Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Капралова Каролина Владимировна

**ОСОБЕННОСТИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АНГАЖИРОВАННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель: Радеев Артем Евгеньевич,

кандидат философских наук, доцент

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

подпись, дата

Санкт–Петербург

2016

**Оглавление**

Оглавление………………………………………………………………………...1

Введение…………………………………………………………………………...3

Глава 1. Феномен политической ангажированности в российском кинематографе………………………………………………………………….....6

 §1. От ангажированности к ангажированному режиссеру…………………………6

* 1. Понятие ангажированности……………………...……...………………………......6
	2. Режиссер - «человек говорящий»………………………………………………..….9
	3. Киноязык как инструмент ангажированности…………………………………...11
	4. Вовлеченность личная и подконтрольная………………………………………..15

 §2. Культурная политика в сфере кино современной России: основные черты..19

* 1. Что такое культурная политика?.............................................................................19
	2. Культурная политика как элемент идеологии……………………………………21
	3. Современная российская кинополитика………………………………………….23

Глава 2. Документальное политически ангажированное кино в России: проблема документа……………………………………………………………..32

 §1. Ангажированный документалист Никита Михалков……………………...….32

* 1. Становление Михалкова-документалиста………………………………………..32
	2. «Русские без России»………………………………………………………………34
	3. «Манифест просвещенного консерватизма» Михалкова………………………..36
	4. «55»: Путин в образе «вождя народа»…………………………………………….40
	5. Намеренная ангажированность Михалкова………………………………………43

§2. Ангажированная кинохроника (на примере «Блокады» Сергея Лозницы)….45

* 1. Что такое кинохроника……………………………………………………………45
	2. Манипуляция сознанием в кинохронике………………………………………...46
	3. Стратегии вовлеченности в исторической кинохронике……………………….48
	4. Влияние ретро-сценария на ангажированность в хронике……..………………49
	5. Фильм в контексте современной памяти о блокаде…………………….51

 Глава 3. Игровое политически ангажированное кино РФ на примере творчества Карена Шахназарова………………………………………………54

§1. Позиция режиссера в отношении современного кино……………….……….54

 §2. «Любовь в СССР»: фильм-репрезентация политических взглядов режиссера…..57

Заключение…………………………………………………………………………………...60

Список литературы………………………………………………………………………..63

Фильмография…………………………………………………………………64

**Введение**

 Тема ангажированности в кино стала актуальной с момента массового распространения кино- и видеопродукции в мире, в период, когда кинематограф превратился из «аттракциона», «иллюзиона» и средства развлечения публики в источник информации об окружающем мире наравне с литературой, телевидением и печатными СМИ. Кинематограф обладает огромными возможностями и потому является одним из самых популярных и предпочтительных для современного зрителя видов искусств. Кино способно преподносить одновременно разные виды информации, оно легкодоступно и несложно для понимания, потребление массовой кинопродукции не требует от зрителя больших усилий, поэтому сегодня кинематограф – это не только созданная режиссером «альтернативная реальность», но и один из способов познания реальности настоящей, окружающей зрителя вне пространства экрана и кинозала. Неслучайно в своем труде «Природа фильма» немецкий искусствовед Зигфрид Кракауэр обозначил его основную функцию как «реабилитация физической реальности», уточнив при этом, что кино призвано лишь отображать действительность, но не интерпретировать её.

 Однако на практике проблема объективности кинематографа неотделима от проблемы осознанной или ненамеренной субъективности автора, которая и делает кинематограф, так или иначе, ангажированным видом искусства, открывающим возможности для манипулирования общественным сознанием. Политически ангажированное кино же интересно тем, что зачастую играет одну из ключевых ролей в формировании общественных мнений и настроений в разные периоды истории. Примером такого кинематографа является, например, кино нацистской Германии или СССР.

 Объектом исследования в данной работе является политическая ангажированность в современном российском кино. Предмет исследования – кинематограф России последних пятнадцати лет. Анализ фильмов направлен на рассмотрение явления ангажированного политически кино и выделения основных черт, присущих такому кинематографу в России. Основной гипотезой исследования является гипотеза о том, что практически все кинокартины наиболее известных и популярных российских режиссеров, так или иначе, являются политически ангажированными. В работе дается определение ангажированности, рассматриваются аспекты культурной политики России в сфере кино за последние годы, а также игровые и документальные фильмы. Главная цель работы заключается в том, чтобы на конкретных примерах выявить наличие политически ангажированного кино в стране и указать на присущие ему структурные части и составные элементы. Эта цель обуславливает задачу первой главы исследования: рассмотрение теоретических аспектов и различных определений термина ангажированности, а также специфического строения кинематографического текста и киноязыка, позволяющего режиссеру выражаться с помощью различных языковых техник.

 Сегодня существует множество исследований, посвященных анализу феномена ангажированности как такового, а также проблематике «ангажированного интеллектуала», на которые я собираюсь опираться в данной работе. Самой известной из них является работа Жан Поля Сартра «Что такое литература?», где впервые дается определение ангажированности, а также – серии работ Мишеля Фуко, Луи Альтюссера и Чарльза Райта Миллса. Во второй, практической части исследования, приведены анализы конкретных документальных и игровых кинопроизведений, среди которых – работы Никиты Михалкова, Карена Шахназарова и Сергея Лозницы.

 Вопрос политической ангажированности современного российского кино в настоящее время слабо затронут исследователями, что делает рассматриваемую тему крайне актуальной в современном научном дискурсе.

**Глава 1. Феномен политической ангажированности в российском кинематографе**

**§1. От ангажированности к ангажированному режиссеру**

**1.1 Понятие ангажированности**

 Перед тем, как начинать говорить о вопросе политической ангажированности в современном российском кинематографе, следует ответить на вопрос о том, почему сегодня российское кино может называться ангажированным. Для этого сначала необходимо дать определение понятию «ангажированность» в случае, когда мы рассуждаем о кино.

 Так, первым теоретиком, давшим определение ангажированности в искусстве XX века, в частности, в литературе, стал французский философ Жан Поль Сартр. В своей статье 1947 года «Что такое литература» [22] он, рассуждая об этом явлении, отделяет поэтов от прозаиков и утверждает, что ожидать какой-либо ангажированности от первых глупо. По Сартру, форма, с которой работают поэты, становится более приоритетной по отношению к содержанию из-за того, что эмоции и чувства, передаваемые поэтом, попадают в прямую зависимость от слов и от того, каким именно образом они были переданы: «Конечно, в основе поэтического произведения может быть любое чувство, или страсть. Это может быть гнев, социальное возмущение, политическая ненависть. Но выразятся эти чувства не так, как в памфлете или проповеди. Прозаик, по мере описания своих чувств, делает их доступнее. А поэт, наоборот, изливая в стихотворении свои страсти, может и не узнать их: чувства уже принадлежат словам, которые проникаются ими и преображают их. Они их не передают их даже в глазах самого поэта. Эмоция превратилась в вещь, обрела плотность, свойственную вещам, она затуманена двойственными особенностями букв, в которые ее заключили». [22, c.9] Прозаик же может быть и – чаще всего – является ангажированным, потому что, в отличие от поэта, разъясняет свои чувства и идеи в процессе написания текста вместо того, чтобы подчинять их образу. Само же явление прозы, по Сартру, утилитарно, а прозаиком считается любой человек, использующий в своей деятельности слова: «Проза по своей натуре утилитарна. Я бы назвал прозаиком человека, который пользуется словами. Г-н Журден делал это, чтобы затребовать свои домашние туфли, а Гитлер - для объявления войны Польше. Писатель – это только говорящий человек: он обращает внимание, демонстрирует, приказывает, не соглашается, требует, молит, унижает, убеждает, намекает. Если он это делает напрасно, то, в любом случае, он не становится поэтом. Он - прозаик, который рассказал, чтобы ничего не сказать». [22, c.10] Опираясь на этот вывод, Жан Поль Сартр, наконец, дает определение «ангажированного писателя», которым может являться исключительно прозаик: «Итак, прозаиком назовем человека, избравшего некоторый образ второстепенного действия, который можно определить как действие через обнажение. И, значит, можно будет спросить у него: какой аспект мира ты хочешь обнажить, что ты хочешь изменить в мире через это обнажение? "Ангажированный" писатель осознает, что его слово - действие. Он отдает себе отчет в том, что обнажать означает - изменить, и что нельзя обнажать, не имея целью изменить. Он забыл неосуществимую мечту о непредвзятом изображении Общества и судьбы человека» [22, c.12]. Таким образом, Сартр дает определение ангажированности, применимое как к литературе, так и к общественной жизни в целом (мы помним, что прозаиком является любой «говорящий» человек). Ангажированность по Сартру – это выражение вовлеченности писателя (или любого другого общественного деятеля) в жизнь общества, занятие четкой, определенной позиции по тому или иному общественному вопросу.

 В то же время отказ от вмешательства в события также является видом ангажированности, поскольку означает выражение нейтральной позиции по рассматриваемому вопросу, то есть – невовлеченности в него. Американский социолог Чарльз Райт Миллс в своей статье «Интеллектуальное мастерство», говоря о писателе, утверждает, что истинный писатель всегда зависит от мнения читателя и в то же время формирует его и потому всегда предвзят: «На самом деле писать означает претендовать на внимание читателя» [17, c.98]. Следовательно, писатель прозы всегда ангажирован. Об ангажированности человека пишущего, или «интеллектуала», говорит и Мишель Фуко в работе «Интеллектуалы и власть», считая, впрочем, что в XX веке все интеллектуалы были ангажированы: «Дело в том, что массы сами прекрасно и отчетливо всё знают, знают даже намного лучше, чем интеллектуалы, и гораздо лучше могут это выразить. Однако существует система власти, которая этот дискурс и знание запрещает, перечеркивает и объявляет недействительными. Это власть, которая существует не только в органах высшей цензуры, но и очень глубоко и незаметно проникает во всю сеть общественных отношений. Так что сами интеллектуалы являются частью этой системы власти, да и сама идея, что они служат носителями "совести" или "сознания" и дискурса, также является частью этой системы» [30, c.211].

 Мы выяснили, что такое «ангажированность» применительно к писателю-прозаику. Рассмотрим же теперь это определение в контексте возможности его применения по отношению к режиссеру, поскольку именно эта возможность интересует нас в данном исследовании.

**1.2 Режиссер - «человек говорящий»**

Итак, по Сартру, прозаик, будучи «человеком говорящим», ангажирован, а под ангажированностью философ подразумевает вовлеченность писателя в жизнь общества и желание привнести в нее изменения при помощи творчества. Но можно ли применить это определение к автору из мира киноискусства, а не литературы? Чтобы ответить на этот вопрос, следует сначала рассмотреть вопрос взаимосвязи между прозаиком, то есть «человеком говорящим», и режиссером. Данная взаимосвязь уже прослеживается в самом определении прозаика, которое дает Сартр: «Прозаик – это любой человек, использующий в своей деятельности слова». Следовательно, режиссер является прозаиком и потому ангажирован. Ангажированность же в этом случае следует понимать как ключевой элемент поля речевого воздействия на аудиторию или отдельного реципиента, под которым в широком смысле подразумевается воздействие на сознание, осуществляемое различными речевыми средствами. Российский лингвист и психолог А.А. Леонтьев в своей работе «Психолингвистическая модель речевого воздействия» говорит о конечной цели этого воздействия следующим образом: «Цель речевого воздействия – это определенная организация деятельности людей. Воздействуя на аудиторию или реципиента, мы стремимся выделить факторы, влияющие на эту деятельность, и избирательно воздействовать на них. Но ясно, что при таком понимании психологическое воздействие не есть пассивное подчинение чужой воле: оно предполагает борьбу и сознательную оценку значимости мотивов, более или менее осознанный выбор из ряда возможностей. Речевое воздействие служит для облегчения осознания ситуации, ориентировки в ней, подсказывает реципиенту известные основания для выбора, осуществляет сдвиг в его системе ценностей, убеждений и социальных установок. Одним словом, оно осуществляет изменения в деятельности через изменения в личности» [14, c.250]. По Сартру, человек говорящий, то есть прозаик, также имеет за собой цель не только «обнажить» аспект жизни, но и - «изменить его». Следовательно, ангажированный режиссер, имея в распоряжении кинематограф как поле речевого воздействия на зрителя, не только выражает свою позицию по тому или иному общественному вопросу, но и ставит перед собой цель изменения мнения аудитории по нему. Луи Альтюссер определяет данный феномен в своей работе «Идеология и идеологические аппараты государства» как «обращение к индивидуумам как к субъектам»: «Этот тезис призван объяснить наше последнее предположение: идеология существует только в субъекте и для субъекта. Мы понимаем под этим то, что идеология существует только для конкретных субъектов и это назначение идеологии возможно только в субъекте: под категорией субъекта мы понимаем и его функционирование» [1], - то есть ангажированность в искусстве, или идеология искусства, не может существовать без зрителя, на которого она направлена, и его реакцией на нее.

 Итак, кинематограф – это поле воздействия на зрителя с помощью речи. Следовательно, режиссер может являться ангажированным, так как использует в своей деятельности слова. Ангажированность автора-прозаика, в том числе и режиссера, может существовать только в контексте взаимодействия со зрителем и его обратной реакцией на ее проявления. Но ограничивается ли ангажированность киноискусства исключительно речевым полем?

**1.3 Киноязык как инструмент ангажированности**

 Кинематографический текст не является исключительно речевым, то есть имеет в распоряжении не только поле речевого воздействия на зрителя. Проблемой изучения наличествующих в кинематографе специфического языка и собственной системы знаков, отличных от речи, занимается наука семиотика кино. Для более точного определения «ангажированного кинематографа» имеет смысл рассмотреть кинематографический текст с точки зрения семиотики и выделить основные типы систем знаков и кодов, используемых в нем, помимо непосредственно речевых.

 Так, семиотик Ю. Лотман в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» выделяет два основных типа знаковых систем, характерных для языка кино, - слово и рисунок: «На протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок. У каждого из них - своя история. Однако для развития культуры, видимо, необходимо наличие обоих типов знаковых систем» [16, c. 84]. Говоря о кинематографе, Лотман рассматривает его как систему знаков: «Появление кинематографа как искусства и явления культуры связано с целым рядом технических изобретений и, в этом смысле, неотделимо от эпохи конца XIX- XX века. В этой перспективе оно обычно и рассматривается. Однако не следует забывать, что художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя основными видами знаков, характеризующими коммуникации в обществе» [16, c.88]. Таким образом, кино имеет в распоряжении оба культурных знака – рисунок и слово (речь). Об этом говорит и Умберто Эко, предлагая свою собственную трактовку фильма как визуального текста в работе «Роль читателя. Исследования по семиотике текста». По его словам, в кинематографе присутствуют риторические, стилистические и иконические коды. Однако он отводит приоритетную роль в кинематографе рисунку, а не слову, говоря: «Проблемы кино должны обсуждаться с акцентом на семиотику иконического знака и анализ его компонентов» [31, c.405]. Кинематограф, таким образом, является креолизованным текстом (то есть состоящим из двух разнородных частей), из которых только вербальная часть отвечает за взаимодействие со зрителем с помощью языка и речи, невербальная же взаимодействует со зрителем с помощью иных, визуальных образов. Возникает вопрос: имеет ли режиссер кинофильма больше средств воздействия на аудиторию, чем писатель-прозаик?

 На этот вопрос косвенно отвечает Пьер Пазолини в своей работе «Поэтическое кино», где, говоря о взаимосвязи между деятельностью режиссера и писателя, он пишет следующее: «Одним словом, если деятельность писателя – это чисто художественное творчество, то деятельность автора фильма – творчество вначале лингвистическое, а уже потом художественное. Действительно, где-то за пятьдесят лет существования кинематографа сложилось нечто вроде кинематографического словаря, то есть система условностей, любопытная тем, что она обрела стилистику прежде, чем грамматику» [20, c.73]. Так, по Пазолини, режиссер – лингвист в большей степени, чем писатель, имеющий в распоряжении, помимо поля речевого воздействия, особую, характерную исключительно для кинематографа, систему визуальных условностей. Кинематограф содержит в себе два языка одновременно – речевой и язык самого кино и потому может являться ангажированным в большей степени, чем проза, имея больше возможностей для авторского самовыражения. В «Диалоге с экраном» Ю. Лотман описывает это явление, выраженное через призму киноязыка, следующим образом: «Все, что мы называем элементами киноязыка и о чем речь пойдет в дальнейших главах, сводится к тому, чтобы дать в руки создателя фильма выразительные средства, то есть все то, что в природе сковано и не имеет альтернатив и, следовательно, не несет информации, превратить на пленке в результат свободного художественного выбора, освободить от неподвижности, насытить смыслом… Кино расколдовывает мир и этим раскрывает его скрытое подлинное лицо, оно дает жизни больше возможностей, чем сама жизнь подозревает, и чутко наблюдает, как поведет себя та или иная сторона реальности, вырвавшись на свободу. Освобождая мир от сковывающих его чар, режиссер освобождает и себя с помощью того волшебства, которое называется творческой фантазией. Создавая «возможные миры», кино познает реальный» [15.c.14].

 Ангажированность в кинематографе неотделима от отношения автора кинопроизведения с создаваемым им образом, установления отношений, встречей со своим желанием и верностью ему. Это определение ангажированности, а также определение ангажированности, данное Жан Полем Сартром, и будет применяться в дальнейшем в данной работе.

 Из этих определений следует, что любой режиссер является, так или иначе, ангажированным, так как выражает свою позицию по тому или иному вопросу через фильм, несмотря не то, что некоторые режиссеры осознанно пытаются скрыть свою ангажированность: «Как я уже говорил, мне кажется совершенно необходимым утаивать свою пристрастность, а не настаивать на ней — в ином случае произведение искусства будет иметь, может быть, и более злободневное, но и более преходящее и утилитарное значение», - пишет, например, Андрей Тарковский в «Запечатленном времени» [28, c.401]. Следовательно, ангажированным по какому-либо общественному вопросу является и любой фильм. Однако возникает вопрос: будет ли каждый фильм также ангажированным политически, то есть, вовлеченным в политическую сферу жизни общества? И всегда ли ангажированность кинопродукта подвластна его режиссеру?

**1.4 Вовлеченность личная и подконтрольная**

 Итак, как уже упоминалось выше, для того, чтобы считать, что произведение искусства ангажировано, нужно, чтобы ангажированными были те, кто его создают. Следовательно, если режиссер вовлечен в политику (или, напротив, безразличен к ней) и желает выразить свою позицию через произведение, фильм будет являться политически ангажированным. Однако этот критерий определения ангажированности произведения мог бы являться единственным лишь в том случае, если бы деятельность режиссера была полностью независимой от внешних факторов среды, в которой он оказывается. Но в истории кинематографа существует множество примеров, доказывающих то, что на практике это не так, и на политическую ангажированность произведения влияет не только личная вовлеченность режиссера в вопрос. Так, например, в Германии периода нацизма кинопроизводство полностью находилось под контролем государства: «Официальная миссия концерна УФА заключалась в том, чтобы прославлять Германию согласно правительственным директивам. В обязанности УФА входило заниматься не только откровенной пропагандой с экрана, но и создавать фильмы, которые характеризовали бы в целом германскую культуру и служили целям национального воспитания. Чтобы выполнить поставленные задачи, концерну УФА прежде всего вменялось в обязанность повысить художественный уровень отечественной кинопродукции, чтобы она могла выдержать конкуренцию с зарубежными лентами, проникнутыми пропагандистским духом», - так описывает суть взаимоотношений крупнейшей немецкой киностудии с государственными директивами немецкий социолог массовой культуры З. Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» [13,c.108]. В 1934 году был принят Закон о кино, который вводил предварительную цензуру всех выходивших в прокат фильмов. Годом ранее, в 1933, вышло «Четвертое распоряжение о демонстрации заграничных кинолент», согласно которому немецким становилось исключительно кино, снятое немцем-гражданином Германии на территории Германии. Это распоряжение фактически ставило под запрет возможность работы иностранцев на немецких киностудиях. Следом за ним появился «Закон о создании временной кинопалаты», суть которого заключалась в том, что работать в сфере кино с этого момента мог только состоявший в палате. Чтобы стать членом палаты, требовалось пройти специальную комиссию, которая проверяла, насколько кандидат был надежен для того, чтобы работать в кинематографе. Помимо этого, сфера кино активно финансировалась государством. Кинодеятели, категорически не согласные с новой политикой в сфере кино, были вынуждены эмигрировать из страны. А. Сигалов, российский критик кино, в своем исследовании «Немецкое кино в эпоху Третьего Рейха» [24] пишет о том, что сотрудники департамента культуры появлялись на съемочных площадках и требовали от работников кино и театра, чтобы те начинали работать на государство: «На съемочные площадки, в театры, где играли знаменитые немецкие актеры, приходили люди из «департамента культуры» и требовали работать для великого Третьего рейха» [24]. Там же он упоминает, что Фрица Ланга заставили изменить название кинокартины «Убийца среди нас», потому что оно, казалось, несло в себе негативный намек по отношению к властям, после чего режиссера ждала беседа с министром пропаганды Геббельсом. Примерно то же, по словам Сигалова, ждало Макса Рейнгарта, Джозефа фон Штернберга, Георга Пабста и Конрада Фейдта. «Марлен Дитрих на протяжении восьми лет нацисты уговаривали стать «германской звездой», но в ответ получали ее неизменное «нет», восхищавшее не только Хемингуэя, Ремарка, Жана Габена и даже Рузвельта. Ее обожал весь антифашистский мир. Безвредный и талантливый Эрнст Любич, снимавший прекрасные, не по-немецки остроумные комедии про любовные страсти, тем не менее, тоже попал в «черный список» нацистов. Когда Фриц Ланг, совершенно потерянный и разбитый после встречи с одним из нацистских зомби, решил эмигрировать, его жена, сценарист и драматург Теа фон Гарбо осталась в Берлине – она обожала Гитлера. Петер Лорре, актер, игравший почти во всех лучших картинах немецкого кино, до 1936 года снимался в Австрии в глупых «кружевных» комедиях, затем не выдержал и уехал в Париж, Лондон, США, отметив свой новый дебют на экранах Германии только через пятнадцать лет», - пишет он же о других «звездах» немецкого кино, отказавшихся работать на нацистов и в конечном итоге эмигрировавших из страны. Оставшимся в стране режиссерам приходилось снимать кино исходя не только из своих собственных убеждений, но и, в первую очередь, из текущей ситуации в культурной политике страны. «Германия осуществила то, что ее кинематограф предчувствовал с самого своего появления – его причудливые персонажи выползли теперь с экрана в зрительный зал и на улицу. Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была потрясением, а незрелая юность – вечным соблазном, облекшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии» [12,c.100], - так описывает общую атмосферу, царившую в кино и обществе этого периода, З. Кракауэр.

 Из этого примера, несмотря на то, что он является частным, следует, что нельзя говорить о политической ангажированности произведений искусства, исходя только из степени личной вовлеченности их создателей в тот или иной общественно-политический вопрос. Важным общим аспектом, влияющим на то, будет ли кинематограф ангажированным и – если да – то каким образом, является культурная политика страны, в частности, политика в сфере кинематографа. Дальнейшее исследование вопроса ангажированности российского кино, поэтому, невозможно без её подробного анализа.

**§2. Культурная политика в сфере кино современной России: основные черты**

**1.1 Что такое культурная политика?**

Феномен культурной политики в настоящее время является определяющим в вопросе статуса института культуры на общегосударственном уровне. Культурная политика осуществляет взаимодействие между государством и художником, государством и зрителем, зрителем и художником. Поэтому вопрос о том, какие аспекты государственной жизни следует причислять к культурной политике (иначе говоря, что считать культурной политикой), а также о состоянии культурной политики страны на текущий момент, важен и актуален в ходе исследований, касающихся культурной сферы жизни общества. Кинематограф и политика в сфере кино не являются исключениями.

 Так, одно из первых определений культурной политики было дано в ходе круглого стола ЮНЕСКО в 1967 году в Монако, на котором был представлен доклад «Политика в сфере культуры – предварительные соображения». В докладе предлагалось понимать под политикой в сфере культуры «комплекс операциональных принципов, административных и финансовых видов деятельности и процедур, которые обеспечивают основу действий государства в области культуры». Российский политолог Л.Е. Востряков в работе «Культурная политика: концепции, понятия, модели» определяет понятие реализации культурной политики как «всю сумму сознательных и обдуманных действий (или отсутствие действий) в обществе, направленных на достижение определенных культурных целей, посредством оптимального использования всех физических и духовных ресурсов, которыми располагает общество в данное время».

 Итак, культурная политика – это деятельность государства, направленная на регулирование культурной сферы жизни общества, а также деятельность, способствующая поддержанию уровня культуры и искусства и достижению культурных целей. Из этого определения следует, что приоритеты культурной политики могут быть изменчивыми, и сама она, как и методы ее осуществления, может постоянно изменяться. Однако, как правило, в культурной политике любой страны существует несколько основных составных частей. В статье «Культурная политика», опубликованной в открытой энциклопедии фонда знаний «Ломоносов», говорится о том, что к наиболее значимым из этих частей относятся экономическая, концептуальная и законодательная части: «В культурной политике любого государства присутствуют, как правило, три основные составные части: концептуальная, экономическая и законодательная. Первая составляющая, по сути дела, акцентирует философско-содержательный, ценностный аспект культурной политики. Именно здесь определяются стратегические цели государства в отношении культуры, формулируются основные ценностные установки, выявляются приоритеты, которые впоследствии транслируются всему обществу. Культурная политика - порождение государственной власти. Именно она ее формулирует и, в конечном счете, реализует. Поэтому наряду с содержательно-концептуальными вопросами, здесь особую роль играют экономическая и правовая ее составляющие. Они и являются основными механизмами реализации культурной политики. Позиция государства относительно принципов финансирования культуры - ключевой вопрос ее экономической поддержки». Другими словами, культурная политика страны опирается на идеологию, правовые нормы, принятые в стране, и текущую экономическую ситуацию.

**1.2 Культурная политика как элемент идеологии**

 Понятия культуры, культурной политики и идеологии, следовательно, являются неразрывно связанными между собой. О тесной взаимосвязи этих понятий подробно пишет советский и российский культуролог А. Я. Флиер в своей «Культурной политике и идеологии»: «Всем понятно, что культура и идеология – категории сравнительно близкие, поскольку идеология создает систему ценностей, во многом аналогичных культурным, только служащих другим целям. Термин культура здесь употребляется не в его широком общенаучном смысле – как совокупность всех осознанных и целеориентированных поступков людей и актов их интеллектуальной деятельности, а только в узкоотраслевом значении. Иначе говоря, речь пойдет о специфической сфере общественной жизни, связанной с созданием, накоплением и распространением предметов, идей, произведений, имеющих неординарное социальное значение, а так же особенную морально-нравственную, интеллектуальную, эстетическую и иную духовную ценность. Это позволяет выделить и идеологию как такого же рода специфическую сферу деятельности, представляющую собой разработку и внедрение в массовое сознание теоретико-мировоззренческих оснований текущей актуальной политики властных структур, или их оппонентов». Говоря о взаимосвязи этих понятий в России, он же утверждает, что она имела место всегда: «В России отмеченная контаминация культуры и идеологии имела место на протяжении практически всей её истории. Такое положение дел привело к тому, что размежевание понятий «культура» и «идеология» в России сохранилось лишь на уровне обыденного сознания, а в сферах государственного управления культура явно или латентно воспринимается как органичная составляющая идеологии. И это не случайно. Культура и идеология обладают собственными имманентными социальными функциями. В целом ряде аспектов – в формировании единого национального мировоззрения, социализации и инкультурации личности, манипуляции общественным сознанием и пр. – эти функции настолько близки в той и другой сферах управления общественной жизнью, что трудно представить себе общество, в котором культура находилась бы в явной оппозиции господствующей идеологии». И культурная политика в сфере кинематографа не является исключением.

 Таким образом, в реализации культурной политики присутствует концептуальная, то есть, идеологическая часть, поэтому для того, чтобы говорить о явлении политической ангажированности в кино, следует рассмотреть все основные мероприятия культурной политики, проводимые в этой сфере в рассматриваемый период.

**1.3 Современная российская кинополитика**

 Сегодня в Российской Федерации вопросами, связанными с культурной политикой в сфере кинематографа, занимается напрямую Министерство Культуры, в котором существует специально созданный для этого Департамент кинематографии во главе с Вячеславом Тельновым. Структура Департамента включает в себя отдел по взаимодействию с организациями кинематографии и три отдела государственной поддержки производства фильмов. Косвенно делами кино занимается Комитет по культуре Госдумы РФ. Для анализа культурной политики в кинематографе современной России следует, таким образом, рассмотреть все основные события, связанные с развитием кино в стране, проводимые на базе этих организаций за последние годы.

 Итак, 24 мая 2013 года Президент Российской Федерации Владимир Путин провел в Сочи совещание по вопросам развития отечественной кинематографии[23]. На нем присутствовали, помимо прочих, Министр культуры РФ Владимир Мединский, председатель Комитета по культуре Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Станислав Говорухин, ректор Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А.Герасимова (ВГИК) Владимир Малышев, а также режиссеры Федор Бондарчук, Никита Михалков, Карен Шахназаров, Тимур Бекмамбетов, Андрей Прошкин и Сергей Сельянов. «Думаю, вы согласитесь, что поддержка отечественного кино со стороны государства в последние годы постоянно растёт, но сегодня проблемы нашей киноиндустрии упираются не только в деньги, хотя, разумеется, без них сделать ничего тоже невозможно», - сказал Путин в своем вступительном слове. «Государство делает многое, чтобы российская киноиндустрия стала конкурентоспособной и отвечала требованиям времени. Вполне логично, что люди рассчитывают на адекватную отдачу: на то, что у нас с каждым годом будет всё больше лент, отвечающих и стратегическим задачам развития страны, и запросам общества, несущих серьёзную, созидательную и образовательную силу, образовательный и созидательный заряд, продвигающих ценности здорового образа жизни, патриотизма, духовности, милосердия и ответственности», - констатировал президент. Путин также отметил, что, несмотря на поставленные цели, достичь их пока что не удалось. По словам президента, доля зарубежных фильмов в кинопрокате страны значительно превышало российскую продукцию, а интерес населения к российскому кино в процентах согласно кассовым сборам составляло лишь 15,5%. Однако, Владимир Владимирович выразил уверенность в том, что зритель выбирает не между российским и зарубежным кино, а между фильмами хорошими и плохими: «Твёрдо уверен, что наши граждане выбирают не между иностранным и российским кино, а между хорошим и не очень хорошим, мягко говоря, и всегда готовы отдать предпочтение именно отечественному продукту. Под хорошим кино я имею в виду, прежде всего художественную ценность. Зрителю важно именно это, ему нужны картины, обращённые к нормальным человеческим отношениям и чувствам. И фильмы, которые рождают гордость за свой народ, за его историю, безусловно, всегда пользовались, и будут пользоваться успехом». Тут же прозвучали и слова касательно цензуры кинолент: «Со стороны государства нет, и не может быть ни цензуры, ни какого-либо диктата или давления. Деятелям культуры дана полная свобода выбора и самовыражения». Тем не менее, сразу после президент выступил с инициативой создания своего рода хартии кинематографистов, содержащей ряд рекомендационных требований касательно того, как нужно снимать кино и каким оно должно быть.

 Выступавший после Путина министр культуры РФ В. Мединский отметил, что, начиная с 2013 года, финансирование киноиндустрии страны претерпит значительные изменения. В частности, деньги начнут выдаваться не кинокомпаниям, а конкретным проектам: «Таким образом, сейчас Фонд кино выделяет деньги на крупные фильмы компаниям-лидерам на безвозмездной основе, а также у Фонда кино появились деньги, которые выделяются на возмездной основе на съемки коммерческого кино, скажем так, на поддержку киноотрасли. Министерство культуры, со своей стороны, выделяет деньги на дебютное, авторское кино, фестивальное кино, мультипликационное кино, то есть на поддержку творцов, в большей степени». Мединский также выделил ряд приоритетных тем, заявки на съемки фильмов по которым должны рассматриваться государством в первую очередь. В список вошли темы, посвященные Первой Мировой и Великой Отечественной войне, Победе, героям труда, борьбе с наркоманией и алкоголизмом. Речь министра культуры затронула и сценарии: как сказал В. Мединский, начиная с 2013 года, государство начинает осуществлять заказ сценариев на определенные темы на конкурсной основе. Помимо этого, министр предложил бороться с пиратством в Интернете и обложить иностранные фильмы НДС в целях борьбы с «искусственными льготами Голливуду»[23,c.29]. Мединским была выдвинута идея введения списка «ста лучших фильмов для просмотра в школах» в обязательном порядке для всех учащихся. В список, по словам министра, должны были войти только отечественные киноленты.

 На совещании также выступили режиссер Никита Михалков и продюсер Леонид Верещагин. Оба высказали идею необходимости пропаганды российского кинематографа среди масс населения: «Вот, например, мне кажется, что сегодня мы очень нуждаемся в том, чтобы наше кино просто пропагандировали, я говорил это на одном из совещаний, меня потрясли данные компании Movie Research, которая опрашивала зрителей, выходящих с фильма «Ледниковый период». Их опрашивали, а пойдете ли вы в кино на такого артиста или на такую картину», - так аргументировал свое мнение по этому вопросу Верещагин. Режиссер Карен Шахназаров выступил с идеей создания единого центра кинематографа на базе Министерства культуры: «Я думаю все-таки, мне кажется, организационно необходим какой-то единый центр кино. Он может быть в составе Министерства культуры, но все-таки он должен соединять в себе все функции, он должен отвечать за все»[23, c.33]. Помимо финансовых и идеологических вопросов, на совещании косвенно обсуждался вопрос введения дополнительного высшего образования для студентов-режиссеров и сценаристов, а также вопрос технологий и перехода от пленки к цифровой съемке.

 Итак, выделяя теперь основные положения, прозвучавшие на Совещании по вопросам развития отечественной кинематографии, получаем, что в ходе заседания:

1. была предложена инициатива создания Этической Хартии кинематографистов (непосредственно Президентом);
2. появился проект списка тем, рекомендованных к финансированию в первую очередь;
3. был поставлен вопрос о введении налога на иностранные фильмы и ограничение их проката в пользу российского кино;
4. возник «список 100 фильмов для школьного просмотра»;
5. была выдвинута идея рефинансирования сферы кино.

 Из этого перечня следует, что на производство и прокат российской кинопродукции накладывались определенные ограничения, в частности, связанные с финансированием фильмов, отвечающих требованиям рекомендованной к прокату тематики. Далее, эти положения искусственно ограничивали зрителя в выборе кинопродукции для просмотра, то есть делали невозможным существование полноценного диалога между автором и зрителем. Если рассмотреть взаимодействие между зрителем и режиссером с позиции наличия между ними поля речевого действия и применить характерную для него схему, то в данном случае поле коммуникации оказывается нарушенным. Так, в книге «Лингвистическая прагматика» российский лингвист И.П. Сусов определяет взаимодействие говорящего/пишущего с адресатом следующим образом: «Выполняемые субъектами речевого взаимодействия коммуникативные роли неодинаковы по своему статусу, они образуют иерархию, возглавляемую ролью Говорящего. Нижестоящая (вторая) ступень отводится для роли Слушающего. Если в данном коммуникативном событии присутствует некое постороннее лицо, то ему отводится ещё более низкая (третья) ступень» [27,c.201]. В результате искусственных ограничений речевых высказываний, установленных третьим лицом, главенствующая роль в диалоге между говорящим и слушателем отводится ему, то есть, постороннему, говорящий же занимает только вторую ступень, что полностью разрушает явление коммуникативного события между ним и слушателем. Осуществление же мероприятий культурной политики становится связанным в первую очередь с ее идеологическим компонентом. Режиссеры, оказавшиеся в роли субъектов речевого взаимодействия в условиях разрушения коммуникативного события между ними и зрителями третьим лицом, в роли которого выступает государство, становятся невольно идеологически ангажированными.

 Рассмотрим теперь текст и основные положения Этической Хартии Кинематографистов, утвержденной 5 ноября 2014 года на Секретариате Союза Кинематографистов постановлением №1 [23, c.81].

 Введение данного документа гласит, что Хартия – это рекомендательный акт, к которому может присоединиться любой работник сферы кино, призывающий кинематографистов придерживаться прописанных в ней положений. Хартия, согласно введению, не вводит цензуру кинопродукции, так как не нарушает конституционные права и свободы граждан: «Основополагающие принципы Хартии основываются на базовых правах и свободах, гарантированных гражданам Конституцией Российской Федерации, несовместимы с ущемлением права художника на творческую самобытность, не имеют ничего общего с регламентациями его индивидуальной манеры и стилистического своеобразия и не поддерживают введение цензуры. Хартия провозглашает, что свобода творчества неотделима от ответственности художника, от осознания им своего морального и гражданского долга. Хартия призвана содействовать устойчивому созидательному развитию отечественного кинематографа, а также созданию подлинно художественных произведений игрового, документального и анимационного кино. Цели Хартии — сохранение и приумножение лучших традиций отечественного кинематографа».

 Основной текст Хартии состоит из заявления, подписанного рядом кинематографистов. В его тексте говорится о приоритетах и обязанностях работников сферы кино, в число которых вошли: «Отражение исторического, культурного, духовного, этнического многообразия и богатства России, внимание к социально значимым и духовным темам, ориентация на гуманистические, традиционные для России нравственные, религиозные, семейные и общественные ценности, обращение к авторитетам, судьбам выдающихся личностей, прославленных деятелей культуры, науки, государства и религии, к героическим сюжетам прошлого и настоящего. Создание фильмов для детей и юношества, служащих просветительским и воспитательным целям, призванных сохранить преемственность поколений, формирование у зрителей активной гражданской позиции и патриотизма».

 Ряд российских кинематографистов высказался против Хартии еще на этапе ее разработки. Например, режиссер Павел Бардин сказал в интервью «Новым Известиям», что считает появление Хартии тревожным признаком и своеобразным проявлением цензуры отечественного кино: «Смысл в самом факте появления такого документа, который является очередным тревожным симптомом. Если хартию примут и замнут – бог с ней: очередная бумажка, жаль только люди потратили столько времени, которое можно было использовать с большим толком, на довольно нелепое занятие. А вот если она станет своеобразным Кодексом Хейса, то это уже инструмент цензуры, причем превентивный. Это станет либо лицензией на профессию, либо, наоборот, ее частичным запретом» [3, c.313]. Режиссер также отметил, что Хартия может помочь «фильтровать» ненужные или «опасные» темы кинопродукции: «Это уже не просто, грубо говоря, список того, чего делать нельзя, а некий селекционный отбор, некая программа, которая, как кажется ее инициаторам, сформирует культурное поле и отсеет «чистых» от «нечистых» [3, c.314]. Это поможет «правильным» кинематографистам поучаствовать в движении, не определившимся определиться, а «неправильным» отсеяться». Режиссер Вадим Абдрашитов, в свою очередь, назвал Хартию попыткой самоцензуры кино: «Говорить о том, что должны быть, прямо скажем, самоцензура и самоограничение в кинематографе, который практически не доходит до отечественного зрителя, в то время, когда телевидение выплескивает столько грязи и насилия на зрителя, просто смешно»[3, c.320]. Хартию, тем не менее, подписал ряд самых известных режиссеров Союза Кинематографистов РФ, в число которых вошли Михалков, Шахназаров, Бондарчук, а также большая часть крупнейших телевизионных каналов, таких как ВГТРК, Первый, НТВ, ТВ-6 и другие.

 В начале 2015 года, вскоре после утверждения Этической Хартии Кинематографистов, на сайте Министерства Культуры РФ появился утвержденный перечень тем, рекомендованных к кинопроизводству. В их число вошли вдохновляющие истории успеха, история Крыма и Украины в рамках Российского Государства, военная слава страны, борцы с коррупцией и преступностью, памятные юбилейные даты, семейные ценности и многонациональность России. Очевидно, что эти темы практически полностью дублируют варианты, предложенные на Совещании по вопросам развития отечественной кинематографии, и соответствуют целям, указанным в Этической Хартии кинематографистов. 2016 год был объявлен Годом Кино в России. Список рекомендованных тем для него практически повторил список, рекомендованный Минкультом ранее, с той лишь разницей, что к ним добавилась экранизация классики и темы, связанные с искусством и литературой. В список проекта «Ста фильмов для школы», также опубликованного Министерством Культуры, не вошли фильмы, снятые в России за последнее время. Однако темы, звучащие в списке, дублируют рекомендованные Минкультом для производства. В число «фильмов для школьников» вошел ряд советских военных фильмов, таких, как «А зори здесь тихие» (С.Ростоцкий, 1972), «Баллада о солдате» (Г.Чухрай, 1959), «Броненосец Потемкин» (С.Эйзенштейн, 1925), «Летят журавли» (М.Калатозов, 1957), а также ряд фильмов, посвященных известным историческим личностям, например: «Александр Невский» (С.Эйзенштейн, 1938), «Адмирал Нахимов» (В.Пудовкин, 1946), «Иван Грозный» (С.Эйзенштейн, 1944-1946), «Петр Первый» (В.Петров, 1937).

 Таким образом, в конечном итоге в российском кинематографе, несмотря на то, что принятые и утвержденные документы носили исключительно рекомендательный характер, наметилась тенденция производства и показов кинопродукции с явным уклоном в историческую, военную и патриотическую тематику, отражающую не только прошлое страны, но и современную обстановку в ее внутренней и внешней политике. Следовательно, в кинопроизводстве страны появились элементы политической ангажированности, т.е. вовлеченности режиссера, как человека говорящего, в общественно-политическую ситуацию в стране. О том, была ли эта ангажированность ранее, являются ли ангажированными все режиссеры страны сегодня, намеренно они ангажированы или умышленно, а также о том, работают ли перечисленные выше документы исключительно в рекомендательных целях, пойдет речь в следующих главах.

**Глава 2. Документальное политически ангажированное кино в России: проблема документа**

**§1. Ангажированный документалист Никита Михалков**

**1.1 Становление Михалкова-документалиста**

 Одной из наиболее известных персон российского кинематографа сегодня является, безусловно, фигура Никиты Михалкова, уже упомянутого выше в контексте разработки ряда этических документов, касающихся сферы кино. Рассмотреть его творчество на предмет наличия в нем политической ангажированности интересно именно потому, что Михалков замечен в мероприятиях, связанных с осуществлением культурной политики кинематографической направленности. Являются ли произведения режиссера отображением культурной политики, им же проводимой, и отражают ли они собственное мнение автора по вопросам политики страны в целом?

 Несмотря на то, что большая часть фильмов Михалкова на сегодня являются игровыми, он проявил себя, в том числе, и как автор-документалист целого ряда фильмов различной тематики. Для того, чтобы понять, ангажирован ли политически Михалков как автор, имеет смысл проанализировать, в первую очередь, его документальные фильмы: в отличие от игрового кино, документалистика, несмотря на требование быть объективной, имеет больше прямых возможностей репрезентации мнения автора.

 Первым опытом режиссера в съемках документальных фильмов стал фильм-анкета 1993 года «Анна: от 6 до 18», в котором дочь Михалкова Анна в течение 12 лет отвечала на одни и те же вопросы, заданные ей отцом. Фильм был хорошо воспринят критиками и получил множество наград, среди которых - Гран-при Международного кинофорума славянских и православных народов «Золотой витязь» и Приз за лучший документальный фильм на международном кинофестивале в Хэмптонсе в 1996 году. Этот удачный опыт, скорее всего, и вдохновил режиссера на дальнейшую работу в сфере документального кинематографа. В 1996 году вышел документальный сериал Михалкова под названием «Сентиментальное путешествие на мою Родину. Музыка русской живописи», где режиссер вместе со своим коллегой Виталием Максимовым представляет анализы произведений русской живописи XIX века, параллельно рассказывая зрителю биографии художников и делясь фактами из их жизней. Однако, несмотря на то, что этот фильм, безусловно, уже можно рассмотреть в контексте политической ангажированности, я не буду останавливаться на нем подробно, так как объектом исследования в данной работе не является кинематограф середины 90-х годов, и я рассматриваю фильмы более позднего периода.

**1.2 «Русские без России»**

 Итак, следующая по хронологии документальная работа Никиты Михалкова, в которой он выступает в качестве одновременно и режиссера, и ведущего, - программа «Русские без России», состоящая из нескольких серий общей продолжительностью 324 минуты. Вышедшая на экраны в 2003 году, она является интересной в рамках данного исследования как пример политически ангажированного документального фильма. Программа состоит из нескольких серий, в каждой из которых рассказывается биография какого-либо героя Белого движения, вынужденного покинуть страну после событий революции. Михалков анализирует то, каким образом сложилась жизнь этих людей и их потомков за рубежом и берет интервью у оставшихся в живых родственников военных. Так, в программе появляются внук Александра Колчака, ныне француз, дочери генералов Антона Деникина и Петра Врангеля, рассказывается об офицерах Михаиле и Евгении Беренсах. Внимание уделяется и вопросу эмиграции русских казаков. Ключевыми темами цикла серий являются, соответственно, тема эмиграции из страны, любви к родине и проблема отношения к революционным событиям 1917 года. Вторая часть цикла как бы подытоживает первую: в ней, опираясь на фактический материал из первой части, Михалков ставит перед зрителем вопросы и сам же дает на них ответы. В частности, его интересует то, какой должна быть «идеальная Россия» и к чему стоит стремиться, живя в ней. При этом он называет свой фильм документальным. Однако, французский теоретик Андре Базен в статье «Онтология фотографического образа»[4,c.204] говорит о том, что документальное кино призвано, в первую очередь, объективно отображать реальность, как фотография, то есть – в нем не должна присутствовать субъективность автора. Основной задачей кинематографа, по Базену, должно являться отображение реальности, а не попытка ее интерпретации. Но в «Русских без России» Михалков, опираясь на материалы из взятых им же интервью, пытается интерпретировать их в соответствии исключительно с собственным мнением. Так, например, режиссер говорит о том, что революция 1917 года – явление скорее негативное, чем положительное, приведшее страну и нацию к моральному упадку. В качестве примера Михалков использует речь, сравнивая русский язык, на котором говорят семьи покинувших страну героев Белого движения, с современным русским языком. Режиссер делает вывод о том, что русский язык в его дореволюционном, чистом виде, постепенно исчезает, на смену же ему приходит новый язык, загрязненный иностранными словами и непотребной лексикой. Очевидно, что Никита Михалков, высказывая одну-единственную, свою, точку зрения на проблему, не является объективным. Режиссер субъективен, и, следовательно, ангажирован, то есть «вовлечен» в свое собственное видение вопроса и не в полной мере «документален». Является ли данный цикл передач Михалкова ангажированным именно политически? Безусловно, да, и это доказывается деятельностью режиссера вне съемочной площадки.

**1.3 «Манифест просвещенного консерватизма» Михалкова**

 Чтобы разобраться в вопросе того, насколько ангажированы политически документальные фильмы Михалкова, достаточно изучить документ, опубликованный им же под названием «Манифест просвещенного консерватизма» [18], представляющий собой проект реформ в разных сферах жизни российского общества, в частности, в культуре, а также – перечень исторических событий страны, интерпретированных с позиции режиссера. «Первое, что нам необходимо, — это установление и поддержание законности и правопорядка в стране. Второе — обеспечение культурной и национальной безопасности. Третье — рост «благосостояния для всех». Четвертое — восстановление чувства гордости и ответственности за свою страну»[18,c.1], - так определяет Михалков первоочередные общественные задачи в своем манифесте. Как видно из этой цитаты, обеспечение культурной безопасности занимает второе место в списке, предложенном режиссером. В главе «Манифеста…», озаглавленной просто «Культура», режиссер разъясняет, что именно он подразумевает под этим понятием: «Оценка личности, нации, общества и государства через «духовный кристалл» культуры является условием их просвещенно-консервативного понимания» [18,c.2]. То есть, Никита Михалков говорит о том, что художник и автор должен быть субъективным, и конечной целью его субъективного оценивания является «просвещенное консервативное понимание» обществом идей, им высказанных. Далее, режиссер рассуждает о том, что в настоящее время обнаруживается множество элементов «ложной культуры», или «ширпотреба», который не служит целям истинного культурного развития, то есть – не прививает обществу и нации консервативные ценности. Михалков считает это проблемой: «Сегодня мы столкнулись с экспансией ложной культуры. С культурой, представляемой как вещь и потребляемой как товар. С «культурным ширпотребом», которым можно овладеть при самых незначительных способностях, без всяких интеллектуальных усилий и по самой дешевой цене. Мы должны противостоять ложной культуре и противопоставить ей культуру истинную. Просвещенный консерватизм уделяет громадное внимание вопросам культуры и науки, образования и воспитания. Быть консерватором — значит быть человеком: — который любит Бога и ближнего своего; — который помнит о предках и заботится о потомках; — который бережно относится к окружающему миру и думает о нем как о живом существе; — который сохраняет, развивает и преумножает культуру, науку и образование» [18,c.4], - считает он. Следовательно, истинную культуру в массы нести может только консерватор. Революции же, считает Михалков, губительны для консервативных ценностей и устоев и потому неприемлемы: «Российская культура с давних пор впитала в себя и творчески переработала многие этнические традиции. Поэтому она предполагает уважительное и бережное отношение ко всем верованиям, традициям и обычаям нашего многонационального народа. Однако — она не всеядна и не пассивна. В ней есть решимость и воля для того, чтобы дать отпор сектантству и агрессии, противостоять террору и оказать сопротивление злу силой. Революция как принцип и способ решения политических, экономических, культурных и социальных проблем нами отвергается. Мы отрицаем ее не только в прямой форме — как кровавый бунт и тотальное насилие — но и в скрытом виде — как ползучее государственное разложение, хроническую общественную болезнь и духовное обнищание человека» [18,c.4]. Таким образом, в приведенных отрывках текста Никита Михалков выдвигает сразу два тезиса, доказывающие то, что цикл передач «Русские без России» является ангажированным политически. Во-первых, режиссер полагает, что революции – это негативное политическое явление, о чем и говорит в фильме. Во-вторых, это не просто его субъективное мнение, а часть концепции «просвещенного консерватизма», приверженцем которой является Михалков и которую он несет в массы в своем «Манифесте…». Более того, говоря о культуре в целом, и, разумеется, о кинематографе в частности, Михалков считает пропаганду консервативных ценностей ее и его прямой функцией, потому что «личности, нации и государству в России необходимы стабильные условия существования, а стабильность — сестра традиции. Человек с устойчивой психикой и здравым рассудком, как правило, консервативен».

 В «Манифесте просвещенного консерватизма» Никита Михалков затрагивает, однако, не только темы революции и отношения автора-консерватора с объектами культуры, им воспроизводимыми. Режиссер рассматривает такие сферы общественной жизни, как национальный вопрос, вопрос взаимоотношений общества и политики, а также общества и государства. Эти части «Манифеста…» являются важными для дальнейшего анализа творчества режиссера, так как репрезентируют его общественную и политическую позицию, поэтому в дальнейшем они будут рассмотрены в работе. В частности, интересной для анализа следующего по хронологии короткометражного фильма Михалкова «55», приуроченного к юбилею Владимира Путина, является часть «Манифеста…», посвященная взаимодействию общества в целом и отдельно взятой личности с верховной властью страны.

 Прежде всего, Михалков утверждает, что государство – это своеобразная часть культуры, поэтому культура и государство должны быть тесно взаимосвязаны: «Подобно нации и личности, государство базируется не только на материальных (политических и экономических) измерениях, но и несет в себе духовный, нравственный смысл. Государство — это культура в форме служения Отечеству»[18,c.26], - говорит он. Говоря о политике, режиссер утверждает: «Мы считаем, что политикой могут и должны заниматься лучшие люди страны, честные, порядочные и образованные граждане, ставящие интересы общества и государства выше личной выгоды и корысти». Никита Сергеевич Михалков отводит исключительную роль в преуспевании государства как культурной сферы президенту, говоря о том, что в России верховная власть всегда занимала исключительную позицию и играла ключевое значение: «Мы считаем, что верховную власть в России следует мыслить как единую и единственную, правовую и правдивую власть. Прототип такой власти исторически нам близок и понятен. В настоящее время он конституционно закреплен и представлен в должности Президента России. Верховная власть всегда имела в России исключительное значение. У нас от главы Верховной власти, от его личных нравственных качеств зависело многое, если не все». Этими строками Михалков выражает свою собственную вовлеченность в вопрос становления власти в стране, а также дает моральную и нравственную оценку личности президента. В этом заключается гражданско-политическая позиция режиссера по данному вопросу.

**1.4 «55»: Путин в образе «вождя народа»**

 В фильме «55», несмотря на то, что он заявлен как очередной «документальный», то есть претендующий на максимально объективное изложение фактов, Никита Михалков практически полностью повторяет изложенные им в «Манифесте…» тезисы. Короткометражный документальный фильм начинается с изображения самого режиссера на первом плане, сидящего в одиночестве в просторной комнате. Михалков рассказывает о том, как приход к власти Путина смог значительно улучшить положение дел в стране, поскольку именно он оказался правдивым, честным и порядочным президентом, который смог воплотить в себе всё то, чего не хватало современной России после Ельцина. Режиссер называет верховную власть «тяжким крестом», который в состоянии нести на протяжении столь долгого времени лишь очень достойный человек. Личность Путина, по мнению Михалкова, стала на редкость удачным воплощением верховного вождя народа, к фигуре которого исторически привыкли россияне, поэтому президент сегодня – личность близкая любому желающему стране процветания человеку.

 Фильм «55», безусловно, являющийся намеренно политически ангажированным, подвергся жесткой критике со стороны журналистов. Так, говоря в «Ежедневном журнале» в статье «”12” как апология Путина»[3,c.109] журналистка Зоя Светова упоминает, помимо игрового фильма «Двенадцать», снятого Михалковым, и фильм «55»: «А фильм Михалкова «12» — произведение в первую очередь не художественное. Главное в нем идеологический посыл, смысл которого все та же апология Путина и его режима, куда более откровенно явленная в называемом документальным фильме «55» ко дню рождения президента. Разница между этими двумя фильмами в том, что первый фильм снят Михалковым-режиссером, который, будучи талантливым человеком, даже в такой идеологической картине не утратил профессиональных навыков. Что само по себе гораздо хуже и страшнее, ибо зрительский эффект от этого «продукта» гораздо сильнее, чем эффект от откровенно халтурного фильма «55», смонтированного на скорую руку и отвращающего своей лживостью и лизоблюдством». Увидела «ангажированность» и предвзятость режиссера фильма и журналистка Ирина Перовская. В статье «Повесть о Президенте», вышедшей в газете «Известия», но впоследствии снятой, она проводит параллель между «Повестью о коммунисте» 1976 года - документальным фильмом к юбилею Брежнева и фильмом Никиты Михалкова. Перовская ставит вопрос о том, является ли данная картина этичной, если рассматривать ее с точки зрения личности Михалкова как художника и режиссера: «Никита Михалков не прячется за кадр, как Иннокентий Смоктуновский. И он, в отличие от Смоктуновского, не читает чужой текст, а произносит свой, выстраданный, исполненный высочайшего восхищения и нежнейшей любви, а потому трогающий самого автора буквально до слез. Большому художнику и моральному авторитету нации решительно все равно, что «у кого-то может возникнуть ощущение: мол, не очень ловко говорить в лицо руководителю какие-то слова…»[3, c.112]. Она также отмечает особенности монтажа фильма, приведшие зрителя к иллюзорному ощущению того, что до прихода Путина к власти в стране была исключительно разруха; после него же – все резко стало хорошо: «Опытный режиссер умело монтирует хронику начала 90-х с хроникой конца столетия, так что, кажется, что все несчастья сконцентрировались ровно тогда, когда Ельцин совершил второй, по мнению Михалкова, «потрясающий поступок» за всю историю своего правления: добровольно оставил свой пост и передал бразды правления Путину». Леонид Парфенов в издании «Русский Newsweek» говорит о недопустимости подобных «взаимоотношений» между автором и представителем власти: «Глядя на абсолютную уверенность поздравителя, ни к чему пытаться доказывать, что вроде не должно быть в XXI веке таких отношений общества и выборной власти, страны и главы государства. А почему, собственно? Вот же они — есть. А знаменитый деятель культуры как «стилеобразующий фактор» эпохи, разумеется, первым подает пример, подбирая единственно верные слова про то, как плохо было и как хорошо стало» [3,c.121], - иронизирует журналист.

 Наконец, сценарист и драматург Александр Гельман в обсуждении, посвященном анализу фильма «55» в радиопрограмме на «Радио Свобода», говоря о предвзятости режиссера, сказал следующее: «Если бы сегодня в стране была демократическая полностью атмосфера, и президент настойчиво бы добивался утверждения демократических основ жизни, и Михалков выступил бы с таким поздравлением – ради бога. Есть какой-то один человек, который так любит президента, и так видит его прошлое и будущее. Но он это сделал в атмосфере, я повторюсь, атмосфере жажды культа личности, то есть содействует этой атмосфере, ее поддерживает, и всячески как бы хочет, чтобы это случилось».

**1.5 Намеренная ангажированность Михалкова**

В интервью для сайта «Мнения.ру» Никита Михалков на вопрос «Можно ли сегодня говорить о политической функции кино? Транслирует ли оно какую-то идеологию или ценности?» ответил: «К сожалению, нет. Кино не транслирует, в первую очередь, духовных ценностей. Это общемировой кризис, который еще острее чувствуется в России. Это кризис идей, кризис художественности» [3, c.129]. Выражая свое сожаление по этому поводу, режиссер как бы говорит читателю о том, что кино должно выполнять, в первую очередь, политическую функцию. Как мы видим на примере двух документальных фильмов Никиты Михалкова, в работе над своими фильмами он и пытается достичь той самой «политической ангажированности» кино, наличие которой кажется ему единственно правильным подходом к кинематографу как части культуры. Михалков, таким образом, является намеренно ангажированным политически режиссером: он не только занимает четкую политическую позицию, но и транслирует свою идеологию с экранов, в первую очередь, в своих документальных фильмах. Разобранные примеры не являются единственными, в которых прослеживается ангажированность режиссера. Так, например, в 2013 году он снимает документальный фильм «Чужая земля», посвященный проблемам вымирания российских деревень и запустения земель. Михалков лично путешествует по стране и опрашивает жителей «проблемных» населенных пунктов. В конце режиссер делает вывод о том, что с исторической точки зрения русский человек большую часть жизни работал на земле и с землей, и, чтобы преуспеть, страна должна вернуться к этим истокам, возродив институт крестьянства и прививая народу любовь к ручному труду. «Из мира собственности мы выделяем прежде всего недвижимость — дом как место обитания семьи и земельную собственность, передаваемую из поколения в поколение. Земля не может и не должна быть обычным товаром. Земля — «товар особенный», поскольку она является наряду с трудом и капиталом основным фактором материального производства (причем невосполнимым)» [18, c.22], - утверждает при этом режиссер в «Манифесте просвещенного консерватизма», что еще раз доказывает выдвинутую гипотезу о том, что Никита Михалков – политически ангажированный намеренно автор.

**§2. Ангажированная кинохроника (на примере «Блокады» Сергея Лозницы)**

**1.1 Что такое кинохроника**

 В статье «Кинохроника в зазеркалье: что было, есть и будет» автора Александра Дерябина, вышедшей в киноведческом журнале «Сеанс», дается определение данного термина, близкое современному зрителю. Автор текста говорит о том, что «дважды «импортное» слово «кинохроника» широко распространилось в русском языке благодаря первой части. Причем настолько широко, что уже перестало в ней нуждаться: если в разговоре опустить эту первую составляющую, любой человек, услышавший слово «хроника», сразу поймет, что речь идет именно о документальном, хроникальном кино. Все просто: «хроника» — это не только слово, это еще и образ. В массовом сознании она почти непременно черно-белая, дергающаяся, с царапинами и чаще всего немая. Еще она неопределенно старая, обязательно подлинная, а хранят ее какие-то тролли не то в противоатомном бункере, не то прямо под часами Спасской башни и выдают только понемногу и с большой неохотой» [9]. В Большом Энциклопедическом словаре под понятием кинохроники подразумевается «кинофильм, киножурнал или отдельные кадры, посвященные событиям текущей жизни, например, кинохроника военных лет». И действительно, сегодня под этим словом имеются в виду, в первую очередь, кадры жизни советского общества: старые, черно-белые и немые. Может ли такая кинохроника быть политически ангажированной?

**1.2 Манипуляция сознанием в кинохронике**

 На вопрос о политической ангажированности кинохроники отвечает В. Егорова-Гаутман в главе «Способы и средства манипуляции политическим восприятием» учебника «Политическая реклама», где она сравнивает кинохронику с телевизионной хроникой и рекламой, говоря о том, что в целом кинематографические свойства этих жанров похожи: «Телефильмы и телерепортажи с места событий, имеющие целью создание определенных стереотипов, всегда соответствуют главной политической стратегии телеканала, его хозяев и клиентов в данный исторический период. Кинофильмы и кинохроника обладают во многом теми же свойствами убеждения и создания образов и стереотипов, как телефильмы и телехроника, однако с той лишь разницей, что они требуют специальных усилий от зрителя, чтобы пойти в кинотеатр, специально выделить для этого время. Очень часто рекламные фильмы являются источником образов и стереотипов, внедряющихся в массовое сознание. В советское время многочисленные фильмы, в которых разоблачаются западные шпионы, немало способствовали формированию антизападных стереотипов у советского населения, наслоившихся на стереотипы эпохи сталинской шпиономании»[11,c.112]. Там же она упоминает кинохронику боевых действий и механизмы ее воздействия на зрителя: «Кинохроника боевых действий, конечно, производит более сильное впечатление на широком экране, чем на экране далее цветного телевизора. Однако одна и та же лента телехроники может быть повторена в нескольких программах новостей, в то время как вероятность повторного просмотра в кинотеатре той же кинохроники значительно меньше»[11,c.114].

 Следовательно, по Гаутман, кинохроника, как и телевизионные передачи, может являться (и, скорее всего, является) политически ангажированной, с тем исключением, что ее воздействие на зрителя будет выражено в меньшей степени, чем при просмотре телевизора.

**1.3 Стратегии вовлеченности в исторической кинохронике**

 Хроника прошлых лет, смонтированная и показанная зрителю в наши дни, с точки зрения данного исследования является наиболее интересной, так как в ее создании принимают участие как минимум два ангажированных автора. Причем, каждый из этих авторов может ставить перед собой разные цели, так как они снимают и занимаются монтажом фильма в разные временные периоды и, соответственно, имеют перед собой различные политические стратегии.

 Одним из наиболее ярких примеров такой кинохроники является фильм Сергея Лозницы «Блокада», вышедший на российские экраны в 2005 году и приуроченный к 60-летию снятия блокады Ленинграда. Стоит сразу отметить, что фильм подходит под категорию «приуроченные к памятным датам истории России» и, соответственно, подводится под рекомендованный к просмотру Министерством Культуры каталог тем, о которых упоминалось выше во втором параграфе первой главы данной работы.

 Кроме того, фильм, приуроченный к памятной дате, связанной с актуальными и по сей день событиями, автоматически становится политически ангажированным не только по причине того, что тема памятных дат находится в рекомендованном списке Министерства культуры. Автор, осознанно желающий связать премьеру фильма с памятной датой, соответствующей содержанию фильма, становится, вне зависимости от собственной позиции, неосознанно вовлеченным в политическую дискуссию относительно восприятия этой памятной даты обществом. Соответственно, становится неосознанно вовлеченным в дискуссию и его произведение. Фильм «Блокада» не стал исключением в этом вопросе.

**1.4 Влияние ретро-сценария на ангажированность в хронике**

 Наиболее полной и известной статьей-анализом фильма с позиции представленного в нем материала на сегодня является работа Наталии Арлаускайте «Пределы архива: “Блокада” Сергея Лозницы». «”Блокада” интенсивно работает с ретро-сценарием, доминирующим в массовом игровом кино, – той его части, что затрагивает репрезентацию и осмысление прошлого, тем более драматического» [2,c.4], - считает автор, тем самым выявляя в фильме наличие элемента скорее игрового, а не документального кинематографа, - ретро-сценария. В статье «Симулякры и симуляция» французский социолог Жан Бодрийяр определяет ретро-сценарий в кинематографе как сценарий, целью которого является не репрезентация фактических событий как таковых, а пробуждение ностальгии по ним. В таком сценарии, по Бодрийяру, возможно лишь «воззвание к сходству», но не «абсолютное сходство», поскольку объекты как таковые исчезают при попытке их репрезентировать, так как являются гиперреальными в рамках экрана. Ретросценарий, поэтому, не может быть объективным: «Это не означает, что история никогда не появлялась в кино в качестве действующего времени, как актуальный процесс, как восстание, а не как воскрешение. В «реальном», как и в кино, была история, но больше ее нет. История, которая нам возвращена сегодня (именно потому, что она была у нас отнята), имеет не больше общего с «историческим реальным», чем нео-изображение в живописи с классическим изображением реального. Нео-изображение – это воззвание к сходству, но, в то же время, очевидное доказательство исчезновения объектов в самой их репрезентации: гиперреальном» [6]. Арлаускайте в своей работе также говорит о том, что такая модель киноповествования не подходит для исторической кинохроники и исторических документальных фильмов, потому что не предусматривает рефлексии с исторической точки зрения: «Именно по этой причине традиционное доминирующее киноповествование является основной кинематографической формой архивирования памяти, производящей и упаковывающей массово потребляемые образы истории, и именно потому она не подходит для рефлексии исторического опыта – она подобной рефлексии не предусматривает»[2,c.17]. Возникает вопрос: если история, отображенная в ретро-сценарии, не является объективной, то в чем проявляется ее субъективность? «Что значит видеть обыденность, рутину, и как ее изображение выстроено, от чьего имени?» - спрашивает Наталия Арлаускайте. «В сущности это старый вопрос о кино и идеологии в альтюссеровском и фуколтианском смысле: каким способом кино транслирует, воспроизводит, модифицирует, рефлексирует идеологию, форму знания и условия его производства/высказывания. В этой традиции «кино» – не средствами кинематографа рассказанная история, показанные предметы и люди, произнесенные фразы; это «как» кино – как организовано повествование, как упорядочено видение, как соединены отрезки и уровни, как может/должно происходить понимание и идентификация с изображением, какие «неавторизованные» формы понимания возможны», - разъясняет она же поставленную проблему.

**1.5 Фильм в контексте современной памяти о Блокаде**

 В киножурнале «Искусство кино» в статье автора Елены Стишовой «Возвращение опыта. «Блокада», режиссер Сергей Лозница говорится о том, как режиссеру успешно удалось встроить документальное повествование о блокадном городе в существующую модель памяти о Великой Отечественной войне и о блокаде в целом и в то же время открыть обществу новый взгляд на способность оценивать события тех лет: «Мы увидели блокадный Ленинград, каким никогда не видели за все шестьдесят с лишним лет, что прошли с той роковой даты. Коллективная память о блокаде десятилетиями настраивалась на «героическое» и «монументальное» согласно идеократической риторике недавнего прошлого. Лозница предложил иную историческую рецепцию блокадных лет, погрузившись в обыденность запредельного быта и бытия, в который был ввергнут осажденный город с трехмиллионным населением»[26]. Режиссер постарался максимально занять позицию стороннего наблюдателя наравне со зрителем: этому способствует отсутствие монтажных эффектов, редактирования звука, крупных планов и чьих-либо комментариев: «Вся картина — на общих планах, ни одного назойливого укрупнения, ни одного внятно прописанного лица. Фонограмма — шумы и звуки жизни, никакого «гур-гур», никакой музыки, никаких реплик. Кроме одной: где-то за кадром слышен мальчишеский голос: «Ма-ма-а-а-а-а!» И это всё. И это не просто так», - говорится о приемах монтажа и общего представления кадров зрителю в статье «Искусства кино»[26]. Это не просто так, потому что, по словам автора статьи «Лозница раскопал в архиве и предъявил нам в своей первозданности кусок нашей истории, по сей день истекающий кровью и болью. Вот почему картина не архивная, а остро современная. Она — про них, тогдашних, и про нас, сегодняшних. Уже способных, кажется, воспринять и пережить заново трагедию Ленинградской блокады. В эфирном слое картины притаилась ретроспектива коллективной памяти, исковерканной грубым идеологическим нажимом, а теперь свободной для неангажированного восприятия и преодолевшей власть «героических концепций» как единственно возможных толкований отечественной истории».

 Таким образом, Лозница пытался достичь в своей картине максимальной непредвзятости и неангажированности по отношению к происходящему на экране. Однако, фильм, использующий элементы ретро-сценария, ангажирован именно потому, что дает зрителю повод к рефлексии, подкрепленный тем, что кинолента приурочена к памятному юбилею снятия блокады города. Зритель, не столкнувшись на экране с мнением режиссера, столкнется, тем не менее, с мнением общественности по вопросу блокады. Происходящее на экране, в теории, можно рассматривать под любым углом, так как картина свободна от внешних оценок режиссером и непосредственными участниками съемок. Тем не менее, зритель рассмотрит ее именно так, как задумывал Лозница – изнутри, с позиции наблюдателя-участника, и потому придет в ужас. «Блокада» - яркий пример того, как документальный фильм может стать ангажированным политически, будучи помещенным в дискурс относительно исторического события. Примечателен тот факт, что, например, в странах Прибалтики конечный вопрос о сути фильма ставится совсем иначе, чем это делают критики в России. Так, упомянутая выше автор Наталия Арлаускайте проводит параллель между кадрами умирающего города и фотографиями, сделанными российскими фотографами в Аушвице: «Обещание любого фрагмента хроники – вместе с изображением быть в том месте и времени, где оно возникает. Однако «бывание» никогда не нейтрально – оно какое-то. С этим связан один из аспектов полемики о четырех фотографиях из Аушвица, сделанных членами зондеркоманды, между Жоржем Диди-Юберманом и его критиком Жераром Вайцманом: чем, по сути, эти фотографии отличаются от сделанных нацистами?»[2, c.160]. На ангажированность фильма, в данном случае, влияет не личность автора, а, в первую очередь, внешние факторы среды: памятная дата и политика памяти в стране в общем и целом.

**Глава 3. Игровое политически ангажированное кино РФ на примере творчества Карена Шахназарова**

**§1. Позиция режиссера в отношении современного кино**

 Творчество Карена Шахназарова интересно в рамках исследования политической ангажированности в современном российском кино, так как, в первую очередь, начиная с 1998 года, режиссер является главой крупнейшей российской киностудии «Мосфильм». Кроме того, наряду с Никитой Михалковым и Федором Бондарчуком, Карен Шахназаров замечен в ряде инициатив, посвященных вопросу цензуры российского кинематографа.

 Так, в марте 2015 года в ходе дискуссии по поводу запрета мата в отечественном кино, режиссер заявил в интервью «Мир 24», что считает такое нововведение абсолютно правильным и способствующим укреплению и развитию киноиндустрии: «Искусство – это художественный образ. Если так рассуждать, что раз в жизни ругаются матом, то и в кино надо ругаться матом, значит, если в жизни убивают, надо и в кино по-настоящему убивать. Тот же Толстой описывал Бородинскую битву, где наверняка употребляли нецензурную лексику. Тем не менее, он смог обойтись без этого. И от этого художественная правда никак не пострадала. Я считаю, что это никак не влияет на качество художественного произведения. Напротив - на мой взгляд, это спекуляция и слабость. Если ты без мата не можешь сделать фильм или написать книгу, это твои проблемы. С матом каждый дурак сможет это сделать»[3,c.415]. Помимо этого, режиссер выдвинул тезис о том, что в современной России кинематограф должен заниматься воспитанием детей, чем в настоящее время он не занимается: «Детского кино просто не существует. Им не занимаются. В СССР было очень мощное детское кино. И оно было одним из лучших в мире, если не сказать, что лучшим. Тогда государство этим занималось. Работа с молодежью - была одним из очень важных направлений в государственной политике. И это решалось на самом высоком уровне. Этим занимались первые лица страны»[3,c.415]. Шахназаров также предложил понизить цены на показ отечественной кинопродукции: «Если бы хотя бы соединили картины и снизили цены на билеты на российское кино — например, в два раза, — то это дало бы свой результат»[3,c. 415], - заявил он.

 Там же Шахназаров рассуждает о взаимосвязи кинематографа и идеологии: «Кино - это идеология. А идеологию никто не отменял. Во времена СССР это понимали. У нас было Госкино, которое решало все вопросы: съемок, проката, продвижения наших картин за рубежом, поддержки кинематографистов... Я считаю, что нам надо вернуться к той системе организации кинопроизводства, конечно, усовершенствовав ее» [3,c.417], - заявил режиссер. Говоря о перспективах российского кино, он также отметил, что считает их прекрасными, несмотря на то, что после развала СССР киноиндустрия страны претерпела упадок. Карен Шахназаров высказал идею о том, что сегодня современное отечественное кино возрождается и вскоре сможет вернуться на прежний уровень: стать одним из наиболее конкурентоспособных в мире, как это было во времена Советского Союза: «Большое достижение, что после развала СССР у нас возрождена киноиндустрия. Она была разрушена так, как никакая другая. До нуля. В 1990-е годы ее просто не было. А сейчас она современная, мощная» [3,c.417].

 Итак, режиссер считает, что российский кинематограф сегодня должен стремиться к уровню советского кино, который он потерял при распаде страны в 90-е годы. В то же время Шахназаров говорит о том, что кино СССР – это идеология. Следовательно, Шахназаров, говоря о том, что российское кино должно стремиться к «советскому идеалу», имеет в виду, в том числе, и то, что современный российский кинематограф должен начать служить идеологии, как это было во времена СССР: «Кино нигде в мире не вне политики. Это какие-то иллюзии. Как кино может быть вне политики? Кино – это мощнейшее влияние на людей. Во всем мире оно (может, и не впрямую, но косвенно) связано с политикой» [3,c.419], - утверждает он.

 По аналогии с документалистикой Никиты Михалкова, можно говорить о том, что игровое кино Карена Шахназарова соответствует тому, что он говорит о взаимосвязи идеологии и кинематографа в своих речах и интервью: фильмы режиссера, снятые в последние годы, репрезентируют текущую ситуацию в сфере политики. Карен Шахназаров, как и Михалков, поддерживает текущую идеологию в стране, выступая в поддержку власти президента. Также режиссер неоднократно заявлял, что выступает «за» культ личности Сталина и положительно относится к Ленину.

 В следующем параграфе будет рассмотрена политическая ангажированность режиссера на примерах его конкретных авторских работ.

**§2. «Любовь в СССР»: фильм-репрезентация политических взглядов режиссера**

 Фильм «Любовь в СССР», одна из монтажных версий которого вышла в 2012 году, имеет второе, более раннее название «Исчезнувшая империя», которое затем было заменено на более романтическое, так как основной темой фильма является любовная история юноши и молодой девушки, закончившаяся трагически. Несмотря на это, название «Исчезнувшая империя» более точно передает оттенок идеологии «культа СССР», которая имеет место на протяжении всего сюжета произведения. «Исчезнувшей империей» в фильме назван как таковой не Советский Союз, а город в Средней Азии, куда едет в путешествие главный герой. Очевидно, однако, что это – лишь попытка завуалированной ностальгии по «исчезнувшей империи» СССР.

 Сюжет фильма развивается следующим образом: молодой человек знакомится с девушкой, они начинают встречаться, но вскоре он увлекается другой. Главная героиня, Люда, просит его забыть ее и заводит роман со своим давним поклонником Степаном. Вскоре, несмотря на то, что главный герой осознает свою ошибку, Люда выходит замуж за Степана и не прощает его. Этот на первый взгляд банальный романтический сюжет, однако, полон «идеологических», то есть, ангажированных моментов. Так, например, герои постоянно спорят о том, в какой стране жить лучше – действие фильма происходит в 70-е годы, когда уехать из СССР было еще затруднительно. Помимо главных героев, в спорах участвует их знакомый, сын дипломата, у которого, в отличие от них, есть возможность покинуть страну, что он и собирается сделать. Степан и Сергей являются патриотами страны. В середине фильма Сергей посещает Среднюю Азию, но у него не возникает желания там остаться.

 В конце фильма герои вновь встречаются спустя 30 лет в аэропорту. Сергей живет в современной России и работает переводчиком, а Степан после распада СССР эмигрировал в Финляндию. В разговоре оба сходятся на том, что теперь у них нет родины, потому что их родина – Советский Союз. Чувство патриотизма и общности объединяет их, и они окончательно забывают свои давнишние разногласия из-за девушки. В конце Степан говорит, что сын дипломата стал алкоголиком после перехода страны к рыночной экономике, так как не смог к ней адаптироваться, и вскоре умер.

 Очевидно, что, несмотря на то, что фильм заявлен в первую очередь как романтическая драма, любовная история в нем кажется ключевой лишь на первый взгляд. На самом деле основной тематикой кинопроизведения является тема любви к родине и трагедии людей, каждый из которых воспринял распад Советского Союза по-своему. Позиция режиссера в фильме, особенно в последних сценах, прослеживается очень четко: Карен Шахназаров пытается показать зрителю, что распад СССР – это явление негативное, повлекшее за собой разрушение жизней сотен людей, и было бы лучше, если бы распада страны и последующего за ним перехода к рыночной экономике не было.

 Помимо «Любви в СССР», Шахназаров снял еще ряд фильмов, посвященных тематике ностальгии по Советскому Союзу, Сталину и «культу личности». Так, культ личности вождя народа и тема патриотизма прослеживаются в фильме «Белый тигр» 2012 года наряду с военной тематикой в нем же. В снятом ранее «Всаднике по имени Смерть» Шахназаров поднимает тему подготовки к революции и допустимости убийства высоких государственных чинов ради благой цели. Очевидно, что в каждом из рассмотренных фильмов режиссер занимается трансляцией собственных политических взглядов на экран, то есть является политически ангажированным автором. Помимо этого, Карен Шахназаров старается следовать рекомендациям Министерства Культуры в выборе тем своих фильмом. Так, в списке Минкульта заявлена военная тема, а также тема историй успеха или неуспеха конкретных личностей. Шахназаров в «Исчезнувшей империи» умело связывает обычные биографии обычных людей с темой патриотизма, любви к родине и трагедии потери родной страны.

**Заключение**

 В данном исследовании был рассмотрен актуальный сегодня феномен политической ангажированности в современном российском кинематографе на примере творчества нескольких наиболее известных сегодня режиссеров страны. Объектом исследования являлась политическая ангажированность в российском кино. Для того, чтобы исследовать этот вопрос подробно, необходимо было дать определение ангажированности в общем и ангажированности в кинематографе в частности. В первой, теоретической главе работы, была обозначена и исследована эта проблема.

 Так, в качестве философа, первым давшим определение понятию «ангажированность», был рассмотрен Жан Поль Сартр. В теоретической части исследования я опиралась на его работу «Что такое литература?», где он дал определение ангажированного писателя-прозаика, сказав о том, что ангажированный прозаик – это человек, который хочет изменить мир вокруг себя своим творчеством, то есть – вовлечен в процесс взаимодействия с обществом по тому или иному общественному вопросу. Далее мной был рассмотрен кинематографический текст с позиций поля речевого воздействия, а также семиотики. Было выявлено, что кинематограф сегодня – искусство в большей степени ангажированное, чем литература и, в частности, проза, поскольку кино является специфическим, особым видом текста, содержащим в себе несколько видов языков. В этой части исследования я опиралась на работы Ю. Лотмана, У. Эко и П. Пазолини. Мной также был затронут вопрос «ангажированности интеллектуала», то есть автора, о котором писал М.Фуко.

 Во втором параграфе теоретической главы я охватила основные мероприятия культурной политики России в сфере кинематографа за последние годы, а также отметила имена режиссеров, выступавших с инициативами по ограничению свободы слова в кино и и проката зарубежного кино. Такими режиссерами оказались Никита Михалков, Федор Бондарчук, Карен Шахназаров и ряд других авторов. В дальнейшем это сказалось на выборе режиссеров для анализа работ в практической части исследования.

 Во второй главе работы были рассмотрены документальные фильмы с позиции проблемы их политической ангажированности, а также поднята проблема объективности фильма как документа. В первом параграфе анализировались работы Никиты Михалкова и рассматривалась вовлеченность режиссера в современный политический дискурс, в ходе чего было выявлено, что Михалков – автор, являющийся, по Фуко, намеренно ангажированным, поскольку сегодня режиссер занимает активную гражданскую позицию и транслирует идеи, заявленные в политических выступлениях, на экран.

 Второй параграф второй главы исследования посвящен анализу кинохроники как специфического жанра кино, в котором также может проявляться ангажированность автора, вовлеченного в политический дискурс. Этот вопрос рассматривался на примере фильма «Блокада» Сергея Лозницы.

 В третьей главе я затрагиваю вопрос ангажированности игрового российского кинематографа. Поскольку охватить огромное по своим масштабам производство российского кино полностью невозможно, мной был выбран наиболее яркий представитель ангажированного игрового кино помимо Никиты Михалкова, о котором уже шла речь выше, – Карен Шахназаров. По аналогии с Михалковым, режиссер точно так же вовлечен в политический дискурс и выражает свою вовлеченность, в том числе, и на экране.

 В общем и целом, моя гипотеза о том, что сегодняшнее российское кино можно назвать политически ангажированным, подтвердилась. Однако я отдаю себе отчет в том, что в рамках данного исследования было невозможно полностью охватить весь российский рынок кинопродукции, поэтому, разумеется, мною были рассмотрены лишь самые яркие примеры исследуемого феномена. Тем не менее, в исследовании были выделены основные критерии, по которым можно определить, является ли фильм ангажированным политически, и эти критерии могут быть применимы и в ходе анализа работ менее ярко политически ангажированных авторов. Поэтому конечная цель исследования – выявить элементы политически ангажированного фильма и его особенности – в данном исследовании была мною достигнута.

**Список литературы**

1. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства // Неприкосновенный запас. — 2011. — № 3 (77)
2. Арлаускайте Н. Пределы архива: «Блокада» Сергея Лозницы // Гетеротопии: миры, границы, повествование [Literatūra. № 57(5)]. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015. 171 с.
3. Ахундова М. Ни слова лжи. Репортажи, очерки, интервью – М., 2015 – 428 с.
4. Базен А. Что такое кино— М.: Искусство, 1972. — 382 с.
5. Бернейс Э. Пропаганда/ Перевод с англ. И. Ющенко. – М.: Hippo Publishing, 2010. – 166 с.
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция/ Simulacres et simulation - пер. А. Качалова. — М.: Рипол-классик, 2015
7. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст. /Политическая лингвистика, Екатеринбург, 2007, выпуск (2) 22. - с. 106-110
8. Востряков Л. Культурная политика: Основные концепции и модели / Л. Востряков // Экология культуры: информационный бюллетень / Комитет по культуре Архангельской области. – Архангельск, 2004. - 109 С.
9. Дерябин А. С. Кинохроника в зазеркалье/А. Дерябин // Сеанс. - СПб., 2007,N N31 (июль). – 184 с.
10. Дьюи Д.Психология и педагогика мышления/пер. с англ. Н.М. Никольской. - М.: Совершенство, 1997. – 208 с.
11. Егорова-Гантман Е. В., Плешаков К.В., Байбакова В.Б. Политическая реклама – М.:Никколо-Медиа, 2002. – изд.2-е. – 240 с.
12. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино — М.: Искусство, 1977. — 320 с.
13. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности — Москва: Искусство, 1974 – 144 с.
14. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. - М.: Смысл, 1997. - 287 с.
15. Лотман Ю. Диалог с экраном. - Таллинн: Александра, 1994. — 144 с.
16. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.
17. Миллс Р. Интеллектуальное мастерство // Социологические исследования. — 1994. — № 1. — 120 с.
18. Михалков Н.С. Манифест просвещенного консерватизма / Н.С. Михалков // Полит.ру – 2010. - №3
19. Назаретян А.П. Агрессивная толпа, массовая паника, слухи/Лекции по социальной и политической психологии. — М.: Питер, 2003. - 189 с.
20. Пазолини П.-П. Поэтическое кино // Строение фильма. М., 1984. – 104 с.
21. Пирогова Ю.К., Паршин П.Б. Рекламный текст: семиотика и лингвистика. - М.: Международный институт рекламы, Издательский дом Гребенникова, 2000. - 270 с.
22. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. СПб.: Алетейа: CEU, 2000
23. Сборник действующих нормативных правовых актов и наиболее значимых работ по проблемам сохранения культурных ценностей (по состоянию на 1 августа 2014 г.) г. - М., 2015
24. Сигалов А. А. Немецкое кино в эпоху Третьего Рейха / А.А. Сигалов // Партнер. – 2007. - №10 (121)
25. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Высшая школа, 1990. - 152 с.
26. Стишова Е. Возвращение опыта. «Блокада» Сергея Лозницы / Е. Стишова //Искусство кино. – 2006. - №5
27. Сусов И.П. Лингвистическая прагматика. — М.: «Восток — Запад», 2006. — 220 с.
28. Тарковский А. А. Мартиролог: Дневники. — Москва, Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. — 624 с.
29. Флиер А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. — М.: Академический проект, 2000.— 496 с.
30. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. С. Ч. Офертаса под общей ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. - М.: Праксис, 2002. - 384 с.
31. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. - 502 с.

**Фильмография**

1. «55», реж. Никита Михалков, Россия, 2007
2. «Русские без России», реж. Никита Михалков, Россия, 2003
3. «Чужая земля», реж. Никита Михалков, Россия, 2013
4. «Блокада», реж. Сергей Лозница, Россия, 2005
5. «Любовь в СССР», реж. Карен Шахназаров, Россия, 2012
6. «Белый тигр», реж. Карен Шахназаров, Россия, 2012