The birth of socialist realism from the spirit of the feast]. *Novaya model'*, (3), 41–48. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕФАНОВ

кандидат социологических наук, доцент,

Департамент медиа,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

101000, г. Москва, ул. Мясницкая, 20

ResearcherID: I-4904-2018

ORCID: 0000-0002-9979-9224

e-mail: yefanoff_91@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDER A. YEFANOV

Cand.Sci. (Sociology), Assistant Professor,

School of Media, HSE University

Myasnitskaya, 20, 101000, Moscow, Russia

ResearcherID: I-4904-2018

ORCID: 0000-0002-9979-9224

e-mail: yefanoff_91@mail.ru