Санкт-Петербургский государственный университет

**Стругова Валерия Евгеньевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Представления о подростковой телесности в отечественном кинематографе: сравнительный анализ 2000-х – 2020-х годов**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 39.03.01 «Социология»

Основная образовательная программа CB.5056 «Социология»

Научный руководитель:

доцент кафедры теории и истории социологии,

кандидат социологических наук Орех Екатерина Александровна

Рецензент:

доцент кафедры социологии культуры и коммуникации, доктор социологических наук Сергеева Ольга Вячеславовна

Оглавление

[Введение. 3](#_Toc135141432)

[Глава 1. Теоретические аспекты изучения телесности в кинематографе. 7](#_Toc135141433)

[Параграф 1. Тело как социальная категория. 7](#_Toc135141434)

[Параграф 2. Фильм как объект социологического анализа. 16](#_Toc135141435)

[Параграф 3. Отечественный кинематограф 2000-х - 2020-х годов. 23](#_Toc135141436)

[ГЛАВА 2. Методы изучения фильмов в социологии. 29](#_Toc135141437)

[Параграф 1. Возможности визуального анализа фильма. 29](#_Toc135141438)

[Параграф 2. Визуальный анализ дискурса. 33](#_Toc135141439)

[Глава 3. Практическая часть. 36](#_Toc135141440)

[Параграф 1. Программа исследования. 36](#_Toc135141441)

[Параграф 2. Исследование. 43](#_Toc135141442)

[Заключение. 77](#_Toc135141443)

[Список литературы. 81](#_Toc135141444)

# **Введение.**

К исследованию человеческого тела, его привычек и проявлений социология обратилась относительно недавно. Тело перестало рассматриваться только как биологическая данность: в фокусе появилась телесность – социальный феномен, подверженный постоянным изменениям благодаря динамике жизни в обществе. Интерес обращения социологии к телесности возрос в силу изменения отношения человека к собственному телу, в то время как это изменение связано с длительными социальными трансформациями, начавшимися во второй половине XX века.[[1]](#footnote-1)

На сегодняшний день существует множество интерпретаций понятия телесности. Определение, на которое мы будем опираться в данной работе, подчёркивает значимость социальных факторов: «телесность –– проявления человеческого тела, практики оперирования им (забота о теле, уход за телом, дисциплинирование тела и т.д.),  которые конструируются и изменяются под влиянием социокультурного контекста». Примерами телесных практик могут служить физические упражнения по утрам, использование определенной жестикуляции, нанесение макияжа, наличие или отсутствие пирсинга, татуировок, хождение на шпильках или же ношение исключительно спортивной обуви, определённая манера курения и т.д. Телесность отражает социальные представления о «нормальности» и допустимости тех или иных проявлений человеческого тела, формируется под влиянием общества, его ожиданий относительно поведения человека, определенных стандартов красоты, стереотипов, и диктуется вышеупомянутое представление чаще всего посредством тех или иных медиа. Источниками информации для социологического анализа данного феномена служат в том числе визуальные материалы, такие как фото, видео, кинематограф.

Изучение подросткового кинематографа в данном контексте интересно потому, что практики телесности человека особенно активно «закладываются», формируются и конструируются как раз в детском и подростковом возрасте, в том числе за счет транслируемых репрезентаций «поведения» тела. Нас именно в детстве учат правильно сидеть во время обеда, не теребить волосы, принимать душ перед сном и т.п. В подростковом возрасте репертуар допустимых, желательных, а также порицаемых телесных практик расширяется, информацию о том, что приемлемо, а что – нет, подросток получает из семьи, от учителей, от сверстников. Кинематограф как влиятельный медийный источник тоже является образцом для формирования представлений о норме: оперируя выраженными оценочными суждениями о тех или иных действиях, явлениях, событиях, создатели кино способны целенаправленно не допускать в своем фильме демонстрации определенных телесных проявлений, презентировать некоторые практики в намеренно позитивном или негативном ключе. Подростки нередко опираются на персонажей фильмов, стараются им подражать, находят себе кумиров: таким образом кинематограф способен влиять на представления молодых людей о собственном теле и допустимом репертуаре телесных практик.[[2]](#footnote-2) Проследить трансформацию социальных представлений о репертуаре подростковой телесности возможно в том числе и посредством изучения кинокартин, однако надо понимать, что это опосредованный и в определённой степени ограниченный анализ: в данном случае «рупором» общества будут выступать создатели фильмов. Так, анализ подростковой телесности в отечественном кинематографе XXI века даст возможность выявить некоторые актуальные сегодня нормативные представления о телесности подрастающего поколения, каковы изменения этих представлений за последние десятилетия. Важно отметить, что данные представления являются не только личным мнением создателей кино, но и в некоторой степени отражением точки зрения общества.

В ходе масштабных социальных преобразований, произошедших в России в девяностых годах XX века, телесные практики людей претерпели определённые изменения, хотя скорость этих изменений всегда невелика, поскольку телесность обладает большим потенциалом устойчивости. Проблематика нашего исследования заключается в предполагаемых изменениях представлений о «нормальном» подростковом теле за последние десятилетия. Ожидания изменений связаны не только с отложенным во времени эффектом социокультурной трансформации 1990-х годов, но и с новыми социальными процессами – например, с цифровизацией – и появлением в связи с этим новых практик оперирования телом. Это и позирование перед экраном мобильного телефона, и формирование кентавра «человек плюс его планшет/ноутбук», и многое другое. Кроме того, возможно вовлечение тела и формирование новых практик в связи с распространением новых идей и течений, таких как медикализация, психологизация, обращение к эмоциональной стороне повседневной жизни. Изучая способы презентации человеческого тела и интерпретируя совокупность проявлений мимики, поз, движений, практик можно сделать выводы об определенных культурных нормах, отображаемых данными телами.

Так, **объектом** данного исследования выступают фильмы отечественного кинематографа 2000-го и 2020-го годов с персонажами-подростками. Репрезентация подростковой телесности в этих фильмах и её изменения от 2000 к 2020 году становится **предметом** данного исследования. **Цель** данного исследования –– выявить и проанализировать изменения в репрезентации подростковой телесности в отечественном кинематографе за два десятилетия.

В данной работе представлены теоретико-методологические основы изучения представлений о телесности: тело как социальная категория, фильм как объект социологического анализа, отечественный кинематограф 2000-х – 2020-х годов; возможности визуального анализа дискурса, метод иконографии, а также представлены результаты эмпирического исследования отечественных фильмов о подростках.

# **Глава 1. Теоретические аспекты изучения телесности в кинематографе.**

# **Параграф 1. Тело как социальная категория.**

В большей степени тело как социальная категория актуализировано и представлено в работах современных западных социологов и социальных философов, которые мы хотим проанализировать в этом параграфе, в частности в работах М. Фуко и Ж. Бодрийяра. Также большую значимость сегодня имеют работы А. Франка, Б. Тернера и М. Фитерстоуна по построению социологической теории тела и развитию отраслевой дисциплины «социология телесности».

В современной социологии исследование телесности человека стало актуальным не так давно («телесность» впервые была описана социологами в 1980-х годах), когда научное внимание стало сконцентрировано на изучении повседневности. Понимание тела как полноценного объекта изучения стало легитимным в силу развития социальной теории телесности. При этом, оставаясь в рамках понимающей социологии, анализ типичных, повторяемых и не рефлексируемых действий человека позволяет преодолеть веберовский подход, который рассматривает социальное как понятное через анализ рациональных действий индивида, опуская тело вне рассмотрения. Феноменологический метод рассматривает телесные характеристики человека как основу для формирования его действий в мире[[3]](#footnote-3). На основе анализа научной литературы в рамках данной темы мы рассмотрим тело в как социальную категорию.

М. Фуко в одной из прочитанных им лекций «Рождение социальной медицины» говорит о том, что тело –– это биополитическая реальность, а медицина –– биополитическая стратегия. М. Фуко настаивает на том, что в рамках капитализма самыми значимыми измерениями являются телесное, биополитическое и биологическое. За основу Фуко берет некоторый ряд гипотез, позиционируемых им как общепризнанные. Так, к примеру, Фуко говорит о том, что человеческое тело с точки зрения политического и социального среза оценивается как рабочая сила. Таким образом, совершенствование человеческого капитала и вследствие его сохранения для максимально долгого использования –– две основные цели медицины.[[4]](#footnote-4) Согласно М. Фуко, медицина обладает колоссальной властью, поскольку имеет не только эксклюзивный доступ к телу (конкретному пациенту), но и политическое влияние, оказываемое на весь социум: «Имея возможность наблюдать каждого, контролировать его жизнедеятельность, изолировать от других людей при необходимости, констатируя смерть/инвалидность, медицина контролирует все общество, записывая и фиксируя непрерывно информацию в медицинских картах за каждым, получая в итоге полную картину актуального состояния населения».[[5]](#footnote-5) Также, говоря о телесности, Фуко в одном из своих исследований анализирует и выделяет некоторые необходимые этапы ухода за телом: диететика (болезни, принятие лекарств, спорт и т.д.), экономика (посещение праздников, пиров, бытовой физический труд и т.д.) и эротика (вопросы любви, влияние сексуальных отношений на тело). Согласно М. Фуко, познание ограничивается рамками социокультурных границ, где несоблюдение норм дозволенного подлежит наказанию. Так, феномены повседневности, телесность, сексуальные практики могут находиться под контролем, что является своего рода надзором над телесностью индивида.[[6]](#footnote-6)

По мнению Ж. Бодрийяра, тело стало своего рода культом, самым распространенным товаром: оно преследует человека в СМИ, по телевидению, в торговых центрах, на рекламных билбордах. Бодрийяр называет тело объектом потребления, причем «самым прекрасным», он обращает внимание на то, как массово телесность пропагандируется и предлагается к совершенствованию: занятия спортом для поддержания здоровья, диеты, поддержание мужественности или женственности и т.д. Помимо прочего, Бодрийяр также, как и Фуко, упоминает «наказание», однако речь идет об анализе журнала «Она», где утверждается, что люди, не заботящиеся о своем теле, получат мене функциональное и привлекательное тело, что отразится на их жизни, ведь «тело –– самый прекрасный объект потребления». Согласно Ж. Бодрйяру, тело человека способно быть показателем социального статуса, может быть престижным или же напротив, что несомненно имеет силу повлиять на обычную жизнь человека, ведь некоторые «несоответствия нормальности, красивости» фигуры, внешности порой будут порицаться современным обществом потребления. Инвестиции в свое тело производятся с целью последующей его монетизации –– даже если мы говорим о социальном статусе, упомянутом выше. Красота сейчас является неизбежной характеристикой тех, кто ухаживает за своим телом, это больше не природная данность или дополнение к моральным качествам, это форма капитала. Эротика и эстетика тела в наше время неотрывно связаны с предметами: макияж, загар, спорт и т.д. –– телесность, красота таким образом становятся продуктами потребления. В современном обществе культ тела полностью заменяет культ души, перенимая его идеологическую функцию. [[7]](#footnote-7)

Изучив некоторые концепции тела, важно отметить этап становления социологии телесности. Раньше изучение телесности было лишь периферией, в то время как сейчас социология телесности является общепризнанной наукой, встречающейся в качестве образовательных дисциплин, изучаемой в большом количестве публикаций, обсуждаемой на крупных конференциях. Такой сдвиг произошел в силу крупных мировых социальных трансформаций: повседневность человека виртуализировалась, произошло масштабное развитие медицины, биотехнологий, появилось множество общественных движений, захватывающих тему человеческой телесности, было выявлено большое количество новых практик заботы о теле и многое другое. Сейчас существуют также и другие отдельные дисциплины, изучающие телесность в различных перспективах: антропология тела, история тела, психология телесности, философия тела, и, конечно, социология телесности. Так, считается, что данная отрасль начинает формироваться с работы Брайена Тёрнера «Тело и общество» (1984). В своей работе автор соединил некоторые учения классиков науки социологии и предложил свою теорию тела –– социологическую. Его теория заключается в идее того, что сохранение устойчивости социальной системы зависит от решения некоторых задач по управлению человеческими телами.[[8]](#footnote-8) Также в становлении социологии телесности как отдельной отрасли науки большую роль сыграли работы Джона О’Нила и Артура Франка. Книга О’Нила повествует об анализе пяти типов тел (медицинское, социальное, глобальное, политическое, потребительское) как о ресурсах, способных утверждать основные институты современности. Франк в своей работе выдвинул модель, описывающую процесс конструирования общественности на основе некоторых телесных практик, которые появляются в совокупности влияний социальных институтов и дискурсов.[[9]](#footnote-9)

Суммируя вышесказанное, следует подчеркнуть, что человечество переживает множество серьезных трансформационных процессов, которые затронули все сферы общественной жизни людей и способствовали изменению отношения человека к собственному телу. К ним относятся: виртуализация (образ теперь воспринимается как товар), технологическое развитие, политические, социальные, экономические изменения, появление множества гаджетов и вследствие масштабного их влияния на общество, распространение и доступность большого количества информации. Таким образом, согласно исследованиям телесности в социологическом дискурсе, в результате совокупности всех этих факторов отношение современного человека к собственному телу изменилось по сравнению с прошлыми веками и даже началом XX столетия. Забота о теле стала более разнообразной, а также более сложной. Хотя традиционные способы ухода за телом выражаются в самостоятельных гигиенических процедурах, они все же изменились вследствие повышения требований к состоянию тела со стороны общества, и расширения возможностей для ухода и дисциплинирования тела.[[10]](#footnote-10) Проблематизация телесности происходит на фоне экономических, политических и культурных изменений в социальной действительности. Данная трансформация стала основой для создания социаологической теории тела.

Один из источников изучения телесности –– анализ визуальных материалов, например, фотографий. Также это может быть видеофильм, способный дать почву для изучения не только визуального содержимого, но и текста, произносимого актерами. Социологический анализ изображений так или иначе связан с человеческим телом, ведь именно оно фиксируется в первую очередь.  Изучение запечатленного на изображениях тела с точки зрения социологии может проводиться по разным направлениям: можно пытаться дешифровать образ, используя смысл презентации тела или его отдельных характеристик. Рассмотрению также подвергся перечень методов фотографии, где фотограф стремится донести нам какую-либо идею. В частности –– с помощью акцентирования или скрытия определённых черт тела. Например, физические недостатки модели, такие как слепота или отсутствие руки, в некоторых случаях могут маскироваться фотографом с помощью определенного ракурса съёмки.  Идеи, возложенные в сконструированный человеческий образ, можно передавать из фотографии в фотографию, создавая устойчивые представления о  характеристиках людей некой социальной группы или определённой эпохи.[[11]](#footnote-11)

Касаясь темы подростковой телесности, следует отметить, что молодежно-подростковая культура формировалась в течение нескольких лет  и сейчас имеет свои ценности и эстетические категории, противостоящие существовавшим до  этого «взрослым ценностям». После 60-х годов подрастающему поколению начинают формировать свою идеологию: появляются молодежные журналы, радио-  и телепередачи. Молодая субкультура создает свой мир кумиров: музыку, кинофильмы и картины. При столкновении взрослых  и  молодежных миров создается впечатление, что первые ослабляют свои позиции. Сейчас все становится иначе,  и теперь взрослые хотят быть похожими на молодежь. [[12]](#footnote-12) Анализ своего внешнего вида на схожесть с молодым поколением проявляется, начиная от манер речи еще незрелого поколения, заканчивая чисто физическими признаками принадлежности к молодым людям (одежда, фигура, отсутствие морщин и т.д.). Соответственно, одежда становится менее сковывающей и более свободной –– если раньше внешний  вид можно было изменить, сформировать при помощи одежды, то сейчас существует мейнстрим на подтягивание тела, похудение, приведение его в «идеальную» форму. Общество навязывает женщинам необходимость следить за собой, соблюдать особый режим питания –– это становятся залогом долгой молодости. Забота о теле становится более важной для людей, они готовы внести изменения в свою каждодневную жизнь и тратить время и деньги для того, чтобы приблизиться к новой современной модели «нравиться». По мнению экспертов, сейчас эта модель предполагает внешнюю молодость и худобу (несмотря на достаточное активное развитие «бодипозитива», который предполагает принятие своего тела и тел других людей такими, какие они есть, определенный «стандарт» стройности и молодости все же более общепринят). Сейчас «красота» в основном  навязывается блогерами, лидерами мнений, актерами, моделями и прочими медийными личностями. Транслируется это в основном через социальные сети, площадки видеохостинга, телевидение, кинематограф. Также, по-прежнему существующее разделение между полами в области требований к внешности сглаживается, мужские и женские идеалы сходятся. Это распространяется на все виды поведения, вплоть до бытовых привычек человека. Новая модель внешности носит несколько бисексуальный характер: широкие плечи и узкие бедра с выступающими мускулами; следование диете, использование косметики на лице как женщинами, так и мужчинами.[[13]](#footnote-13) Данная тенденция также сигнализирует о необходимости исследования трансформации подростковой телесности, так как представления в том числе режиссеров могут повлиять не только на формирование практик телесности у подростков, но вследствие и у взрослых.

На основании изученных ранее теорий, можно обозначить возможную причину существования таких «стандартов красоты». Здесь важно отметить, что красота в современном мире –– это своего рода «капитал», который необходимо приумножить, поскольку  она  является средством преуспевания.  Телесность должна соответствовать типу самопрезентации и помогать индивиду состояться в жизни. Внешний вид является одним из способов заявить о себе, и именно поэтому значение внешности сильно возрастает. Телесность может подчеркнуть наличие у человека определенных качеств, а также она способна служить признаком принадлежности к определенной группе. Для этой  цели служит, например,  загар, который стал характерной чертой наружности преуспевающего человека.  Как символ поездки в теплые места загар «демонстрирует»,  что его владелец располагает достаточными средствами для отпуска на курорте.

Также в настоящее время одним из аспектов телесности является спорт. Подразумевается, что он способствует достижению новых идеалов красоты и здоровья.  Сейчас спортом чаще занимаются не ради того удовольствия, а для конструирования желаемой формы тела. Это скорее средство для достижения цели (как и любой другой инструмент), а не самоцель.  Появляется спортивная мода, и, соответственно, развивается целая отрасль  промышленности.[[14]](#footnote-14) Наивысшим требованием для всех видов  спорта является сила воли, направленная на достижение идеала и создание иллюзии возможности  «моделировать свое тело до бесконечности».  В мире сформировалось представление о том, что свою внешность можно изменить практически  полностью.[[15]](#footnote-15)

Подводя итог анализу тела как социальной категории, можно сделать вывод, что представления о «нормальной» телесности подвержены влиянию обстоятельств: глобализация, виртуализация, технический прорыв и т.д., а вследствие и своего рода пропаганда (в СМИ, социальных сетях, на видеохостингах, ТВ) стереотипов о том, каким должно быть тело человека, неизменно воздействует на человеческое сознание и влечет за собой неизбежную трансформацию представлений о практиках телесности. Данные воззрения, в свою очередь, социально детерминированы контекстом и формируются из-за нежелания человека не быть неприятным окружающими. Особенно этот аспект важен в современном обществе, где тело становится культом, капиталом, инвестицией, имеющей влияние на выстраивание социального статуса, уровня престижа, обладающей возможностью монетизироваться. Формирование телесности, в частности, подростков –– гибкая возможность молодого поколения, которое в настоящее время потребляет все больше визуального контента и порой конструирует себя, опираясь на образы и практики актеров, моделей, болгеров и т.д., поэтому особенно важно изучить трансформацию представлений о подростковой телесности в кинематографе, который посредством возложенных в фильм представлений и идей режиссеров, может повлиять на формирование телесности конкретного представителя подрастающего поколения.

# **Параграф 2. Фильм как объект социологического анализа.**

Кинематограф играет большую роль в духовной жизни общества. Также важно оценить и изучить фильм как объект социологического анализа. Исследование кино, телевидения и других средств массовой информации с точки зрения социологии началось с исследований 1940-х гг. Г. Бейтсона, Д. Сёрля, Ч. Трунгпа, которые рассматривали культурные изменения через текстуальный анализ идеологических позиций и социальных условий. С середины ХХ века возрос интерес к изучению фильмов для создания новых смыслов, целей и форм жизни целых поколений. Кино становится не только искусством, но и формой идеологической пропаганды. данном параграфе мы рассмотрим концепцию симулякра Жана Бодрийяра и ее связь с кинематографом и другие материалы, изучающие кино как объект социологического анализа.

В работе Г. Бейтсона, Д. Сёрля, Ч. Трунгпа авторы говорят о том, что современная культура предоставляет человеку доступ к огромному количеству информации, в ходе чего развитие конкретных личностей и обмен знаний принимает своего рода самоорганизующуюся форму. В настоящее время к этому можно отнести процесс «настройки» мировоззрения и восприятия. Современное мышление характеризуется тем, что индивид в контексте доступа к неограниченной информации становится более открытым к риску, возможности пробовать что-то новое.[[16]](#footnote-16) Кинематограф, СМИ, социальные сети презентуют нам множество различных сценариев жизни, наблюдая за которыми люди позволяют себе, например, уехать в другой город, другую страну, континент, если это даст им ощущение социальной значимости, успеха, развития. Таким образом, распространение и доступность различных средств информации трансформирует осознание человеком своей идентичности – в настоящее время индивид осознает условность любой социальной роли, и с достаточной лёгкостью готов ее поменять.

Жизнь как оригинал копируется в фильмах или других медийных источниках. Привычное поведение — это имитация желаемого, образцовый жест, и наилучшее воплощение этого идеала –– скорее вымысел, нежели действительность. Данная концепция была радикализирована французским культурологом и социологом Жаном Бодрийяром, который утверждал, что преобладание и циркуляция симулякров в современном мире скрывают истину за образом или символом.[[17]](#footnote-17) Бодрийяр выдвигает в своей концепции базовое понятие симулякра –– «пустого» знака без референта, указывающего на самого себя и не отсылающего ни к какой реальности. Концепция симулякра применяется автором в процессе анализа в том числе области киноискусства, которая была для него одной из приоритетных. Бодрийяр уделяет много внимания «историческим образам», которые в фильме лишь стараются повторить образ из прошлого, но не имеют никакого отношения к реальности. Автор отмечает, что кинокартины создаются таким образом, что вся банальность и наивность происходящего в кадре создает лишь эффект «гиперреальности», то есть всё кажется очень настоящим, но на самом деле ничего настоящего в кадре нет.[[18]](#footnote-18) На основании данной концепции можно предположить, что представления режиссеров берутся из образов, увиденных ими ранее. Таким образом, создатели фильмов конструируют «гиперреальность», которая вследствие может стать образцом для конструирования собственной телесности подростками.

Касательно изучения кинематографа и его влияния на общество, М. Май и Р. Винтер в своей монографии говорят о значимости кинокартин как инструмента социологии. Так, в работе говорится о стремлении режиссеров охватить желания, проблемы, страхи, мечтания целевой аудитории фильмов. Таким образом, кинематограф транслирует своего рода «отражение общества», проецируя в себе идеологии и проблемы людей.[[19]](#footnote-19) Таким образом фильмы становятся наполненными культурой, повествуют о том, что интересно людям, отражают конструкт возможных сценариев жизни с последующей возможностью людей данные сценарии конструировать в реальности. Так, мы можем утверждать , что благодаря кинематографу ученые могут многое узнать о социальной и культурной жизни общества. Фильмы оказывают значительное влияние на функциональную устойчивость современных институтов и в какой-то степени даже заменяют национальные мифы. В качестве элемента упорядочения общественной системы, они предлагает зрителям актуальные коды личных или групповых ощущений. Кино как воспроизводит смыслы, так и демонстрирует недостатки общества. Критика и легитимация общественного строя в фильме могут быть совмещены. В этом заключается противоречие и контрастность в кинопродукции.

Изучая фильм как объект социологического анализа, немаловажно затронуть социологию кинематографа –– в широком смысле это исследование социальных факторов функционирования кино в процессе его развития. Согласно Р. Кёнигу, цель социологии при анализе кинематографа заключается в изучении человеческого восприятия аспектов фильма: какие из них остаются без внимания, а какие оказывают влияние на зрителя.[[20]](#footnote-20) При таком подходе объектом исследования социолога могут стать разные этапы кинематографического процесса: создание, функционирование и восприятие кино. Изучение кинематографа дает возможность исследователю получить весьма интересные и детальные результаты. Так, актёр, который не контактирует с публикой, теряет возможность изменять свою игру в зависимости от реакции публики, из-за этого публика становится экспертом:  зрители оценивают их самих и их игру. Режиссеры на съемочной площадке занимают ту же позицию, поскольку природа кино — это не что иное, как сконструированный образ, презентованный зрителю в результате монтажа. К тому же, изображение в кино более точное и многогранное (перед зрителем предстает большее количество деталей), чем представление в театре или на сцене. По этой причине оно и более точна в описании ситуации, чем, например, живопись. Это объясняется тем, что киноизображение поддается более детальному анализу.  Киноверсия реальности для современного общества является весьма важной, так как фильм воспринимается как аспект реальности. Различные виды искусства предоставляют зрителям возможность созерцания. Глядя на картину, зритель может поддаться сменяющим друг друга ассоциациям. В случае с фильмом это невозможно: кино не поддается никакому точечному фиксированию взглядом. Киноаппарат –– один из самых сложных медиаторов в отношениях между людьми и миром.[[21]](#footnote-21) Это устройство, которое направлено на мир и выполняет функцию двойника человеческого взгляда, но в то же время в объективе мир совершенно другой, нежели тот, что мы видим в реальной жизни. Именно поэтому кино раскрывает нам особый тип образов –– образы-движения.[[22]](#footnote-22) Они не имеют отношения ни к какому изображению, они находятся в пространстве между изображениями естественного человеческого восприятия и за пределами данного типа ощущений. Кинематографическая реальность –– это совершенно другой тип восприятия, иной опыт виртуальной жизни.

На основании проанализированных выше теорий и концепций, также следует отметить важность изучения кинематографа, направленного на подрастающее поколение. Считается, что в настоящее время наибольший интерес к фильмам разных жанров наблюдается именно у детей и подростков. Однако огромное множество теорий о причинах популярности фильмов среди данных категорий, выдвигаемых разными специалистами, сводится к тому, что интерес к фильмам схож как у детей, так и у более взрослой аудитории. Исследователи считают, что во время просмотра фильмов люди испытывают приятные ощущения и те, которых им не хватает в реальной жизни.[[23]](#footnote-23) Говоря о молодом поколении и кинематографе, важно отметить, что с каждым годом процесс социализации детей и подростков становится все более разносторонним и включает в себя все больше новых агентов социального воздействия. В современном мире, помимо таких классических институтов социализации личности, как первичные (семья, друзья, учителя и т.д.) и вторичные (университет, место работы, армия, полиция, государство, партии и т.д.), все большую роль начинают играть агенты, использующие информационные технологии (Интернет, телевидение и т.д.). Предполагается, что кино играет социализирующую функцию, помогая интегрироваться в систему человеческих взаимоотношений посредством влияния на возможности к общению, созиданию, оценке. [[24]](#footnote-24) Роль кинофильма в формировании личности подростка очень значительна, так как именно он является одним из основных источников информации о мире и его обитателях. Сейчас в процессе социализации человек должен соответствовать новым требованиям к характерологическим чертам, которые должны быть сформированы для его оптимального функционирования как полноправного члена общества. Кино как институт социализации молодого поколения несет в себе функцию создания идеала или модели для подражания, воспроизведения ее/его поведения в реальном мире и перенимания основных продемонстрированных на экране ценностей. Формирование духовного мира молодежи осуществляется под влиянием кино и пропаганды ценностей, которые транслируются с экрана. Так, социализация может быть представлена как внутренняя необходимость изучения социальных норм и их обязательного применения в жизни индивида.[[25]](#footnote-25) Это происходит не в результате внешней регуляции, а в результате собственных потребностей человека.  Многие из этих нереализованных потребностей можно компенсировать за счет ухода в виртуальную реальность (посредством компьютера, сети Интернет, мобильных устройств и т.д.). Культурный смысл воздействия фильмов на человека состоит в компенсации, которая выражается в том, что она позволяют человеку испытывать те эмоции, которые он не может испытать в реальной жизни.

Направленность социальных функций кино заключается в оказании определенного воздействия на формирование предпочтений и вкусов зрителя, его рефлексии. В то же время фильм помогает людям при анализе различных жизненных ситуаций. Благодаря фильмам, люди научились думать и переживать вместе с героями различные ситуации. С точки зрения социальных и психологических сил, кино освобождает зрителя от стресса прошедшего дня, от грусти или страха, а также от чувства вины или незащищенности. Очистка души и возвращение индивида к обществу «отдохнувшим» или даже обретшим новое понимание себя, своего тела. Аффекты и комплексы «выводятся» из психики зрителей посредством различных киножанров. Подсознание избавляется от негативных мыслей, комедия снимает страх смерти или заболевания, а детектив провозглашает права каждой личности на защиту от любых посягательств извне.

Так, благодаря изучению кинематографа социологи могут лучше понять особенности общества. Фильмы не должны оставаться лишь предметом изучения наук о коммуникации: необходимо дальнейшее изучение взаимовлияния культуры и кинематографа. Ученые говорят о том, что кино — это часть потока образов, символов и технологий. Они изменяют структуру общества и создают глобальную информационную культуру. В настоящее время фильмы способны влиять на восприятие, социализацию, принятие той или иной идеологии и многое другое; «копирование реальности» в фильме и вследствие конструирование новой реальности в жизни оказывает большое влияние на общество в целом –– все это подчеркивает важность изучения кинематографа с социологической точки зрения.

# **Параграф 3. Отечественный кинематограф 2000-х - 2020-х годов.**

Какая киноиндустрия сформировалась в России в первой половине 2000-х годов? После периода спада кинопроката и массового закрытия кинотеатров в перестроечные времена укрепление экономики не могло остаться без влияния на кинобизнес: крупные города начали строить новые кинотеатры, а у зрителя выросли доходы и потребность в развлечениях; телевидение стало приносить большие рекламные доходы. В России продюсеры стали предлагать людям все больше самых разных картин, экспериментируя с научной фантастикой и крупнобюджетными военными драмами. Авторское кино также стало популярным в последние годы. Если в конце 90-х годов в среднем появлялось около 90 отечественных фильмов в год, то к середине 2010-х эта цифра достигла 250.[[26]](#footnote-26)

Изначально, у крупнейших телеканалов России появились первые в постсоветской истории блокбастеры с отечественным провенансом. Телеканал Первый вложился в съемки трилогии «Ночной дозор», детектива «Турецкий гамбит» и сиквела «Ирония судьбы». И, что не менее важно, активно продвигал эти проекты в своем телеэфире. Все эти картины не только стали хитами проката в России — это доказало, что российское кино может быть прибыльным и популярным. Продюсеры активизировались и поняли, что в России можно не только надеяться на счастливый случай, но и выстраивать последовательную и устойчивую стратегию. А самое главное –– на кино, как легитимную и нуждающуюся в регулировании и поддержке индустрию, обратило внимание государство. Это не только способствует увеличению количество кинозалов (на начало 2022 года их в России стало больше 5,7 тысяч), а также способствует развитию кинематографа. Это касается не только прямого и непосредственного участия государственных телеканалов во финансировании производства фильмов или передачи средств государственным телеканалам таким как «Первый». Ощутимое увеличение господдержки кино произошло как раз во второй половине нулевых, а совсем разительным по сравнению со смутными временами 1990-х и начала 2000-х оно стало после создания Фонда кино в 2010-м. В этот момент произошло определенное разделение обязанностей: если прежде распределявшее все субсидии на кинематограф в стране Министерство культуры сосредоточилось на авторском, дебютном, детском и социально значимом кино, то фонду досталась функция совершенствования и продвижения кино коммерческого. [[27]](#footnote-27)

Однако следует признать, что действительно эффективная система поддержки Фонда кино выработалась не сразу и только после многих смен руководства. Однако нынешний формат отношений с индустрией, предполагающий помимо прочего и возвратные субсидии на съемки важных для зрителя и государства проектов в России, многие представители индустрии считают наиболее оптимальным. В этом смысле положительное влияние на развитие кино оказало и постепенное повышение объемов господдержки: если в 2009 году государство выделило чуть больше трех миллиардов рублей, то начиная с 2010 года эта сумма стала находиться в диапазоне пяти-шести миллиардов рублей в год (распределяемых Минкультом и Фондом кино). Последующее повышение произошло в конце десятилетия: индустрия получила из бюджета уже 7,5-8 миллиардов долларов. А в 2022 году на поддержку кинематографа было отведено 11,63 миллиарда долларов — и это, не считая еще 6 миллиардов, которые должны были прийти в киноиндустрию опосредованно, благодаря программе «Пушкинская карта», по которой молодые россияне смогут покупать билеты на российские фильмы. Также к вопросу о финансировании следует отметить, что некоторые состоятельные люди начали инвестировать в российские фильмы, например такие знаменитости списка Forbes как Роман Абрамович, Виктор Вексельберг, Михаил Прохоров. [[28]](#footnote-28) Несмотря на это, в настоящее время на рынке кинопроката ведущую роль играют американские и западноевропейские фильмы. Они были каналами массового внедрения в российское общество и его социальную среду, средством пропаганды «инородных культурных ценностей». Все это ориентировано в первую очередь на молодежную аудиторию, для большего ее привлечения и извлечения маркетинговой выгоды от кинематографа, но в то же время кино может не только развлекать целевую аудиторию, но и формировать ее культурные ценности.

В настоящее время в России существует множество кинематографических школ, обучающих людей различным профессиям, связанным со сферой киноиндустрии. Например, Всероссийский Государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова был основан в 1919 году, обладает семью факультетами, на направлениях которых обучение занимает пять лет. В данной киношколе преподавателями являются лауреаты различных государственных премий, в том числе режиссеры В. Меньшов, В. Хотиненко, В. Фенченко, сценарист Ю. Арабов.[[29]](#footnote-29) Некоторые выпускники после выпуска начали работать в киноиндустрии, и на данный момент в их репертуаре есть известные работы. Также мы хотим отметить, что киношколы ставят в фокус различные направления и подходы: некоторые из них обучают исключительно режиссуре и написанию сценариев; актерскому мастерству; театральным искусствам; «новому кино»; производству контента для интернета; компьютерной графике и многое другое. Исходя из количества направлений российских киношкол, мы можем предположить, что процесс образования и обучение той или иной профессии влияет на выбор подхода к работе будущих специалистов, что в совокупности формирует образ отечественного кинематографа в настоящее время.

Сейчас мы постараемся охарактеризовать кино 2000-х и 2020-х годов с точки зрения продвигаемых в эти года ценностей и позиционирования кинематографа. Так, для начала следует отметить, каким было советское кинопроизводство: с 1920-х годов фильмы должны были восхвалять новый политический строй, и данная тематика стала центральной для большинства экранизаций того времени. Постепенно фокус смещался, и к 1980 году режиссеры стали чаще затрагивать острые социальные проблемы, обсуждение которых было запрещено. К 1990 же году существующие ранее принципы и идеалы стали менее актуальными в современном обществе, из-за чего стал популярен западный кинематограф, транслирующий свои ценности, которые подростки тех времен перенимали и конструировали себя отчасти под их влиянием. В 2000-х годах ситуация заметно улучшилась, и отечественный кинематограф стал заметно успешнее, чем в 1990-е. Однако данный период характеризовался трендом на романтизацию преступности, что, по мнению некоторых авторов, могло повлиять на создание ложных представлений о добре и зле у подрастающего поколения.[[30]](#footnote-30) Кинематограф 2020-х скорее характеризуется не продвижением какой-либо идеи, а сборами, трендами, запросами целевой аудитории: такое положение вещей ближе к российской киноиндустрии 2000-х годов. Однако следует отметить, что с 1996 года в России существует политика поддержки национальных фильмов: кино обозначается как национальное в соответствии с требованиями российского законодательства. Интересно, что в их ряду нет критериев, связанных с качественным и содержательным содержанием фильма: не отмечаются продвигаемые идеи, сценарий, ролевые модели, нравственная составляющая.[[31]](#footnote-31)

В настоящее время отечественных фильмов, в которых главным героем является подросток, достаточно мало. Сейчас из сюжета стали пропадать такие темы, как, например, нравственное становление представителей подрастающего поколения: на смену этому пришли мечты героев кинокартин как можно скорее стать успешными; образы дерзких и неискренних детей; комедии, в которых даже возможные жизненные проблемы переводятся в шутку. Также, в одной из статей, посвященной детскому кинематографу, говорится о том, что образ образовательного учреждения –– школы сейчас очень далек от истины, такая важная область социализации подростка отображается в массы совсем не такой, какая она на самом деле. Так, учителей больше не показывают пытливыми и эрудированными: этот образ заместился образами гламурных леди-учителей, одетых дорого и эффектно. [[32]](#footnote-32) Такие изменения могут негативно повлиять на восприятие мира не в лучшую сторону –– учитывая теории и концепции, изученные нами в главе «Фильм как объект социологического анализа», где мы говорили о том, что кинематограф влияет на становление нравственных принципов, восприятие и оценку –– такое нереалистичное «копирование реальности» не дает возможности объективно оценить то, что окружает нас на самом деле.

Кино формирует зрителя и влияет на общество, расширяя сознание; в свою очередь люди на опыте кино становятся более искушенными в этой сфере и требуют от кино новых достижений. Использование компьютерной графики в кино, реклама новинок с точки зрения привлечения к съемкам большого бюджета и количества звездного состава актеров уже после просмотра фильма формирует мнение индивида о данном произведении. Поэтому между обществом и рожденным им кино есть постоянная, тесная связь. Кроме того, следует признать то обстоятельство, что кинематографист выражает точку зрения и видение мира в определенном общественном контексте.

Подводя итог, мы можем отметить, что отечественный кинематограф трансформируется с течением времени под влиянием различных экономических, социальных, культурных обстоятельств, а вместе с ним изменяются и представления о жизни людей, смещается фокус повествования, выбираются новые идеи для сюжета. Так, мы затронули советский, российский и западный кинематограф, каждый из которых в своей сущности обладает различными характеристиками и продвигает отличающиеся ценности. Кинематограф 2000-х и 2020-х годов не ограничивается жесткими рамками, режиссеры могут принимать решение о создании концепции фильма за счет личных ощущений, опыта, и, самое главное, трендов и запросов публики. Исходя из этого можно предположить, что раз кино намеренно делается более близким для целевой аудитории, зрители будут больше ассоциировать себя с персонажами, создавать себе кумиров, опираться на опыт персонажей, конструировать свою реальность по подобию героев.

# **ГЛАВА 2. Методы изучения фильмов в социологии.**

# **Параграф 1. Возможности визуального анализа фильма.**

Существуют различные подходы к изучению фильмов, и в данном параграфе мы хотим рассмотреть методы изучения кинематографа. Мы проанализируем несколько статей, посвященных анализу кино.

Так, в работе доктора социологических наук Островской Е. А. «Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино», делается фокус на дискурс-анализе киноленты. Такой подход объясняется тем, что фильм проецирует зрителю дискурс и тем самым воссоздает новые. Автор в своей работе опирается на предложенный Н. Фэркло инструментарий, который нацелен на соотношение взаимодействия дискурсов конкретных тематик. Критический дискурс-анализ способствует выявлению пересечений высказываний, методов создания и презентации различных идеологий. **[[33]](#footnote-33)**

Используемый автором метод обладает определенным алгоритмом применения и включает в себя три этапа. Первый этап заключается в описании истории дискурса текста. Для этого необходимо обратиться к различным источникам с целью определения истории становления и тематики структур и дискурсивных формаций, которые будут исследоваться. Второй этап предполагает выявление узловых дискурсов по необходимой тематике. Ключевое действие в ходе данного этапа –– интерпретация возложенных в дискурс идей в новых социальных сферах, организациях и структурах. Третий этап представляет собой пояснение процессов преобразования исследуемых дискурсов в конструкции социальной жизни, претворения в различных вариантах идентичности, интеракции. Для осуществления предложенных выше задач, данный этап осуществляется посредством проведения исследования методами включенного наблюдения и интервью. **[[34]](#footnote-34)**

В своем исследовании В.Х. Тхакахов «Нереальность «экранной» реальности: конструирование этнического однообразия в современном российском кино» делает акцент на этносоциологическом подходе к изучению кинематографа, а также отмечает, что для социолога важно анализировать не художественную постановку кадра, работу актеров и режиссеров, а вложенные в фильм контексты и социальные смыслы. Так, опираясь на ранее упомянутый этносоциологический подход, Тхакахов, во-первых, определяет условия и факторы, повлиявшие на решение исключать этнические и расовые меньшинства из кинематографа на уровне федерации, и во-вторых, изучает наицонально-региональное кинопроизводство с точки зрения его трансформации в многоэтничные сферы. [[35]](#footnote-35)

Мы можем выделить несколько этапов проведения данного исследования. Свое изучение конструирования этнического однообразия в современном российском кино автор начинает с определения условий становления российского кино постсоветского периода: здесь анализ проводится также с позиции этносоциологического подхода, при помощи которого выявляется преобладающая этническая группа в сфере отечественного кинопроизводства раньше и сейчас. Далее изучаются институционально-структурные особенности советского и современного российского кинематографа: в фокус становятся федеральный и региональный уровни индустрии кино, их взаимосвязь, взаимодействие, влияние, пересечения. Следующим этапом становится анализ экономического состояния российского кинопроизводства: изучение источников спонсирования, принципы функционирования отечественной киноиндустрии, продвижение фильмов. В завершение автор предлагает изучение общей численности этнических меньшинств в России, а также выявление количества добившихся успеха в прокате фильмов, созданных с участием актеров, принадлежащих к исследуемым меньшинствам. [[36]](#footnote-36)

Согласно методу В.Я. Проппа, сказку можно проанализировать посредством выявления повторяющихся функций (морфем), возложенных в сюжет произведения.[[37]](#footnote-37) В его видении, основными составляющими сказки являются функции героев, в то же время повествование обладает строгими правилами и законами, опираясь на которые исследователь способен проанализировать сюжет более глубинно, выстроить четкую структуру и последовательность повествования. Так, к примеру, кинофильм подлежит тщательному изучению и разбору: выявляются и классифицируются функции героев, повторяющиеся действия, мотивы. Немаловажно то, что визуальный образ в кино является важнейшей частью повествования. Также, помимо использования в научных исследованиях, благодаря методу Проппа, некоторые создатели фильмов по сей день разрабатывают собственные уникальные сценарии.[[38]](#footnote-38)

Методы анализа фильма весьма разнообразны по своей сущности и задачам, а также многие из них акцентируют внимание на визуальных образах, которые несут в себе множество возложенных режиссерами идей и смыслов. Так, в зависимости от цели исследования, возможно использовать различные подходы, ориентированные на анализ дискурсов; презентованных в фильмах социальных смыслов; функций действующих лиц произведения. Изучение кинематографа позволяет выявлять способы создания и отображения различных идеологий, определять преобладание тех или иных этнических групп в современном российском кино, составлять подробные структуры сюжета фильмов и т.д.

# **Параграф 2. Визуальный анализ дискурса.**

Особенно эффективным методом исследования дискурса в нашем случае является метод иконографии. Для начала важно определить, что такое дискурс. Согласно Э. Лакло и Ш. Муффу, дискурс –– это совокупность социальных практик, представляющая собой способ формирования и структурирования социальной жизни индивида. Любые практики являются дискурсивными и воспроизводятся через определенные значения.[[39]](#footnote-39) Так, наше исследование методом иконографии будет посвящено конкретно анализу дискурса в силу того, что телесность в кинематографе презентуется в том числе посредством отображения практик.

Иконография искусства восходит к раннехристианским трактатам и средневековому периоду в Западной Европе. Метод иконографического описания возник во Франции и Германии в 1930-х годах как способ изучения средневекового искусства, его источников и их связи с религиозными и литературными памятниками, а также интерпретации символов, аллегорий и смыслов. В области культурологии американский ученый Э. Панофский разработал иконологический подход как метод изучения искусства на основе иконографии. Использование иконографии –– одно из необходимых условий для точного понимания произведения искусства, наряду с детальным изучением социальных и эстетических аспектов искусства.

Согласно упрощенной формулировке Э. Гомбриха, суть иконографии заключается в распознавании текста, в основе которого находится изучаемый визуальный образ. В узком смысле Э. Панофский рассматривает иконографию как историческое понимание в качестве способа интерпретации образов, сюжетов и аллегорий, а также в широком, как интерпретацию «символического» смысла (который может даже и не осознаваться художником и явно отличаться от того, что автор сознательно хотел изобразить).[[40]](#footnote-40)

Понимание смысла произведения искусства лежит в основе методов иконографии и иконологии, поэтому необходимо учесть понятия «смысл». Панофский подчеркивает, что смысл –– это то, что организует форму, без чего образное перестает быть образным и распадается на бессмысленные массы и линии. Как только мы признаем существование этого смысла, мы начинаем его формулировать.[[41]](#footnote-41) Иконография в искусстве включает в себя распознавание персонажей, однако в кино мы редко сталкиваемся с такой задачей, но даже здесь мы имеем дело с иконографическими традициями. Например, учитывая популярный молодежный кинематограф сейчас, человек в ярком обтягивающем костюме, в красном плаще и со щитом будет распознаваться нами как супергерой. Лошади, ковбойские шляпы, ружья и обширные пейзажи, например, являются символами определенного кинематографического жанра –– вестерна.[[42]](#footnote-42) С социологической точки зрения, фильм –– это режиссерский конструкт. Это его представления и выдвинутые им образы, это творческая вымышленная история, взгляд на ту или иную ситуацию с его точки зрения. Даже документальные фильмы не являются объективным отражением реальности –– это связано с темой творческого преломления реальности в художественных произведениях.

С точки зрения социального конструктивизма кинокартина проецирует кадры, создание которых обусловлено историческими и культурными аспектами. Исходя из этого, мы обращаемся к перспективе дискурс-анализа, который анализирует фильм как серию высказываний. Понимая дискурс-анализ киноматериала как поиск возможных правил построения «киноязыка» в конкретном контексте, мы предполагаем, что это возможно с помощью иконографического метода, адаптированного для целей данной работы. Метод предполагает сравнение визуальных источников, специально отобранных по тематическому или тематически схожему признаку, и выявление повторяющихся черт, деталей и характеристик изучаемого изображения или предмета, так называемых иконографических признаков. [[43]](#footnote-43) В данном случае визуальным материалом является фильм, и иконографический метод должен быть адаптирован к этому типу материала. На наш взгляд, представления режиссеров о нормальности подростковой телесности в выборке фильмов можно выявить, определив частоту встречаемости (или же умалчивания) тех или иных признаков в киноповествовании и проанализировав полученные данные (важно отметить, что иконография не предполагает апеллирования конкретными цифрами). Данный метод может выявить стереотипы, как в изображении конкретных социальных субъектов, так и в изображении ситуаций социального взаимодействия. Анализируя частоту встречаемости этих единиц анализа в выборке, можно спросить, что является доминирующим, а что остается на «за кадром», что отсутствует, и, прежде всего, какие идеи стоят за этими аспектами в изучаемых репрезентациях. Другими словами, можно сделать выводы о намерениях и ценностях режиссера, которые проявляются в подчеркивании проблем в жизни персонажей или, наоборот, в их сокрытии.[[44]](#footnote-44)

Таким образом, метод иконографии способствует содержательному анализу не только произведениий искусства, но и фильмов. Данный метод позволяет выявлять наиболее часто встречающиеся образы, репрезентации, практики, давая возможность далее сопоставлять их между собой.

# **Глава 3. Практическая часть.**

# **Параграф 1. Программа исследования.**

**Проблема исследования.**

Одна из проблем социологического изучения тела заключается в том, что телесные практики людей претерпевают определённые изменения, но интенсивность и скорость этих изменений обычно невелика, поэтому внешне трансформация малозаметна. Подростки –– возрастная группа, наиболее явно отражающая вариации телесных практик и нововведения в практиках ухода за телом, внешнего вида, работы с телом. Не будет преувеличением сказать, что новое общество требует нового тела: всегда и везде существует стремление формирования «правильной» телесности и соотнесения телесных практик с идеологическим оформлением социальных нововведений. Одним из инструментов нормализации представлений о теле является кинематограф, на примере кинолент несущий в массы образцы легитимных и нелегитимных, хороших и плохих телесных практик. На фоне масштабных социальных преобразований, произошедших в России в девяностых и нулевых годах, должны были произойти изменения в представлениях о правильном (красивом, функциональном и т.п.) теле типичного представителя нового российского общества, именно их мы и хотим изучить, сфокусировав внимание на репрезентациях подростков как наиболее ярких представителях формирующейся телесности.

**Объект исследования.**

В качестве объекта исследования выступают подростковые фильмы отечественного кинематографа 2000-х – 2020-х годов.

**Предмет исследования.**

Предметом исследования является репрезентация подростковой телесности.

**Цель исследования.**

Выявить изменения в представлениях о «нормальной» и альтернативной ей телесности подростков, репрезентированной в отечественном кинематографе за период с 2000 по 2020-й год.
 **Задачи.**

1. Контент-анализ отечественных фильмов про подростков 2000-го года с упором на телесные практики.

2. Контент-анализ отечественных фильмов про подростков 2020-го года с упором на телесные практики.

3. Контент-анализ альтернативной выборки с точки зрения фиксации разнообразия телесных практик (безоценочно к сути практик).

4. Сравнительный анализ методом иконографии отечественных фильмов 2000-го и 2020-го годов.

**Операционализация понятий.**

**Телесность** –– это проявления человеческого тела, практики оперирования им (забота о теле, уход за ним, дисциплинирование тела и т.д.), которые конструируются и изменяются под влиянием социальных и культурных факторов.

Телесность проявляется:

В практиках заботы о чистоте тела, таких как чистка зубов, мытье ног и рук, стрижка ногтей и т.п.

В практиках заботы о внешнем виде тела, таких как нанесение макияжа, укладка волос, депиляции и т.п.

В практиках заботы о здоровье тела, таких как занятия спортом, массаж, лечебные процедуры (например, оздоровительный курс в санатории) и т.п.

В репрезентации тела, такой как выбор одежды (например, откровенное платье или же закрытый свитер и брюки), аксессуаров, использование определенных жестов (например, большой палец вверх, средний палец), мимика (например, показать язык, прикусить губу, подмигнуть) и т.п.

В практиках модификации тела, таких как пластические операции, пирсинг, татуировки и т.п.

В практиках телесного взаимодействия, таких как объятия, поцелуи, пожатие рук и т.п.

В особенностях тела, таких как шрамы, хромота, прыщи, сыпь и т.п.

**Подросток** –– мальчик или девочка в переходном возрасте от детства к юношеству.

**Подростковый возраст** –– период в развитии человека, переходный этап между детством и взрослостью. (Согласно терминологии Фонда Организации Объединённых Наций в области народонаселения (ЮНФПА), подростки — лица в возрасте от 10 до 19 лет (ранний подростковый возраст — 10–14 лет; поздний подростковый возраст — 15–19 лет)).

**Кинорежиссер** –– руководящий участник процесса создания фильма, отвечающий за художественную, игровую и сценическую составляющие картины.

**Степень разработанности проблемы исследования:**

Несмотря на то, что кино отражает нормативные представления о телесности и определённым образом влияет на воспроизводство конкретных телесных практик, данный вопрос в науке практически не изучается. Помимо прочих источников информации подростки ориентированы на кино, которое служит одним из ресурсов формирования представлений о телесности.

**Гипотезы:**

1. Представления о подростковой телесности в отечественном кинематографе 2020-х годов претерпели изменения в сравнении с представлениями в 2000-х годах.
2. В отечественном кинематографе 2000-х годов проецировалось меньше телесных практик подростков, чем в кинематографе 2020-х.
3. Репрезентация телесности в кинематографе 2000-х годов была редуцирована к практикам ухода за телом.

**Методы сбора информации:**

Контент-анализ фильмов. Важно отметить, что в данном исследовании мы используем подход рассмотрения фильма как текста. Также для данной работы будет использован метод иконографии.

**Характеристики генеральной совокупности:**

Генеральная совокупность включает в себя все вышедшие и доступные для просмотра (те фильмы, видеофайлы которых загружены в сеть и предложены для бесплатного просмотра онлайн) в сети Интернет отечественные художественные полнометражные фильмы 2000-го года (65 кинокартин) и 2020-го года (204 кинокартины).

**Характеристики выборки:**

Для выборочной совокупности были отобраны полнометражные художественные фильмы, где в качестве главных персонажей выступают подростки. Выборка составлялась на основании описаний фильмов с различных интернет-источников. Поиск производился по ключевым словам: «школа», «школьники», «подростки», «молодежь», «колледж», «техникум», «переходный возраст». В выборку попадали те фильмы, в описании которых ключевые слова были применимы к главным персонажам. Также в выборочную совокупность попали те кинокартины, где в описании был указан возраст персонажей, подходящий под возраст подростков (от 10 до 19 лет). Таким образом, мы будем исследовать семь отечественных фильмов 2000-го года выхода и шесть фильмов 2020-го года. Несмотря на то, что генеральная совокупность включает в себя большее количество отечественных фильмов 2020-го года, фильмов про подростков в данный год снималось меньше (в частности, это связано с тем, что на замену фильмам пришли сериалы), а также некоторые фильмы презентовали действие фильма в другие годы (например, отечественный подростковый фильм 2020-го года «Маша» повествует о молодых людях, живущих в 1990-х, а фильм «Душа Пирата» рассказывает о молодежи в советское время), из-за чего они не попали в выборку. Также, в качестве первой выборки для сравнения будут рассматриваться шесть иностранных фильмов за указанный период времени (2000-2020-е) по содержательному критерию «фильмы про подростков», для выявления спектра сравнения представлений о подростковой телесности режиссеров других стран. Вторая выборка для сравнения включает в себя пять советских фильмов 1980-х годов по необходимому содержательному критерию. Всего в выборку попало 24 кинофильма.

**Фильмы, попавшие в выборку:**

**Россия, 2000 г.**

«Сиреневые сумерки», режиссер Юрий Конопкин

«Триумф», режиссер Олег Погодин

«Два товарища», режиссер Валерий Пендраковский

«ДМБ», режиссер Роман Качанов

«Я вам больше не верю», режиссеры Марина Сахарова, Иван Щёголев

«Нежный возраст», режиссер Сергей Соловьёв

«Шуб — баба Люба», режиссер Максим Воронков

**Россия, 2020 г.**

«На скорости», режиссер Павел Игнатов

«Королева», режиссер Таисия Игуменцева

«Четвертая стена», режиссер Антон Галимзянов

«Приключения экспоната», режиссер Алена Олейник

«Спасти нельзя оставить», режиссер Дарья Беднарская

«Предок», режиссер Максим Зыков

**СССР, 1980-е.**

«Чучело» (2 части), 1984 г., режиссер Ролан Быков

«Курьер», 1986 г., режиссер Карен Шахназаров

«Вам и не снилось», 1980 г., режиссер Илья Фрэз

«Дорогая Елена Сергеевна», 1988 г., режиссер Эльдар Рязанов

**Иностранные фильмы, 2000-е – 2020-е годы.**

«Любой ценой», 2000 г., США, режиссер Дэвид Маккензи

«Увертка», 2003 г., Франция, режиссер Абделлатиф Кешиш

«Студент года», 2012 г., Индия, режиссер Каран Джохар

«Мустанг», 2015 г., Турция, режиссер Дениз Гамзе Эргювен

«Дневной звездопад», 2017 г., Япония, режиссер Синдзё Такэхико

«Все там», 2020 г., Южная Корея, режиссер Рю Сын-джин

# **Параграф 2. Исследование.**

В ходе данного исследования в совокупности нами было проанализировано 24 кинокартины, 18 из которых советские и отечественные, шесть –– иностранные. В процессе работы в фокус ставились практики и репрезентация телесности подростков, отмечалась визуальная составляющая интересующих моментов, а также разговорная: некоторые аспекты, рассматриваемые в исследовании, могли быть словесно упомянуты действующими персонажами. При анализе фильмов нами были отмечены все проявления телесности персонажей подросткового возраста, в том числе фиксировалась их оценка с точки зрения других персонажей (негативная, нейтральная, позитивная).

Далее будет представлен контент-анализ попавших в выборку фильмов с упором на презентацию телесности подростков. Для дальнейшего анализа нами будет приведен примерный возраст персонажей по группам: ранний переходный возраст (10-14 лет) и поздний переходный возраст (15-19 лет).

**«Сиреневые сумерки», 2000г., режиссер Юрий Конопкин.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

В данном фильме главный герой Роман на людях появляется исключительно с уложенными волосами – вечером, в кровати, показаны растрепанные волосы, вследствие чего можно предположить, что персонаж укладывает волосы по утрам. Также в фильме был сделан акцент на том, что у главного героя бритые подмышки (видна щетина). Роман показан достаточно спокойным подростком, ходит в закрытой одежде, жестикуляция неактивная, мимика практически не меняется, однако был символический жест: облизывание губ при взгляде на симпатичную ему девушку. Главный герой был презентован качающимся на стуле, совершающим пробежку, а также была показана постельная сцена с девушкой, где также отображался процесс раздевания, и были оголены торсы обоих персонажей. Другие подростки показаны весьма активными: бегание во дворе, запрыгивание друг другу на спины. Также были показаны сцены игры в боулинг, показывания бицепса в шутку, тычок главного героя кием в плечо. Один из героев постоянно носит шапку в помещении, что может сигнализировать о некотором «протесте» персонажа в сторону норм приличия.

**«Триумф», 2000 г., режиссер Олег Погодин.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Главный герой кинокартины Андрей появлялся в кадре курящим. Часто отображался с «надменным лицом» или ухмылкой. Показан занимающимся боксом дома – бьющим подвесную грушу. Режиссерами был отображен момент прыжка главного героя, после чего тот начал хромать. В данном контексте хромота может являться символом высокой активности молодого поколения. В одном из кадров Андрей подал руку для рукопожатия весьма неохотно, медленно, с надменным лицом. Перед встречей с девушкой молодой человек был отображен выходящим из ванной комнаты в халате и с мокрыми волосами, что подразумевает принятие им душа. Другие подростки, которые в контексте фильма были позиционированы как негативные персонажи, были представлены с неухоженными, грязными волосами, торчащими в разные стороны. У одного из молодых людей был сделан пирсинг уха: в нем была серьга в виде креста. Большинство женских персонажей-подростков в том числе были представлены с пирсингом ушей. Также подростки были показаны активными, использующими свою телесность в шуточной форме: двое персонажей изображали из рук пистолеты и выстрелы. Один из подростков был презентован сплевывающим на землю, с зеленой стеклянной бутылкой в руке, что в контексте скорее всего подразумевает распитие им алкоголя. В фильме была отображена девушка, плюнувшая на свою руку, чтобы протереть запачкавшиеся джинсы.

**«Два товарища», 2000 г., режиссер Валерий Пендраковский.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Первые кадры фильма презентуют двух подростков, один из которых активно двигается, танцует в парке рядом с мимо идущими прохожими. Желая познакомиться с понравившейся незнакомой девушкой, молодой человек взял ее за руку. Персонаж презентуется в раскованных позах: сидящим широко расставив ноги; лежащим, положив ноги на спинку дивана. Подросток ответил на предложение о принятии душа фразой: «Да я вроде не вспотел», но затем тот же персонаж был отображен выходящим из комнаты в расстегнутой рубашке и с влажными волосами. Главный герой в данной кинокартине курит, на что его мама негодующе говорит своей подруге о том, что сын наверняка употребляет алкоголь, ведь «кто курит, тот и пьет». Здесь в контексте очевидно порицание сына матерью за курение. Также этот подросток показан занимающимся спортом: тягающим гантели. Остальные подростки показаны активно использующими свою телесность в шутливой форме: бегающими и прыгающими с друзьями, имитирующими мотоцикл рукам и звуками; свистящими, активно жестикулирующими; в шутку отдающими честь; прыгающими, смыкая стопы в воздухе. В данной кинокартине также были отображены такие проявления телесности подростков, как забирание начатой сигареты у друга и ее закуривание (сигарета будто спрятана под ладонью), подмигивание, рукопожатие, пинок коробки со злости, удар кулаком по столу, изображение воздушного поцелуя. Также некоторые подростки были отображены пытающимися взаимодействовать с другими людьми против их воли: пытающимся поцеловать девушку, хватающим ее за руки; наклонившимся над девушкой и потянувшимся к ее лицу (после чего другой персонаж оттолкнул молодого человека от дамы). Несколько молодых людей, также показанных негативно, были изображены сплевывающими на землю, ударяющими другого молодого человека, оскаливающими зубы. Несколько женских персонажей-подростков были представлены с наличием пирсинга ушей.

**«ДМБ», 2000 г., режиссер Роман Качанов**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Подростки в данном фильме изображены в основном с уложенными волосами, часто употребляющими алкоголь и курящими. Были представлены сцены того, как молодые люди ковыряются в носу; едят, сильно набивают щеки и чавкают; ковыряются пальцем в зубах; хрюкают. Также в кинокартине подростка отображали плюющимся в лицо другого человека. Был представлен хромой персонаж. Отображалась откровенная постельная сцена молодого человека со взрослой женщиной (в фильме был имитирован процесс, но без обнажения).

**«Я вам больше не верю», 2000 г., режиссеры Марина Сахарова, Иван Щёголев.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Одна из главных героинь фильма презентуется с наличием косметики на лице (помада, тушь, блестящие тени), носящей каблуки, курящей, с грязными волосами. Была отображена берущей за руку другого человека в романтическом ключе. Другие подростки показаны активными, бегающими и прыгающими в шутку в компании, активно танцующими, «корчащими рожицы» (изображение динозавра посредством оскаливания зубов, имитирование лап и когтей согнутыми указательными и. средними пальцами). В фильме была представлена компания подростков, члены которой позиционировались в контексте сюжета как негативные: молодые люди были с растрепанными волосами, курящие, с крашеными волосами (фиолетовые –– у девушки; пепельные –– у молодого человека), с наличием макияжа у девушек. Одна из героинь компании была представлена в откровенной полупрозрачной кофте с открытым декольте и очень короткими шортами. Также в фильме не раз присутствовали сцены, где молодые люди показывали средний палец (в том числе офицеру), что может означать некоторое пренебрежение, посредственное отношение к нормам приличия. Подростки в том числе были показаны носящими солнцезащитные очки в качестве аксессуара (при отсутствии солнца); с заметно уложенными волосами (очевидно наличие лака и зачесывание волос назад у молодого человека); поправляющими прическу и макияж у зеркала; с наличием пирсинга ушей у девушек. Также один молодой человек был представлен с проколотым ухом и маленькой серьгой. В кинокартине было презентовано посещение подростком парикмахерской; был сказан комплимент приятному аромату волос девушки; взятие за руки в романтическом ключе.

**«Нежный возраст», 2000 г., режиссер Сергей Соловьёв.**

Персонажи-подростки раннего (10-14 лет) и позднего переходного возраста (15-19 лет).

В начале фильма представлена лысая девушка-подросток, насчет чего главный герой интересуется, зачем она это сделала, на что был получен ответ: «Подстригла. Как и все». У одной из героинь на палец наложен гипс. Подростки показаны курящими, принимающими наркотики, пьющими, активными, танцующими, прыгающими. Один из персонажей разделся догола на спор в классе при других детях и учителе. Также были представлены постельные сцены (было отображено словесное намерение совершения акта, затем поцелуи); раздевание девушки перед мальчиком, так как тот «хотел посмотреть»; кадр, где молодой человек и девушка спят без одежды на одной кровати. Подростки были презентованы с ярким макияжем (девушки), уложенными волосами. Большинство женских персонажей-подростков были представлены с пирсингом ушей.

**«Шуб — баба Люба», 2000 г., режиссер Максим Воронков.**

Персонажи-подростки раннего переходного возраста (10-14 лет).

Подростки отображались как активные, бегающие и прыгающие в ходе игры с друзьями. Также в данном фильме был представлен подросток, носящий шапку в помещении. Касательно заботы о внешнем виде тела, в кинокартине были сцены посещения подростком парикмахерской и вытирания волос полотенцем.

**«На скорости», 2020 г., режиссер Павел Игнатов.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

В кинокартине подростки в основном были представлены с заметно уложенными волосами (наличие лака, зачесывание, укладка кудрей). Один из героев был показан в солнцезащитных очках в качестве аксессуара (при отсутствии солнца). Главный герой фильма обладал активной жестикуляцией; показал знак «коза» (вытянутые вверх мизинец и указательный палец); имитировал звук щелчка посредством удара внутренний части щеки указательным пальцем. Также данный персонаж неоднократно презентовал свою телесность на камеру: он вел видеоблог, в обязательном порядке помещая свое лицо в кадр, а также окружающую на заднем плане обстановку и других людей. В одном из кадров подразумевалось принятие душа: герой вышел из комнаты с мокрыми волосами и полотенцем. Подростки в фильме показаны активными, занимающимися бегом, делающими отжимания. Один из персонажей был представлен сидящем в раскованной позе: сидящим на стадионе с положенными на верхушку чужого сидения ногами. В целом подростки в фильме показаны достаточно раскрепощенными: молодые люди в расстегнутых рубашках, девушки в коротких юбках и шортах с оголенными плечами. В качестве негативного персонажа был представлен молодой человек с татуировкой на шее и с серьгой в ухе, который в одном из кадров ударил другого подростка. Девушки-подростки в данном фильме были представлены нечасто, но в основном показывались с пирсингом ушей (серьгами).

**«Королева», 2020 г., режиссер Таисия Игуменцева.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Фильм начинается с презентации девушки с растрепанными волосами в одной лишь длинной футболке. Подростки занимаются теннисом, ходят в спортивный зал. Главная героиня снимает себя на камеру и ведет блог, также были представлены сцены, где подростки делают селфи. Часто девушки-подростки показаны в весьма откровенной одежде: открытые плечи, глубокие вырезы, короткие юбки, обтягивающие платья, открытые животы. Также девушки в фильме чаще представлены с уложенными волосами, наличием пирсинга ушей (серьги) и с макияжем. Также некоторые девушки (в том числе главная героиня) носят каблуки. Молодой человек был показан без футболки, с сильно накаченной мускулатурой. Помимо прочего в фильме были сцены того, как девушка показывает язык через ракетку; демонстративно закрывает уши, когда не хочет что-то слышать; смотрит в зеркало и поправляет макияж; поправляют волосы; прыгают в ходе игры; активно танцуют в клубе. Также данный фильм презентовал несколько сцен драки. Один из персонажей кинокартины нередко рассказывает друзьям о своих занятиях в спортзале.

**«Четвертая стена», 2020 г., режиссер Антон Галимзянов.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Данный фильм обращает внимание на практики ухода за внешним видом подростков: презентуются сцены поправления волос; причесывания; кадры с наличием макияжа у девушек; покрашенная синяя прядь волос; наличие укладки волос. Одна из персонажей-девушек показана с открытыми плечами. Подростки показаны активными: бегающими и прыгающими в шутку, в ходе игры. Также были представлены сцены романтического телесного взаимодействия молодых людей: трение носами; обнимания; постельная сцена (подразумевалась посредством отображения кадра поцелуя, затем отображения кадра лежащих под одеялом подростков с оголенными плечами и шеями). Негативно была представлена героиня с видимым наличием очень яркого макияжа, в коротком платье, с открытыми плечами и глубоким декольте. Часть подростков-девушек показывалась с видимым наличием пирсинга ушей. Также в кинокартине была отображена сцена того, как молодой человек толкает девушку.

**«Приключения экспоната», 2020 г., режиссер Алена Олейник.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Главный герой фильма снимает себя на камеру (ведет блог), обязательно помещая свое лицо в кадр. В одном из кадров было показано, как персонаж потирает шею. Также были представлены некоторые элементы агрессивного проявления телесности: пинок мяча в человека; резкие удары по наушнику в контексте того, что тот перестал работать. Один из персонажей, который позиционировался как более негативный, был отображен в кадре с расстегнутой рубашкой на голое тело. У некоторых подростков-девушек можно было заметить наличие сережек (пирсинг ушей).

**«Спасти нельзя оставить», 2020 г., режиссер Дарья Беднарская.**

Персонажи-подростки раннего переходного возраста (10-14 лет).

Подростки в данном фильме показаны весьма активными: занимаются скалолазанием; дурачатся (забинтовали друга «как мумию», в то же время данный подросток вставил в рот карандаши, имитируя клыки); бегающими и прыгающими в ходе игры, в шутку; делающими зарядку; играющими в мяч. Касательно практик заботы о внешнем виде тела, подростки показаны с наличием макияжа; одна из девушек с крашенными волосами; молодой человек носит солнцезащитные очки в качестве аксессуара (при отсутствии солнца); женские персонажи в основном с пирсингом ушей (серьги). Также в кинокартине были представлены сцены, где подростки дерутся; закрывают уши руками (не желая что-либо слышать); в шутку ударяют веткой другого человека; представлены вспотевшими (мокрые волосы, лоб и одежда после бега). Молодые люди были отображены обнимающимися; взявшимися за руки; пожимающими руки.

**«Предок», 2020 г., режиссер Максим Зыков.**

Персонажи-подростки раннего переходного возраста (10-14 лет).

Подростки в фильме показаны активными, бегающими в ходе игры; занимающимися паркуром по поездам (в кадре была представлена оценка данного занятия мамой одного из ребят: «Прыгают, как обезьяны»). Кинокартина иллюстрировала несколько сцен агрессивного использования своей телесности: один из подростков кинул камень в охранника; была представлена драка. Также подростки были отображены совершающими пробежку; активно танцующими. Негативно был представлен подросток с заметно лакированными и зачесанными назад волосами. Данный персонаж был часто презентован с хмурым выражением лица (герой нередко сводил брови к переносице в ходе разговора с другими людьми). Большинство женских персонажей-подростков были представлены с пирсингом ушей.

**«Чучело» (2 части), 1984 г., режиссер Ролан Быков.**

Персонажи-подростки раннего переходного возраста (10-14 лет).

В фильме представлена шуточная драка подростков; бегание и прыгание в ходе игры. В то время как все молодые люди носят очень закрытую одежду (длинные штаны, кофты с воротами), одна из персонажей показана в короткой юбке. Большинство героев презентованы с ухоженными волосами: расчесанные, с косичками или хвостиками. В образовательном учреждении все ученики показаны в школьной форме. Касательно заботы о чистоте тела (или ее отсутствии) были показаны сцены умывания, а также вытирая лица грязной тряпкой. Один из персонажей-подростков кривляется, показывает язык, морщит лицо («корчит рожицы»). Девочка рассказывает друзьям о том, что ее в таком возрасте (12 лет) обнял мальчик. Главная героиня фильма представлена выходящей из парикмахерской с новой прической. Также в кинокартине были представлены сцены прятания лица при плаче; имитация курения (поднятие указательного и среднего пальца у рта, отодвигание ладони и выдыхание). Молодой человек и девочка обнялись, после чего одноклассники начали над ними смеяться и шутить. Была представлена сцена активных танцев. В одном из кадров девочка показывает молодому человеку как нужно ее обнять, чтобы поцеловаться. Ближе к концу фильма главная героиня стрижется налысо, так как все зовут ее «чучелом». Затем она скрывает свою стрижку под шапкой.

**«Курьер», 1986 г., режиссер Карен Шахназаров.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

В фильме представлена сцена, где два подростка танцуют на пляже с оголенным торсом. Один из персонажей катается на скейтборде, пока второй бежит рядом с ним. Подросток сказал девушке, что у нее фигура и ноги «ничего». Молодые люди показаны активно использующими свою телесность в шутку: вставание и поклон при знакомстве; пропускание песка сквозь пальцы; имитирование приемов из карате; сложение рук в замок и склонение головы вниз. Также главный герой фильма представлен курящим, распивающим алкоголь. В кинокартине были отображены такие сцены с подростками, как активные танцы; раздевание до трусов (при маме). Более негативно показывают персонажей-девушек с наличием яркого макияжа, высоких пушистых причесок. Большинство героинь имеют пирсинг ушей (серьги).

**«Вам и не снилось», 1980 г., режиссер Илья Фрэз.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Главная героиня фильма показывает знак «пис» (указательный и средний пальцы вверх). В образовательном учреждении школьники сидят на партах (все отображены в школьной форме). Подростков презентуют активными: бегающими; в шутку толкающимися; активно танцующими. В ключе романтического телесного взаимодействия представлены сцены взятия за руки; объятия (из-за этого действия по сюжету мама молодого человека хочет перевести его в другую школу). В кинокартине были показаны кадры сложения рук вдоль лица (задумавшись); прикрытия рта при чихании. В компании друзей один подросток был презентован с расстегнутой рубашкой. В то же время другой герой пытается прикрыться, вытирая тело и волосы полотенцем (также подразумевалась сцена принятия душа). Отец одного из персонажей спросил подростка, не хочет ли тот умыться, на что молодой человек ответил: «Нет».

**«Дорогая Елена Сергеевна», 1988 г., режиссер Эльдар Рязанов.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Все главные герои-подростки в фильме представлены как негативные персонажи, и отображались они в таких кадрах, как раздевание у реки и купание (девушки показаны в открытых раздельных купальниках, молодые люди в трусах); шутливое бегание, подключение к групповой спортивной зарядке на улице. Один из персонажей носил солнцезащитные очки в качестве аксессуара (в лифте). Ребята, придя к учительнице домой, были представлены целующими учительницу в щеку и руку (в контексте сюжета данное действие не было искренним, подростки специально пытались «казаться хорошими»). У героини-девушки заметно наличие яркого макияжа, пирсинга ушей (серьги). Молодые люди отображены с растрепанными волосами; кривляющимися, «корчащими рожицы» в зеркало; имитирующими игру на гитаре; зевающими, не прикрывая рот; прыгающими; активно танцующими. Также в фильме была показаны сцены объятия и поцелуев двух персонажей в романтическом ключе. Подростки в кинокартине курят и распивают алкоголь. Помимо прочего, были представлены сцены агрессивного телесного взаимодействия: драка; попытка изнасилования (молодой человек толкнул девушку на кровать, хватал за руки, сел на ее ноги, разорвал футболку). Также ребята разгромили квартиру учительницы: разбросали все вещи, какие-то сломали.

**«Любой ценой», 2000 г., США, режиссер Дэвид Маккензи.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Заставка фильма начинается с отображения большого количества косметики. Героиня на первых же кадрах мажет ноги кремом; красит ресницы; наносит кисточкой пудру; красит губы помадой; надевает украшения на шею; расчесывает волосы; наносит духи. По сюжету подростки в школе делятся на две группы: молодые люди, представленные в солнцезащитных очках в качестве аксессуара (при отсутствии солнца); посещающие спортзал; мускулистого телосложения; играющие в американский футбол, относятся к группе «крутых», в то время как ребята средней комплектации; с растрепанными волосами; в серых свитерах и очках для зрения –– к группе «неудачников». Подростки были показаны активными: в шутку толкающимися, бегающими, прыгающими, танцующими. Герои, представляющие подрастающее поколение, были несколько раз отображены принимающими душ и моющими волосы, также один из персонажей подстригал волосы в подмышках. Также в фильме были представлены сцены поцелуев; облизывания пальца другого человека; показывания молодыми людьми оголенных ягодиц в шутку; рвоты на другого человека; раздевания до нижнего белья с целью уговорить молодого человека пойти с ней на школьный бал; оставления парня в одних трусах привязанным к кровати на глазах у других подростков (вследствие чего другие молодые люди начали разрисовывать его тело); постельная сцена (поцелуи и раздевание в кровати). Также в кинокартине были показаны кадры того, как молодой человек сидит в раскованной позе, положив ноги на спинку сидения другого человека на стадионе; девушка одета в полупрозрачное короткое платье с глубоким вырезом. Касательно модификаций тела, в фильме был представлены пирсинг ушей у большинства женских персонажей, у одной из них в том числе пирсинг пупка. Одна из героинь-подростков говорит о своем намерении купить новую короткую юбку, также словесно было рассказано об удалении волос на спине; о намерении принять душ. Помимо прочего, в кинокартине была отображена сцена, иллюстрирующая наличие сыпи на ногах девушки. Из символической презентации телесности мы заметили кадры, в которых подростки облизывают губы в ходе общения с симпатичным им молодым человеком; показывают знак «лузер» (поднятие указательного пальца вверх, большого – в сторону, поднесение руки ко лбу); подмигивают.

**«Увертка», 2003 г., Франция, режиссер Абделлатиф Кешиш.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

У одной из главных героинь фильма имеется шрам на лице. Данный персонаж был отображен ходящим босиком по подъезду. Также женские персонажи в основном представлены с наличием пирсинга ушей (с серьгами). Один из персонажей начал чесать голову в ходе делания комплимента, что может свидетельствовать о некотором смущении. Также в фильме отображалось еще несколько сцен, отображающих возможную нервозность персонажей: потирание губ; грызение ногтей; чесания лица; облизывания губ. В кинокартине была представлена словесная сцена намерения подростка плюнуть в лицо другому человеку. Главный герой отображен курящим. В романтическом ключе были показаны сцены взятия за руки. При встрече подростки либо пожимают руки, либо имитируют поцелуи в щеки. Также фильм презентовал два кадра агрессивного взаимодействия: толкание другого подростка на землю; избиение подростков (однако здесь акт насилия происходил со стороны служителей закона, в то время как сами подростки не отвечали на удары).

**«Студент года», 2012 г., Индия, режиссер Каран Джохар.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Подростки в данном фильме показаны весьма активными и спортивными: занимаются бегом на стадионе; танцуют (индийские танцы); играют в футбол; прыгают (после победы в матче); занимаются в спортивном зале (приседания, занятия с гантелями, бег, использование тренажеров, плавание в бассейне, езда на велосипедах). Героини кинокартины в основном представлены с наличием макияжа; с пирсингом ушей. Нередко были представлены сцены откровенной репрезентации тела: ношение открытых коротких платьев (наличие глубокого выреза, оголение плеч); отсутствие футболки у молодых людей; ношение откровенной открытой одежды практически у всех героинь в клубе; хождение в открытых раздельных купальниках; хождение в купальных трусах. По сюжету в старшей школе персонажей подростки делятся на два типа: «кутилы» – представлены в солнцезащитных очках в качестве аксессуара; «зубрилы» – в очках для зрения. Также в фильме были показаны кадры, иллюстрирующие принятие душа и мытье волос. В романтическом ключе подростки презентовались целующимися, гладящими щеки друг друга и берущимися за руки. Помимо сцен с любовным взаимодействием молодые люди также давали друг другу «пять»; пожимали руки; хлопали в ладоши; щипали, хлопали другого человека по щеке; тыкали друга в плечо. Касательно символической репрезентации тела, кинокартина отображала показывание знака «тише» (поднятие указательного пальца вверх и прикладывание его к губам); прикусывание губы; показывание среднего пальца. Одна из женских персонажей-подростков была представлена с наращенными ресницами. У всех молодых людей и девушек в фильме заметна укладка волос. Также в кинокартине был отображен кадр прикрытия рта рукой при смехе. Была показана сцена драки. Одна из подростков-девушек специально переоделась в закрытую, неоткровенную одежду для похода в больницу. Подростки были показаны курящими и распивающими алкоголь.

**«Мустанг», 2015 г., Турция, режиссер Дениз Гамзе Эргювен.**

Персонажи-подростки раннего (10-14 лет) и позднего переходного возраста (15-19 лет).

Начало фильма презентует пять сестер-подростков, в шутку дерущихся, прыгающих, купающихся в море в одежде. Девочки представлены без макияжа, с растрепанными волосами. Бабушка героинь в одном из кадров говорит, что уложит сестрам волосы, а также осуждает девушек за то, что те опозорили всю семью, ведь соседи видели, как они «прижимались к мальчикам». Одна из персонажей жевала жвачку, на что ее отец приказал ее выплюнуть. Всех девочек повели к гинекологу ради проверки девственности. Подростки в кинокартине были представлены по-детски балующимися: сующими ногу друг другу в лицо; имитирующими плавание на кровати; бегающими и прыгающими; в шутку плюющими в лицо сестре. Бабушка одела своих внучек в закрытые платья в пол, подолы которых девушки порвали, чтобы было видно одну из ног. Также подобные сцены, иллюстрирующие попытки выглядеть более откровенно, отображались несколько раз, и каждая такая попытка была встречена осуждением и порицанием: одна из героинь надела короткие шорты и верх от купальника, выйдя к бабушке, ее отругали и отправили срочно переодеваться на случай «если мужчина зайдет и увидит»; девушки загорали в купальниках у открытого окна, на что их родственница приказала им скорее «надеть что-то поприличнее». Касательно телесного взаимодействия в фильме было представлено два кадра: объятие мужчины в качестве благодарности за помощь; подразумевание постельной сцены (раздевание до нижнего белья перед молодым человеком, затем закрытие окон машины). Бабушка главных героинь показывала девочек семьям мужчин с целью отдать их всех замуж. Помимо прочего, в фильме была представлена сцена, иллюстрирующая увлеченный просмотр телевидения отцом семейства, где говорилось, что «женщины должны быть целомудренны, чисты, не могут громко смеяться на публике, должны краснеть от одного мужского взгляда». После данного кадра одна из сестер почесала глаз средним пальцем, что может символизировать неприличный жест. Также в кинокартине была имитирована сцена убийства дочери отцом сразу же после того, как молодой человек, присутствующий в постельной сцене с одной из сестер, пришел к дому семьи и начал кричать под окнами про то, что они делали в машине. Это может символизировать об очень высокой степени порицания и непринятия поведения девушки, ее новообретенной «нечистоте».

**«Дневной звездопад», 2017 г., Япония, режиссер Синдзё Такэхико.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Главная героиня фильма в первых кадрах представлена в коротких шортах, без макияжа. Подростки кланяются при приветствии, извинении и благодарности. Одноклассники главной героини осуждают длину ее юбки: по их мнению, она слишком длинная (чуть выше колена). Один из персонажей одернул руку после случайного соприкосновения руками с девушкой, затем скинул книгу со стола и отодвинулся; убегал после шутливого тыкания в корпус тела. Главная героиня презентовала свое хорошее настроение такими проявлениями телесности, как катание корпусом тела по крыше школы; битье подушки руками и катание по кровати от радости. В контексте телесного взаимодействия, в фильме были представлены следующие сцены: положение руки на голову подростка (девушка одернулась после этого действия от одного персонажа, от другого же – приложила руку к голове после прикосновения); драка; поцелуй в щеку; взятие за руки; взятие рукой за щеку; объятие; положение головы на плечо; поцелуй. Также в кинокартине представлялись кадры, отображающие символическую телесность: уголка губ в презрении (ухмылка); закрытия лица от смущения; просьбу улыбнуться; потирания шеи от неловкости; прикрывания рта при смехе; поправления волос при волнении. Один из персонажей-подростков был показан курящим. Молодые люди также отображались активными: как занимающимися бегом профессионально, так и бегающими в ходе игры; в шутку толкающимися. Главная героиня начала использовать косметику, были представлены сцены нанесения макияжа; плетения косичек; ношения каблуков (девушка-подросток в данной обуви ходила весьма неуверенно). В одной из последних сцен девушку показали выходящей на улицу босиком.

**«Все там», 2020 г., Южная Корея, режиссер Рю Сын-джин.**

Персонажи-подростки позднего переходного возраста (15-19 лет).

Девушка-подросток оттолкнула чужую руку от своего лица, после чего другая девочка толкнула ее. В данном фильме были представлены женские персонажи с наличием макияжа, причем все те персонажи позиционировались как более негативные. Одна из персонажей улыбнулась одним уголком губ (ухмылка). Кинокартина презентовала в основном агрессивное проявления подростковой телесности: драка; щипание за щеку в издевке; толкание подростка на пол; душение и снятие этого на камеру; связывание девочек-подростков в лесу и снятие этого на камеру; принуждение к погоне: издевки над персонажем и вследствие указ бежать от них, пока они будут догонять. Также одна из подростков более миролюбиво проявила свою телесность в отношении неприятного ей человека: показала язык.

Далее нами будет представлены таблицы, отображающая встретившиеся презентации телесности в каждом блоке фильмов.

В таблице также представлена частота появления в кадре тех или иных проявлений телесности. Анализ проводится методом иконографии, который не предполагает ориентирования на конкретные цифры –– в данном исследовании мы опираемся на частоту отображения изучаемых аспектов или же на их отсутствие.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Проявления телесности** | **Россия, 2000-й год** | **Россия, 2020-й год** | **Советские фильмы** | **Зарубежные фильмы** |
| **Забота (или ее отсутствие) о внешнем виде тела** | *27 кадров*Наличие укладки волос 6Растрепанные волосы, грязные волосы 4Видимое наличие макияжа 4Бритье лица 2Бритые подмышкиНошение каблуковКрашеные волосы (пепельные, фиолетовые) 2Поправление прически 3Поправление макияжа 1Посещение парикмахерской 2Стрижка волос | *27 кадров*Наличие укладки волос 9Растрепанные волосы 5Поправление прически 3Крашеные волосы 2Поправление макияжа 2Видимое наличие макияжа 5Ношение каблуков | *7 кадров*Наличие укладки волосНаличие макияжа 2Посещение парикмахерскойПрятание состриженных волос под шапкойСолнцезащитные очки в помещенииРастрепанные волосы | *34 кадра*Нанесение макияжа 3Нанесение крема на ногиРасчесывание волосПлетение косыПоправление прически 4Солнцезащитные очки как аксессуар (в помещении, когда нет солнца) 2Наличие укладки волос 6Растрепанные волосы 3Стрижка волос в подмышкахУдаление волос на спинеНаличие макияжа 9Наращенные ресницыНошение каблуков |
| **Репрезентация телесности** | *16 кадров*Шапка в помещении 2Отсутствие брезгливости (закурил чужую сигарету)Чавканье Ковыряние в носу Ковыряние в зубахХрюканьеРаскованные позы (сидение, широко расставив ноги/руки, ноги на спинке дивана) 2Откровенная одежда, оголение частей тела (короткие шорты, открытое декольте, полупрозрачная кофта,расстегнутая рубашка, раздевание на спор в классе, раздевание перед другим подростком, показывание бицепса) 5Солнцезащитные очки (в качестве аксессуара, когда нет солнца/в помещении) 2 | *29 кадров*Снятие себя на камеру (в кадре обязательно лицо, по плечи) 6 Солнцезащитные очки (в качестве аксессуара, когда нет солнца/в помещении) 2Жевание жвачкиЗевание, не прикрывая ротРаскованные позы (сидение, широко расставив ноги/руки, ноги на спинке дивана, кресла) 3Откровенная одежда, оголение частей тела (короткие юбки, шорты, открытые плечи, животы, расстегнутая рубашка,декольте, обтягивающая одежда, отсутствие футболки у м.ч.) 16 | *10 кадров*Шмыганье носомКороткая юбка (школьная форма)Прикрывание лица ладонями (при плаче)Откровенная одежда, оголение частей тела 3Раскованные позы (сидение на парте) Прикрывание рта при чиханииПрикрывание тела при переодевании при других людях Зевание, не прикрывая рот | *21 кадр*Откровенная одежда, оголение частей тела 14Раскованные позы (ноги на переднем сидении другого человека на стадионе) Прикрывание лица при смехе, смущении 4Жевание жвачкиНанесение парфюма |
| **Забота (или ее отсутствие) о чистоте тела** | *5 кадров*Принятие душа 3Мытье волосВкусно пахнущие волосы  | *1 кадр*Принятие душа | *4 кадра*Умывание лицаВытирание лица грязной тряпкойОтказ от умывания лицаМытье волос | *5 кадров*Принятие душа 3Мытье волос 2 |
| **Активность** | *14 кадров*Бег, прыжки (в игре, шутливо, неспортивные) 8Активные танцы на дискотеке 2Пинок, удар неодушевленных предметов (коробка, стол) 2Игра в боулингКачание на стуле | *15 кадров*Пинок, удар неодушевленных предметов (мяч, наушник) 4Бег, прыжки (в игре, шутливо, не спортивные) 5Телесное взаимодействие в ходе игр / баловства (битва подушками, игра в мяч, шлепок веткой) 3Занятие паркуромАктивные танцы в клубеЗанятие скалолазанием | *12 кадров*Шуточная дракаШуточное толканиеБег, прыжки (в игре, шутливо, неспортивные) 4Активные танцы 3Катание на скейтбордеБег (неспортивный)Пинок мяча | *9 кадров*Бег, прыжки, толкание (шутливо, в игре) 3Активные танцы 6 |
| **Особенности тела** | *2 кадров*Хромота, ношение гипса 3 | *0 кадров* | *0 кадров* | *3 кадра*Стошнило на другого подросткаСыпь на ногахШрам на лице |
| **Телесное заимодействие** | *14 кадров*Телесное взаимодействие в романтическом ключе (постельные сцены 4, объятие, взятие за руки) 11Попытка взаимодействия телесности против воли (попытка поцеловать, хватание за руки) 2Драка | *15 кадров*Телесное взаимодействие в романтическом ключе (поглаживание руки другого подростка, соприкосновение носами, объятия, взятие за руки, постельная сцена (без одежды под одеялом после поцелуя) 7Драка 5Удары, толкание 2Дружеское объятие | *9 кадров*ТолканиеТелесное взаимодействие в романтическом ключе (объятия, поцелуи, взятие за руки) 6ДракаПопытка изнасилования (толкание девушки на кровать, хватание за руки, разрывание футболки) | 34 *кадра*Облизывание пальца другого человекаТелесное взаимодействие в романтическом ключе (поцелуй, постельная сцена, подмигивание, взятие за руки, объятия, глажение щеки) 14Избиение Драка 5Щипок за щеку 3Хлопок по щекеТычок в плечо 2Сование ног в лицоПлевок в лицоОдергивание от прикосновения 2Хватание за курткуТолканиеРазрисовывание тела другого человека |
| **Смысловая презентация тела (жесты, мимика)** | *31 кадр*Плевок (на землю, руку) 6«Надменное» выражение лица, ухмылка 2Приветственные жесты (рукопожатие) 4Символическая телесная имитация (пистолет, езда на мотоцикле, шутливая отдача чести, изображение динозавра, имитация открытия шкатулки) 5Активная жестикуляцияПоказывание среднего пальца 2Угрожающие жесты (удар битой по своей руке)Жест «дай пять»Показывание языкаОблизывание губПодмигиваниеПодпирание головы рукойВоздушный поцелуйПрикусывание губСвистОскаливание зубовВоздушный поцелуй | *14 кадров*Знак «коза» (поднятие указательного пальца и мизинца вверх)Показывание языка Закрывание ушей 3Накручивание волос 2 Потирание шеиПрикусывание губы Активная жестикуляцияСимволическая телесная имитация (имитация звука щелчка посредством удара пальцем о внутреннюю часть щеки, имитация клыков при помощи карандашей, вставленных в рот) 2Приветственные жесты (рукопожатие, объятие) 2 | *12 кадров*Показывание языка 2Кривляние 2Складывание рук в замок и поклон Символическая телесная имитация (боевых приемов, игры на гитаре) 3Поднятие указательного и среднего пальца вверх Приветственные жесты (поцелуй в руку, в щеку) 2Имитация курения | *21 кадр*Приветственные жесты (рукопожатие, поцелуи в щеку, поклон) 5Накручивание локона на палецОблизывание губПотирание губЖест «дай пять»Хлопок в ладошиЗнак «тише» (прикладывание указательного пальца к рукам)Потирание шеиЗакрывание ушейЗнак «лузер» (указательный палец вверх, большой палец в сторону)Показывание среднего пальцаПоказывание языкаГрызение ногтейЧесание щекиИмитирование плаванияУхмылка 2 |
| **Забота (или ее отсутствие) о здоровье**  | *20 кадров*Курение сигарет 11Распитие алкоголя 4Употребление наркотиков Занятия спортом (занятия с гантелями, бокс, пробежка) 3Массаж ног | *11 кадров*Занятия спортом (бег, отжимания, теннис, спортзал, зарядка) 10 Хождение босиком по улице | *4 кадра*Курение 2Распитие алкоголя 2 | *19 кадров*Занятия спортом (американский футбол, силовые упражнения, бег, плавание, приседания, спортзал, езда на велосипедах) 12Курение 3Распитие алкоголяМассажПосещение врачаХождение босиком по подъезду |
| **Модификации тела** | *11 кадров*Пирсинг у молодого человека (серьга в ухе) 2Пирсинг у девушек (серьги в ушах) 9 | *13 кадров*Пирсинг у молодого человека (серьга в ухе)ТатуировкаПирсинг у девушек (серьги в ушах) 11 | *2 кадра*Пирсинг у девушек (серьги в ушах) 2 | *10 кадров*Пирсинг у девушек (серьги) 9Пирсинг пупка у девушки |

Так, можно сделать некоторые выводы касательно трансформации представлений о подростковой телесности в отечественном кинематографе.

Отечественные кинокартины 2020-х годов вследствие виртуализации и технического прорыва активно отображают подростков, снимающих себя на камеру. Можно сказать, что фиксирование себя на фото/видео с последующим выкладыванием в сеть стало мейнстримом в представлениях о телесности подрастающего поколения. Интересно то, что в пяти из шести фильмов были использованы смартфоны в качестве камеры, и каждый такой кадр подростки обязательно снимали себя, даже стараясь показать пейзаж, ни один персонаж не пытался запечатлеть вид обособленно: каждый герой, делая снимок/записывая видео, выбирал формат селфи.

Представления о практиках заботы о здоровье тела в российских кинокартинах 2000-го года были показаны достаточно мало, так, подростки, занимающиеся спортом, были представлены три раза, делающие массаж –– 1 раз, однако сцены курения сигарет встретились 11 раз, распития алкоголя –– четыре, принятие наркотиков –– один, в то время как персонажи фильмов 2020-го года в ключе занятий спортом презентовались в десяти сценах, а курящие, принимающие вещества или пьющие не были показаны ни разу. Разве что презентовалась одна сцена хождения босиком по улице, что можно в какой-то степени отнести к отсутствию заботы о здоровье. Таким образом, в современном отечественном кинематографе персонажи, иллюстрирующие подрастающее поколение, более осознанно подходят к заботе о своем теле, исключая вредные привычки и стараясь активно заниматься спортом для сохранения здоровья и поддержания фигуры. Несмотря ни на что, вредные привычки в кинематографе 2000-го года по сюжету были безоценочными со стороны непосредственно подростков: всего лишь один раз курение и распитие алкоголя порицалось родителем подростка.

В российских фильмах 2000-го года подрастающее поколение количественно показано практически таким же активным, как и поколение в кино 2020-го года, использующим свою телесность в игре, в шутку, ребячась: бег и прыжки (не спортивные, баловство), имитирование чего-либо посредством тела (пистолет, езда на мотоцикле, шутливая отдача чести, изображение динозавра и т.д.), активные танцы –– подобные сцены встретились 14 раз. Кинокартины 2020-го года же презентуют подростков активными в 15 кадрах, несмотря на небольшую разницу в частоте отображения данных аспектов, заметна небольшая трансформация сути представлений: здесь мы наблюдаем битву подушками, игру в мяч, шуточные драки, танцы, имитация звука ударом об щеку, имитация клыков, занятие паркуром, скалолазанием –– ребята реже стали показываться бегающими во дворе с друзьями, начинающими прыгать без причины, играющими в большой компании. Такие сцены стали чаще происходить при маленьком количестве людей вокруг, что может быть связано с тем, что подростки по сюжету намеренно хотят выглядеть старше, стараясь держаться сдержаннее при взрослых и менее знакомых молодых людях.

В отечественном кинематографе 2020-го года молодые люди представляются более агрессивными в проявлении своей телесности, о чем нам говорят пять сцен драки, удары, толчки, пинки –– в целом подобное отображалось 11 раз, из которых только два проявления были направлены на неодушевленные предметы (пинок мяча, удар по наушнику). Фильмы 2000-го года презентовали попытки взаимодействия телесности против воли (попытка поцеловать, хватание за руки), две драки и пинки –– всего шесть раз, из которых два –– пинки коробки и удар по столу.

В кинематографе 2000-го и 2020-го года забота о внешнем виде тела была отображена в равной степени, однако в фильмах начала XXI века было уделено внимание таким процедурам, как бритье (3 сцены, 2 из которых подразумевались, но процесс показан не был) и посещение парикмахерской (2 сцены), в то время как в современных фильмах таких кадров не было показано. Также есть разница в оценке тех или иных практик телесности: в кинокартинах 2000-го подростки с макияжем или крашеными волосами чаще были отображены как негативные персонажи, тогда как в фильмах 2020-го оценки по этим параметрам не было.

Репрезентация телесности персонажей в отечественном кинематографе 2000-го года показывала подростков как людей, в меньшей степени придерживающихся некоторых условных рамок приличия: молодые люди были показаны чавкающими, хрюкающими, ковыряющимися в носу, в зубах, курящими чужую сигарету (что может символизировать также об отсутствии брезгливости) в то время как в фильмах 2020-го года подростков показывали разве что жующими жвачку и не прикрывающими рот при зевании. Также, в ключе репрезентации телесности подростки были в равной степени показаны носящими солнцезащитные очки в качестве аксессуара (в отсутствии солнца или в помещении), сидящими в раскованных позах.

Очевидным выводом оказывается то, что в представлениях о подростковой телесности 2020-х годов, молодые люди намного чаще надевают откровенную одежду, оголяют части тела (живот, плечи, ноги, декольте, торс). Причем такая открытая презентация телесности не порицается обществом, скорее, напротив, персонажи в более откровенных нарядах в контексте кинокартин нередко показываются как более успешные, популярные, красивые. Так, в фильмах 2000-го года, откровенная одежда или оголение частей тела (не учитывая постельные сцены) было показано пять раз, один из которых в контексте сюжета оценивался негативно, один –– в силу детского любопытства, а еще один – презентовался как шутка, оголение тела на спор. В отечественном кинематографе 2020-го года подобные сцены отображались 16 раз, среди которых также можно отметить ношение обтягивающей одежды, «подчеркивающей» фигуру персонажа.

Несмотря на более откровенную презентацию телесности в кинематографе 2020-го года, телесное взаимодействие в романтическом ключе более часто показывалось именно в фильмах 2000-го –– восемь раз (четыре из которых – постельные сцены, в том числе презентующие оголенные части тела, раздевание), в то время как в кинокартинах 2020-го такое взаимодействие презентовалось шесть раз (объятия, поцелуи), в которых была лишь одна постельная сцена, отображенная весьма не откровенно (подразумевание постельной сцены посредством презентации кадра поцелуя, затем подростков с оголенными плечами и шеями под одеялом). Таким образом можно проследить интересную тенденцию того, что в постсоветское время, по представлениям режиссеров, подростки практически не презентовали свои тела открыто, однако были более склонны к романтическому/интимному взаимодействию тет-а-тет, в то время как сейчас картина абсолютно противоположная: оголение частей тела, объятия и поцелуи не порицаются, однако другая сторона романтических отношений замалчивается.

В отечественном кинематографе 2020-го года стали меньше показывать практики заботы о чистоте тела: лишь одна сцена, подразумевающая принятие душа, тогда как в фильмах 2000-го принятие душа подразумевалось три раза, мытье волос –– один раз; отмечалось, что у девушки «вкусно пахнущие волосы».

Сильной трансформации представлений о модификации тела также не было замечено: в российских фильмах 2000-го года пирсинг у девушек (серьги в ушах) был представлен девять раз, серьга в ухе у молодого человека –– два раза; в фильмах 2020-го –– пирсинг у девушек (серьги в ушах) – 11 раз, серьга в ухе у молодого человека – один, а также была показана татуировка на шее. Что в кинокартинах 2000-го года, что 2020-го, пирсинг у молодых людей (и тату в современной картине) были представлены у более негативно позиционируемых персонажей.

Интересный вывод получается из анализа особенностей тела, так, в фильмах 2000-го года три раза показывались сцены хромоты или ношения гипса, в то время как в кинокартинах 2020-го абсолютно никакие особенности тела показаны не были.

Также, делая выводы по нашему исследованию, важно подробнее отметить факт замалчивания некоторых проявлений телесности. Анализируя альтернативную выборку (зарубежные и советские фильмы), мы отметили некоторые практики, образы, действия, которые не были презентованы ни в одном из отечественных фильмов. Так, из модификаций тела в альтернативной выборке были презентованы такие проявления телесности, как пирсинг пупка у девушки; из заботы о здоровье посещение врача, массаж; из символической телесной презентации грызение ногтей, чесание щеки, показывание знака «лузер» (указательный палец вверх, большой палец в сторону), жест «дай пять», хлопок в ладоши, знак «тише» (прикладывание указательного пальца к рукам). Также в данных фильмах было показано больше разнообразных проявлений телесного взаимодействия (например, одергивание от прикосновения, хлопки и щипки за щеку, тыканье и т.п.). Касательно особенностей тела, в зарубежных фильмах показывали такие кадры, как тошнение на другого человека, сыпь на ногах, шрам на лице. В советских кинокартинах также презентовали некоторое отсутствие заботы о чистоте тела, в то время как ни в одном российском кино подобного не было: сцены вытирания лица грязной тряпкой, отказ от умывания лица. Помимо прочего, в фильмах из альтернативной выборки больше внимания уделялось таким действиям, как нанесение косметики на лицо (3 кадра, в то время как в российских фильмах мы могли увидеть наличие макияжа, но не процесс его нанесения); нанесение крема на ноги, расчесывание волос; плетение косы; стрижка волос в подмышках (в то время как в одной сцене фильма 2000-го года была презентована сцена, иллюстрирующая бритые подмышки (видна щетина), но не процесс бритья). Также зарубежные фильмы затрагивали и презентовали такие аспекты, как удаление волос со спины, наращенные ресницы.

В данном исследовании мы проводили вторичный анализ и рассматривали трансформацию представлений о подростковой телесности по возрастным группам: ранний (10-14 лет) и поздний переходный возраст (15-19 лет). Фильмов про более молодое подрастающее поколение в 2000-м и 2020-м годах снималось достаточно мало, тем не менее, мы смогли сделать некоторые выводы. В отечественном кино про людей раннего переходного возраста 2020-х ребята были представлены активными, занимающимися экстремальными видами спорта (скалолазание и паркур), совершающими пробежку, делающими зарядку. Были показаны сцены шуточных драк, бегания и прыгания в компании с друзьями, игры в мяч. Персонажи-девушки отображались с нанесенным макияжем, пирсингом ушей. В ключе телесного взаимодействия в кино данной возрастной группы показывали кадры драки, агрессивного проявления телесности, а также объятий и взятий за руки в романтическом ключе. Фильмы 2000-х годов также презентуют подростков в возрасте 10-14 лет активными, бегающими и прыгающими с друзьями. Также были представлены две сцены раздевания; наличия пирсинга ушей у девушек. Помимо этого, подростков показывали посещающими парикмахерскую и вытирающими голову полотенцем, что подразумевало мытье волос. Анализируя альтернативную выборку, мы отметили отсутствие в отечественном кинематографе таких кадров, как кривляние, показывание рожиц, посещение врача, ношение откровенной одежды (дома, не на людях), показывание неприличных жестов. Таким образом, мы видим небольшое отличие в трансформации представлений о подростковой телесности у различных возрастных групп, однако основная тенденция прослеживается в кино, презентующем обе группы: тренд на здоровый образ жизни и занятие спортом, нормализация нанесения макияжа, более агрессивное проявление телесности. Однако исследуя более молодое поколение подростков, мы можем отметить отсутствие, например, постельных сцен, кадров курения, принятия алкоголя или наркотиков.

# **Заключение.**

В силу влияния множества процессов на общество телесность и представления о ней трансформируются, в частности, появляются новые стереотипы о «нормальности» тела, обозначаются своего рода «рамки», предписывающие «хорошему» телу определённые характеристики – например, быть активным, успешным, функциональным. В силу человеческой потребности быть принятым обществом такие стереотипы конструируются и поддерживаются за счет социальных норм. Кинематограф, а точнее, фильмы, репрезентирующие идеи и представления своих создателей, оказывают влияние на формирование подростковой телесности, поскольку подрастающее поколение нередко опирается на образы кумиров и их персонажей.

Как и в любом другом, в российском обществе анализ отечественных фильмов актуален в связи с изменением социокультурного контекста, распространения новых трендов и идей, глобальных и локальных социальных изменений. Кино является определённым отражением социальных процессов; в то же самое время некоторые изменения происходят и в самой киноиндустрии. Так, на отечественное кино 2000-х – 2020-х годов практически не накладываются ограничения, запрещающие презентацию тех или иных образов, идей, смыслов, сюжетов, в связи с чем режиссеры опираются на желания целевой аудитории, создавая более актуальные фильмы. Тем самым зрители, сопоставляя жизненные ситуации героев со своими, способны в большей мере ассоциировать себя с персонажами, что неосознанно повышает степень влияния таких кинокартин на человека.

Существует целый спектр подходов к изучению кинематографа, равно как и достаточное количество методов анализа фильмов, где каждый помогает добиться определенных результатов в зависимости от поставленных целей и задач. В нашем исследовании наиболее подходящим является метод иконографии, который предполагает сравнение специально отобранных визуальных источников между собой для выявления повторяющихся действий, атрибутов, элементов образов. Так, используя данный метод, мы выявили представления режиссеров о подростковой телесности посредством определения частоты встречаемости тех или иных её проявлений.

Репрезентация подростковой телесности изменилась с точки зрения появления в репертуаре новых практик: в фильмах 2020х гг делается акцент на постоянном стремлении подростков к фото и видео фиксации тела (особенно лица). Многие персонажи-подростки были представлены как блогеры. Также в фильмах 2020-х репрезентируется идея здорового образа жизни: молодые люди предстают заботящимися о здоровье тела, подростки перестали курить, пить или принимать наркотики, зато стали активно заниматься спортом.

Трансформировались репрезентация молодёжных активностей: игры с друзьями, шуточные взаимодействия стали более «престижными» (скалолазание или паркур вместо беготни и прыжков во дворе), детское ребячество и баловство стало показываться реже, а если и показывалось, то скорее исключительно в компании близких друзей.

Невзирая на тренд романтизации криминала в фильмах 2000-го года, телесное взаимодействие в настоящее время (2020 год) репрезентировано более агрессивным, нежели раньше: молодые люди чаще показаны дерущимися, толкающимися, пинающимися, ударяющими что-либо или кого-либо. Вместе с тем, это соседствует с, казалось бы, в некоторой степени противоположной тенденцией: персонажи-подростки сегодня показаны более телесно «воспитанными», аккуратными и сдержанными в телесных проявлениях (никто не ковыряется в носу, не грызет ногти, не чавкает и т.п.).

Изменилась и оценка телесных практик подростков: сейчас, в отличие от фильмов 2000-го года, персонажи не осуждают других персонажей за яркий макияж или крашеные волосы. Многие внешние корректировки тела являются допустимыми. Подростки репрезентируются более открыто показывающими свои тела, чаще надевают откровенную одежду, оголяют части тела. Персонажи, акцентирующие свою фигуру, чаще воспринимаются другими героями фильма как красивые, успешные, популярные. В то же время тема половой жизни стала умалчиваться, тогда как ранее подобные сцены снимались чаще и были откровеннее.

В ходе исследования мы отметили незначительную трансформацию таких аспектов, как представления о заботе о чистоте тела, модификациях тела, особенностях тела. Сейчас практически отсутствуют сцены, связанные с гигиеной (принятие душа, мытье волос); не показывают специфические особенности тела (например, хромота, ношение гипса).

Мы заметили небольшие различия в представлениях о телесности подростков различных возрастных групп (ранний подростковый возраст и поздний). В настоящее время у персонажей, изображающих более юных подростков, также, как и у более старших, прослеживается акцентирование практик здорового образа жизни, в том числе, занятий спортом, нормализация нанесения макияжа, а также агрессивные проявления телесного «поведения». Однако в фильмах с юными героями отсутствуют постельные сцены, кадры курения, принятия алкоголя или наркотиков.

Некоторые потенциально возможные проявления телесности не были показаны ни в одном российском фильме. Так, в кино отсутствуют некоторые особенности тела, его модификации, некоторые практики заботы о здоровье, символические проявления телесности, телесные взаимодействия, такие как посещение врача, пирсинг пупка, массаж, грызение ногтей, сыпь на теле, шрамы, нанесение крема на ноги, подстригание волос в подмышках, одергивание от прикосновений и т.д. Также в современном отечественном кино с персонажами-подростками меньше внимания уделяется демонстрации процессов «работы» с телом – таких как, например, нанесение макияжа, бритье, расчесывание волос и т.д.

Результаты анализа свидетельствуют о репрезентации в современных кинофильмах взглядов на тело и телесные практики подростков, связанных, как нам представляется, с очередным этапом развития общества потребления, а также с усилением властных посягательств на тело со стороны различных институтов. Также одной из причин имеющихся сдвигов в репрезентации телесных практик в кино служит существующий в настоящее время тренд к самовыражению, подкреплённый виртуализацией общества. Мы фиксируем представления о теле как о товаре, сексуализированный образ тела, демонстрацию потребления товаров и услуг, предназначенных для формирования определённого внешнего образа. В то же самое время мы отмечаем практики, связанные с дисциплинированием тела, стремлением вогнать тело в рамки заботы о физическом благополучии, понимаемом довольно узко - популярным становится спортивное тело, тело без аддикций, а также аккуратное тело.

Представляется, что у данной темы имеются определённые перспективы. Интересным было бы и в дальнейшем фиксировать динамику, а также расширить временной и пространственный диапазон сравнения.

# **Список литературы.**

1. Пивоваров А.М. Социология тела в поисках своей идентичности: анализ исследовательских программ. // Социологический журнал. 2019. Том 25. № 4. С. 9-27. DOI: 10.19181/socjour.2019.25.4.6814
2. Поливанова К.Н. Общественно-культурный образ детства (на материале анализа советских и российских художественных фильмов о детях). / К.Н. Поливанова. М.А. Шакарова. // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12, № 3. С. 255–268. doi:10.17759/chp.2016120315
3. Орех Е.А. «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты. // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. 18, № 4 (81). С. 53-62.
4. Фуко П.М.. Интеллектуалы и власть. — М.: Праксис. 2006. URL: https://papalagi.livejournal.com/2739034.html
5. Старостина Д.А. Биополитика в концепции М. Фуко: тело как инструмент управления обществом. 2022. 83 с. URL: https://doi.org/10.24158/tipor
6. Усовская Э.А. Концепт телесности Мишеля Фуко. С. 190-191. URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/233770/1/статья%20усовская.pdf
7. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Часть III. СМИ, секс и досуг. Глава VI. Тело –– самый прекрасный объект потребления. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3464/3471
8. Тупикова С. В. «Телесность» в социологическом дискурсе: общенаучные и общекультурные детерминанты теоретизирования. // Современные исследования  социальных проблем. №4(24). 2013. URL: http://dx.doi.org/10.12731/2218-7405-2013-4-52
9. Травайо И. Социология телесных практик. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2000. No 4. URL: http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/4201352
10. Пугачева Л. Г. Эволюция разума: встреча человека с «абстрактным» в современной культуре - Джон Сёрль, Грегори Бейтсон и Чогьям Трунгпа. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77). С. 20.
11. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. / пер. с фр. А. Качалова  // М.: Издательский дом «ПОСТУМ». 2015. с. 148-160.
12. Дёмин И.В. Кино как симуляция исторической реальности в концепции Жана Бодрийяра. 2018. С. 109.
13. Mai M., Winter R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhaltnis von Soziologie und Film // Das Kino der Ge-sellschaft - die Gesellschaft des Kino. Interdisziplinare Positionen, Analysen und Zugange / Hrsg. von M. Mai, R.Winter. Koln. 2006. С. 40.
14. Konig R. Soziologische Orientierungen. Vortrage und Aufsatze / Hrsg. von R.Konig. Koln – Berlin. 1998. С. 544.
15. Май М., Винтер Р. Кино, общество и социальная действительность: отношения социологии и кинематографии. / М. Май, Р. Винтер.  2009. с. 110.
16. Делёз Ж. Кино. 2004. 624 с.
17. Вайсбург А.В. Роль кинематографа в процессе социализации молодого поколения. // «Вестник ТвГТУ. Серия «Науки об обществе и гуманитарные науки». 2018. Выпуск 2. С. 108.
18. Мкртычева М. С.. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы. // Теория и практика общественного развития. №12. 2012. 6 с.
19. От «Сестёр» к «Хардкору»: российское кино в XXI веке. URL: <https://www.kinopoisk.ru/special/15years/>
20. Киношколы. URL: https://moviestart.ru/kinoshkoly/
21. Мазурицкая М.А. Влияние российского кинематографа на формирование системы ценностей молодежи в 1920 – 2000-е гг. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary\_27011751\_38325173.htm
22. Е.А. Песина. Российский кинематограф и его роль в формировании идентичности школьников. // Социальные явления. №1. 2020. С. 41.
23. М. А. Дмитриева. Детское кино в российском кинематографе. **//** С. 259.https://www.elibrary.ru/download/elibrary\_23318138\_34015786.pdf
24. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино. // Мониторинг общественного мнения : Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 213.
25. В.Х. Тхакахов. Нереальность «экранной» реальности: конструирование этнического однообразия в современном российском кино. // Социологические исследования. 2019. №11. С. 82.
26. В.Я. Пропп. Морфология «волшебной» сказки. 1928. С. 19-20.
27. Седых О. Теория сказки в киносценариях. URL: https://postnauka.ru/longreads/92759
28. Лакло Э. Гегемония и социалистическая стратегия. / Э Лакло. Ш. Муфф. 1985. 198 с.
29. Гомбрих, Э. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. Искусство ХХ века. - М. : Советский художник. 1989. Вып. 25.  С. 275-305.
30. Панофский, Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. / СПб. : Издательский дом «Азбука-классика». 2009. 432 с.
31. Торопыгина М.Ю. Иконологическая традиция и анализ фильма. // Academia. 2021. № 2. С. 185-194. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-2-1-185-194
32. Орех Е.А. Забота о стариках в интерпретациях отечественного кинематографа./ Е.А. Орех, О.В. Сергеева. // Журнал социологии и социальной антропологии. №22(4). 2019. С. 120-140. URL: https://doi.Org/10.31119/jssa.2019.22.4.5.
33. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. 192 с.
34. Вальденфельс Б. Ключевая роль тела в феноменологии Мориса Мерло-Понти // Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. 2006. 400 с.
35. Варбург А. Великое переселение образов. // СПб.: Издательский дом «Азбука-классика». 2008. 384 с.
36. Вен П. Фуко. Его мысль и личность. // СПб. Владимир Даль. 2013. 195 с.
37. Бессмертный А. Кино и общество. // URL: http://psyfactor.org/kinoprop/kino3.html
38. Влияние кино на человека и общество. URL: http://www.minus1.ru/post/ vlijanije\_kino\_na\_chjelovjeka\_i\_obshhjestvo.html
39. Жабский, М.И. Посещаемость кино в социологическом измерении. Кино и городской зритель / М.И. Жабский. М.: Институт теории и Истории Кино. 1978. 157 с.
40. Гавришина О. В. Империя света. Фотография как визуальная практика эпохи современности. 2011. 208 с.
41. Иосифян, С.А. Кинематограф: детский и подростковый зритель / С.А. Иосифян, В.А. Петровский // Социологические исследования. 1995. No 3. С. 83–88.
42. Кино – удовольствия ради или пользы для? // URL: http: shkolazhizni.ru/archive/0/n-11039/.
43. Коган, Л.Н. Кино и зритель. Опыт социологического исследования // М.: Искусство. 1968. 328 с.
44. Левшина, И.С. Воспитание школьников средствами художественного кино // М.: НИИ. 1975. 25 с.
45. Кинофильм «Сиреневые сумерки», Россия, 2000 г., режиссер Юрий Конопкин
46. Кинофильм «Триумф», Россия, 2000 г., режиссер Олег Погодин
47. Кинофильм «Два товарища», Россия, 2000 г., режиссер Валерий Пендраковский
48. Кинофильм «ДМБ», Россия, 2000 г., режиссер Роман Качанов
49. Кинофильм «Я вам больше не верю», Россия, 2000 г., режиссеры Марина Сахарова, Иван Щёголев
50. Кинофильм «Нежный возраст», Россия, 2000 г., режиссер Сергей Соловьёв
51. Кинофильм «Шуб — баба Люба», Россия, 2000 г., режиссер Максим Воронков
52. Кинофильм «На скорости», Россия, 2020 г., режиссер Павел Игнатов
53. Кинофильм «Королева», Россия, 2020 г., режиссер Таисия Игуменцева
54. Кинофильм «Четвертая стена», Россия, 2020 г., режиссер Антон Галимзянов
55. Кинофильм «Приключения экспоната», Россия, 2020 г., режиссер Алена Олейник
56. Кинофильм «Спасти нельзя оставить», Россия, 2020 г., режиссер Дарья Беднарская
57. Кинофильм «Предок», Россия, 2020 г., режиссер Максим Зыков
58. Кинофильм «Чучело», СССР, 1984 г., режиссер Ролан Быков
59. Кинофильм «Курьер», СССР, 1986 г., режиссер Карен Шахназаров
60. Кинофильм «Вам и не снилось», СССР, 1980 г., режиссер Илья Фрэз
61. Кинофильм «Дорогая Елена Сергеевна», СССР, 1988 г., режиссер Эльдар Рязанов
62. Кинофильм «Любой ценой», 2000 г., США, режиссер Дэвид Маккензи
63. Кинофильм «Увертка», 2003 г., Франция, режиссер Абделлатиф Кешиш
64. Кинофильм «Студент года», 2012 г., Индия, режиссер Каран Джохар
65. Кинофильм «Мустанг», 2015 г., Турция, режиссер Дениз Гамзе Эргювен
66. Кинофильм «Дневной звездопад», 2017 г., Япония, режиссер Синдзё Такэхико
67. Кинофильм «Все там», 2020 г., Южная Корея, режиссер Рю Сын-джин
1. Пивоваров А.М. Социология тела в поисках своей идентичности: анализ исследовательских программ. // Социологический журнал. 2019. Том 25. № 4. С. 9-27. DOI: 10.19181/socjour.2019.25.4.6814 [↑](#footnote-ref-1)
2. Поливанова К.Н. Общественно-культурный образ детства (на материале анализа советских и российских художественных фильмов о детях). / К.Н. Поливанова. М.А. Шакарова. // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12, № 3. С. 255–268. doi:10.17759/chp.2016120315 [↑](#footnote-ref-2)
3. Орех Е.А. «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты. // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. 18, № 4 (81). С. 53-62. [↑](#footnote-ref-3)
4. Фуко П.М.. Интеллектуалы и власть. — М.: Праксис. 2006. URL: https://papalagi.livejournal.com/2739034.html [↑](#footnote-ref-4)
5. Старостина Д.А. Биополитика в концепции М. Фуко: тело как инструмент управления обществом. 2022. 83 с. URL: https://doi.org/10.24158/tipor [↑](#footnote-ref-5)
6. Усовская Э.А. Концепт телесности Мишеля Фуко. С. 190-191. URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/233770/1/статья%20усовская.pdf [↑](#footnote-ref-6)
7. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Часть III. СМИ, секс и досуг. Глава VI. Тело –– самый прекрасный объект потребления. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3464/3471 [↑](#footnote-ref-7)
8. Пивоваров А.М. Социология тела в поисках своей идентичности: анализ исследовательских программ. // Социологический журнал. 2019. Т. 25. No 4. С. 10. DOI: 10.19181/socjour.2019.25.4.6814 [↑](#footnote-ref-8)
9. Пивоваров А.М. Социология тела в поисках своей идентичности: анализ исследовательских программ. // Социологический журнал. 2019. Т. 25. No 4. С. 13. DOI: 10.19181/socjour.2019.25.4.6814 [↑](#footnote-ref-9)
10. Тупикова С. В. «Телесность» в социологическом дискурсе: общенаучные и общекультурные детерминанты теоретизирования. // Современные исследования социальных проблем. №4(24). 2013. URL: http://dx.doi.org/10.12731/2218-7405-2013-4-52 [↑](#footnote-ref-10)
11. Орех Е.А. «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты. // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. 18, № 4 (81). С. 53-62. [↑](#footnote-ref-11)
12. Травайо И. Социология телесных практик. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2000. No 4. URL: http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/4201352 [↑](#footnote-ref-12)
13. Травайо И. Социология телесных практик. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2000. No 4. URL: http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/4201352 [↑](#footnote-ref-13)
14. 1. Травайо И. Социология телесных практик. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2000. No 4. URL: http://www.journal-s.org/index.php/sisp/article/view/4201352 [↑](#footnote-ref-14)
15. Тупикова С. В. «Телесность» в социологическом дискурсе: общенаучные и общекультурные детерминанты теоретизирования. // Современные исследования социальных проблем, №4(24). 2013. URL: http://dx.doi.org/10.12731/2218-7405-2013-4-52 [↑](#footnote-ref-15)
16. Пугачева Л. Г. Эволюция разума: встреча человека с «абстрактным» в современной культуре - Джон Сёрль, Грегори Бейтсон и Чогьям Трунгпа. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77). С. 20. [↑](#footnote-ref-16)
17. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. / пер. с фр. А. Качалова // М.: Издательский дом «ПОСТУМ». 2015. с. 148-160. [↑](#footnote-ref-17)
18. Дёмин И.В. Кино как симуляция исторической реальности в концепции Жана Бодрийяра. 2018. С. 109. [↑](#footnote-ref-18)
19. Mai M., Winter R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhaltnis von Soziologie und Film // Das Kino der Ge-sellschaft - die Gesellschaft des Kino. Interdisziplinare Positionen, Analysen und Zugange / Hrsg. von M. Mai, R.Winter. Koln. 2006. С. 40. [↑](#footnote-ref-19)
20. Konig R. Soziologische Orientierungen. Vortrage und Aufsatze / Hrsg. von R.Konig. Koln – Berlin. 1998. С. 544. [↑](#footnote-ref-20)
21. Май М., Винтер Р. Кино, общество и социальная действительность: отношения социологии и кинематографии. / М. Май, Р. Винтер. 2009. с. 110. [↑](#footnote-ref-21)
22. Делёз Ж. Кино. 2004. 624 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. Вайсбург А.В. Роль кинематографа в процессе социализации молодого поколения. // «Вестник ТвГТУ. Серия «Науки об обществе и гуманитарные науки». 2018. Выпуск 2. С. 108. [↑](#footnote-ref-23)
24. Мкртычева М. С.. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы. // Теория и практика общественного развития. №12. 2012. 6 с. [↑](#footnote-ref-24)
25. Вайсбург А.В. Роль кинематографа в процессе социализации молодого поколения. // «Вестник ТвГТУ. Серия «Науки об обществе и гуманитарные науки». 2018. Выпуск 2. С. 111. [↑](#footnote-ref-25)
26. От «Сестёр» к «Хардкору»: российское кино в XXI веке. URL: https://www.kinopoisk.ru/special/15years/ [↑](#footnote-ref-26)
27. От «Сестёр» к «Хардкору»: российское кино в XXI веке. URL: https://www.kinopoisk.ru/special/15years/ [↑](#footnote-ref-27)
28. От «Сестёр» к «Хардкору»: российское кино в XXI веке . URL: https://www.kinopoisk.ru/special/15years/ [↑](#footnote-ref-28)
29. Киношколы. URL: https://moviestart.ru/kinoshkoly/ [↑](#footnote-ref-29)
30. Мазурицкая М.А. Влияние российского кинематографа на формирование системы ценностей молодежи в 1920 – 2000-е гг. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary\_27011751\_38325173.htm [↑](#footnote-ref-30)
31. Е.А. Песина. Российский кинематограф и его роль в формировании идентичности школьников. // Социальные явления. №1. 2020. С. 41. [↑](#footnote-ref-31)
32. М. А. Дмитриева. Детское кино в российском кинематографе. **//** С. 259.https://www.elibrary.ru/download/elibrary\_23318138\_34015786.pdf [↑](#footnote-ref-32)
33. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино. // Мониторинг общественного мнения : Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 213. [↑](#footnote-ref-33)
34. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино. // Мониторинг общественного мнения : Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 213. [↑](#footnote-ref-34)
35. В.Х. Тхакахов. Нереальность «экранной» реальности: конструирование этнического однообразия в современном российском кино. // Социологические исследования. 2019. №11. С. 82. [↑](#footnote-ref-35)
36. Тхакахов В.Х. Нереальность «экранной» реальности: конструирование этнического однообразия в современном российском кино. // Социологические исследования. 2019. №11. С. 83-88. [↑](#footnote-ref-36)
37. В.Я. Пропп. Морфология «волшебной» сказки. 1928. С. 19-20. [↑](#footnote-ref-37)
38. Седых О. Теория сказки в киносценариях. URL: https://postnauka.ru/longreads/92759 [↑](#footnote-ref-38)
39. Лакло Э. Гегемония и социалистическая стратегия. / Э Лакло. Ш. Муфф. 1985. 198 с. [↑](#footnote-ref-39)
40. Гомбрих, Э. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. Искусство ХХ века. - М. : Советский художник. 1989. Вып. 25. С. 275-305. [↑](#footnote-ref-40)
41. Панофский, Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. / СПб. : Издательский дом «Азбука-классика». 2009. 432 с. [↑](#footnote-ref-41)
42. Торопыгина М.Ю. Иконологическая традиция и анализ фильма. // Academia. 2021. № 2. С. 185-194. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-2-1-185-194 [↑](#footnote-ref-42)
43. Орех Е.А. Забота о стариках в интерпретациях отечественного кинематографа./ Е.А. Орех, О.В. Сергеева. // Журнал социологии и социальной антропологии. №22(4). 2019. С. 120-140. URL: https://doi.Org/10.31119/jssa.2019.22.4.5. [↑](#footnote-ref-43)
44. Орех Е.А. Забота о стариках в интерпретациях отечественного кинематографа./ Е.А. Орех, О.В. Сергеева. // Журнал социологии и социальной антропологии. №22(4). 2019. С. 120-140. URL: https://doi.Org/10.31119/jssa.2019.22.4.5. [↑](#footnote-ref-44)