




DOI: 10.22363/2313-1438-2024-26-4-733-752  
EDN: XPEANL

Научная статья / Research article

## Кино как зеркало идентичности, идентичность в зеркале кино

И.С. Семененко<sup>1</sup> , В.И. Пантин<sup>1</sup>  , Е.В. Морозова<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Национальный исследовательский институт мировой экономики и международных отношений имени Е.М. Примакова Российской академии наук, Москва, Российская Федерация

<sup>2</sup>Кубанский государственный университет, Краснодар, Российская Федерация  
 [v.pantin@mail.ru](mailto:v.pantin@mail.ru)

**Аннотация.** Влияние кинематографа на формирование национальной, цивилизационной, политической идентичности, на утверждение гражданской идентичности как ресурса общественного развития входит в сферу интереса политической науки. Анализ построен на принципах идентитарного подхода, использованы компаративные методы; эмпирическую базу составляет фильмография по общественно-политической тематике, примеры отобраны методом целевой выборки. В центре внимания — произведения художественного кино, которые предоставляют богатый материал не только для изучения тенденций современного политического развития через их отражение в художественном творчестве, но и для осмысления восприятия политики и политического развития современниками сквозь призму обыденного сознания. На примере кинопродукции разных стран авторы выявляют механизмы, которые используются заказчиками и создателями кинофильмов для воздействия на идентичность и политическую картину мира аудитории. Показано, что киноискусство оказывается эффективным инструментом создания и пересмотра исторических нарративов и продвижения новых образов и смыслов, фиксируя разрывы и преемственность памяти поколений, и видение перспектив развития. Особое внимание уделено жанру биографического кино (биопикам), значимость которого связана с ролью персонализированных идентификаторов в лице политических лидеров и личностей, воплощающих национальный идеал. На основе проведенного анализа авторы актуализируют проблему ожидания героя в современном кинематографе, рассматривая ее как неудовлетворенный общественный запрос.

**Ключевые слова:** идентичность, политика идентичности, группы интересов, персонализированные идентификаторы, кинематограф, художественный фильм, (кино) герой, политический лидер, политика памяти, политическая картина мира

**Заявление о конфликте интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Семененко И.С., Пантин В.И., Морозова Е.В., 2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>


**Для цитирования:** Семеновко И.С., Пантин В.И., Морозова Е.В. Кино как зеркало идентичности, идентичность в зеркале кино // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. 2024. Т. 26. №4. С. 733–752. <https://doi.org/10.22363/2313-1438-2024-26-4-733-752>

## Cinema and Identity: Criss-Cross Reflections

Irina S. Semenenko<sup>1</sup> , Vladimir I. Pantin<sup>1</sup>  , Elena V. Morozova<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Primakov National Research Institute of World Economy and International Relations of the Russian Academy of Sciences, *Moscow, Russian Federation*

<sup>2</sup>Kuban State University, *Krasnodar, Russian Federation*

 [v.pantin@mail.ru](mailto:v.pantin@mail.ru)

**Abstract.** The paper focuses on how cinema shapes national, civilizational, and political identity and how it fosters civic identity as a driver for social development. The analysis is based on approaches inherent to identity studies and uses comparative methods; the empirical base consists of films selected through the purposive sampling method. The focus is on feature films, which provide extensive material for studying the trends of modern political development and its perception by contemporaries. Referring to examples of film production from various countries representative in this sense, the authors identify the mechanisms used by patrons and producers of films to influence the identity of the audience and the political picture of the world people identify with. Cinema is regarded as an effective tool for creating and revising historical narratives, for promoting new images and meanings and for exposing prospects for future social development. Special attention is paid to the genre of biographical films (biopics) portraying political leaders and individuals who embody the national ideal. The authors conclude that as of today, the expectation of a hero is an unmet public demand in contemporary cinema.

**Keywords:** identity, identity politics, interest groups, cinema, political leader, personalized identifiers, politics of memory, political picture of the world

**Conflicts of interest.** The authors declare no conflicts of interest.

**For citation:** Semenenko, I.S., Pantin, V.I., & Morozova, E.V. (2024). Cinema and identity: Criss-cross reflections. *RUDN Journal of Political Science*, 26(4), 733–752. <https://doi.org/10.22363/2313-1438-2024-26-4-733-752>

### Введение

В пространстве визуальной культуры ключевая роль прочно утвердилось за кинематографом. Кино выполняет не только интерпретирующие, но и проективные задачи, формируя образцы поведения и представления о горизонтах общественного развития, зачастую — создавая и продвигая образ будущего. Возникнув на заре прошлого века, искусство кино претерпело и продолжает претерпевать глубокие трансформации в содержательном и в технологическом плане. Тенденции, свидетелями которых мы сегодня являемся, отражают существенные изменения, которые происходят

с человеком и обществом — процессы индивидуализации и социальной фрагментации, возникновение новых рисков и угроз, но и новых возможностей для общественного развития, связанных с появлением новейших технологий и их укоренением в повседневной жизни [Кастельс 2000, 2020]. В условиях радикальных сдвигов в структуре современного миропорядка кино фиксирует в художественной форме тенденции социальной динамики и изменения в картине мира современного человека — его зрителя и его протагониста. Эти тенденции отражаются в перипетиях личностных и групповых социальных идентичностей, которые кино фиксирует как документ эпохи, отражая идейные ориентиры, культурные нормы и эстетические предпочтения сменяющихся друг друга поколений.

Было бы неоправданно претендовать в одной статье на всесторонний анализ влияния кино на общественную жизнь, даже прицельно на сферу политики и политического. По словам авторитетного историка отечественного кино, «кинематограф — огромная и сложная отрасль культуры, допускающая самые разные ракурсы рассмотрения, несходные аспекты изучения. Особыми научными дисциплинами стали экономика кино, социология, история кинопроизводства, техника кино и многие другие» [Зоркая, 2014: 1]. Добавим в этот ряд и кино как объект политики в сфере культуры в контексте анализа взаимоотношений искусства и власти, а его заказчиков и создателей — как субъектов политики идентичности. Не менее важным представляется изучение роли кино как инструмента политической социализации и ресоциализации. Закономерно, что в стратегическом документе — Основах государственной культурной политики — кинематографические произведения названы неотъемлемой частью нематериального культурного наследия; перед государством поставлена задача поддержки производства и проката национальных фильмов, направленных на нравственное, гражданско-патриотическое и общекультурное развитие детей и взрослых, развитие знаний и компетенций<sup>1</sup>.

Отметим, что наш интерес к неполитическим инструментам и механизмам формирования идентичности, в ряду которых важное место занимает искусство кино, обусловлен целенаправленной политизацией сферы культуры, апеллирующей к идентичности в ее макрополитических измерениях — национальном, гражданском, цивилизационном.

Наиболее ярко эти процессы отражает художественное игровое кино, избранные образцы которого и являются предметом рассмотрения в данной статье. Авторы сознательно не ограничивались картинками о политических событиях, так называемым политическим кино, обзор этого поля составляет предмет отдельного исследования [см., напр., Dubois 2007]. Мы отобрали для анализа кинокартины, которые по разным показателям — зрительским рейтингам, оценкам

---

<sup>1</sup> О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808: Указ Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35 // Официальный сайт Президента РФ. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48855> (дата обращения: 16.10.2024).

кинокритиков, присутствию в смежных сферах культуры — стали эффективными инструментами реализации политики идентичности в руках государства и отдельных групп интересов, влияющих на эту политику.

### **Кино как инструмент воздействия на индивидуальное и массовое сознание**

Еще «вчера» в обществе произошел «визуальный поворот» («visual turn»), заключающийся в утверждении господствующих позиций изобразительных средств и методов по сравнению с языковыми [Скорик 2018], в своего рода «сдаче позиций» письменным словом: две трети человеческого сообщества воспринимают информацию «глазами» — через зрительные образы, и в каждом последующем поколении доля «визуалов» выше. В структуре досуга молодых людей просмотр фильмов дома и посещение кинотеатра находится на лидирующих позициях — входит в топ-3 видов занятий в свободное время<sup>2</sup>.

Функции кино в современном обществе многогранны, они охватывают все сферы социальной жизни. Здесь уместно процитировать кинорежиссера Андрея Тарковского: «Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным или упущенным, или за не обретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом не просто обогащает, но делает *длиннее*, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в „звездах“, не в сюжетах, не в развлекательности» [Тарковский, 2002: 163]. Тот факт, что современное кино, как рассчитанное на самую широкую аудиторию, так и авторское, часто не удовлетворяет таких потребностей человека и оказывается не в состоянии расширить и сконцентрировать его жизненный опыт, соединить распавшуюся «связь времен» и предложить новые позитивные, созидательные смыслы, говорит лишь о том, что кино зачастую не выполняет своей духовной и культурной, жизненно важной для человека и общества функции.

Отражая прошлое, фиксируя настоящее (кино как «запечатленное время»), а зачастую и заглядывая в будущее, кино предлагает ориентиры культурной и политической идентичности, выстраивает социально приемлемую систему координат, формирует и транслирует представления о культурной норме, которая отражается в политическом поведении. Художественные фильмы играют ключевую роль в социализации человека, в формировании его картины мира, политических и культурных предпочтений. Кинематограф может выступать и в качестве мощного и эффективного идеологического и политического инструмента, воздействующего на массовое сознание, при том, что такое воздействие часто имеет отложенный во времени эффект и современниками в таком качестве может не восприниматься.

---

<sup>2</sup> Исследование: российская молодежь предпочитает соцсети и просмотр кино дома // РИА Новости: официальный сайт. URL: <https://ria.ru/20171220/1511300915.html> (дата обращения: 04.04.2024).

Через кинооптику продвигаются представления об исторической памяти, об эпохе в том виде, как она видится на момент создания фильма. Анализ сдвигов в восприятии исторических реалий фиксирует память поколений, а присутствующая в кадре предметная среда отражает срез быстро меняющейся повседневности, которая тоже является «говорящим документом эпохи». Так, в 1960-е гг. атрибутами интерьера положительного героя советского кино были уставленные книгами полки, гитара и портрет Хемингуэя; в 2000-е книги исчезают из «модельного», социально одобряемого интерьера, красноречиво свидетельствуя об изменении культурной нормы и, опосредованно, — политических реалий, или, точнее, их восприятия современниками. В итоге формируется особая «кинореальность» — разновидность виртуальной реальности, в которую включается зритель.

Кинематографу принадлежит существенная роль в реализации политики памяти, в трактовке исторических событий, в оценке исторических деятелей, в том числе современных политических лидеров. Предлагая зримые образы персонифицированных идентификаторов, кино оказывается действенным инструментом политики идентичности, которая проводится от имени находящихся у власти элит или выступающих с политическими притязаниями конкурирующих групп интересов. В этом смысле ключевыми акторами становятся «группы мнений», вовлеченные в процессы продвижения идей и ценностных установок от имени групп интересов, в том числе интеллектуальной элиты. Механизмы формирования этой повестки политики идентичности можно выявить путем, например, анализа тематического поля кинематографической продукции в широком контексте государственной политики в сфере образования и культуры.

Возможности и точки доступа негосударственных политических акторов во многом зависят от моделей финансирования и распространения кинопродукции, и заметную роль играет здесь лоббистский потенциал тех или иных групп интересов, возможности доступа к процессам принятия решений. На это обращали внимание авторы пионерного исследования о группах интересов и группах мнений в СССР, проведенного двумя канадскими исследователями в 1970-е гг., когда советская система виделась как политический монолит; на существование «групп мнений» указывает, в частности, анализ писательского сообщества в условиях тогдашнего доминирования культуры слова [Interest Groups in Soviet Politics 1971]. Очевидно, что выбор тем и средств их художественного воплощения происходит в процессе политических и культурных коммуникаций, в которых задействованы заказчики и творцы художественных образов, и зачастую они обнажают идейные разногласия и противоречия, социальные и ценностные размежевания в разделенных обществах. Цензурные решения отражают только видимую часть таких противоречий. Кино становится ареной столкновения идентичностей и «борьбы за идентичность» той аудитории, к которой оно апеллирует.

В то же время кинофильмы, как правило, воспринимаются человеком пассивно: в отличие от чтения книг, классической музыки и даже театра с его

очевидными условностями кино предлагает зрителю готовые образцы, почти не требующие работы воображения и далеко не всегда — работы мысли. Социокультурные и идейно-политические конструкты, стереотипы, формы поведения, которые продвигает кинематограф, часто не осознаются, не рефлексируются и критически не осмысливаются. Во множестве современных отечественных фильмов и сериалов мы фиксируем наличие скрытой коммерческой рекламы, так называемой «джинсухи», когда герои пьют чай и варят макароны определенных брендов, передвигаются на авто определенных марок и т.д. В результате кино во многих случаях становится мощным инструментом внедрения в массовое сознание идеологических и политически ангажированных конструкций, образов и сюжетов, ориентиров идентичности.

### **Образ политического лидера в зеркале исторической памяти**

Модели политического лидерства и принятия политических решений отражены в лучших художественных фильмах о выдающихся политических лидерах XX в. — Уинстоне Черчилле, Шарле де Голле, Джоне Кеннеди, Махатме Ганди. При этом образы и действия этих политических лидеров наиболее выразительно показаны в действительно имевших место сложных, драматических политических ситуациях, когда от каждого из них во многом зависел выбор их страной пути развития.

Фильм, в котором отображена драматическая политическая ситуация и процесс трудного принятия крайне важного политического решения, — это фильм о Черчилле «Темные времена» («Darkest Hour» — буквально «Самый темный час», реж. Дж. Райт, 2017). В фильме показана военно-политическая ситуация лета 1940 г., когда Франция терпит поражение от гитлеровской Германии, а перед Черчиллем, который недавно стал премьер-министром, стоит судьбоносный выбор. Согласно идее создателей фильма, решимость Черчилля противостоять Гитлеру и не идти на переговоры под давлением «умиротворителей» — членов собственного кабинета появляется после встречи в метро с простыми жителями Лондона, которые единодушны в готовности сражаться, если фашисты нападут на Великобританию. Черчилль произносит в Палате общин знаменитую речь «Мы будем сражаться на пляжах», после которой парламент устраивает ему овацию.

Фильм «Де Голль» (режиссер Г. Ле Бомен, 2020, речь идет именно о художественном фильме, а не о гораздо более слабом сериале, делающем упор на перипетиях личной жизни героя), повествует о еще более сложном выборе, который стоял перед генералом де Голлем во время наступления немцев на Францию в 1940 г. и ее оккупации гитлеровской Германией: в тот момент он был почти единственным, кто открыто осмелился призвать к борьбе с фашистами, причем этот призыв формально нарушал воинскую дисциплину — подчинение генерала де Голля Петену и Вейгану. Тем самым де Голль из военного превратился в политика, который принял в трагической личной и общественной ситуации судьбоносное политическое решение.



Роли политического лидера в условиях реальной угрозы глобальной термоядерной войны — Карибскому кризису в октябре 1962 г. — посвящен фильм «Тринадцать дней» (режиссер Р. Дональдсон, 2000). Кеннеди, который справедливо опасался начала ядерной войны с Советским Союзом, всего за три дня до намеченного удара предпринял последнюю (и успешную) попытку договориться с СССР. В картине подчеркнута стремление президента оставить возможность для маневра и разведения конфликтующих сторон с целью предотвращения глобальной войны. Несмотря на некоторые исторические неточности, в фильме реалистично показана и роль политического лидера, и сложный процесс принятия политических решений, и, главное, та смертельная для человечества опасность, которую несет с собой неспособность лидеров враждующих государств пойти на взаимные уступки и договориться. К сожалению, современная ситуация в мире демонстрирует неспособность или слабую способность руководства США и ряда других стран договариваться и идти на взаимоприемлемые уступки. Отсюда и сохраняющаяся актуальность таких картин, как «Тринадцать дней».

В решающие моменты истории и социально-политического развития выдающийся политический лидер выступает олицетворением национальной идентичности миллионов граждан своей страны, а способность носителя такой идентичности брать ответственность на себя и делать правильный выбор является важнейшим фактором принятия судьбоносных политических решений. Острый общественный запрос на харизматичного и вызывающего доверие лидера в разных сферах жизни отражает массивное производство беллетризованных киноверсий биографий известных деятелей давнего и недавнего прошлого, жанра, получившего в мировом кино особое название «байопиков» (от англ. biopic — biographical picture). На таких картинах делало упор советское кинопроизводство в 1930-е — 1950-е гг., когда появилось более шести десятков картин единой идеологической направленности; в лучших киноработах пластичность и даже ходульность образов сглаживали режиссура и актерское мастерство. Интерес к жанру продолжал расти на протяжении последующих десятилетий, он сопровождался ростом внимания к личным сторонам биографии и психологии главных действующих лиц, в ряду которых и в отечественном, и в зарубежном кинематографе появлялось все больше героев с «человеческим лицом» из сферы культуры, науки, спорта, тех, кто олицетворял выдающиеся события в истории страны. В длинном ряду примеров выделяются «персонализаторы» национальной идентичности.

В последнее десятилетие мир столкнулся с таким количеством вызовов, что изобрел метафору пермакризиса (перманентного кризиса) (Фадеева, 2023). Далеко не все представители политических элит способны формулировать адекватные ответы на эти вызовы и действовать как преемники Черчилля, Де Голля и других лидеров прошлого. Элементы бесконечного эпатирующего шоу, имидж политических фриков как будто пришли в политику из худших образцов комедий абсурда. Неслучайна популярность комедийных сериалов, представляющих гипертрафированные образчики несостоятельности политического класса.

Ситуацию в современном кино можно охарактеризовать как *ожидание героя*, который будет отличаться от нынешних «гладиаторов власти». Образ нового культурного героя призван воплощать, персонифицировать такие ценности, как дерзновенное, конструктивное преобразование общества; просвещение, образование и научное знание, позитивные, нацеленные на развитие смыслы. Социальный философ П. Бергер выдвинул идею о способности к поискам новых смыслов как важнейшей черте современного человека: «Мы идем по жизни, перекраивая календарь своих святых дней, снова и снова возводя и разрушая дорожные столбы — вехи времени на нашем пути к постоянно обновляющимся целям» [Бергер, Лукман 1996]. Остается надеяться, что в переживаемую эпоху тектонических геополитических трансформаций, в новых центрах силы появляться, в том числе благодаря кинематографу, привлекательные герои — образы, отражающие созидательный социальный и духовный опыт — носители чувства высокой ответственности перед обществом.

### **Перипетии национальной идентичности в фокусе киноиндустрии: от национальных к транснациональным пространствам**

Национальная история как история народа и его героев всегда была в фокусе киноискусства. Стоит вспомнить, что история российского художественного кино началась в 1911 г. с ленты «Понизовая вольница» («Стенька Разин») и достигла таких вершин, как «Андрей Рублев» (реж. А.А. Тарковский, 1966).

В кинематографе последних трех десятилетий репрезентация национальной идентичности была актуализирована потребностями исторической политики: утверждения национальной государственности или места своего сообщества в «больших» национальных исторических нарративах. Так, набравшие силу в Великобритании процессы деволуции и создание парламента Шотландии были подкреплены активной деятельностью по созданию образов героического прошлого в литературе и кино. Парадокс заключался, однако, в том, что национальные символы в условиях становления открытого информационного пространства на рубежах XXI в. создавались в недрах массовой культуры с использованием привычных стереотипов об этой стране. Кассовый фильм «Храброе сердце» М. Гибсона, в котором режиссер сыграл и главную роль, способствовал, по мнению широкого круга участников разгоревшейся вокруг него дискуссии, укреплению национального духа; однако он выявил и противоречия вокруг повестки шотландской идентичности, «трудности в поддержании нарративов о национальной идентичности в глобализирующемся мире» [Edensor, 2002: 145]. Вслед за выходом этого голливудского продукта на экран заметно вырос поток студентов, желавших изучать шотландскую историю [Ibid: 156], и поток туристов, искавших знакомых по фильму впечатлений на местах событий (не случайно новый памятник Уоллесу, поставленный в Стирлинге, по облику схож с киногероем Гибсона, что вызвало волну критики). Но обнажилась и острая потребность шотландского общества в таком «видении своей истории и культуры, которое ориентирует нацию



в XXI век»<sup>3</sup>, не ограничиваясь исторической ретроспективой и привычными стереотипами. Характерно, что в фильме исторические сюжеты о междоусобной борьбе кланов подменяются сюжетами борьбы за независимость, целенаправленно «подправляя» исторический контекст для продвижения актуальной политической повестки...

Упреки в «неточном следовании фактам» неотлучно сопровождают сценарии по мотивам исторических событий, несмотря на столь же «ритуальные» оговорки их авторов. Восприятие киноистории как реального документа о прошлом — широко описанный в литературе феномен (достаточно вспомнить игровые кадры штурма Зимнего дворца в фильме С.М. Эйзенштейна «Октябрь» 1927 г.). В современном кино такого соблазна также не удастся избежать: исторические фильмы зачастую воспринимаются как реальный образ прошлого, при этом режиссерские политические симпатии могут способствовать смещению политических акцентов и трактовок. В эпохальной ленте «Ветер, который качает вереск» (реж. К. Лоуч, 2006), посвященной борьбе ирландцев против британского владычества в начале 1920-х гг., которая завершилась тогда утверждением контроля Великобритании над новорожденной Ирландской республикой, режиссер уделяет большое внимание вопросам социальных реформ. В 1920-е гг. они не стояли так остро в политической повестке дня, но встали во весь рост в годы „экономического чуда“, когда фильм вышел на экраны [Семененко, 2022: 89]. За это режиссер получил немалую порцию критики; но в таком подходе просматривается и возможность проекции прошлого в настоящее.

Не остались за пределами внимания кинематографистов и процессы гибридизации идентичности, прежде всего связанные с глобальной инокультурной миграцией [Лоло 2013] или дискредитацией идентичности. В фильме «Саамская кровь» (2016, реж. А. Кернелл) рассказывается про то, как саамов в 1930-х гг. воспитывают в шведском духе, запрещая следовать обычаям и говорить на своем языке. Судьба детей аборигенов, насильно отданных в английские семьи, стала одним из лейтмотивов фильма «Австралия» (2008, реж. Б. Лурман). Трагические последствия насильственного слома традиционной картины мира и идентичности показаны в новозеландском фильме «Когда-то они были воинами» (реж. Л. Тамахори, 1994), по мнению и критиков, и публики, — лучшего произведения новозеландского кинематографа, посвященного «непростой адаптации новозеландской культуры к современной идентичности тихоокеанской нации» [Thompson 2003: 239].

Кино остается одним из действенных инструментов «мягкой силы», формирующих и продвигающих образ страны, ее героев и людей у внешней аудитории. В разных странах сложились вариативные модели прямого или косвенного влияния государственных структур на процесс кинопроизводства и кинопроката. Наиболее детально, ввиду не столько объемов кинопроизводства, сколько масштабов его влияния на мировую аудиторию, в научной литературе исследована роль американского кинематографа как инструмента «мягкой силы»

<sup>3</sup> The Guardian. 18.05.1995.

[Артамонова, 2020; Юсев, 2017; Халилов, 2019; Pells, 2012; Fattor 2014]. Между тем наблюдаемое в последние десятилетия стремительное возвышение экономической роли глобального Востока сопровождается столь же стремительным ростом популярности в мировом масштабе кинематографа Китая, Индии, Ирана, Турции. Особенно ярким примером является южнокорейское кино, наиболее успешные сюжеты которого теперь повторяются в американском кинопроизводстве (достаточно вспомнить сериал «Хороший доктор»).

«Глубокое погружение» в контексты национальной культуры при сохранении понятности и притягательности для представителей иных традиций и культур стремится совершить испанский кинематограф. Каждый год королевство проводит за рубежом 24 фестиваля испанского кино, целенаправленно проецируя свои образы за пределы страны в испаноговорящий мир. «Испанское кино — культура Испании в миниатюре — представляет совокупность выходцев из разных областей: испанское кино — это и кастильцы (Альмодовар), и баски (Медем, Ульоа), и выходцы из стран Латинской Америки (эмигрант из Чили Аменабар), и каталонцы (Койшет, Луна), и арагонцы (Саура), каждый из которых может накладывать свой отпечаток на свои произведения» [Куликова, 2023: 464]. Кино является инструментом развития транснациональных культурных пространств — Испанидад и Лузофонии. В 1996 г. на Иberoамериканском саммите было принято решение о создании «Ибермедиа» — иberoамериканского аудиовизуального пространства для стимулирования совместного кинопроизводства стран Латинской Америки (таких стран, как Аргентина, Боливия, Бразилия, Колумбия, Коста-Рика, Куба, Чили, Эквадор, Гватемала, Мексика, Панама, Парагвай, Перу, Пуэрто-Рико, Доминиканская Республика, Уругвай, Венесуэла), Испании и Португалии [Куликова 2023]. Кинопродукция рассматривается как важная «скрепа» иberoамериканского мира.

Мировым лидером по числу выпускаемых кинолент (более 1500 фильмов производятся ежегодно) и масштабам зрительской аудитории (было продано около 2 млрд билетов) является Индия [Наумов 2018]. Болливуд стал частью национального бренда страны. Болливудом, как правило, именуют весь современный индийский кинематограф, однако в действительности это собирательное название киностудий и кинолент, произведенных в Мумбаи на языке хинди. Помимо Болливуда в Индии есть другие киностудии, которые по числу выпускаемых фильмов и кассовым сборам ему не уступают (речь идет, например, о Колливуде, базирующемся в штате Тамилнад и снимающем фильмы на тамильском языке, или Толливуде с центром в штате Андхра-Прадеш, выпускающем фильмы на языке телугу). Примечательно также, что фильмы на тамильском языке ориентированы в первую очередь на Шри-Ланку, Малайзию, Сингапур и Фиджи; кинокартины на бенгальском языке особенно популярны в соседнем Бангладеш; целевая аудитория кинолент на пенджабском языке вполне логично находится в Пакистане. Лингвистический аспект, таким образом, обуславливает особенности распространения влияния Индии в Южной Азии [Maini 2016]. Проецируя индийские образы за пределы национальных границ, кино способствует выстраиванию конфигурации нового центра силы.

Эффективным инструментом продвижения идеи и проекта Великого Турана как идеологической и политической базы инициации интеграционных процессов тюркоязычных стран и народов под протекторатом Турции становится кинематограф этой страны. Социологи зафиксировали «бум турецких мыльных опер» как особый социокультурный феномен. Одним из символов Турции стал сериал «Великолепный век» — историческая драма, повествующая о временах расцвета Османской Империи при султানে Сулеймане Великолепном. Во многих фильмах и сериалах развивается посыл о тюркском происхождении народов Центральной Азии, особенно сильно этот сюжет актуализирован в Туркменистане. В художественном дискурсе реализуется установка «Одна нация, два государства» (тур. *İki devlet, bir millet*), причем в роли пранации выступают туркмены [Романова, Черничкин 2023]. На основе идеи тюркского мира формируется общее цивилизационное пространство поверх границ тюркоязычных государств, и кино берет на себя роль одного из символических ресурсов этого пространства, претендуя на репрезентацию общей идентичности и, в перспективе, формирования в этих границах также нового центра силы.

### **Репрезентация цивилизационной идентичности**

Цивилизационная идентичность, понимаемая как отождествление или соотнесение индивида, социальной группы, этноса, нации с той или иной локальной цивилизацией — устойчивой, существующей длительное время на определенной территории наднациональной и надэтнической общности людей и государств, которая сохраняет и воспроизводит свою целостность, свои особые, отличающиеся от других цивилизаций культурные нормы, религию, ценности, традиции и социальные практики [Идентичность, 2023: 302–309; Семенов 2022], играет в современном мире все более значимую роль. В условиях глобальной нестабильности и быстрых перемен во всех областях общественной жизни цивилизация остается устойчивой общностью, а самоотнесенность с ней позволяет индивиду или социальной группе сохранить устойчивые ценностные ориентиры и преемственность в развитии [Huntington, 1996; Лубский, 2015; Идентичность, 2023: 304–305].

Проследить, как цивилизационная идентичность отражается и представляется в кино, — масштабная и многоаспектная задача, которая требует специального, обширного и глубокого исследования. В рамках данной статьи можно привести отдельные характерные примеры того, как конструируется и представляется цивилизационная идентичность в современном кинематографе. При этом существенно отметить неочевидное на первый взгляд, но исторически закономерное обстоятельство: западноевропейская цивилизационная идентичность присутствует в чрезвычайно богатом по содержанию и формам западноевропейском кинематографе в универалистском, цивилизаторском измерении, как воплощение цивилизованности «вообще». На этом выстраивался, в частности, популярный на протяжении десятилетий жанр вестерна, перечеркивающий все современные нормы западной политкорректности.

На первом плане в кино прошлого столетия, как правило, представлялась национальная идентичность. В Западной Европе на протяжении веков основным субъектом и ключевым политическим институтом было национальное государство; и сегодня на уровне Евросоюза европейская идентичность «довольно распространена, но менее очевидна и внятна по сравнению с национальной и рассматривается, скорее, как ее дополнение, а не как альтернатива» [Идентичность... 2017: 191]. Фильмы, олицетворяющие феномен «европейского кино», черпают в первую очередь из классических литературных источников: достаточно вспомнить серии экранизаций произведений английской литературы — от романов Джейн Остин и Чарльза Диккенса (лидеров литературных предпочтений британцев, согласно данным многочисленных опросов) до Джоан Роулинг, или французские экранизации произведений Виктора Гюго, Александра Дюма и Оноре де Бальзака. Такого рода экранизации претендовали на представление «цивилизационных» образцов, пусть и с национальным колоритом. Однако их восприятие на поколенческом уровне может заметно различаться, поскольку обращенное к массовому зрителю кино стремится (правда, далеко не всегда успешно) ответить на запросы разных целевых аудиторий.

На рубежах нынешнего века национальный контекст стал терять узнаваемые черты, его вытеснили ценностные установки мультикультурного общества. Объектом внимания стала жизнь в разных культурах и их «мягкий» конфликт («Восток есть Восток», реж. Д. О’Доннелл, 1999 г.). О множущихся экранизациях той же английской классики в политкорректном мультикультурном ключе написаны сотни статей, при этом ломать копыя вокруг постановки вопроса о приемлемости такого актерского состава стало непolitкорректным занятием. Интересен опыт «мягких» сатирических экранизаций с мультикультурным кастингом, таких как «История Дэвида Копперфильда» (реж. А. Иануччи, 2019), где сам английский национальный характер становится «игроком» театра абсурда.

Такие известные, ставшие классикой западноевропейского и мирового кинематографа и представляющие европейские социальные реалии художественные фильмы, как «Гибель богов» итальянского режиссера Лукино Висконти, «Скромное обаяние буржуазии» испанского режиссера Луиса Бунюэля или «Европа» датского режиссера Ларса фон Триера, делают акцент не столько на европейской цивилизационной идентичности, сколько на противоречиях внутри самой западноевропейской цивилизации и составляющих ее обществ. В результате европейская идентичность в этих и многих других фильмах остается на заднем плане или же становится объектом критического переосмысления.

Напротив, американская национально-цивилизационная идентичность со своими особенностями и характерными чертами в явном или неявном виде представлена во многих фильмах американского производства, поскольку именно США на протяжении своей истории претендовали на социально-политическую и культурную исключительность и в то же время осуществляли сначала региональную, а затем и глобальную экспансию, характерную для цивилизационных общностей [Лернер 1992]. Во многих более поздних американских

фильмах, особенно созданных в 1980-х — 2010-х гг., прослеживается тенденция представить США в качестве страны, спасающей мир от нашествия различных (в том числе инопланетных) «варваров», а американскую идентичность и американскую массовую культуру — как образец для всех остальных стран и цивилизаций.

В советском и отчасти российском кино проблемы сложного и противоречивого формирования российской цивилизационной идентичности, ее отличия от западноевропейской идентичности явственно присутствуют в давно ставших классикой фильмах «Александр Невский» С.М. Эйзенштейна, в фильме-эпопее «Война и мир» С.Ф. Бондарчука — экранизации романа Льва Толстого — и его же «Судьбы человека» по повести М.А. Шолохова, и, особенно, в фильме «Андрей Рублев» А.А. Тарковского. В то же время в постсоветском российском кино тема истоков и особенностей российской цивилизационной идентичности почти не получила развития (за редкими исключениями тех же экранизаций литературной классики, например, романа Достоевского «Идиот» реж. В.В. Бортко). И это несмотря на то, что эти проблемы широко обсуждаются в публичном пространстве и остро стоят в политической повестке. Можно предположить, что ситуация в киноискусстве во многом связана как с кризисом постсоветской идентичности, так и с процессами коммерциализации и определенной деградации российского кино, «рассыпания» крупных и глубоких тем на более мелкие и частные, с отсутствием стремления к художественному обобщению и осмыслению истории и современности. Позитивный образ российской действительности — относительно редкое явление для отечественной литературы, и такое восприятие закономерно перекочевало в кино. Вопрос о возрождении гуманистических традиций отечественного кино и о его способности выразить не сюжунутные, конъюнктурные или «чернушные», а действительно насущные и важные для России и ее граждан настроения и образы пока что остается открытым.

На рубеже нового тысячелетия в связи с подъемом незападных государств-цивилизаций, прежде всего Китая и Индии, в китайском и индийском кино получили свое отражение процессы роста цивилизационного самосознания и усиления роли цивилизационной идентичности. В большинстве фильмов, затрагивающих разные аспекты и проблемы цивилизационной идентичности, присутствует обращение к давней или недавней истории Китая и Индии. В китайском кинематографе в качестве примеров такого рода можно привести фильмы «Бесстрашный» (реж. Р. Ю, 2006 г.) и «Битва у Красной скалы» (реж. Дж. Ву, 2008–2009 гг.). В первом из этих фильмов показана история мастера боевых искусств Хо Юаньцзя в эпоху заката и кризиса Цинской империи начала XX в., причем внимание акцентировано на том, что многие китайцы в это время буквально пресмыкались перед Западом, а иностранная культура разобщала китайский народ и китайскую цивилизацию. В то же время в фильме «Бесстрашный» показана негибкость духа главного героя, почти в одиночку противостоящего внутренним и внешним противникам и утверждающего примат китайской культуры над культурой иностранной. Во втором фильме, снятом



по мотивам исторического романа «Троецарствие», рассказывается об одной из величайших битв эпохи Троецарствия в Древнем Китае; при этом сам фильм представляет собой своего рода историческую эпопею, в которой показано становление в Китае единого государства и единой цивилизации.

В индийском кино проблемы формирования индийской цивилизации и индийской цивилизационной идентичности показаны, в частности, в историческом сериале «Порус» (реж. С.К. Тевари, 2018 г.). Сюжет построен вокруг попыток объединения многочисленных индийских княжеств с тем, чтобы противостоять завоеванию Индии войсками Александра Македонского. Казалось бы, обращение к столь древней истории не имеет прямого отношения к современной ситуации, связанной с индийской цивилизационной идентичностью, однако это не так. Весьма выразительно показаны сложность и многочисленные препятствия на пути преодоления господства местной и племенной идентичности ради формирования общей цивилизационной идентичности для отпора завоевателям с Запада, а также отличительные черты индийской культуры и цивилизации (Бхарата). Сериал снят относительно недавно, в 2018 г., и прямо соотносится с современными проблемами развития единой индийской цивилизации, преодоления сохраняющегося в современной Индии доминирования местной и кастовой идентичности во имя общей индийской идентичности.

Обращение к идентичности как цивилизационному выбору ярко отражено в фильме совместного британско-индийского производства «Ганди» (реж. А. Аттенборо, 1982 г.). В снятом по мотивам биографии индийского лидера Махатмы Ганди фильме показаны переломные события жизненного пути лидера народа, борющегося за национальную независимость. В этой борьбе именно обращение к цивилизационным истокам идентичности, идеям ненасилия оказывается решающим фактором в утверждении жизненных смыслов для личности и для политического будущего страны.

Китайские и индийские фильмы, в которых явно выражена цивилизационная идентичность и проблемы ее формирования, отнюдь не случайно появились именно в первые десятилетия XXI в., когда подъем китайской и индийской цивилизаций стал очевидным и появилась потребность в более четком цивилизационном самосознании. Вместе с тем процессы формирования и проявления цивилизационной идентичности, отражающиеся в китайском и индийском кинематографе, в современную эпоху стимулируются также общим изменением мирового порядка в направлении полицентризма и взаимодействия разных цивилизаций на новых основаниях. В какой-то мере, хотя и не прямо, эти процессы отражаются в современном китайском и индийском кинематографе.

### **Настоящее в прошлом, прошлое в будущем: кино в политической картине турбулентного мира**

Попытки обозначить горизонты политического будущего просматриваются в сюжетах, затрагивающих основы общественного устройства в итальянском кино, имеющем репутацию «самого политического» национального

кинематографа. В 1950-е гг. страна поднималась из руин Второй мировой войны, ее политический класс и интеллектуальная элита стремились дистанцироваться от фашистского прошлого, и в реализации задачи примирения с трудным прошлым большую роль сыграло кино. Военные события были переосмыслены через историю антифашистского движения Сопротивления («Рим, открытый город», реж. Р. Росселлини, 1945, «Семь братьев Черви», реж. Дж. Пуччини, 1968) и через трагедию воевавших на стороне гитлеровской Германии («Они шли на Восток», реж. Дж. Де Сантис, Д. Васильев, 1964 г., в буквальном переводе название фильма — «Итальянцы — brave ребята»). Ставшие классикой кинокартины о социальных проблемах страны в стилистике неореализма, вышедшие в два послевоенных десятилетия, создали кинематографу Италии неоспоримую репутацию «прогрессивного», — в плеяде великих режиссеров большинство (хотя не все) разделяли левые взгляды.

Перипетиям итальянской политики послевоенных десятилетий — проникновению мафии и американских спецслужб в структуры «непотопляемой» в течение почти полувека Христианско-демократической партии (ХДП), с одной стороны, и размыванию социальной базы и массовой поддержки Итальянской компартии (ИКП) — с другой, посвящены десятки киноработ следующего поколения.

Ракурсы рассмотрения одних и тех же событий заметно менялись со временем. Водоразделом в политической истории современной Италии, событием, определившим траекторию политического развития на рубежах нового века, стало похищение «Красными бригадами» председателя ХДП и бывшего премьер-министра Альдо Моро и его убийство после 55-дневного заключения. Об этом итальянском политическом, его трагической гибели 9 мая 1978 г. и расследовании «дела Моро» на сегодняшний день снято уже восемь игровых кинолент, многие — с использованием приемов и материалов документального кино. В итальянской критике такой длинный список рассматривают как свидетельство «ответственности поколения за терроризм и за его отторжение» и как механизм формирования коллективной памяти о «свинцовых» годах политической нестабильности и разгула преступности [Greenburg Gilliom, 2016: 9] в стремлении перевернуть страницу трудного прошлого.

Спустя несколько лет после этих эпохальных событий, разделивших политическое время в Италии на «до» и «после» трагедии, на экраны вышел фильм «Дело Моро» (реж. Дж. Феррара, 1986), в главной роли снялся известный актер (и член ИКП) Дж.М. Волонте. В фильме воспроизведена хроника событий, но режиссер ввел и вымышленные сцены и отошел в ряде эпизодов от известных на то время фактов, чтобы подчеркнуть остроту политического противостояния и масштабы человеческой трагедии. В ленте следующего исторического периода, снятой спустя четверть века, по завершении истории Первой республики и схождении с политической арены основных ее протагонистов — ХДП и ИКП — основное внимание уделено психологии терроризма и внутреннему миру палачей и жертвы. Название «Здравствуй, ночь» (реж. М. Беллокьо, 2003) однозначно указывает на «начало конца» той траектории

политического диалога между противостоящими партийными силами, которые прервала гибель авторитетного итальянского политика, и той Италии, в которой идейно-политическая самоидентификация была жизненной потребностью для значительной части ее граждан. Последний по времени фильм «Альдо Моро — профессор» (или «преподаватель», в итальянском языке это идентичные слова) вышел в 2018 г. (реж. Ф. Миччике) и адресует политическое послание об ответственности за себя и за свой выбор молодежи. Политик показан здесь в ипостаси преподавателя университета, деятельности, которую Моро любил и считал очень важной. И ученики отвечали ему взаимностью.

Тенденция внешней «деполитизации политического» при сохранении политического посыла, присущего лучшим образцам итальянского киноискусства и литературы, прослеживается уже в самых политизированных семидесятых годах в таких широко известных фильмах, как «Амаркорд» (реж. Ф. Феллини, 1973), картины во многом автобиографической, в которой приглушенно, но звучат антифашистские мотивы. «Чай с Муссолини» (реж. Ф. Дзеффирелли, 1999) развенчивает домыслы о «мягкой» диктатуре. Перипетии музейного проекта «истории фашизма», который не реализован на родине дуче в окрестностях г. Форли (под него предполагалось отдать здание штаб-квартиры фашистской партии) и который теперь предполагается создать в г. Сало на берегу озера Гарда, где заседало фашистское правительство Итальянской социальной республики, свидетельствуют о том, что в исторической памяти послевоенных поколений эта страница пока не перевернута; памятники фашистской эпохи по-прежнему остаются частью ландшафта больших и малых городов этой «страны-музея», а бюсты Муссолини можно купить в сувенирной лавке. В фильме «Я вернулся» (реж. Л. Миниеро, 2018) фашистское прошлое и его современное восприятие представлены в стилистике фарса. Такой опыт вписывается в контекст фрагментарной политики памяти, связанной с нереализованной потребностью в переосмыслении наследия Италии фашистских десятилетий, его влияния на массовое сознание и отражения в политической картине мира нынешних поколений.

Полемика вокруг значимых событий американской истории практически затрагивает все аспекты американского общества и современной американской культуры. Оценки важнейших событий подвергаются оспариванию в духе идеологием, выдвинутых движением BLM и поддержанных радикальными либералами. Это дебаты вокруг сущности, специфики прошлого и будущего американского опыта. В настоящее время жертвой господствующей в США «культуры отмены» становится, в частности, концепт фронта.

Естественно, адепты абсурдной политкорректности стремятся «навести порядок» и в кинематографе. Одной из жертв стал знаменитый фильм «Унесенные ветром» (реж. В. Флеминг), вышедший на экраны в 1939 г. Он был удален из сервиса HBO Max в связи с «романтизацией расизма»<sup>4</sup>. «Борьба с гармоническими образцами прошлого свидетельствуют о глубокой дисгармонии настоящего,

---

<sup>4</sup> На следующий день после запрета картины «Унесенные ветром» в сети HBO ее же востребованность на Амазоне взлетела на самую верхушку рейтинга продаж.

о примитивизации отношений. Это будет приводить к большим социальным сдвигам, хотя запретители думают иначе», — так оценил этот шаг киновед А. Шпагин<sup>5</sup>.

Большой интерес для репрезентации национальной и цивилизационной представляют образы «своей» культуры и истории в зеркалах «чужого» искусства. Для России в качестве такого «зеркала стереотипов» обоснованно рассматривается американское кино, особенно богатое на образ врага в годы холодной войны (Рябов, 2011), для США — аналогично с противоположным знаком, о чем существует солидная подборка литературы (см., напр., Shaw, 2007). Как известно, «трактовка медиатекстов изменчива и часто подвержена колебаниям курсов политических режимов» [Федоров, 2013: 6]. Образ России на экранах стран Запада представлен разноплановыми образцами, киноряд от военных лет, когда предпринимались попытки познакомить свою аудиторию с непонятым, но достойным союзником («Дни славы», реж. Ж. Турнер, 1944), через период «холодной войны», до 2010-х гг. представлен, по подсчетам российского исследователя, в более 800 наименованиях только игрового кино, в том числе в более 200 экранизациях русской классики. Но представление России как «чуждого западной цивилизации „чужого“» остается неотъемлемой характеристикой западного кинематографа [Там же: 132; 137–138].

По итогам анализа литературы об образе России в западном кино можно сделать небезынтесный вывод: те социальные девиации, которые приписывались «чужому» в лице России — размывание и деконструкция семейных ценностей или «дефеминизация женщин» [Рябов, 2011: 26, 22] — стали сегодня искаженным отражением собственной реальности, той, где бытуют эти стереотипы.

Показательны как в рамках кросс-культурного (в фильмах, представляющих различные национальные кинематографические школы), так и в рамках кросс-темпорального анализа (на разных этапах становления национальной школы) интерпретации важнейших событий Второй мировой войны. Сталинградской битве, как переломному рубежу войны, посвящено немало фильмов, среди них немецкий фильм «Сталинград» (1993), американский «Враг у ворот» (2001). Советский фильм «Горячий снег» снят по одноименному роману Ю.В. Бондарева в 1972 г., а российский фильм «Сталинград» по мотивам романа В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» вышел в 2013 г. В первом фильме — глубокий психологизм, проникновение в бездны отношений человека и общества, высокий гуманизм при, естественно, скромных технических возможностях кинопроизводства начала 1970-х гг. Во втором — звездная интернациональная команда, колоссальный бюджет, потрясающие спецэффекты, огромные сборы в российском прокате. Результаты голосования зрителей говорят сами за себя: «Горячий снег» получает высокие оценки на российских ресурсах: 8,1 на Кинопоиске, 9,9 на Кинотеатр-Ру, в то время как «Сталинград» Бондарчука — 5,7 и 4,4 соответственно.

<sup>5</sup> Странная борьба. Киновед оценил запрет «Унесенных ветром». URL: <https://radiosputnik.ru/20200610/1572771954.html> (дата обращения: 04.08.2024).

Нам довелось наблюдать за реакцией студентов-первокурсников во время просмотра кинофильма «Судьба человека». Фильм 1959 г. черно-белый, без каких-либо внешних эффектов, и никто его раньше студентам не советовал посмотреть — ни учителя, ни родители. И поколение «диджитал», перекормленное спецэффектами и блокбастерами и говорящее иногда на непонятном непосвященному сленге, смотрит его со слезами на глазах. Потому что кино говорит о самом главном — о любви, силе духа, чести, верности. В таком массовом виде искусства убедительное воплощение внутреннего мира человека в сочетании с архетипическими, узнаваемыми характеристиками его идентичности определяло и будет определять долгую жизнь кинолента.

### **Подводя итоги...**

Внимание политической науки к неполитическим феноменам общественной жизни пока носит фрагментарный характер, в то время как сами эти феномены стремительно политизируются. На наших глазах происходит уплотнение социального и политического времени, отдельные события из этого потока мы не всегда успеваем не только осмыслить, но даже зафиксировать. Однако по прошествии времени отпечаток «текущей реальности» проявляется в образной форме в поэзии, в живописи, в кинематографе.

Современный художественный кинематограф представляет обширный материал для изучения тенденций политического развития и его восприятия современниками. Кино чутко, хотя и не всегда адекватно, отражает назревшие или назревающие проблемы человека и общества, в частности проблемы кризиса культуры, деградации политического лидерства, появления новых форм социального отчуждения и поиски путей его преодоления. Кино принадлежит важная роль в формировании политического сознания, социальной идентичности и ее макрополитических проекций, в трансляции ценностей и культурных норм. Такое воздействие далеко не всегда отвечает замыслам и намерениям его творцов и заказчиков, оно может иметь и отложенный эффект, трансформируя приоритеты политики идентичности в соответствии с общественным запросом и способствуя их переосмыслению в системе координат между прошлым (кино как документ истории) и будущим (кино как образ грядущего).

Для появления нового героя, человека действующего, нужны новые смыслы и цели развития, которые могут возникнуть в соотношении и сопряжении традиций и новаторства. В этом плане для российского кинематографа крайне важным представляется и обращение к своей истории, и к иному культурному опыту, и формирование новой повестки развития человека (а не только и не столько новых технологий). Сегодня остро стоит проблема сохранения и развития человечности в человеке, ценности его духовного и нравственного мира, противостояния попыткам расчеловечивания и обезличивания. И кинематограф, вольно или невольно, будет ареной столкновения разных, подчас противоположных тенденций, нравственных и культурных норм, борьбы разных



идейно-политических сил. Для политического анализа он остается недооцененным источником осмысления процессов формирования политической картины мира и идентичности ушедших и идущих им на смену поколений.

Поступила в редакцию / Received: 29.08.2024

Доработана после рецензирования / Revised: 15.10.2024

Принята к публикации / Accepted: 30.10.2024

### Библиографический список

- Артамонова У.З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США // Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН. 2020. № 2. С. 110–122. <https://doi.org/10.20542/afij-2020-2-110-122>
- Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / пер. Е.Д. Руткевич. Москва : Медиум, 1995.
- Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. Москва : ООО «Белый город», 2014.
- Идентичность : Личность, общество, политика: энциклопедическое издание / отв. ред. И.С. Семенов. Москва : Весь Мир, 2017.
- Идентичность: личность, общество, политика. Новые контуры исследовательского поля / отв. ред. И.С. Семенов. Москва : Весь Мир, 2023.
- Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Москва : ГУ ВШЭ, 2000.
- Кастельс М. Власть коммуникации. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2020.
- Куликова Д.Н. Кино как инструмент мягкой силы государства на примере кинематографа Испании и США // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 2. Ч. 2. С. 459–475. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-459-475>
- Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Образ жизни и мысли в Соединенных Штатах сегодня : в 2 т. / пер. с англ. Москва : Радуга, 1992.
- Лоло М.М. Международная миграция и кинематограф // Обозреватель. 2013. № 3. С. 101–108.
- Лубский А.В. Государство-цивилизация и национально-цивилизационная идентичность в России // Гуманитарий Юга России. 2015. № 2. С. 30–45.
- Наумов А.О., Положевич Р.С. «Мягкая сила» Индии как суверенного государства: история и современность (Часть II) // Государственное управление. Электронный вестник. 2018. № 70. С. 291–328. <https://doi.org/10.24411/2070-1381-2018-00095>
- Романова А.П., Черничкин Д.А. Влияние Турции и пантюркизма на конструирование новых национальных идентичностей Каспийского региона: пример Туркменистана и Казахстана // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. 2024. Т. 26. № 1. С. 181–206. <https://doi.org/10.22363/2313-1438-2024-26-1-181-206>
- Рябов О.В. «Советский враг» в американском кинематографе: гендерное измерение // Женщина в российском обществе. 2011. № 2. С. 20–30.
- Семенов И.С. Национальная политика развития перед лицом глобальных вызовов: ирландский маятник // Мировая экономика и международные отношения. 2022. Т. 66. № 7. С. 81–93. <https://doi.org/10.20542/0131-2227-2022-66-7-81-93>
- Скорик А.В. Визуализация как политическая технология // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. 2018. Т. 20. № 4. С. 609–615. <https://doi.org/10.22363/2313-1438-2018-20-4-609-615>
- Тарковский А. Запечатленное время / Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / ред. П. Волкова. Москва : Эксмо-пресс, 2002. С. 95–350.

- Фадеева Л.А.* Перманентный кризис // Идентичность: личность, общество, политика. Новые контуры исследовательского поля / отв. ред. И.С. Семененко. Москва : Весь Мир, 2023. С. 371–378.
- Федоров А.В.* Трансформация образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2019). 2-е изд., Москва : Изд. МОО «Информация для всех», 2013.
- Халилов В.М.* Современное американское кино и неолиберальная идеология // США & Канада: экономика, политика, культура. 2019. № 2. С. 112–127. <https://doi.org/10.31857/S032120680003769-9>
- Юсев А.Б.* Кинополитика: скрытые смыслы современных голливудских фильмов. Москва : Альпина Паблишер, 2017.
- Dubois R.* Une histoire politique du cinéma: Etats-Unis, Europe, URSS. Arles: Ed. Sulliver, 2007. 214 p.
- Edensor T.* National Identity, Popular Culture and Everyday Life. Oxford, New York : Berg, 2002. 216 p. <https://doi.org/10.4324/9781003086178>
- Fattor E.M.* American Empire and the Arsenal of Entertainment: Soft Power and Cultural Weaponization. New York : Palgrave Macmillan, 2014. 241 p. <https://doi.org/10.1057/9781137382238>
- Greenburg Gilliom K.* Searching for Truth: A Collective Memory of Aldo Moro in Italian Cinema: Dissertation. Chapel Hill, Department of Romance Studies: University of North Carolina, 2016. <https://doi.org/10.17615/ppm7-0r96>
- Huntington S.P.* The clash of civilizations and the remaking of world order. New York : Simon & Schuster, 1996.
- Khanna A.* Why is India's Soft Power Still Untapped? // The Wire. 2017. URL: <https://thewire.in/175595/why-is-indias-soft-power-still-untapped/> (accessed: 3.08.2024).
- Maini T.S.* Can Soft Power Facilitate India's Foreign Policy Goals? // The Hindu. Centre for Politics. 2016. URL: <https://www.thehinducentre.com/the-arena/current-issues/can-soft-power-facilitate-indias-foreign-policy-goals/article64931507.ece> (accessed: 18.07.2024).
- Pells R.* Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture. New Haven : Yale University Press, 2012.
- Resmini M.* Italian Political Cinema. Figures of the long '68. Minnesota : Minnesota UP, 2023. 294 p. <https://doi.org/10.5749/9781452970158>
- Shaw T.* Hollywood's Cold War. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2007.
- Interest Groups in Soviet Politics / ed. by G.H. Skilling, F. Griffiths. Princeton : Princeton University Press, 1971.
- Thompson K.M.* New Zealand's First Indigenous Blockbuster // Movie Blockbusters / ed. by J. Stringer. New York : Routledge, 2003. P. 230–241.

### **Сведения об авторах:**

*Семененко Ирина Станиславовна* — доктор политических наук, член-корр. РАН, зам. директора по научной работе, ИМЭМО имени Е.М. Примакова РАН, Москва (e-mail: [semenenko@imemo.ru](mailto:semenenko@imemo.ru)) (ORCID: 0000-0003-2529-9283)

*Пантин Владимир Игоревич* — доктор философских наук, зав. отделом сравнительных политических исследований Центра сравнительных социально-экономических и политических исследований ИМЭМО имени Е.М. Примакова РАН, Москва (e-mail: [v.pantin@mail.ru](mailto:v.pantin@mail.ru)) (ORCID: 0000-0002-4218-4579)

*Морозова Елена Васильевна* — доктор философских наук, профессор кафедры государственной политики и публичного управления, Кубанский государственный университет (e-mail: [morozova\\_e@inbox.ru](mailto:morozova_e@inbox.ru)) (ORCID: 0000-0002-1369-7594)