

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева»

На правах рукописи

Грибакина Татьяна Эдуардовна

**ОБРАЗ БУДУЩЕГО
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВOM КИНЕМАТОГРАФЕ**

специальность 5.7.8. Философская антропология, философия культуры
(философские науки)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель:
кандидат философских наук, доцент
Желтикова Инга Владиславовна

Орел – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА БУДУЩЕГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВЫМ КИНЕМАТОГРАФЕ.....	20
1.1. Образ будущего как параметр изучения культуры	20
1.2. Методологические основания исследования игрового кинематографа как источника репрезентации образов будущего.....	37
1.3. Характеристика источников репрезентации образа будущего в отечественном игровом кинематографе в различные периоды развития	56
ГЛАВА 2. ДИНАМИКА ОБРАЗОВ БУДУЩЕГО В РОССИЙСКОМ ИГРОВЫМ КИНЕМАТОГРАФЕ	84
2.1. Образы будущего в игровом кинематографе советского довоенного периода	84
2.2. Образы будущего в игровом кинематографе советского послевоенного периода	94
2.3. Образы будущего в игровом кинематографе постсоветского периода	107
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	132
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	140

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Настоящее исследование посвящено двум важным культурным феноменам: образу будущего и кинематографу, – которые не только отражают один из аспектов культурной самоидентификации, но и транслируют оценку обществом своего текущего состояния, позволяют определить перспективы его развития. Актуальность изучения рассматриваемых нами феноменов как в отдельности, так и во взаимодействии обуславливается непосредственно социокультурной динамикой XX–XXI веков, современным состоянием гуманитарной науки, а также возрастающим интересом к будущему как таковому.

На протяжении всего развития человечества люди так или иначе пытаются представить перспективы своего бытия, будущее народа, страны и цивилизации в целом. Субъективные предчувствия, воображаемые оптимистичные и пессимистичные перспективы, проекты, страхи и надежды изобилуют подробностями и нюансами ожидаемых явлений и событий, складываясь по крупицам, они оформляются в относительно целостные картины завтрашнего и послезавтрашнего дня. Эти образы будущего отражают перспективные социокультурные ожидания отдельных личностей, социальных групп, культуры в целом.

Исследование образов будущего имеет важную теоретическую и практическую значимость, поскольку они: 1) отражают текущие ожидания, настроения, устремления общества; 2) дополняют представления о социальной реальности настоящего, в котором они сложились, и способствуют более глубокому пониманию культуры и общества, в котором функционируют; 3) дают представление о вероятных событиях и возможных сценариях, изучение которых может способствовать корреляции деятельности человечества в зависимости от желаемого или нежелательного исхода.

Представления о будущем присутствуют в различных источниках, но

чем ближе сам источник к проявлению неиндивидуального сознания, тем проще на его основании судить об образах будущего. В этом плане массовая культура, в том числе кинематограф, мода, реклама, оптимально подходят для поиска приоритетов в восприятии будущего большими социальными группами, поскольку наиболее явно несут информацию об их ожиданиях, надеждах и предпочтениях.

Выбор кинематографа в качестве источника исследования образов будущего не случаен. Киноискусство способно эффективно воздействовать на сознание членов социума, формировать ценностные установки, задавать векторы развития и инициировать новые социальные стереотипы и стандарты [62, с. 52]. В нем гармонично сочетаются авторский замысел, коллективное бессознательное и общекультурные установки.

Весь многообразный мир культурных феноменов на сознательном и подсознательном уровне наличествует в сюжетах фильмов, поскольку та социокультурная реальность [186], в которой трудятся сценаристы и режиссеры, безусловно отражается в создаваемой ими картине. Так как производство фильма занимает сравнительно небольшой временной период, у кинематографа обнаруживается уникальная способность быстро откликаться на культурные и политические изменения, отражать новые веяния и тенденции, обнажать пороки, сосредотачивать внимание на животрепещущих проблемах, а также содействовать выработке новых культурных установок. Отражая динамику социальных процессов наглядно, кинематограф является одним из факторов создания новой социальной реальности [60, с. 563–564].

Являясь многоуровневым явлением, кинематограф выступает одновременно фактором формирования общественных настроений и ресурсом, отражающим их содержание и временную специфику. Путем анализа, переосмысления и демонстрации социальных предчувствий, настроений, ожиданий он придает зримость фантазиям и мечтам, тем самым создавая проекцию будущего в настоящем. Путем демонстрации определенных процессов и явлений, могущих произойти в будущем и берущих

свое начало в настоящем, кинематограф может служить неким «стоп-краном», показывая негативные последствия деятельности людей. Изучение кинематографа как транслятора образов будущего имеет, соответственно, практическую значимость и значительный исследовательский потенциал.

Степень научной разработанности темы исследования

Образ будущего (image of the future) как научный концепт активно используется в последнее время в различных гуманитарных областях, в том числе в философии культуры, однако его теоретическая база еще требует доработки. Начало исследованиям образа будущего было положено нидерландским социологом Фредом Полаком в работе 1961 года «The Image of the Future» [295]. Исследователь проводил аналогии между образами будущего, существующими в нашем сознании, и образами искусства. Он рассматривал образ будущего как фантазию о будущем, как Иное, мир, принципиально отличный от реальности [63, с. 178].

Как совокупность психологических процессов, включающих в себя надежды и опасения относительно будущего, планирование и футуристическое видение исследовал образ будущего Томас Ломбардо [285]. Финская исследовательница Анита Рубин [297], разрабатывая методику исследования представлений о будущем отдельных людей и принципы перехода от них к обобщенным образам будущего, указывала на то, что одни образы функционируют на сознательном уровне, а другие влияют на наши решения, выбор и оценки на бессознательном уровне.

Эрнст Блох [273], убежденный в том, что картины будущего – это всегда картины лучшего будущего, которое можно вообразить, отмечал, что образы будущего, вдохновленные надеждой, показывают лакуны в настоящем общества, которые должны быть заполнены, и намечают контуры того, как именно они могут быть заполнены. Он связывал создание образов будущего со способностью угадывать в пунктирах современности следы будущего [30]. Американский социолог Кеннет Боулдинг [274] указывал на то, что образ строится в результате всего прошлого опыта своего носителя.

Финские исследователи Сейдех Ахбар Каболи и Петри Тапио [283] из университета Турку показывали влияние актуальной социокультурной реальности на образы будущего, которые сформировались в сознании современных молодых людей. Другие зарубежные исследователи, в частности, Санна Ахвенхарьюа с соавторами [268], разрабатывали концептуальную модель осознания будущего, состоящую из пяти «измерений»: 1) видение времени, 2) убеждения и мотивы агентов влияния, 3) открытость альтернативам, 4) системное восприятие, 5) забота о других. Эти авторы отмечали, что образы и сценарии будущего являются примерами тематических подходов к будущему, поскольку они описывают конкретные варианты будущего.

Исследователь из Австралии Ричард Слоутер [300], исследуя причины и последствия смены позитивного содержания «альтернативного будущего» на негативное, рассматривал глобальное будущее как следствие долгосрочных человеческих, социальных и исторических процессов, а образы будущего – как «внутренние» феномены, которые возникают в сознании отдельных людей и групп.

В отечественных гуманитарных науках образ будущего изучается психологами и педагогами, политологами, литературоведами, социальными философами и социологами. В психологии индивидуальный образ будущего рассматривается в аспекте выбора человеком жизненного пути, что можно увидеть в работах В. П. Зинченко [101], А. Н. Леонтьева [143], Д. А. Леонтьева [146], Б. С. Братуся [38], А. Г. Асмолова [13], В. Н. Петровой [188], С. Л. Рубинштейна [202], Б. Г. Ананьева [7], Л. И. Анциферовой [8], К. А. Абульхановой-Славской [2], А. П. Левина [139], К. Н. Белогай [24].

Как базовую психологическую модель и важнейший компонент психической жизни рассматривают образ будущего такие исследователи, как Л. С. Выготский [49], А. А. Ухтомский [222], Ж. Пиаже [294], М. М. Бахтин [20], А. Н. Леонтьев [147], С. Д. Смирнов [211], А. В. Петровский [192], М. Г. Ярошевский [266].

Зачастую использование образа будущего связано с проблемой выбора профессии, становления специалиста, социализации и самореализации молодежи в целом, поэтому ряд ученых прибегает к нему для описания политических, экономических и социальных ожиданий, личных надежд и устремлений: М. С. Яницкий, А. В. Серый [209], О. А. Браун, Р. О. Балабашук [264], С. З. Семерник, Н. А. Лукьянова, Т. В. Конюхова [206], Е. Т. Конюхова, Н. В. Шевцов [124], К.Н. Белогай, Н. А. Бугрова [23], С. Б. Абрамова [1], Д. А. Павлов, Л. Л. Павлова [181], Е. В. Некрасова [173], В. П. Серкин [208], И. С. Палитай [182], О. Р. Тучина, В. Е. Бафанова, А. В. Чемулова [219], О.В. Люсова [156], Е.А. Осипова [179].

Образ будущего как инструмент управления политико-культурным процессом, как средство повышения интереса к выборам главы государства и повышения явки избирателей рассматривали С. И. Белов [22], А. А. Вилков [43], В. А. Зимин [100], В. С. Комаровский [123]. В своих исследованиях они старались ответить на вопрос о возможности создания образа будущего, внедрения его в общество и функционирования с учетом возложенных на образ будущего идеологических функций. Изучению политико-психологических особенностей образов будущего в российском обществе и в сознании российских граждан посвящены труды Е. Б. Шестопал [249], [250], [251]. Проблеме формирования позитивных образов будущего посвящена коллективная монография под редакцией Т. С. Паниотовой [194].

Исследованию образа будущего как феномена общественного сознания, общего знаменателя социальных ожиданий и представлений относительно дальнейшего развития, присутствующих в большой социальной группе или в конкретном обществе в целом, посвящена монография И. В. Желтиковой [85]. Другая исследовательница – В. В. Гаврилюк [51] – указывала на то, что образ будущего артикулируется только в понятиях предшествующего опыта. Т. И. Бейсембенев и Я. С. Иващенко [21], В. Ю. Прокофьева и С. С. Шуляк [199], Н. В. Ворошилова и А. В. Толмачева [48], Ю.Г. Волкова [44], А. В. Янушко [265]

рассматривали определенные образы, нашедшие свое отражение в кинематографе и соотносящиеся с проблемным полем их исследований.

Значительно более детально по сравнению с образом будущего исследован кинематограф как вид искусства. Огромный вклад в его изучение внесли режиссеры-теоретики, которые анализировали различные стороны кинопроцесса: Р. Канудо [278], Л. Кулешов [133], Г. Мюстенберг [292], П. Пазолини [11], С. Эйзенштейн [256], Дзига Вертов [42]. Их дело было продолжено в рамках фильмологии – новой области знания – такими специалистами, как А. Базен [15], Ж. Делёз [71], С. Жижек [98], З. Кракауэр [129], Г. Кюри [281], М. Менегетти [164], Э. Морен [172], Э. Сорье [301]. Именно они исследовали кино как особый язык и особую артформу.

Специфику и место кинематографа в медиакulturе рассматривали Р. Арнхейм [9], Р. Барт [18], Ж. Бодрийяр [33], Г. Дебор [69], С. Жижек [98], Ю. М. Лотман [152], Н. Луман [155], М. Маклюэн [157], М. Мерло-Понти [165], Ч. Пирс [193], М. Фуко [233], М. Ямпольский [263] и многие другие. Исследованию культурного пространства и места кинематографа в нем посвящены работы А. Я. Гуревича [66], Л. Г. Ионина [107], М. С. Кагана [109], А. С. Кармина [112], Ю. М. Лотмана [151], В. Б. Устьянцева [221], В. Н. Ярской [267].

Среди ученых, занимающихся проблемами семиотики и культурологии, можно выделить таких авторов, как В. Библиер [29], Г. Почепцов [198], К. Разлогов [200], Ю. Тынянов [220], А. Федоров [226], [227], которые стремились разработать информационный подход к исследованию кино, рассматривая последнее как масс-медийный феномен. С междисциплинарных позиций занимались изучением кинематографа Д. Берлайн [272], А. В. Волошинов [45], Г. А. Голицын [54], Л. Я. Дорфман [76], В. М. Петров [187], которые также рассматривали его как сложную систему, масс-медийный и культурный феномен.

Социологические аспекты функционирования кино в обществе освещаются в статьях и книгах А. Л. Богданова [31], А. Л. Вахеметса, Ю. В.

Воронцова, М. Б. Глотова, Д. Б. Дондуря, Л. Н. Когана [120], Л. Н. Рондели, Н. А. Хренова [240], К. С. Воробьева [46]. Рассмотрению современного отечественного кинематографа как новой идентичности и пространственно-временного континуума художественного кинообраза посвящены работы Е. А. Чичиной [244], [243].

В целом основы теории и истории изобразительного искусства, театра и кино [180] были разработаны ростовской культурологической школой во главе с Г. В. Драчем, такими исследователями как: Т. С. Паниотова, Г.А. Коробова, Л. И. Корсикова, Л. А. Штомпель, Е. А. Чичина и др.

Анализом конкретных фильмов и выработкой методов их исследования занимались Дж. Нэрмон [177], М. Шион [279], Д. Полан [296], Р. Дайер [282], В. А. Куренной [135], Н. В. Самутина [204], Н. А. Агафонова [4] и др.

Важную часть исследований составили киноведческие работы Г. КORTE [126], В. С. Соколова [212], С.Ю. Штейна [253]. В данном контексте также следует отметить труды исследователей утопий, в которых затрагивались различные аспекты позитивных образов будущего: Ф. Аинса [5], Э. Я. Баталова [19], А. Фогта [229], М. И. Шадурского [245], Н. В. Ковтун [119], В.П. Шестакова [248], Т. С. Паниотовой, М. А. Романенко [183] и др.

Возникновение кинематографа, обусловленное социальными, духовными, политическими потребностями и стремлением отдельных видов искусства овладеть формой настоящего времени, послужило качественным скачком в истории и развитии общества. На данный момент можно отметить значительный объем исследований, посвященных изучению кинематографа и отдельных его аспектов, в то время как интерес к исследованию образов будущего и кинематографических образов будущего только начинает активизироваться. На наш взгляд, в современной социокультурной ситуации обращение к исследованию образов будущего, нашедших свое отражение в кинематографе, имеет значительный практический и теоретический потенциал, поскольку позволяет оценить актуальное состояние общества, то, как оно оценивает свою жизнеспособность, его устремления, ориентиры и

страхи.

Объектом диссертационного исследования выступает образ будущего как социокультурный феномен.

Предметом исследования являются образы будущего, представленные в отечественном игровом кинематографе.

Цель диссертационного исследования заключается в раскрытии динамики образов будущего в отечественном игровом кинематографе с 20-х годов XX века до 20-х годов XXI века.

Поставленная цель конкретизируется в следующих **задачах**:

1. Определить место образа будущего в изучении культуры;
2. Разработать на основе существующих методологических подходов к исследованию кинематографа стратегию изучения кинематографических образов будущего;
3. Проанализировать и охарактеризовать образы будущего, присутствующие в отечественном игровом кинематографе на разных этапах его развития: советском довоенном периоде, советском послевоенном периоде и постсоветском периоде.
4. Выявить ключевые кинематографические образы будущего, их эмоционально-волевую направленность и трансформацию в различной социокультурной ситуации.

Гипотеза

В своей работе мы исходили из следующей гипотезы: изучение образов будущего, запечатленных кинематографом разных периодов, дает возможность узнать, каким образом российское общество на определенном этапе своего развития представляло свое будущее, будущее своих потомков, как россияне оценивали жизнеспособность своего социума и его отдельных элементов, во что они верили, на что надеялись и чего опасались.

Теоретико-методологическую основу диссертационного исследования составляют положения деятельностной теории культуры, обеспечивающие ее понимание как способа жизнедеятельности общества,

диалектико-материалистический подход, определяющий зависимость изменений элементов общественного сознания (в нашем случае образов будущего) от процессов, происходящих в культуре и обществе, и комплекс установок современных визуальных исследований, в частности феноменологический, семиотический, структуралистский и постструктуралистский подходы, конструктивистский метод, используемые при анализе кинематографических образов будущего.

Рассматривая культуру в рамках деятельностного подхода, мы присоединяемся к ее трактовке в качестве *способа деятельности*, производящего и воспроизводящего совместную жизнь людей в формах, отличных от природных, наделяющих активность человека и ее результаты конкретными смыслами и значениями (Г.В. Драч [134]). С этой позиции культура образуется навыками, умениями и техническими приспособлениями (З. И. Файнбург [223], [224]) и обнаруживает диалектику субъективного и объективного в человеческой активности, то есть влияния человека на культуру и ответного влияния культуры на человека (Э.С. Маркарян [161]). Культура понимается нами как специфический способ бытия социума, основа творческой активности человека, вектор его жизнедеятельности, механизм регуляции, сохранения и развития общества (В.Е. Давидович, Ю. А. Жданов [84]).

Ключевым понятием диссертационного исследования выступает *«образ будущего»*, который вслед за И. В. Желтковой [85] мы определяем как элемент общественного сознания, запечатлевающий социальные ожидания в относительно целостной картине завтрашнего дня и находящий свое отражение в различных типах источников: научных, литературных, правовых, политических, визуальных и т.д. Для раскрытия природы этого феномена мы обращаемся к понятию *«общественное сознание»* (К. Маркс, Ф. Энгельс [163]) или *«коллективное сознание»* (Э. Дюркгейм [82]), указывающему на существование общего смыслового поля в рамках конкретной культуры, которое содержит определенные идеи, взгляды, мыслительные приемы (Г.

Лукач), языки описания, стереотипы восприятия (М. Хоркхаймер [239]), ценностные установки (Э. Блох [30]), познавательные парадигмы (Т. Адорно). Такое смысловое поле, присутствующее в каждой культуре, определяет ее специфику и обеспечивает единство мировоззренческих установок ее членов. Образ будущего мы относим к таким представлениям, которые функционируют на уровне общественного сознания и могут быть рассмотрены в качестве коллективных образов, общих для больших или меньших социальных групп. Изучение образов будущего, функционирующих в рамках определенной культуры, помогает понять мотивы деятельности и ценностные установки, характерные для ее представителей в конкретный временной период.

Кинематографический образ будущего, который является одним из проявлений образа будущего, мы определяем как комплексный феномен, возникающий на основе таких элементов, как сюжет, соотнесенный с будущим, видеоряд, визуализирующий социальные ожидания, звуковое сопровождение, создающее атмосферу будущего. Его изучение С. А. Кравченко [128], К. Б. Корбут [125], В. С. Малышев, Л. Л. Геращенко [158] связывают со сферой *коллективного бессознательного*, которое может быть понято как вариант индивидуального бессознательного, включающий ментальные паттерны (следы памяти), архетипы и стереотипы, являющиеся общими для всех представителей определенной культуры.

Среди стратегий **визуальных исследований**, распространенных в настоящее время, в данной работе были задействованы методы феноменологического и семиотического анализа, структуралистского и постструктуралистского подходов, которые были подробно рассмотрены И.В. Желтиковой [93]. Исследование визуального образа с позиции **феноменологического подхода** (М. Ж. Мондзена [291], Ж.-Л. Мариона [288], Т. Митчелла [290], Н. Брайсона [277]) основывается на убежденности в том, что сам образ не передает информацию и не изображает что-либо, он отсылает зрителя к неким смыслам.

Семиотический метод, разработанный М. Шапиро [299], позволил изучить знаковую природу образа, отыскать иные, отличные от видимых на экране смыслы кинематографических образов будущего. **Структуралистский подход** (Т. Дж. Кларк [280], Н. Брайсон [276], Г. Полок [295]) дал возможность проанализировать строение сюжета, кадра и монтажа и понять, какой эффект в совокупности они оказывают на зрителя. **Постструктуралистский подход** (М. Фуко [233], Ж. Лакан [137], Г. Дебор [69], Ж. Делез [70], П. де Ман [175]) способствовал выявлению оппозиции между выражением и содержанием, характеристике особенностям структурного взаимодействия образа с означаемым и означающим. **Конструктивистский метод** в разработке П. Бурдье [275] позволил проанализировать появление образов из фрагментов реальности, фантазии или образов, уже функционирующих в обществе, закрепленных в архетипах, стереотипах, габитусах, мифологемах.

Источники

В качестве источниковой базы диссертационного исследования выбраны отечественные кинофильмы, в которых присутствуют образы будущего. В рамках исследования представляли интерес фильмы, в которых в значительной или незначительной степени, явно или неявно содержатся представления, намеки, надежды или опасения, связанные с будущим, фильмы, в которых элементы визуального ряда, музыкальное сопровождение, возникающие у зрителя ассоциации дают возможность понять, что речь идет о будущем. Кинофильмы были систематизированы в соответствии с временными периодами, разделив их на следующие группы: советский довоенный, советский послевоенный и постсоветский кинематограф.

Научная новизна работы заключается в том, что в нем:

1) дано определение кинематографического образа будущего как комплексного феномена, возникающего на основе совокупности следующих элементов: сюжета, связанного с будущим, видеоряда, визуализирующего социальные ожидания, звукового сопровождения, создающего атмосферу

будущего. Установлен его эвристический потенциал, заключающийся в выявлении зримых форм присутствия будущего в настоящем («следов будущего» в определении Э. Блоха), эмоционально-волевого отношения к будущему, способствующий изучению культурного самосознания;

2) разработана комплексная методология исследования кинематографических образов будущего, включающая анализ сюжета фильма, его визуального ряда, звукового сопровождения, позволяющая получать представление об эмоциональном отношении к будущему, оптимизму или пессимизму по его поводу;

3) установлены и проанализированы кинематографические образы будущего, характерные для довоенного, послевоенного и постсоветского периодов, среди них выявлены наиболее устойчивые: позитивный образ светлого коммунистического будущего, амбивалентный образ освоения космоса, амбивалентный образ технического прогресса, негативные образы будущего в виде социального противостояния и апокалипсиса;

4) проанализирована эмоционально-волевая окрашенность образов будущего, транслируемых отечественным кинематографом и отмечен переход от оптимизма и активного отношения к будущему, представляемому как более справедливое общество, научно-технический прогресс которого направлен на благо человека и освоение космоса, характерного для советского кинематографа 1926-1940-х и 1947-1984 годов, к пессимизму, безразличию и пассивности по отношению к будущему в кинематографических образах будущего после 1986 года, когда будущее начинает восприниматься как ухудшенный вариант актуального состояния социума.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Использование понятия «образ будущего» (в значении умозрительной картины, отражающей целостные представления о будущем, разделяемые большими социальными группами) при изучении культуры конкретного общества позволяет выявить комплекс идей, характеризующих культурную самоидентификацию, ценностные ориентиры, присутствующие

в культуре, оценку ее текущего состояния, дает возможность зафиксировать заинтересованность или безразличие по отношению к будущему, понять, как оцениваются носителями культуры перспективы наступления тех или иных событий, какое место отводит для себя человек в новом мире.

2. Для того чтобы при изучении кинематографических образов будущего не ограничиваться анализом фабулы фильма, а выявить их визуальные, эмоциональные, когнитивные стороны, необходимо использовать трехуровневую аналитико-синтетическую методологию, первый уровень которой направлен на поиск ответов на вопросы о событиях будущего, их связи с настоящим, оптимизме или пессимизме по отношению к будущему, возможности влияния на него в сюжете фильма, второй уровень касается поиска ответов на те же вопросы в видеоряде фильма, третий уровень предполагает анализ тех же параметров в звуковом сопровождении и сочетании сюжета и видеоряда кинокартины. Результатом такого анализа выступает таблица-описание конкретного фильма, на основании которой возможным становится проведение сравнительного анализа фильмов и выявление общих для конкретного периода кинематографических образов будущего.

3. В отечественном игровом кинематографе довоенного периода присутствуют позитивные образы коммунистического будущего, освоения космоса, научного прогресса, они сочетаются с негативными образами, транслирующими военные ожидания, опасения негативных последствий развития техники. В послевоенный период продолжают функционировать образы светлого коммунистического будущего, образ освоения космоса, к позитивному варианту которого добавляется негативный, амбивалентный образ научно-технического прогресса, появляется негативный образ апокалипсиса, отражающий предчувствие грядущих экологических катастроф и образ будущего в виде социального противостояния. Образы будущего постсоветского периода включают картины социального противостояния, конца цивилизации, образы технического прогресса и

освоения космоса в позитивном и негативном вариантах.

4. Доминирующим образом будущего, функционирующим в отечественном кинематографе, начиная с 20-х годов XX века и практически до конца XX века, является образ светлого коммунистического будущего. Он несёт активную позитивную установку на будущее, включает в себя надежду на переустройство социума на началах равенства, справедливости, взаимопомощи.

Образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, второй, с точки зрения распространенности, появляется в кинофильмах в конце 30-х – начале 40-х годов XX века, усложняясь и наполняясь новыми деталями с каждым годом XXI века. Он акцентирует внимание на материальной стороне завтрашнего дня, на инновациях в области транспорта, бытовых приборов, оружия. В нем заметно меньшее внимание уделяется социальной и духовной составляющей жизни. В позитивном варианте прогресс в области науки открывает обществу новые перспективы развития, в негативном несет угрозы социальной стабильности или самому существованию человечества.

Третьим по распространенности образом будущего, нашедшим выражение в отечественном кинематографе, является амбивалентный образ освоения космоса. Взяв свое начало в 30-х годах XX века, он продолжает функционировать по сегодняшний день. В его позитивном варианте будущее связывается с изучением космоса, межзвездными полетами, установлением добрососедских отношений с инопланетными цивилизациями. Негативный вариант этого образа, включающий страхи перед инопланетной экспансией, угрозами из космоса или безразличие к освоению межзвездного пространства, начинает доминировать над позитивным с первого десятилетия XXI века.

Негативный образ будущего в виде апокалипсиса связан со страхом разрушительного влияния деятельности человека на окружающий мир, последствий природной катастрофы или военных действий, актуализируется

в 70-х годах XX века и не теряет своей значимости в современном высокотехнологичном мире.

Негативный образ будущего, транслирующий картину социального противостояния, активно развивается современным кинематографом. В нем будущее сохраняет такие черты настоящего, как имущественная дифференциация общества, использование власти элитарными группами для поддержания своей исключительности, социальная разобщенность и безответственность.

Научно-теоретическая значимость исследования. Материалы, выводы и предложенная стратегия исследования художественных фильмов как носителей информации о социальной реальности позволяют более глубоко и развернуто анализировать визуальные источники, выявляя при этом образы будущего, характерные для больших социальных слоев.

Сформулированные в диссертационном исследовании выводы и разработанные приемы могут быть использованы как при исследовании визуальных источников в целом, так и при анализе образов будущего, нашедших свое отражение в кинематографе.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы как в образовательной деятельности, например в курсах по культурологии, теории и философии культуры, теории и истории визуальных искусств, так и в культурно-просветительской работе. Разработанная методология исследования кинематографических образов может быть применена в социальных, политологических проектах. Выводы диссертации могут служить теоретико-методологическим основанием для разработки актуальных рекомендаций в области культурной политики.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Содержание работы соответствует паспорту научной специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры, в том числе следующим его пунктам: 64. Культура и искусство; 68. Культура и социум; 74.

Исследование конкретных культурных феноменов в контексте общих закономерностей существования культуры; 79. Виртуальное и реальное в культуре.

Апробация результатов исследования. Различные аспекты и положения диссертации получили освещение в 16 научных работах, из которых 5 статей опубликованы в изданиях из перечня ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Результаты исследования также были представлены в виде докладов на 16 научных конференциях различного уровня, среди которых следует отметить:

1. X Международная научная конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, 12-13 сентября 2019 г.).
2. Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых, аспирантов и студентов «Современные проблемы динамики культуры в социальной и культурной антропологии» (Курск, 20 марта 2020 г.).
3. VI Международная научная конференция «Творчество как национальная стихия: роль индивидуальности в творческом контексте XXI века» (Санкт-Петербург, 30 июня – 02 июля 2020 г.).
4. Первая Международная научно-практическая конференция «Образ будущего» (Орел, 19-20 февраля 2021 г.).
5. Вторая Международная научно-практическая конференция «Образ будущего» (Орел, 24-25 февраля 2022 г.).
6. XVII Международная научная конференция «Сорокинские чтения»: «Роль социологии в конструировании России будущего» (На пути к 270-летию Московского университета) (Москва, 20 февраля 2023 г.).
7. Международная научная конференция «Образ будущего в русской литературе XX-XXI вв.» (Москва, 4 октября 2023 г.).
8. XIV Международная конференция Школы философии и культурологии НИУ ВШЭ «Мир/миры будущего» (Москва, 5 октября 2023 г.).

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования.

Диссертация состоит из введения, двух глав, содержащих по три параграфа, заключения и библиографического списка. Библиографический список включает в себя 301 наименование, в том числе 34 – на иностранных языках, а также Интернет-ресурсы. Общий объем диссертации составляет – 169 страниц.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА БУДУЩЕГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

1.1. Образ будущего как параметр изучения культуры

В современных культурологических, исторических, филологических и философских исследованиях отмечается учащение использования определенного «образа» в качестве предмета изучения. К наиболее востребованным можно отнести такие словосочетания, как «образ России», «образ молодежи», «образ культуры», «образ героя» и так далее. По мнению исследователя образов будущего И. В. Желтиковой, данная тенденция не случайна, ее возникновение обусловлено стремлением сделать зримыми, то есть визуализировать, функционирующие в современной культуре идеи [97]. Употребление словосочетаний, включающих в себя в качестве одной из частей слова «образ», позволяет исследователю проанализировать, что именно подставляет собой предмет изучения и понять, каким он видится в определенной социокультурной обстановке. В результате стремления к визуализации различных областей научного знания наблюдается смещение акцентов от слова к образу, переход от категориальной расчлененности познаваемого объекта к целостности восприятия окружающего мира. И.В. Желтикова также отмечает, что параллельно с этим процессом происходит реализация феноменологического тезиса о «самоочевидности сущего», возможности процессов и предметов раскрывать свое содержание в явлении, демонстрировать свою сущность через видимость [96, с. 9].

Проявление описанной выше тенденции можно заметить во все более активном использовании в социально-философском дискурсе понятия «образ будущего». В настоящее время данное понятие широко распространено как в публицистике, так и в различных областях научных исследований.

В политической науке (М. Г. Иванова [104, с. 309]) понятие «образ будущего» используется преимущественно для обрисовки векторов и моделей

развития страны в определенной временной перспективе, наиболее часто оно встречается в качестве названий общественных движений, проектов, программ, фондов поддержки молодежных инициатив.

В качестве жизненной стратегии (К. А. Абульханова-Славская [2]), как конструкт, включающий разнообразные временные координаты, умственные и эмоциональные процессы (А. В. Михальский [171]), словосочетание «образ будущего» употребляется в современной психологической науке. Также А. Н. Леонтьев [144], Д. А. Леонтьев [145], А. В. Баранова и Н. В. Яковлева [17], Е. Б. Быкова [40] используют его в значении целостно-субъективного представления человеком собственной жизни, его вероятных достижений и возможных событий.

В культурологических и исторических исследованиях его употребление предполагает отсылку к представлениям о будущем среди конкретных социальных групп, например, молодежи (Д. А. Павлов [181], О. М. Дудина, М. О. Алексеев [80]).

Аналитики и футурологи, такие как: И. Бощенко [37], С. Г. Кара-Мурза [111], Е. Н. Князева [117], В. В. Патоков, М. Л. Хазин [235] активно используют словосочетание «образ будущего» в значении перспективной модели развития, альтернативы актуальному состоянию социума, проекта, который требует дальнейшей реализации.

Нидерландский социолог Ф. Полак одним из первых стал употреблять словосочетание «образ будущего» в качестве самостоятельной категории в философских исследованиях культуры. В работе «The Image of the Future» (1961) [295], проводя аналогию между образами будущего, коренящимися в нашем сознании, и образами искусства, он характеризовал образ будущего как позитивную модель ожидаемого будущего, обратную проекцию, идущую из будущего в настоящее, которая дает возможность зримо вообразить различные перспективы, основывающиеся на свободе фантазии человека и ограничивающиеся его разумом [63].

Акцентируя внимание не на рациональном характере представлений о будущем, а на иррациональном, образном, Ф. Полак сравнивал искусство с высокочувствительным барометром и отмечал, что оно одновременно выступает индикатором настоящего и прогнозирует будущее. Мыслитель делает вывод о том, что образ будущего, представленный искусством, играет ключевую роль в понимании перспектив развития культуры. Он представляет собой целостную картину, отражающую не перспективы развития будущего определенных сфер общественной жизни, а мир в целом и мировые перспективы.

Дальнейшее развитие исследований данной проблематики и схожие рассуждения мы находим у польского ученого и фантаста С. Лема, который также признавал приоритет художественного представления будущего, считая это одной из «наиболее значительных для научной фантастики тем» [140, с. 20]. В своей работе «Фантастика и футурология» он отмечал, что научная фантастика способна, с одной стороны, создавать определенные сюжеты благоприятных последствий автоэволюции, с другой, – предугадывать и демонстрировать те коллизии и негативные последствия, которые могут возникнуть при утрате ценностей, произвольных трансформациях человека и подчинении человечества технологическому прогрессу [140].

Принципиально важным для Ф. Полака и С. Лема была взаимосвязь реального будущего и образа будущего, влияние последнего на актуальную социокультурную реальность и развитие культуры. Схожие с этими учеными идеи и размышления мы находим в трудах Р. Мертон [166], а также в современных исследованиях будущего, получивших название *future studies*.

Современный исследователь-футуролог Е. Н. Князева [117], рассматривая умозрительные образы и выделяя им место в социальном конструктивизме, опирается на тезис Франка Тайсера, согласно которому будущее может зависеть от множества вещей, но в наибольшей степени оно подчинено нам самим. Исходя из этого, Князева приходит к выводу о необходимости не только отражать мир и ожидать наступления будущего, но

и самим уже сейчас конструировать социальную среду и формировать желаемое будущее. Исследователь обращает внимание на важность «не столько жить настоящим, сколько жить, понимая различные варианты путей в будущее, имея различные образы будущего» [117, с. 92].

Соглашаясь с И. В. Желтиковой [97] и основываясь на уверенности целенаправленного и наиболее продуктивного применения понятия «образ будущего» в рамках философского анализа культуры, считаем необходимым уделить внимание рассмотрению значения слова «образ». В рассматриваемом нами словосочетании «образ» подразумевает не столько художественный образ, который закрепляет и вырабатывает определенные представления о будущем, сколько имеет в виду непосредственную умозрительность, целостность представлений о будущем. В этой связи разумнее употреблять «образ будущего» как отсылку к обобщенной модели будущего, функционирующей в определенной культуре в конкретный период времени. Исследование данной модели стоит проводить не в русле научного предсказания, а в рамках теории «возможных миров» [96, с.11].

Финский философ, родоначальник семантики возможных миров Я. Хинтика [238], опираясь на идеи Г. В. Лейбница о бесконечном множестве вариантов возможных миров и И. Канта о релятивизме возможного по отношению к настоящему, характеризует возможные миры как «возможные направления развития событий» [238, с. 27]. Таким образом, концепт возможных миров в значительной степени раскрывает свой потенциал по отношению к будущему. Поскольку будущее можно представить в качестве множества возможных вариантов развития, альтернатив, миров и состояний, то функционирующие в социокультурном пространстве образы будущего непосредственным образом отображают выбор этих возможных миров как наиболее желанных и предпочтительных для определенной культурной среды, исключая при этом их определенную часть [97].

В процессе исследования понятия «образ будущего» обнаруживаются некоторые параллели этого понятия с понятием «социальное воображаемое»,

введённым французским философом К. Касториадисом. Под «социальным воображаемым» философ имел в виду «необусловленное творчество», «творчество из ничего», которое отражает аффекты и желания человека [114, с.9]. К. Касториадис также отмечал, что «мы говорим о «воображаемом», когда хотим сказать о чем-то «изобретенном» [114, с. 127]. Философ связывал «социальное воображаемое» не со спецификой социума, а с особенностями индивидуальной психики, считая его чем-то средним между свободой индивидуальной фантазии и ее ограничением со стороны социума. В соответствии с «социальным воображаемым» Касториадиса мы можем охарактеризовать образ будущего как интуицию социальных возможностей, отражение социальных надежд, устремлений и опасений относительно будущего.

Другие исследователи, такие, как А. Рубин [297] и Т. Ломбардо [286], также в первую очередь подразумевали под образами будущего индивидуальные психические феномены, поскольку придерживались позиции исследования образов будущего преимущественно на личностном уровне. Только после выявления индивидуальных представлений эти авторы считали возможным переходить к обобщенным картинам, выявляя в них общие, консолидирующие моменты.

А. В. Рубенчик, исследуя аспекты моделирования понятия «образ будущего», предложил условно разделить имеющиеся определения понятия на две группы. К первой автор относит определения, содержащие в себе только один компонент – «представление будущего», который является набором видений желаемого будущего. Вторая группа объединяет определения, которые содержат уже два компонента – «представление будущего» и «описание перехода к будущему», и причем в последнюю часть включены «инициативы, стратегии, программы, проекты и обоснования, описывающие и объясняющие процесс перехода в желаемое будущее» [201, с. 29–30].

В рамках данного исследования мы будем использовать понятие «образ будущего» для выражения определенных представлений и позиций

относительно будущего, характерных не для конкретного индивида, а для больших социальных групп. Нам кажется принципиально важным осуществление поиска природы образа будущего не в индивидуальном сознании, а в феноменах общественного бессознательного и в «коллективном бессознательном». В соответствии с этим здесь, как и в других наших исследованиях [95, 62], нам представляется целесообразным и более продуктивным объяснение «образа будущего» как коллективных представлений, бытующих в определенной культуре, составляющих целостную и законченную или относительно целостную и законченную картину будущего этого общества и его культуры [95, с. 29]. Образ будущего присущ большим группам современников и складывается из предчувствий, мыслей, устремлений, ожиданий, надежд, страхов и опасений относительно будущего. Также «образ будущего» можно определить как культурный элемент, выражающий видение конкретным обществом границ своих социальных возможностей.

Выше мы уже указывали, что образ будущего можно рассматривать в индивидуальном или коллективном проявлении. Индивидуальные образы будущего включают представления, устремления, ожидания, надежды и опасения относительно будущего, которые затрагивают личную жизнь человека, его семью, друзей и коллег. В рамках экзистенциальной философии М. Хайдеггером [236] индивидуальные ожидания анализировались в качестве характеристики человеческого бытия. Философ считал человеческую устремленность одной из основных характеристик бытийствования и связывал ее с заботой [236, с. 341]. Ж.-П. Сартр, продолжив теорию временного самоосуществления человеческой экзистенции, акцентировал внимание на принципиальной свободе индивидуального сознания по отношению к будущему. Сартр рассматривал заинтересованность человека в будущем в качестве активной формы реализации его устремлений, планов, проектов и надежд в жизни. При этом философ отмечал важную роль образа смерти и посмертия, которые в индивидуальных ожиданиях являются показателями

демаркации ближайшего и отдаленного будущего, границы будущего, достигаемой человеком. Образы смерти как элементы индивидуального образа будущего включают конкретно-временные особенности, отражают тенденции в этой области, дают представление о трансформациях восприятия и отношении к смерти в определенной культуре в конкретный период времени. В этом плане представляет интерес работа французского историка Ф. Арьеса «Человек перед лицом смерти» [12], в которой при изучении изменения образов смерти в европейской культуре историк обнаруживает следующую динамику: «прирученная смерть», «смерть далекая и близкая», «смерть перевернутая».

Коллективные образы будущего, представляя собой комплекс рефлексивных представлений о будущем, включают в себя различные конкретизированные представления о дальнейших перспективах общества, страны или мира в целом [88]. Все многообразие социальных ожиданий возможно дифференцировать по различным критериям. Так, например, взяв за основу содержание социальных ожиданий, можно подразделить их на представления о социально-государственном устройстве и социальных отношениях, семье, культуре, нравственности, воспитании, религии, науке, человеческой природе, экологии и т.д. По характеру социальные ожидания делятся на возможные (или вероятностные) представления и на должные. Возможные (вероятностные) представления выступают в виде реалистически ориентированных прогнозов, в то время как должные по большей части являются описанием определенных, в значительной степени идеальных состояний общества, путей их достижения (утопий) и опасений относительно негативных вариантов возможного будущего [90].

Рассмотрением социальных ожиданий, составляющих ядро коллективных образов будущего, в качестве реалистически ориентированных прогнозов занимается прогностика – наука, моделирующая будущее. Историософия исследует социальные ожидания как размышления о возможном наступлении определенных событий; социальная философия – в

качестве философских и социальных теорий; футурология – как конкретно-научные прогнозы. В большей степени интерес для исследователей представляет то, в какой степени авторам удалось угадать тенденции реального будущего. В этой связи, как справедливо отмечает И.В. Желтикова [86], остается практически не изучена связь социальных ожиданий друг с другом, их отношение к общему образу будущего общества вне зависимости от степени оправданности того или иного прогноза. И. Валлерстайн [41], производя попытку ретроспективного анализа обликов альтернативного будущего европейского общества, в категориальный аппарат вводит понятие «утопийское», подразумевая под ним серьезную оценку исторических альтернатив, их позитивных и негативных сторон. Утопия здесь выступает не как совершенное и неотвратимое будущее, а как некий облик альтернативного, может быть, лучшего и наиболее исторически возможного будущего [41, с.9]. Рассмотрение и анализ социальных ожиданий и их фаз, которые непосредственным образом ориентированы на прогноз, позволяет обнаружить «моменты системной бифуркации, исторического перехода» [41, с.9]. В них обновляется расчет траекторий и перспектив развития, возрастают размышления о возможных сценариях будущего. Такие аттракторы исторической перспективы позволяют оценить осознание обществом динамики и векторов своего развития, осмыслить цели и задачи своего существования, а также степень легитимации актуального положения.

Исследуя социальные ожидания с позиции должного состояния общества, необходимо подчеркнуть долгую традицию их рассмотрения в рамках социальной утопии и утопического сознания [47]. Невзирая на то, что многие исследователи оценивают утопии как нереалистичные и иллюзорные модели общества, с нашей точки зрения, утопия является перспективным источником исследования образов желаемого будущего, социокультурного идеала, достичь которых в будущем стремятся общество и культура [159, с.122–123]. Не случайно К. Мангейм отмечал, что изучение утопий позволяет

узнать, какое будущее представлялось прошлыми поколениями в качестве наиболее желательного варианта [159].

Связь утопии и представлений о желаемом будущем мы находим у Э. Блоха, согласно которому утопия выступает в качестве красивой и удивительной модели мира будущего. Философ сравнивал утописта с дешифровщиком из-за стремления прочесть будущее «на пейзаже желаний» [30, с. 130]. Анализ социальных ожиданий в виде моделей «должного», желательного состояния будущего дает возможность обнаружить перспективную систему ценностей, а также выявить идеалы, функционирующие в обществе.

Важно подчеркнуть, что общество всегда по-разному относится к будущему: на определённом этапе своего развития оно внушает ему надежду на лучшую жизнь, задает вектор развития, направляет деятельность. Этот период ознаменовывается появлением различных литературных произведений, манифестов, сочинений просветительского характера, таких как «Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона или «Манифест коммунистической партии» К. Маркса. В трудные периоды, например, на рубеже XIX-XX веков, в культуре вспыхивают и разрастаются страхи перед грядущим, неизвестным и пугающим будущим. Появление таких произведений, как «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932), «1984» Дж. Оруэлла (1949), «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери (1953), выступают подтверждением присутствия у человечества страха перед будущим, демонстрируя стремление его замедлить и отодвинуть. Наряду со страхами и надеждой отношение к будущему может быть и нейтральным, безразличным. Такое отношение характерно для общества конца XX века – начала XXI века, в период, когда уходит присутствующее ранее стремление заглянуть в будущее, его сменяет желание забыть прошлое. В том числе об этом рассуждает Ж.Ф. Лиотар в работе «Состояние постмодерна» (1998).

Поскольку мы понимаем образ как целостную картину, более сложную, чем просто совокупность элементов и ее составляющих, важным

представляется рассмотрение структуры образа будущего. Изучение его строения позволит выделить те слои в представлениях о будущем, которые различаются по способам освоения действительности общественным сознанием. Говоря о существующих подходах к выделению структуры надиндивидуального сознания, можно обратиться к исследованиям Б. А. Грушина, который выделяет три типа (класса) внутри данной системы, различающихся в зависимости от способов ментального освоения действительности [65, с. 105-106.]. Первый тип элементов – чувственные – включает эмоции, аффекты, желания и волевые импульсы, гнев, страх. Они отражают общественные настроения, характеризуют состояние толпы и определяют массовое поведение. Также ученый к этой группе элементов относит и чувственные образы, восприятия и переживания, являющиеся базовым уровнем восприятия социальной действительности, организующие членов сообщества на бессознательном уровне.

Вторая составляющая, по Б. А. Грушину, представлена рациональными или когнитивными элементами, которые прослеживаются преимущественно в языковой картине мира, в формах интеллектуального освоения действительности: обобщенных представлениях, нейтральных или позитивных суждениях, понятиях, нормах, мнениях и предписаниях, на которые в различной степени оказывают влияние эмоциональные состояния.

Третий тип представлен имагинативными элементами (с англ. *imagination* – воображение, фантазия) и характеризуется фантазийной составляющей, которая включает коллективное воображаемое, представленное нерациональными представлениями, иррациональными предписаниями, фантастическими образами, верованиями и утопическими идеями. Имагинативная составляющая не только объединяет социальные мифы, архетипы и стереотипы, но и «достраивает» картину мира уникальными для каждого общества подробностями.

Схожее с идеями Б. А. Грушина видение процессов, происходящих в коллективном сознании, обнаруживается в исследованиях социолога

Зигмунда Баумана. Он также выделяет три различных, но взаимосвязанных процесса, формирующих «социальное пространство «текущей современности»: когнитивный, эстетический и моральный [271]. Когнитивное социальное пространство строится интеллектуально, путем приобретения и распространения знаний. Эстетическое эмоционально окрашено, включает внимание к отдельным сторонам действительности и их оценку с позиции желательности и нежелательности, аффекты, волевые устремления и любопытство. Нравственное пространство формируется ценностными установками, представлениями о справедливости и ее отсутствии, включает также неравномерное распределение взятой на себя ответственности.

На основе идей Баумана финские исследователи Анита Рубин и Ханна Линтури [298] выделяют в образах будущего три группы элементов: общие убеждения, этические идеи, ценностные установки и эмоции. Общие убеждения исследовательницы характеризуют как совокупность знаний, приобретаемых в процессе обучения и профессиональной подготовки на протяжении всей жизни. В образах будущего общие убеждения представлены картиной социальных возможностей, которые выражаются в описании процессов и событий, наступление которых ожидается в определенной перспективе.

Этические идеи, по мнению финских исследователей, рациональны и базируются на «социальных знаниях», полученных в ходе социального опыта и взаимодействия с другими людьми. В образах будущего этические идеи включают эмоциональный отклик в виде веры в светлое будущее или страха перед ним, а также выражаются в оценке возможного будущего как желательного или менее желательного. Изучая образы будущего конкретных представителей социума, Рубин и Линтури отмечают важность выявления активной и пассивной позиции по отношению к будущему, ведь именно от нее зависит общий настрой общества.

Основываясь на результатах других исследователей и собственном опыте, И. В. Желтикова выделяет пять функциональных слоев,

присутствующих в образах будущего как проявлении коллективного или общественного сознания: когнитивного, эмоционального, морального, оценочно модального и визуального [85, с. 98].

Когнитивные составляющие образов будущего, по мнению Желтиковой, представлены целостными или фрагментарными описаниями предполагаемых в будущем событий, процессов, технологий, содержащихся в различных носителях информации.

Второй функциональный слой образов будущего - эмоциональный - сопровождает мыслительное обращение к будущему. Ожидание наступления одного и того же события, в зависимости от оценок автора и соответствия/несоответствия его ожиданиям, может восприниматься как со страхом, так и с надеждами на лучшее, выступая воплощением идеала.

Ф. Полак в труде «The Image of the future» сравнивал образ будущего с цветком, отмечая, что до тех пор, пока образ позитивен и процветает, культура находится в полном расцвете, как только он начинает увядать, терять свой оптимизм и жизненную силу, культура долго не выживет [295, р. 19]. Вслед за Полаком при рассмотрении образов будущего мы отметим важность выделения оптимистического или пессимистического настроения по отношению к ним. Именно от того, каким будущее представляется, зависят мотивы и поступки, определяющие приоритеты в реализации или, напротив, недопущении наступления определенных вариантов развития [64]. Здесь можно вспомнить теорему Уильма Томаса, которая гласит: «Если человек определяет обстоятельства как действительные, они становятся действительными в своих последствиях» [55, с. 16]. А.Л. Брызгалов характеризует оптимизм как позитивную точку видения перспективы, как «оптику светлого будущего», наполненную яркими красками, светом, надеждами и устремлениями в счастливое завтра [39, с. 23]. Позитивный образ будущего несет в себе положительный заряд, выступает одновременно как цель и мощный мотиватор [64, с. 17]. Пессимизм, представляя собой сгусток страхов, опасений и тревог относительно дальнейших перспектив, напротив,

оказывает деморализующее воздействие, для него характерно преобладание мрачных тонов и оттенков: отсутствия света и цвета, демонстрации удрученных и угнетенных людей, городов в руинах и экологического коллапса [64].

Этическая оценка возможного будущего выделяется нами в качестве третьего элемента образа будущего. Она тесным образом связана с функционирующими в обществе системами ценностей и индивидуальными ценностными установками носителей образов будущего.

Следующим функциональным слоем, на который И. В. Желтикова считает важным обратить внимание, является модальность или детерминантная оценка. Под ней исследователь предлагает понимать оценку той или иной картины будущего с позиции ее возможности, степени неминувности наступления и необходимости влияния на нее. Важным здесь является активное и пассивное отношение к событиям будущего. Полак различает в этой связи «гарантированные» и «возможные» перспективы [295, р. 5]. В случае «гарантированности» наступления событий будущего, невзирая на то, какими эти события представляются, позитивными или негативными, общество испытывает к будущему пассивное отношение. Возникает уверенность в том, что общими усилиями невозможно ни приблизить, ни предотвратить наступление «предначертанных» событий, как, например, в библейском эсхатологическом сценарии. При «возможных» перспективах исход, напротив, зависит от усилий актуально действующих поколений.

Заключительным элементом образа будущего является визуальная составляющая, под которой понимаются не только изображения будущего, доступные взгляду, но и любые отсылки к зрительным образам, оптические ассоциации и описания визуальных картин, связанных с будущим.

Подводя итог, мы можем сказать, что, на наш взгляд, наиболее продуктивно в рамках философии культуры применять понятие «образ будущего» в значении умозрительной картины, непосредственным образом отражающей ожидания относительно будущего в определенной культуре в

конкретный период времени. Исследование образов будущего дает возможность оценить текущее состояние общества и культуры, обнаружить комплекс идей, которые характеризуют самосознание социума и его отношение к актуальной социокультурной реальности. Анализ образов будущего способствует пониманию того, как общество оценивает перспективы наступления определенных событий, заинтересовано ли оно в будущем или безразлично к нему, какое место отводится человеку в новом мире и насколько в целом люди удовлетворены своим образом жизни, желают ли они его изменения или стагнации [95, с. 31]. Изучение образа будущего как одного из элементов культуры способствует пониманию особенностей общественного самосознания и культурной самоидентификации. Исследование представлений о будущем с позиции эмоционального отношения к нему дает возможность оценить актуальное состояние социума и культуры, в которых эти представления функционируют.

Несмотря на усиливающийся интерес ученых к образам будущего, мы вынуждены констатировать отсутствие общепринятой методологии, которая позволила бы проводить эмпирические исследования, а также работать с фактическим материалом. Выбор методов исследования образов будущего диктуется трактовкой природы образа будущего и целей, поставленных учеными. Наиболее распространенными вариантами являются статистические методы, структурно-семиотический подход и герменевтический анализ [85, с. 51].

Стоит отметить, что статистические методы исследования образов будущего направлены на определение социальных ожиданий, страхов и надежд, имеющих место в современном обществе. В большей степени они ориентированы на анализ индивидуальных представлений о будущем и дальнейшее их обобщение. Наиболее широкое применение данные методы нашли в социологии, педагогике и психологии. В качестве примера работы статистических методов можно привести статью «Каким видится завтра постмодерным номадам (late-modern nomads)? Причинный многоуровневый

анализ изучения образа будущего молодых людей» [283] Сеудеха Ахбара Каболи и Петри Тапио. Исследователи провели глубокое интервьюирование 10 молодых людей в возрасте от 18 до 25 лет, без заранее данных вариантов ответов, ограничив лишь временными рамками в 10 лет перспективы воображаемого будущего. Полученные данные были обработаны с помощью метода, названного самими исследователями как качественный контент-анализ, суть которого заключалась в различении в полученном материале четырех тематических групп, а именно: свободных ассоциаций с будущим, предположения причин происходящего, мировоззренческих оснований и мифологической или метафорической картины будущего.

В. Н. Петрова [189] для исследования конкретного образа личного будущего использовала модифицированный вариант теста неоконченных предложений. А. С. Дерябина [73, с. 14] для выявления особенностей образа будущего у мужчин и женщин применяла методику семантического дифференциала времени, графический рисуночный тест и метод мотивационной индукции. Д. Ф. Даутов, Н. М. Климова прибегли к методу свободного описания Г. Олпорта [67] для исследования образа будущего у студентов инженерных специальностей. В. В. Гаврилюк [50] с помощью метода анкетного опроса с заранее данными вопросами исследует образ будущего современных поколений и его влияние на выбор жизненного пути.

Рассмотренные методы позволяют респондентам описать свой образ будущего таким, каким они его представляют, с важными для них деталями, а исследователю – выявить перспективные картины личной и общественной жизни. Однако при использовании статистических методов исследования образов будущего затруднения могут быть связаны с репрезентативностью выборки опрашиваемых и определением их числа.

Важную роль в исследовании образов будущего выполняет структурно-семиотический подход, в рамках которого вербальные и визуальные картины будущего понимаются как элементы языка культуры, которые непосредственным образом зависят от тела культуры, присутствия в нем

других языков и смыслов. Этот подход через призму языковой структуры позволяет читать явления культуры как тексты и выявлять их универсальные значения. В образах будущего выделяются символы и семиотические коды, которые дают возможность проследить их возникновение и функционирование в социуме.

А. И. Щербинин и Н. Г. Щербина в статье «Политическое конструирование образа будущего» [255] при анализе процесса формирования образа будущего и отдельных конструкторов сознания – «фактов», участвующих в нем, непосредственным образом применяют структурно-семиотический метод исследования. Предложив понимать образ как искусственный конструкт, который был сформирован символическим способом для того, чтобы передавать значимые сообщения в коммуникации, исследователи при анализе образов будущего считают необходимым выделение «кодов», с помощью которых происходит репрезентация текста будущего. Также они отмечают взаимосвязь трех ориентированных на время «слоев» опыта жизни человека и мира: прошлое – настоящее – будущее, которые образуют образную картину реальности. Авторы отмечают, что образ будущего представляется в виде социальной типизации, которая возникает в коллективном сознании при целенаправленном моделировании социального ученого, футуриста, политического деятеля, которые запускают проект будущего в коммуникативный процесс семиотического «чтения текста» [255, с.295].

Наряду с описанными выше методами и подходами в изучении образа будущего активно применяется герменевтический анализ и вместе с ним принципы методологического герменевтического стандарта [131], которые позволяют объединить философские, лингвистические и внелингвистические аспекты осмысления текста. Наиболее активное распространение данный метод получил у исследователей, работающих с литературными и историческими текстами, художественными произведениями, газетами, письмами, дневниками. В большей степени он востребован в

литературоведении и исторической науке. Применение данного метода обнаруживается в работах Д. А. Шевцовой [247], М. Н. Яворской [262], А. Е. Новикова [176], Э. В. Панкова [184], О. Д. Поповой [196, 197].

И. В. Желтикова, исходя из понимания образа будущего как феномена коллективного или общественного сознания, указывает на возможность наряду с исследованием актуальных представлений о будущем изучать и образы, репрезентирующие будущее в прошлом [89, с. 56]. В процессе изучения образа будущего исследователь приходит к выводу о целесообразности объединения вышеописанных подходов и разработки комплексного гуманитарного анализа. Он совмещает анализ эмпирического материала, содержащего представления о будущем, тематическую группировку и синтез схожих восприятий будущего в один или несколько образов будущего, характерных для исследуемой культуры [95, с. 32].

Подводя итог, мы можем отметить, что, не имея единой методологии исследования, при изучении образов будущего исследователи используют различные методы и подходы с целью выявления представлений о будущем из различных типов источников. Выбор методов и материала исследования осуществляется на основе поставленных задач и целей, личностных интересов и предпочтений исследователя, его специализации. Представления о будущем исследуются как на индивидуальном уровне, где интерес представляет личное отношение к будущему, перспективах в нем, так и на коллективном уровне, где важными являются представления о будущем, которые явно или имплицитно присутствуют в обществе. В зависимости от уровня исследования зависит и его масштаб, поскольку при выявлении коллективных представлений важной является максимально репрезентативная выборка исследовательского материала для более точного и исчерпывающего результата.

1.2. Методологические основания исследования игрового кинематографа как источника репрезентации образов будущего

Кинематограф, являясь сложным и многогранным феноменом, изучается с разных позиций. Так, в истории кино рассматриваются предпосылки возникновения кинематографа, этапы его развития, великие люди, повлиявшие на его становление, описывается смена одних технических средств другими. Теория кино исследует саму сущность кинематографа и обеспечивает концептуальную основу, необходимую для понимания отношений кино – реальность, кино – другие виды искусств, зритель, общество и т.д. Киноведение представляет собой раздел искусствознания, который изучает кинематограф как художественную и коммуникативную систему, анализируя его общие принципы, основания функционирования, историческую и социокультурную роль. Социология кино представляет собой отрасль социологической науки, которая рассматривает кинематограф как социальный институт, выделяя этапы его создания, распространения и восприятия кинофильмов обществом с учетом его потребности в кинематографе, а также анализирует социодемографическую структуру аудитории кинозрителей, их тематические и жанровые предпочтения.

В статье «Развитие исследований кинематографа: от «языка кино» к «языку социума»» [217] доктор культурологии Н. В. Тищенко выделяет три *группы исследования кинематографа – семиотические, социологические и философские*, в рамках которых сущность кинематографа трактуется по-разному. Мы согласны с ней, однако считаем целесообразным выделить еще одну важную группу исследований – *психологические*. Характеристика кинематографа как коллективного бессознательного является, на наш взгляд, ключевой в понимании функционирования кинематографа в социуме.

Первое направление – семиотические теории – рассматривают кинематограф как специфическую знаковую систему или их совокупность, независимый и самодостаточный способ высказывания [95]. Представители данного направления К. Метц [167], П.П. Пазолини [11], Р. Барт [18] были

убеждены в присутствии в кинотекстах «специальных кодов», с помощью которых возможно раскрыть значение кинофильма. Один из главных представителей этого направления – Кристиан Метц считал кинематограф особым видом означивания, новым типом воображаемого, переведенного в символическую форму кодирования, которая нуждается в расшифровке.

П. Пазолини считал кинематограф «языком реальности», который открывает сферу смутной образности, из которой производятся знаки киноязыка. Однако в отличие от Метца Пазолини предписывал кинематографу способность преодоления условности вербального языка. Он отказывался от интерпретации кинематографического высказывания как лингвистического и от стремления «читать» кадр [11, с. 46].

Ролан Барт при семиотическом исследовании кинематографа разрабатывает теорию главенства означаемого перед означающим. Суть теории в том, что смысл сообщения всегда превалирует над его формой. В связи с этим становится необходимым наделение кинематографических произведений культурным кодом для успешного понимания смысла сообщения [18]. Один из наиболее известных и влиятельных семиологов в русской науке Ю.М. Лотман считал, что «кино является коммуникативной системой, располагающей системой знаков, которые обладают значениями и реализуют функцию замещения», а каждое изображение на экране является знаком и имеет определенный смысл и значение [150].

Таким образом, мы видим, что сторонники семиотического подхода рассматривают кинематограф как особый опыт означивания, новый тип воображаемого, переведенный в символическую форму и требующий дальнейшей расшифровки.

В рамках рассмотренного нами подхода к исследованию кинематографа сложился один из наиболее интересных для нас методов исследования – *структурно-семиотический*, который заключается в выявлении строения кинокартины, анализа соотношения означающего и означаемого. В основе метода лежит декартовский метод дедукции, суть которого сводится к

раскладыванию структуры на простейшие элементы. Метод позволяет выявлять элементы означающие, при помощи которых происходит процесс означивания [95].

Для того чтобы применить структурно-семиотический метод к анализу кинематографа, необходимо обратиться к такому явлению, как образ, который будет являться подсистемой структуры, а его атрибуты – элементами. Оно отсылает к внешнему виду определенного объекта, предмета или процесса, указывает на их внешние стороны, несущие в себе информацию о нем.

В монографии «Образ будущего» И. В. Желтикова определяет образ следующим образом: «Образ – это и внешний вид реального объекта, который можно воспринять, и изображение этого реального объекта, передающее его основные черты, и сами черты, делающие объект узнаваемым, отличным от множества других» [85, с. 33]. По мнению Ф. Полака [295], образ является важным аспектом мировосприятия человека. Он позволяет выстраивать взаимоотношения с природой и социальной действительностью, отражать и объяснять действительность.

В работах «Теория образа» [191] и «Безымянные сообщества» [190] Е. В. Петровская отмечает, что исторически образ выражает общность, является способом связи, коммуникации «множества», выражает концептуальную попытку зафиксировать следы и отпечатки, которые мир оставляет в нас [190, с.60]. Исследователь акцентирует внимание на двойственности образа. Так, с одной стороны, он упирается в зримое и не отделим от него, с другой, выводит к невидимому, непроявленному, к образу в собственном смысле этого слова [190, с. 175]. Образ «опрокидывает саму логику представления/изображения/зрелища в пользу всегда неоформленных сил материального» [190, с.10].

В отношении кинематографа стоит обратиться к визуальному образу, который является одновременно непосредственно данным ощущением и мыслительным конструктом, основанным на анализе представлений визуальной сенсорной модальности.

Кинематограф базируется на визуальных образах, с помощью которых он доносит до зрителей определенные смыслы, будь то жизненные советы, модели поведения, опыт предыдущих поколений или возможные последствия деятельности человека. Так, элементами визуального образа роскошной жизни, идеальной семьи, технического прогресса выступают изображения дорогих вещей, технических новшеств или цвет одежды, ее стиль, тип прически. Кинематограф может быть уподоблен фракталу, так как каждый его структурный элемент является отражением самой структуры, именно из таких структур складываются образы, которые формируют и наполняют кинематограф смыслом. Структурно-семиотический анализ позволяет выявлять главную идею картины, его целью является нахождение ответа на главный смысловой вопрос, поставленный кинофильмом. При структурно-семиотическом анализе, разложении фильма на элементы, каждый из которых подлежит детальному рассмотрению, происходит осознание того, что именно хотел сказать режиссёр и какими визуальными, музыкальными и прочими средствами он это сказал [95]. Данный анализ, по мнению С. С. Зайченко [99], В. В. Сербининой [207], А. Э. Борисовой [36], Е. Г. Куровой [136], Е. Н. Шатовой [246], А. Диброва, Е. Вычужаниной [74], имеет ряд преимуществ, поскольку знак в своём рассмотрении представляет собой, с одной стороны, явление обширное, с другой – очень локальное.

Социологическими теориями представлено второе направление исследований кинематографа. Его сторонники видели в кинематографе проявление массовой культуры, рассматривали его либо как самостоятельный феномен, либо в рамках более широких областей: социологии искусства, социологии культуры, социологии медиа и коммуникации.

Принято считать, что именно немецкая исследовательница Эмили Альтенло в своей диссертации «К социологии кино» [269] заложила основы эмпирического исследования кинематографа, рассмотрев широкий круг проблем: историю кинематографа, организацию кинопроцесса, правовые стороны кинопотребления, кино как вид досуга. Ее последователи Р. Кёниг

[284], М. Май, Р. Винтер [287] придерживались идеи, что исследование кинематографа – это непосредственное исследование общества, так как он вбирает в себя его душевные настроения, представления, идеологемы и рисует их отражение. Р. Кёниг полагал, что подобные настроения и представления еще полностью не оформились и только начинают «всплывать из коллективного бессознательного, поэтому кино становится в этом смысле рупором социальной спонтанности» [284, с. 544].

Канадский социолог Маршал Маклюэн [289] считал кинематограф «горячим» средством коммуникации, главной заслугой которого является реабилитация бессознательного, которое было утрачено в эпоху печатного станка. Социолог отмечал, что способность кинематографа возвращать человека в архаическое состояние и мир устной и тактильной культуры способствует объединению человечества и разворачиванию глобализационных процессов [242].

Основы отечественных социологических концепций заложили в начале XX века работы В. Готвальта [57], исследовавшего научное и общественное значение кинематографа, а также труды Е. Самуйленко, рассматривавшего его воспитательную и образовательную роли. В дальнейшем изучение кинематографа в большей степени сводилось к исследованию киноаудитории: выявлялись ее социально-демографические характеристики, посещаемость, ценностные ориентации и предпочтения зрителей. Также разрабатывались вопросы социальной психологии искусства, в том числе и кино, такими исследователями как Н. А. Хренов и В. Е. Семенов.

На сегодняшний день наиболее распространенными *методами сбора социологической информации* являются социологический опрос и анкетирование. В процессе опроса и анкетирования в письменной или устной форме значительному количеству людей задаются определенные, интересующие социолога вопросы, такие как: смотрите ли вы современные российские фильмы, как часто вы ходите в кино, какие фильмы предпочитаете и так далее. В зарубежной практике активно используется фокусированное

интервью или фокус-группа как метод выяснения реального отношения, предпочтений и впечатления потребителя к конкретному предмету, объекту или явлению [95]. Данный метод позволят получить мнения о фильме как смешанных групп, так различной по составу (мужской, женской, детской) аудитории, сделать выводы и в дальнейшем внести коррективы в содержание фильма для привлечения наибольшего количества зрителей.

Таким образом, в рамках данной концепции кинематограф следует понимать либо как средство массовых развлечений, либо как способ постижения мира творческой единицей. Мы с уверенностью можем констатировать несколько положительных сторон кинематографа с точки зрения его изучения социальными науками. Во-первых, кинематограф обогащает сознание социума, являясь инструментом познания общекультурных установок. Он позволяет преодолевать границы социального положения и статуса, возраста, образования и национальности, приоткрывая окно в другой мир. Во-вторых, он «обнажает» социальные проблемы общества, стремление социума к самопознанию и самосовершенствованию. Кинематограф не только отражает устройство общества, но и является непревзойденным механизмом коммуникации, благодаря своей массовости и доступности. Он влияет на способность индивида к познанию, социализации, созиданию, общению, выступая в роли проводника, помогающего интегрироваться в систему общественных и культурных отношений. Все это дает кинематографу информативные и пропагандистские ресурсы, которые превосходят возможности любых других средств массовой коммуникации. Именно поэтому изучение кинематографа представляет особый интерес для социологии.

Третьим направлением исследований кинематографа являются философские концепции. К представителям этого направления можно отнести Б. Бенямина, А. Базена, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Деррида, проявлявших интерес к кинематографу как способу отражения реальности.

Значительное влияние на развитие философских теорий оказала и продолжает оказывать теория длительности французского философа Анри Бергсона [27]. Он поставил перед философией новую задачу: мыслить время в его непосредственности, как реальный акт движения и изменения, как происшествие того, что происходит (*ce qui se fait*). Под длительностью философ понимал жизнь и отмечал, что это понятие эквивалентно «реальности».

Немецкий философ Вальтер Беньямин рассматривал кинематограф как новый способ восприятия, который дает возможность передавать сложные образы в развитии. В труде «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [26] Беньямин отмечает, что произведения искусства лишаются своей уникальности и «ауры», вырываются из традиции и истории, в то время как фотография и кинематограф становятся стандартными свидетельствами исторических событий, приобретая политическое значение. Теперь творец в лице кинооператора проникает внутрь реальности, разрезая ее на кусочки, затем вновь воссоздавая из большого количества фрагментов [61].

В целом мнение Беньямина относительно кинематографа двояко: философ считал кинематограф искусством упадочным и неполноценным с точки зрения художественной значимости, но в то же время видел его огромный общественно-политический потенциал.

В отличие от Беньямина Андре Базен, основываясь на теории длительности Бергсона, посвятил свою деятельность теоретическому обоснованию кинематографа как самостоятельной сферы интеллектуальной деятельности [95]. Работы Базена послужили толчком к рассмотрению кинематографа как самостоятельного объекта исследования. Кинематограф для него есть материальное воплощение опыта бытия-в-мире, непосредственного контакта с реальностью, без культурных опосредований. Согласно французскому теоретику, искусство всегда стремилось к созданию копии и иллюзии реальности, поэтому, по его мнению, главной целью для него является воспроизведение и трансляция действительности такой, какая она

есть на самом деле. А. Базен рассматривал кинематограф не как массовое средство развлечения, а как наиболее точный и объективный метод отражения реальности, как метод познания, который имеет огромный потенциал развития [15].

Другой французский философ, постмодернист Жан Бодрийяр в противовес марксистскому понятию «надстройка» вводит понятие «гиперреальность», основой которого выступает симуляция. Единицами гиперреальности является симулякры, под которыми начинают понимать изображения без оригинала, репрезентация чего-то, что на самом деле не существует. По мнению философа, современная эпоха утратила чувство реальности, поэтому она замещается гиперреальностью, которая понимается как наблюдение за наблюдением, в то время как реальность не наблюдаема. Бодрийяр также отмечает, что наряду с фотографией и телевидением кино обладает наибольшим статусом реальности, устремляясь к абсолютно реальному, с притязанием на то, чтобы самому быть реальным [60]. Наряду с этим стремлением кинематограф приближается и к абсолютному совпадению с самим собой, что наглядно показывает гиперреальность как таковую. Кинематограф самоплагиаторствует, вновь и вновь самокопируется, переделывает свои предыдущие формы, что является вполне закономерным в силу того, что он заморожен самим собой как утраченным объектом, точно также кинематограф заморожен реальным как исчезнувшим референтом. Таким образом, получается, что кинематограф пытается самоустраниться в абсолюте реального, в то время как реальное уже долгое время поглощено кинематографическим или гиперреальным [34].

Жиль Делез, развивая концепцию Бергсона, в работе «Кино» [70] предлагает новую метафизику – метафизику современности, связанную с исследованием времени и овладением движением, которые неотделимы от развития кинематографа. По мнению философа, кинематограф есть система, которая воспроизводит движения в зависимости от произвольно взятых моментов с целью создания впечатления непрерывности. Он рассматривает

кино как собрание имманентных моментов реальности [70, с. 47]. Также в труде «Кино» философ уделяет внимание исследованию роли коллективного сознания в кинематографе. Он утверждает, что кинематограф создает такие образы (образы-движения), которые невозможно зафиксировать и в которых запечатлевается не наше видение и не наш язык, а сама изменчивость материи.

Жак Деррида, сопоставляя психоанализ с кинематографом, утверждал, что кинематограф связан с особым видом переживания, с переживанием призрачности. Он считал призраки главной ценностью кинематографа и понимал под ними то, что не является окончательно ни живым, ни мертвым, способно двигаться, разговаривать, вращаться и не нуждается в живом присутствии запечатленного. Нельзя сказать, что Деррида подразумевал под образами призраки, поскольку считал, что образы синтетичны и связывают достоверность с иллюзией, допуская при этом интерпретацию, в то время как призраки – это то, что всегда остается загадкой. Скорее всего, мы можем говорить о том, что призраки, которые не являются образами, но проявляют себя через образы, выражают непосредственным образом коллективное бессознательное [95, с. 36]. Любой призрак, в том числе призрак кино, запускает процесс коллективного бессознательного, который напрямую связан с проблемой следов памяти и способом веры в эту память [72].

Призрак свидетельствует о том, что исчезло без следа, в то время как кинематограф – «это двойной след: след самого свидетельства, след забвения, след абсолютной смерти, след отсутствия следа, след истребления» [72]. Кинематограф, по мнению Ж. Деррида, является наиболее экономичным аналогом психоанализа, который был изобретен для того, чтобы удовлетворить потребность человека в общении с призраками, вобравшими в себя информацию как о прошлом и настоящем, так и о будущем.

При исследовании кинематографа *философы используют ряд общенаучных методов*, которые позволяют раскрыть сущность данного феномена с множества сторон. *Исторический метод*, используемый В. Беньямином в работе «Произведение искусства в эпоху его технической

воспроизводимости», сделал возможным изучить процессы изменения восприятия культуры и искусства в хронологической последовательности после появления фотографии и кинематографа.

Андре Базен в процессе теоретического обоснования кинематографа как самостоятельной сферы интеллектуальной деятельности использовал уникальный *метод «теоретической критики»*, суть которого сводилась к сравнению и углублению понимания отношений кинематографа со смежными искусствами: живописью, романом и театром [95, с. 36].

Структурный метод широко применялся Ж. Бодрийяром, который во введении к первой книге «Система вещей» писал, что он предпринимает структурный анализ в области вещей, тем самым расширяя область применения этого подхода от лингвистического до общекультурного. Структуралистские позиции Ж. Бодрийяра проявляются в концепции симуляции. По мнению А.В. Дьякова, Бодрийяр сам возрождает структуру под другим именем – Симуляция, которая определяется как отношение между элементами системы, обменивающимися исключительно друг на друга и ни на что иное [81, с. 44]. Симулякр при этом не имеет соответствий ни в языке, ни в любой другой «реальности», являясь по сути «пустым». При этом логика симуляции остается единой и постоянной во всех системах и таким образом считается «возрожденной структурой» [110, с. 78].

Жиль Делез при рассмотрении кинематографа как системы использовал *функциональный метод*, суть которого заключается в рассмотрении объекта как комплекса выполняемых им функций, а не материально-вещественных структур. С его помощью Делез анализировал специфику основных категорий кинематографа, таких как план, кадр, монтаж, свет, выделяя при этом их функциональные особенности. Так, например, монтаж и появление подвижной камеры способствовали усилению эффекта драматизма и обеспечили подвижность и согласование планов.

Другой философ, теоретик литературы и создатель концепции деконструкции Жак Деррида взял за основу *метод эвристической аналогии*.

Этот метод основывается на естественном стремлении человека к подражанию или поиску аналогий для устранения противоречий, создавших проблемную ситуацию. Так, Деррида, сопоставляя кинематограф и психоанализ, обнаружил скрытую аналогию кинематографического переживания с переживанием призрачности, которое, по его мнению, является главной ценностью кино. Призрачность не является образом, но заявляет о себе через них, выражая коллективное бессознательное.

Используя множество различных методов, философы стремятся раскрыть сущностные характеристики кинематографа: оценить его и проследить трансформацию культуры и восприятия, выявить отношения кино с другими видами искусства, выделить их общие и различные черты, рассмотреть функциональные особенности элементов целостной системы, расширить границы применения методологии и сопоставить явления кинематографического характера с явлениями другого порядка [95, с. 36].

Заключительным подходом исследований кинематографа, который мы считаем необходимым выделить, является психоаналитический подход.

В 1885 году параллельно с презентацией братьями Люмьер своего аппарата «Синематограф» вышла в свет работа З. Фрейда «Очерки по истории» [232], в которой были сформулированы основные идеи психоанализа. Важной отправной точкой в фрейдовском психоанализе является понятие бессознательного. Согласно З. Фрейду, в психике человека следует выделять два уровня: первый – сознание, акцентирующий на реальности и внешнем мире, второй – бессознательное, включающее в себя подавленные и вытесненные желания, чувства и мысли, которые индивид не может помнить, но и не может забыть. З. Фрейд был первым, кто выделил бессознательное – «Ид» или «Оно» – как неотъемлемую составляющую психики отдельного человека, содержащую врожденные и передающиеся из поколения к поколению инстинкты, вытесненные влечения, желания, не подвластные сознанию и неподконтрольные человеческой воле. Взаимосвязь бессознательного и кинематографа превращается в объект исследования,

анализа и использования с целью лучшего понимания человеческого мышления и его природы в целом.

Наряду с психологическим подходом Зигмунда Фрейда известна и концепция архетипов К. Юнга, активно применяющаяся при исследовании кинематографа. Согласно аналитической психологии К. Г. Юнга, коллективное бессознательное является отпечатком всеобщего процесса развития, представляет собой «громадное хранилище сложившегося за бесчисленные миллионы лет опыта предков», запечатленное в структуре мозга каждого человека и оказывающее на него мощное влияние изнутри [261, с. 420].

В работе «Человек и его символы» [258] К. Юнг раскрывает содержание понятие «архетип», под которым подразумевает древнейшие и универсальные первообразы, образы, паттерны и символы [260, с. 9], несущие в себе психологический опыт предыдущих поколений, типы поведения, эмоциональные реакции, фантазии и сновидения. Он характеризует архетипы как устремления, заложенные инстинктом, проявляющие себя в фантазиях и обнаруживающие свое присутствие лишь в символично-образной форме [53].

Если З. Фрейд исследовал бессознательное в качестве природной сущности человека и сводил человеческую деятельность к биологически унаследованному сексуальному инстинкту, то К.Г. Юнг [259] подчеркивал изначальные культурные истоки бессознательного и символическую природу инстинктов.

Концепцию Юнга разделял и итальянский ученый Антонио Менегетти, писавший, что «содержание фильма представляет собой копию проекции бессознательного его режиссера» [164], который не только отражает бессознательное, но и передает дух своего времени.

В дальнейшем попытки создания фундаментальной теории кинематографа были предприняты Х. Мюнстербергом [292] в зарубежной психологии в начале XX века и О.И. Никифоровой [174] в русской психологии в 30-е годы. Исследователи сходились в том, что кинематограф влияет на

человека во много раз сильнее, чем литература, так как он говорит с бессознательным напрямую.

Современные ученые продолжают осмысливать взаимосвязь кинематографа и коллективного бессознательного. Так, К.А. Кравченко [127] рассматривает взаимосвязь психоанализа и кинематографа в рамках культурологического аспекта. К.Б. Корбут в статье «Психоанализ о кино и кино о психоанализе» отмечает, что кино говорит с бессознательным более прямо, в отличие от сновидения, воздействует в форме рассказа, влияя на человека с помощью звука и зрительного образа [125]. К.С. Карачевская акцентирует внимание на том, что кинематограф, преобразуя и трансформируя архетипические образы, порождает героев, с помощью которых утверждаются значимые эталонные модели поведения в культуре [113], [28].

Таким образом, можно заключить, что важную роль в исследовании кинематографа занимает коллективное бессознательное, которое является одной из форм бессознательного, единой для всего общества в целом и которая является продуктом наследуемых структур общества.

Особую роль при исследовании кинематографа играет *психоаналитическая методология*, получившая широкое применение среди искусствоведов, которых интересовало отражение личных травм, подавленных желаний и комплексов авторов в произведениях. Важный вклад психоанализа в исследование кинематографа и визуального искусства в целом заключается в представлении о том, что подсознание говорит с сознанием при помощи образов. Как правило, исследователи визуальных образов проецируют термины и методологию психоанализа на определенный объект с целью обнаружения определенных феноменов, скрытых в нем.

Впервые типологию психоаналитических исследований кино создает К. Метц [167]. Его типология включает в себя несколько направлений, которые по сегодняшний день активно используются в психологии при исследовании кинематографа:

1) нозографический подход, сущность которого сводится к представлению фильма как симптома, на основе которого происходит анализ невроза сценариста, кинорежиссера;

2) характерологический подход является разновидностью нозографического подхода. Он акцентирует внимание не на медицинском аспекте, а на психологическом, поэтому направлен на анализ психики создателя фильма через его произведение с целью выявления типа личности автора. Данный тип анализа фокусируется на режиссере, а именно на том, как созданный им фильм отражает его внутренний мир, реальные события его социальной и личной жизни, как характеры героев резонируют с особенностями его детских конфликтов и т.д.;

3) психоанализ сценария направлен на буквальное изучение содержания фильма, который, по мнению психологов, состоит из бессознательных и предсознательных значений. В большей степени это касается «идеологических исследований», которые вскрывают скрытые, а не бессознательные пласты;

4) психоанализ текстовой системы исследует не только сюжет как означаемое, но и его воплощение или означающее с целью выявления связи между ними;

5) психоанализ кинематографического означающего является анализом кино в целом, а не означающего отдельных фильмов [95, с. 34-35].

Рассмотренные теория психоанализа З. Фрейда, концепция архетипов К. Юнга, типология психоаналитических исследований кино К. Метца определили пути формирования гуманитарного знания и искусства в целом, позволили прояснить ряд актуальных проблем культуры, а также значительно расширили возможности интерпретации аспектов художественного творчества, в том числе кинематографа.

Рассмотрев наиболее значимые методологические подходы и методы исследования визуального, мы предпринимаем попытку составить развернутую методику исследования образов будущего, нашедших свое

отражение в кинофильмах. В собственной трехуровневой методологии анализа кинофильмов мы будем использовать методы структуралистского анализа (Н. Брайсон [276, р.156-170], М. Бал [270], Г. Поллок [195, с.220-238], [293]), конструктивистского анализа (П. Бурдьё [275, р. 20-30]), анализа бытования внехудожественных текстов (А.В. Дроздова [79]), семиотического анализа (Р. Барт [18], П.П. Пазолини), психоаналитического подхода к кино (З. Фрейд [232], К. Юнг [258, с.14-36], К. Метц [167, с. 205-230], Х. Мюнстерберг [292]). А также будем использовать функциональный метод (Ж. Делез [70]), структурный метод (Ж. Бодрийяр [34, с. 16–60]), метод эвристической аналогии (Ж. Деррида [72]) и опираться на трехуровневую методику изучения видеоматериалов, разработанную И.В. Желтиковой [93].

Для систематизации информации, собираемой непосредственно в процессе просмотра фильма, мы используем специально разработанную для этого таблицу. Она состоит из горизонтальных строк, отражающих различные аспекты репрезентации будущего в фильме, и вертикальных столбцов, которые позволяют различить, в каких элементах фильма эта репрезентация происходит. Горизонтальные строки включают ответы на вопросы: «Что произойдет в будущем?», «Как будущее связано с настоящим?», «Оптимизм или пессимизм внушает будущее?», «Возможно ли повлиять на будущее – активность или пассивность по отношению к нему?». Вертикальные столбцы показывают, в каких именно элементах фильма даются ответы на эти вопросы, столбцы озаглавлены «Сюжет», «Видеоряд», «Синтез». Приводимая ниже таблица (рис.1) и подробная методика работы с ней описана нами в статье «Изменения образа будущего в кинематографе 20- 21 веков» [59]. Описание всех отобранных нами для исследования кинофильмов выделенных периодов в таблицах заняло более 100 страниц.

Рис. 1. Таблица анализа отдельного кинофильма

Название Режиссер - ; Сценарист - ; Оператор - ; Композитор - Актеры: Производство: , Премьера , Жанр: Прокат Отзывы критиков			
Параметры анализа	Сюжет	Видеоряд	Синтез
Что произойдет в будущем?			
Как будущее связано с настоящим?			
Оптимизм или пессимизм внушает в будущее?			
Возможно ли повлиять на будущее – активность или пассивность по отношению к нему?			

Анализ каждого фильма включает три этапа. Первый соответствует столбцу «Сюжет» и предполагает анализ непосредственно содержания и смысла произведения, его действующих героев, их диалогов, а также разворачивающихся событий для того, чтобы найти ответы на поставленные вопросы в горизонтальных строках таблицы. Исследование происходит путем использования структуралистского анализа и конструктивистского, а также анализа бытования внехудожественного текста, который заключается в исследовании повседневности, роли медиа в конструировании культурных смыслов, проблеме обусловленности кинематографического видения политическим, экономическим и культурным контекстом. Здесь важно то, что говорят герои, какие поступки они совершают и ради чего, о чем они мечтают, чего боятся, упоминают ли будущее или ограничиваются лишь индивидуальными мечтами, каким образом они соотносят будущее и настоящее, с оптимизмом или пессимизмом отзываются о нем.

На втором этапе, условно соответствующем столбцу «Видеоряд», происходит исследование визуального ряда кинокартины, то есть того, что мы непосредственным образом наблюдаем, моментально принимаем, узнаем.

Этот зрительный образ сохраняется нашим сознанием как картинка или изображение с учетом построения планов, способа и частоты их смены, степени динамичности, присутствия и характеристики спецэффектов, цветовой и световой гаммы [59, с. 126]. Объектом исследования становятся любые предметы, которые воспринимаются зрительно, а также сами акты их рассмотрения, понимаемые как культурно сконструированные [78, с.257]. Исследование происходит в свете общих исследовательских установок семиотического анализа и психоаналитического подхода к кинематографу. На данном этапе интерес представляет то, как демонстрируется будущее, как изменяются одежда, предметы быта, образ города, технические средства, ритм жизни, создаваемый за счет ускорения движения камеры.

Стоит отметить, что образ города имеет ключевое значение при исследовании визуального ряда, дополняя его смыслами и создавая определенную атмосферу. Е.В. Ковалева [118, с. 42] отмечает, что будущее в визуальном плане отличается от настоящего новыми формами материальной культуры: архитектурными строениями, одеждой, предметами быта и техническими средствами. Так, по изменению строений, преобладанию огромных научных центров мы понимаем, как далеко шагнуло общество; многолюдность и динамичность улиц формирует понимание степени свободы человека в обществе; по расположению человека относительно перспективы города мы осознаем открывающиеся для него возможности или, наоборот, замкнутость, притеснение, ущемление стенами-границами.

Панорама города с красивыми многоэтажными стеклянными зданиями, чистыми улицами и белыми помещениями указывает на более высокий уровень культуры, в то время как ветхие хижины и повсеместный мусор, напротив, свидетельствует о проблемах или деградации общества. Одновременная демонстрация роскошного жилья с красивыми залами, белыми стенами и полуразрушенных домов, груд мусора и ржавых, мрачных стен указывает на наличие четкой дифференциации общества, отсутствие равноправия и равных возможностей.

А. С. Темлякова [216, с. 55] и вовсе исходит из того, что пространство города само может воздействовать на персонажей кинокартин, изменять их манеру поведения, идентичность, а также восприятие себя и своего места в мире. По мнению П. М. Колычева [122, с. 77], оно имеет лицо (видео-образ), собственный голос, выраженный музыкой и звуковым сопровождением, а также, на наш взгляд, несет в себе определённый заряд, позитивный или негативный, который выражается использованием определённой цветовой гаммы и света.

Третий этап, соответствующий столбцу «Синтез», направлен на исследование синтетической природы образов, обобщению смыслового, сюжетного, визуального и чувственного. На данном этапе осуществляется обнаружение и исследование более сложных синтетических образов-отсылок и смыслов, транслируемых совокупностью художественных образов: символической составляющей визуального ряда, шумовым и музыкальным сопровождением [59]. Тщательно исследуется музыкальное сопровождение, слова песен. Соотносятся ответы на ключевые вопросы, полученные в ходе отдельного исследования сюжета и видеоряда, не противоречат ли они друг другу, не указывает ли сюжет фильма на пессимистический сценарий развития будущего при визуальной демонстрации оптимистического варианта развития. На этом уровне констатируется присутствие или отсутствие четкого описания будущего, рассматривается формирующийся на осознанном и подсознательном уровне контур образа будущего. Используются приемы «теоретической критики», методы структурного и функционального анализа, метод эвристической аналогии.

После составления таблицы на каждый отдельно взятый фильм мы обобщили полученные результаты и сформировали описание относительно целостных образов будущего, нашедших свое отражение в кинофильмах определенного периода развития общества.

Подводя итог, стоит отметить, что разработанный нами метод исследования кинематографа позволяет проанализировать не только

сюжетную составляющую кинофильмов, но и их визуальный ряд, акцентируя внимание на их световой, цветовой и аудиальной характеристиках, которые играют важную роль при синтезе схожих восприятий будущего в один или множество образов будущего. Так, исследование сюжета фильма позволяет понять, является ли тема будущего центральной или второстепенной, когда представления о будущем вплетаются или вкрапливаются в основной сюжет произведения. Анализ цветовой гаммы и светового сопровождения дает возможность осмыслить, какие ассоциации и настрой порождают у зрителей образы будущего, его ожидание и представления о нем. Наряду с этим цветное и световое сопровождение кадра позволяет расставить необходимые акценты, обратить внимание зрителя на существенные детали, продемонстрировать иной, отличный от слов смысл. Музыкальное сопровождение создает общий эмоциональный фон и играет роль помощника, отделяющего два отличных по динамике, характеру и эффектам эпизода.

Являясь частью массовой культуры, кинематограф специализируется на визуализации не только осознанных образов, но и образов подсознания. Его задача придать зримость фантазиям и мечтам, то есть создать видимую проекцию будущего в настоящем. Являясь феноменом коллективного сознания, образ будущего в наибольшей степени проявляется в таком отдельном источнике, который находится ближе всего к проявлению неиндивидуального сознания. Кинематографический образ будущего можно представить как комплексный образ, возникающий на основе сюжета, связанный с будущим, на основе видеоряда, визуализирующего социальные ожидания, а также на основе звукового сопровождения, создающего атмосферу будущего. Кинематографический образ будущего в совокупности своих элементов позволяет выявить присутствующие в настоящем зримые «следы будущего» (Э. Блох), эмоционально-волевое отношение к будущему, способствующее изучению культурного самосознания. В этой связи нам представляется, что игровой кинематограф является уникальным источником

исследования образов будущего, бытующих в определенной культуре в конкретный период времени.

1.3. Характеристика источников репрезентации образа будущего в отечественном игровом кинематографе в различные периоды развития

Кинематограф с момента его появления становится одним из уникальных источников для выражения коллективных представлений, чаяний, идеалов, норм. С одной стороны, процесс кинопроизводства связывает вместе большие группы людей, чьи совместные усилия ведут к созданию кинофильма и чьи картины мира в какой-то степени влияют на репрезентацию действительности в кинофильме. С другой стороны, кино формирует определенный образ социокультурной действительности, в том числе и образ будущего. Именно поэтому рассмотрение образов будущего, репрезентируемых кинематографом в различные периоды его развития, представляется нам особенно удачным.

История отечественного кинематографа началась более века назад. В мае 1896 года, когда в Москве готовилась церемония коронации нового императора Николая II, множество фотографов, получивших специальное разрешение, стремились запечатлеть судьбоносное для страны событие. Среди них был и парижский фотограф Камил Серф (в некоторых источниках Франциск Дублие [103, с.9]), который по просьбе Луи Жан Люмьера прибыл в Россию, чтобы сохранить события коронации с помощью специального оборудования. Прошло совсем немного времени, и 15 октября 1908 года на смену первым документальным опытам бывших фотографов (см. В. Сашин-Федоров, А. Федецкий [35, с. 127]), освоивших операторское мастерство, пришла первая игровая черно-белая и немая кинолента «Понизовая вольница» («Стенька Разин») Александра Дранкова. Затем начали появляться первые фирмы по организации киносъемок, стационарные кинотеатры, кинофабрики. За относительно небольшой период времени кинематограф проделал путь от

балаганного развлечения к киноискусству, став одним из самых массовых и влиятельных видов искусства в целом [153], [154].

Обращаясь к периодизации истории развития отечественного кинематографа в России, стоит сказать, что многие историки, киноведы, культурологи и режиссеры в своих работах, исследуя зарождение и становление кинематографа в России, не выделяют конкретные этапы его развития. Так, Б. С. Лихачев [148] в труде «Кино в России (1896–1926)» уделяет внимание кинематографу до начала собственного производства и в первые годы его существования, выделяя художественные и актерские достижения до 1914 года. Г. В. Александров в работе «Эпоха и кино» в становлении кинематографа отводит важную роль Великой октябрьской социалистической революции. Режиссер отмечает, что революция 1917 года ознаменовала изменения всех сторон жизни, новый путь искусства великого народа, пробудила неисчислимые творческие силы народа [6, с. 8]. Русский предприниматель и режиссер А. А. Ханжонков [237] в труде «Первые годы русской кинематографии» писал о создании производственной базы киноиндустрии и о первых кинотеатрах в России, также не ставя перед собой цели выделения периодов.

В работах таких исследователей, как Н. А. Лебедев [118], Н. А. Агафонова [3], Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн [14], В. Н. Ждан [83], Б. С. Лихачев [148], Н. М. Зоркая [102], Н. А. Хренов [241], Л. М. Будяк [108], Н. И. Клейман [116], история развития кинематографа в России фрагментируется по десятилетиям, по-своему отражая его связь с окружающей социальной реальностью и представляя собой отдельный объект изучения.

Поскольку в рамках нашего исследования представляет интерес то, каким образом специалисты, изучающие кинематограф, видят его связь с окружающей социокультурной реальностью, важно рассмотреть каждый период развития отечественного кинематографа отдельно.

Стоит сказать, что чаще всего полная периодизация от зарождения российского кинематографа до современности встречается в учебно-методических пособиях для студентов различных направлений подготовки: «Журналистики» [106], «Истории» [203], «Кинооператорства», «Киноведения», «Драматургии» [108]. История кино преимущественно делится на десятилетия, как, например, в пособии Н. А. Агафоновой [4] и фундаментальном труде Н. М. Зорской «История советского кино», реже этапы характеризуются путем рассмотрения отдельных персоналий и их вклада в развитие кинематографа, как в учебно-методическом комплексе Н. П. Соколовой [213].

В статье Федорова А. В. «Российское кино: очень краткая история» [225] на сайте «Кино-Театр.ру» и в статье Валерии Дашкевич [68] «История кинематографа в России: основные этапы развития» также обнаруживаются два вида периодизации развития отечественного игрового кинематографа, которые отражают взаимосвязь кинематографа и событий, происходящих в политической и культурной жизни общества, начиная с зарождения кинематографа по настоящее время. А. В. Федоров выделяет такие периоды, как:

- 1) Рождение российского «Великого Немого» (1898-1917);
- 2) В погоне за Красным «Октябрем» (1918-1930);
- 3) В звуковых сетях «соцреализма» (1931–1940);
- 4) «Сороковые, роковые...» (1941-1949);
- 5) От «малокартинья» – к «кинооттепели» (1950-1968);
- 6) «В тихом киноомуте...» (1969-1984);
- 7) В угаре киноперестройки... (1985-1991);
- 8) Частный кинобизнес возвращается... (1992-2002);
- 9) 2002-2018 год [225].

Валерия Дашкевич [68] делит историю кинематографа на немного иные периоды: 1). Октябрьский переворот – период с 1918 по 1930 год; 2). Времена социального реализма – 1931-1940 годы; 3). Роковые сороковые года –1941-

1949; 4). Оттепель – 1950-1968 годы; 5). Конец оттепели – 1969-1984 годы, 6). Перестройка и кино – 1985-1991 годы; 7). Постсоветское кино в России – 1990-2010; 8). Современный кинематограф в России.

Опираясь на выделяемые в современных исследованиях этапы развития отечественного игрового кинематографа, учитывая интересы нашего исследования, мы предлагаем следующую периодизацию, в которой выделяем три периода развития кинематографа – довоенный, послевоенный и постсоветский, соотнося их с периодизацией образов будущего, предложенной И. В. Желтиковой в статьях «Образы будущего протяженностью в 200 лет: возможное и действительное российского будущего. Часть 1» [91] и Часть 2 [92] и собственными результатами исследования.

Первый период, соответствующий началу развития кинематографа в России, Н. М. Зоркая характеризует как «серебряные девятьсот десятые» [102, с. 4], Н. А. Лебедев – как «кино в дореволюционной России» [138, с. 32], А. В. Федоров – как «Рождение российского «Великого Немого» (1898–1917)» [225]. В отечественной истории кино его принято делить на три этапа:

1) 1896–1907 гг. – появление кинематографа в России.

Толчком к развитию кинематографа послужили первые публичные сеансы в Санкт-Петербурге иностранного аттракциона «Синематограф братьев Люмьер». В первых лентах, снятых в России, обнаруживается наивная попытка создания местных аналогий люмьеровских сюжетов. В этом году появляются и первые хроникальные съемки, приуроченные к коронации Николая II, которые положили начало «царской хронике», снимаемой регулярно с 1896 по 1917 годы. Операторы учились выбирать материал, ставили задачи запечатлеть важные, радостные и трагические события культурной и политической жизни. Волей-неволей в кадр попадали крестьянские земли с полудохлыми клячами, первобытными мотыгами и сохами, крыши домов, покрытые слежавшейся соломой, уличные беспорядки.

2) 1908–1913 гг. – начало отечественного производства фильмов.

До 1907 года из-за развитой зарубежной системы кинопроката в России собственное кинопроизводство отсутствовало. В 1907 году появляются крупные, сначала прокатные, а затем и производственные фирмы А. Ханжонкова, И. Ермольева, Д. Харитонova, А. Дранкова. В 1908 году появляется первый российский игровой фильм, снятый киноателе Александром Дранковым «Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Коммерческий успех способствует появлению новых режиссеров и разнообразию инсценировки романов, повестей, драм, опер, хроник [149, с. 60]. Формируется основное тематическое направление раннего русского кино, связанное с отечественной историей, фольклором, литературой и театром.

3) 1914–1919 гг. – кинематограф времени Первой мировой войны.

В 1914 году, несмотря на начало Первой мировой войны, стремительно растет объем кинопроизводства. Ограничение проката зарубежных фильмов становится импульсом для развития отечественного кинематографа, который уже успел превратиться в отлаженный бизнес, успешно ориентирующийся на запросы зрительской аудитории. Чем кровопролитнее становилась война, чем больше обострялась политическая ситуация внутри страны, тем сильнее кинематограф с помощью новых жанров – детектива, драмы, великосветской мелодрамы – погружал зрителя в мир выдуманных страстей, декадентских настроений и мистических мотивов. События, последовавшие за октябрём 1917 года в России, способствовали закрытию крупных фирм по производству кино, эмиграции многих режиссеров и актеров, однако их очень быстро сменили другие компании, начавшие снимать совсем другое кино.

Окончание этого периода одни историки относят к Октябрьской революции 1917 года, другие связывают с 27 августом 1919 годом, с подписанием Лениным Декрета Совета Народных комиссаров о национализации кинодела, который положил начало государственной монополии на кино [52, с. 11]. После Октябрьской революции советское правительство решило использовать кинематограф не только как развлечение,

но и как средство агитации и пропаганды для широких масс, в том числе в среде неграмотного российского крестьянства.

Этот период истории российского кинематографа мы не анализируем в нашей работе, поскольку на данном этапе кинематограф запечатлевает действительность, носит, так сказать, репродуктивный характер, в нем совершенно точно отсутствуют образы будущего, потому что сам тип репрезентации не достиг уровня рефлексии. Если в других источниках, как, например, в литературе, публицистике, науке и политике, на рубеже веков происходит переосмысление жизни, появляются размышления о будущем и его моделях [94], то кинематограф пока еще работает просто с картинкой.

1) Довоенный период истории отечественного кинематографа – кино 20-х годов, - имеющий название «1920-е: Время, вперед» или «Черно-белые, с красным флагом двадцатые» [103, с. 4].

«Серебряный век» сменяется советским авангардом. Производство кинофильмов воскресает. В 20-е годы появляется целая плеяда талантливых режиссеров-экспериментаторов: Л. Кулешов (к/ф «По закону», 1926), В. Пудовкин (к/ф «Мать», 1926), Б. Барнет (к/ф «Девушка с коробкой», 1927 г.; «Дом на Трубной», 1928 г.), а также «первооткрыватели монтажного кино» – С. Эйзенштейн (к/ф «Броненосец “Потемкин”», 1925), Д. Ветров (к/ф «Человек с киноаппаратом», 1929), А. Довженко (к/ф «Звенигора», 1927 и «Аэроград», 1935) [32, с. 17].

Октябрьская революция 1917 года послужила для многих российских режиссеров трамплином на Запад. Такие экспериментальные картины, как «Броненосец “Потемкин”» (1925) и «Октябрь» (1927) Сергея Эйзенштейна, получили широкую известность. В 1958 году киноведы всего мира признали «Броненосец “Потемкин”» лучшим фильмом всех времен и народов [252].

После революции социальный хаос, определявший действительность, переосмысливался как переходное состояние на пути к утопическому будущему, в котором воцарится всепланетарный коллективизм с возможностями регуляции природы, покорения космоса и победы над

смертью [205], что можно видеть в фильме «Аэроград». В кинематографе с помощью демонстрации консолидации рабочих и их противодействия официальной власти, борьбы за свободу слова, самовыражения и справедливого суда показывается стремление к переменам и новому социальному строю (к/ф «Мать», 1926).

Помимо московских, активно работали в это время и ленинградские режиссеры – Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич, объединившиеся в группу ФЭКС («Фабрика Эксцентричного Актера»). Они были одержимы поиском «абсолютно новой» формы и в 1922 году обнародовали манифест «Эксцентризм», где были изложены пять принципов, базировавшихся на пяти отрицаниях: отрицание прошлого, старого, неподвижного, отрицание высокой («буржуазной») культуры и всяких авторитетов. ФЭКС провозгласили главными эстетическими принципами кино – клоунаду, спонтанность и карнавализацию [234, с. 462].

Отечественное кино 30-х годов – один из противоречивых, трудных, драматичных, но наряду с этим самый яркий и памятный период развития. Многочисленные репрессии и запреты оказывали сильное влияние на художников и творческий процесс. Появление звука, напротив, открыло для режиссеров невиданные до того возможности и перспективы.

К середине 30-х годов система государства окончательно сформировалась. Оно взяло кинематограф под жесткий контроль, так как видело в нем важнейший инструмент идеологического воздействия и манипуляций, рассматривая его как средство пропаганды идей социализма. Как отмечали Н. И. Лубашова и А. С. Лухтан: «Социальный запрос советского общества к кинематографу был настолько велик, что культурные кинематографические ценности вызывали рост общесоциальной потребности «ходить в кино», пристально вглядываться в лица героев, брать с них партийный и комсомольский пример, а также строить свое настоящее и будущее на основе полученного экранного опыта» [154, с. 97].

Идеологическую основу социалистического реализма, начиная 1906 года, заложил А. В. Луначарский в терминах «пролетарский реализм» и «новый социальный реализм». В 1932 г. соцреализм был поддержан ЦК ВКП, а в 1934 году на I-ом Всесоюзном съезде советских писателей соцреализм был официально закреплён М. Горьким. Изначально художественный метод использовался преимущественно в советской литературе, его применяли М. Горький, М. Шолохов, А. Серафимович, А. Фадеев, Д. Фурманов, Н. Островский, К. Симонов [210] и многие другие. Вскоре метод соцреализма стал активно применяться в кинематографе.

Одним из первых фильмов в этом направлении стала картина братьев Васильевых «Чапаев» (1934). Затем в свет вышли такие работы, как «Веселые ребята» (1934) Григория Александрова, «Дети капитана Гранта» (1936) Владимира Вайнштока, позднее «Свинарка и пастух» (1941) Ивана Пырьева. В кинокартинах новый творческий метод проявлялся в запечатлении жизни советского социалистического общества на пути к коммунизму, частом приукрашивании окружающей действительности, воспевании торжества социалистического строя, исторического оптимизма, социалистического гуманизма и интернационализма.

В целом предпочтение отдавалось историческим и героическим эпическим жанрам, в которых наблюдался конфликт двух противоборствующих сторон и мифологизация действительности. Герои в фильмах были четко разделены на «положительных» – коммунисты и рабочие – и «отрицательных» в лице кулаков и белогвардейцев. Переосмысливались и этапы развития страны, новую трактовку получали образы правителей. Характерными кинолентами этого периода являются «Семеро смелых» (реж. С. Герасимов, 1936), «Тринадцать» (реж. М. Ромм, 1936), «Петр Первый» (реж. В. Петров, 1937), «Александр Невский» (реж. С. М. Эйзенштейн, 1938), «Ленин в Октябре» (реж. М. Ромм, 1939), «Иван Грозный» (реж. С. Эйзенштейн, 1944) и другие. Наряду с героическим эпосом публика с восторгом воспринимала музыкальные комедии, в которых

сочетались элементы пропаганды и развлекательность. Наиболее популярны работы Г. Александрова «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936), а также И. Пырьева «Богатая невеста» (1937) и «Трактористы» (1938).

В этот период мы впервые сталкиваемся с обращением кинематографа к будущему, в котором еще нет собственно визуализации образов будущего, но присутствует определённый взгляд в перспективу. Визуальная эстетика пронизана не репрезентацией настоящего, а определённым утопизмом, который можно рассматривать как нацеленность на образ светлого будущего. Так, в фильме «Цирк» советская культура позиционируется как лишенная западных предрассудков и ограничений, а советское общество - как свободное и прогрессивное. В фильме «Веселые ребята» показывается социум, в котором благодаря работе социальных лифтов обычный, но талантливый пастух может стать дирижером джазового оркестра, а простая девушка – солисткой Большого театра.

Период 30-х годов в отечественном кино – это время формирования канонической жанровой системы, поскольку именно система жанров должна была всесторонне отразить идеальный образ социальной системы, в том числе и жанр фантастики, который рисовал альтернативы советского и капиталистического будущего.

Для исследования образов будущего, запечатленных в кинематографе довоенного периода, в качестве источников нами были отобраны такие фильмы, как «Мать» (реж. В. Пудовкин, 1926), «Веселые ребята» (реж. Г. Александров, 1934), «Космический рейс» (реж. В. Журавлев, 1935), «Гибель сенсации» (реж. А. Андреевский, 1935), «Цирк» (реж. Г. Александров, 1936), «Светлый путь» (реж. Г. Александров, 1940).

Следующий этап развития отечественного кинематографа – кино в годы Великой Отечественной войны – 40-е годы. Возникают устойчивые военные ожидания, будущее начинает связываться с войной и необходимостью подготовки к ней, а также социальными невзгодами, которые сопровождают войну.

Кинематограф рассматривался как мощное средство патриотического воспитания масс, поднятия морального духа и придания уверенности в победе. Стране требовались полевые кинооператоры, поэтому в первые месяцы войны на фронт выехало более 100 специалистов, как мастеров, так и молодых операторов. За годы войны было создано множество документальных фильмов, рассказывающих о значимых сражениях и военных операциях, такие как «Разгром немецких войск под Москвой» (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942), «Сталинград» (реж. Л. Варламов, 1943), «Орловская битва» (реж. Р. Гиков, Л. Степанова, 1943) и о борьбе народа с захватчиками в тылу: «Ленинград в борьбе» (реж. Е. Учитель, В. Соловцов, Р. Кармен, Н. Г. Комаревцев, 1942) и «Народные мстители» (реж. В. Беляев, 1943). В создании документальных фильмов участвовали такие известные режиссеры, как С. Герасимов, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархи и И. Хейфиц. В этот же период появились также короткометражные агитационные новеллы, объединенные в «Боевые киносборники» [14]. Первые семь выпусков были сняты на студиях Москвы и Ленинграда, однако осенью 1941 в связи с ухудшением ситуации киностудии были эвакуированы в Среднюю Азию. Эпические жанры стремились к художественному обобщению и донесению мысли о неизбежности победы, как, например, в фильмах «Нашествие» (реж. А. Роом, 1942), «Машенька» (реж. Ю. Райзман, 1942), «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943).

Несмотря на тяжелое для страны время, для фильмов был характерен общий оптимизм и вера в безусловную победу советского народа над фашистским захватчиком. Кинофильмы усиливали чувство патриотизма, демонстрировали героический подвиг и мощь советского народа. Однако говорить о присутствии в кинематографе военных лет образов будущего не приходится. А. В. Голубев отмечает, что, несмотря на массовый характер официальной пропаганды, в ней не содержалось никаких сколько-нибудь конкретных картин будущего. Исследователь указывает на наличие лишь

некоторых представлений о будущем в обществе, которые возникали стихийно и зачастую распространялись в виде слухов и толков [56, с. 86].

Присутствующие в общественном сознании представления о будущем в кинематографе не обнаруживаются главным образом из-за того, что не было сил и ресурсов, чтобы выразить их в кинолентах. Лишь в фильме «Она защищает Родину» в вопросе главной героини Прасковьи к немецкому офицеру мы находим озабоченность будущим: «Сын вырастет большой, будет твоим крестом играть и спросит тебя, а это за что? Что ты ему скажешь?! Скажешь, что раздавил у русской бабы танком младенца?! Скажешь, как бросал под гусеницы людей раненых?! Скажешь или соврешь?!».

2) Следующим периодом рассмотрения образов будущего в кинематографе, который мы выделяем, является послевоенный период. Громкая победа советского народа над фашистским захватчиком, завоеванная ценой жизнью десятков миллионов людей, вызвала новый виток в развитии кинематографа.

В фильмах приближенного к власти режиссера М. Чиаурели «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) возвышалась личность Сталина, генералиссимус представлялся чуть ли не полубогом. Советская власть стремилась отслеживать каждую кинокартину, поэтому главенствующим принципом стало: лучше меньше, но качественнее и с соблюдением лучших традиций социалистического реализма. В целом это время принято считать периодом «малокартинья», количество фильмов заметно сократилось, многие известные режиссеры и актеры не смогли реализовать свой потенциал.

Кино первых десятилетий после победы в войне не успевало показать трансформации в обществе, к которым можно отнести первый правительственный набросок, обращенный в будущее, – проект построения коммунистического общества в СССР по Генеральному хозяйственному плану 1951–1970 гг. [87]. Проект не был завершен, но его основные идеи заложили основу III программы КПСС [230].

Наиболее известными работами конца 40-х годов стали «Весна» (реж. Г. Александров, 1947), «Сталинградская битва» (реж. В. Петров, 1949), «Кубанские казаки» (реж. И. Пырьев, 1949) и «Жуковский» (реж. В. Пудовкин, Д. Васильев, 1950), в которых социальная действительность также была значительно приукрашена и наполнена оптимизмом. В кинокартинах этого периода зрители начинают находить будущее, о котором мечтали и в наступление которого верили. Оно представляется «светлым», прогрессивным и зависящим от каждой отдельно взятой личности, будь то серьезный ученый Никитина (к/ф «Весна») или молодая девушка Варвара, только что окончившая училище (к/ф «Сельская учительница»). В фильме «Весна» будущее и вовсе демонстрировалось как свершившееся настоящее, в котором функционирует Институт Солнца, где ученые ставят эксперименты с целью овладения солнечной энергией.

Кино 50-х годов. В начале 50-х годов кинопроизводство находилось на грани катастрофы из-за углубляющегося экономического кризиса и жестких рамок предписанного свыше пропагандистского шаблона. Фильмы должны были обязательно прославлять достижения СССР во всех областях науки, культуры, воинского искусства, транслировать революционность убеждений выдающихся личностей в борьбе с силами реакции и близость к простым людям, к народу [108, с. 343]. Губительным образом «малокартинье» отразилось на фильмах, стремившихся рассказать о жизни людей послевоенного времени. Советская действительность приукрашивалась, идеализировалась, была лишена отражения серьезных трудностей и конфликтов. Эта радужная, искусственно высветленная картина действительности выполняла функцию социально-психологической компенсации, отвлекая от тягот реальной жизни, вселяя надежды на лучшее будущее.

Ситуация меняется во второй половине 1950-х годов, с наступлением так называемого периода «оттепели», который связывают со смягчением политической обстановки и смертью Сталина. Происходит возрождение

художественного потенциала советского кинематографа, новаторское обновление киноязыка, появляется интерес к судьбе обычного человека и резко растёт производство фильмов, в которых дебютируют новые режиссеры и актеры. Политика партии, в отличие от 30-40-х годов, была направлена на расширение производства кинолент и реконструкцию киностудий. «Оттепель» становится глотком свежего воздуха для режиссеров. Появляются такие кинофильмы, как «Верные друзья» (реж. М. Калатозов, 1954), «Весна на Заречной улице» (реж. М. Хуциев, Ф. Миронер, 1956), «Карнавальная ночь» (реж. Э. Рязанов, 1956), «Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1957), «Высота» (реж. А. Зархи, 1957).

Позитивный кинематографический образ светлого коммунистического будущего 50-х годов сохраняет черты утопии и преемственность намеченных ранее установок, однако приобретает новые черты, такие как обращенность к конкретному человеку и значимость экономических показателей, характеризующих коммунистическое будущее [92, с. 12].

Наряду с этим сюжетные линии фантастических кинофильмов, «Тайна двух океанов» (реж. К. Пипинашвили, 1956), «Небо зовет» (реж. А. Козырь, М. Карюков, 1959), продолжают тему «гонки в космосе» между Советским Союзом и США, показывая нравственное, умственное и технического превосходство советского общества. В целом ожидалось, что космические полеты на Луну или к другим планетам солнечной системы станут реальностью не позднее начала нового тысячелетия [75].

Стоит отметить, что в период оттепели отечественный кинематограф снова выходит на мировой уровень. В связи с этим можно вспомнить картину М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли» (1957), которая получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале.

В кинематографе 60-х продолжается период «оттепели», кино становится в меньшей мере инструментом пропаганды, и в большей — искусством. Этому способствуют в значительной степени реформаторские преобразования в экономике и смягчение социальной политики Н. С.

Хрущева, направленной на частичное утверждение демократических свобод и ослабление цензуры [25, с. 110]. Режиссеры, получив творческую свободу, начинают уходить от идеализации к изображению реальной жизни, акцентируя внимание на многогранности и сложности человеческих характеров. Картины наполняются просветленной, лирико-романтической интонацией, чувствами и переживаниями простого человека. Так, в фильме «Девчата» (реж. Ю. Чулюкин, 1961) главные герои хотят любить, создавать семьи, иметь свою жилплощадь. В кинофильме «Прощайте, голуби!» (реж. Я. Сегель, 1960) показывается, как главный герой завидует птицам и тоже мечтает летать, так как они.

Появление картин с особым индивидуальным почерком ознаменовало начало авторского кино. Молодой режиссер А. Тарковский по сценарию Б. Богомолова и М. Папавы создал в 1962 году фильм «Иваново детство» и получил мировое признание. В этот период снимается множество комедийных картин, которые входят в золотой фонд кино: «Карнавальная ночь» (1956) и «Берегись автомобиля» (1966) режиссера Э. Рязанова, фильмы Л. Гайдая «Самогонщики» (1961), «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966) и «Бриллиантовая рука» (1968).

В 1961 году после успешного полета в космос и приземления Ю. А. Гагарина, казалось, что еще немного и люди смогут преодолеть ту таинственную черту, которая отделяла человечество от бескрайней Вселенной. В фантастических фильмах начинают демонстрироваться полеты и высадка на различные планеты, которые носят регулярный характер и разнообразны по своим целям: от научно-исследовательской до гуманитарной. Это «Планета бурь» (реж. П. Клушанцев, 1961), «Мечте навстречу» (реж. О. Коберидзе, М. Карюков, 1963), «Туманность Андромеды» (реж. Е. Шерстобитов, 1967), «Солярис» (реж. А. Тарковский, 1972). Маленький мальчишка замороженно наблюдает за звездным небом и в мечтах переносится в будущее, воображая себя командиром космического корабля, впрочем, как и

любой другой советский мальчишка, вдохновленный подвигом Ю. А. Гагарина (к/ф «Полет к тысячам солнц», реж. А. Ерин, 1963). Справедливо отмечает И. В. Желтикова, что «многочисленные фантастические образы будущего репрезентировали жизнь коммунистического общества на три-четыре века вперед, и глубокий космос здесь выступал ареной реализации социального идеала» [92, с. 13].

В целом экранный образ будущего 60-х годов изобилует мечтами о техническом прогрессе, где ученые смогут найти новые источники энергии (к/ф «Девять дней одного года», реж. М. Ромм, 1961), продавцов заменят роботы (к/ф «Я шагаю по Москве», реж. Г. Данелия, 1963) или человек сможет создать робота-двойника (к/ф «Формула радуги», реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич, 1966), о космическом полете на Луну и замене машин самолетами (к/ф «Прощайте, голуби!», реж. Я. Сегель, 1960), воплощая актуальное для этого времени стремление общества к техническому совершенствованию и научному прогрессу.

Кино 70-х годов утрачивает четкие жанровые границы в связи с появлением более сложных форм – лирического фильма-притчи и «вестерна». В этом периоде сохраняется обращенность к главному герою и его внутреннему миру, однако происходят коренные изменения в общественной жизни, меняется мироощущение, заканчивается период «оттепели» и начинается период «застоя», или «противостояния духа». В обществе нарастает социальная инертность, появляется недоверие к заявлениям власти об успехах в строительстве «развитого социализма», а также усиливается разочарование в официальной идеологии. В фильмах «Иванов катер» (реж. М. Осепьян, 1972), «Здравствуй и прощай» (реж. В. Мельников, 1972), «Калина красная» (реж. В. Шукшин, 1973), «Афоня» (реж. Г. Данелия, 1975), «Осенний марафон» (реж. Г. Данелия, 1979) был показан разрыв ценностей, декларируемых государственной идеологией, и сознанием «простого» человека, в разных формах демонстрировалась его борьба с удушающей атмосферой социального застоя.

Критически настроенные деятели культуры, такие как Р. Медведев, В. Ронкин, В. Буковский, Л. Бородин и др., перевели внутренний протест определенных слоев российских граждан в достаточно осязаемое диссидентское движение. Его представители разоблачали лживую статистику СССР, нарушение должностными лицами тех законов, которые они должны были защищать, искажение моральных норм, критикуя в том числе марксистско-ленинскую утопию и надежду на светлое будущее. Так, А. И. Солженицын высказывал надежды на возвращение в будущем России устройства, традиционного для страны: с единоличным правлением (в форме конституциональной монархии или президентской республики) и совещательным органом, представленным авторитетными людьми, реальным земским управлением, а также усилением роли Церкви в жизни общества [214].

Власть требовала от режиссеров умалчивания и приукрашивания актуальной действительности, формирования у широких масс марксистско-ленинского мировоззрения. Значительное количество фильмов было запрещено цензурой. Заказные фильмы не привлекали публику, поэтому режиссерам за партийными догмами приходилось скрывать сложное содержание, высказываться при помощи подтекстов и иносказаний.

Из-за чрезмерной идеологизированности и стандартизации кинолента интерес публики стал ослабевать, кинопроизводство и прокат не приносили ожидаемого дохода. Е. Г. Иващенко считает, что по этой причине Госкино приняло решение дать согласие на выпуск фильмов популярных жанров: детективов, приключений, мелодрам. Так, зритель увидел фильмы «Семнадцать мгновений весны» (реж. Лиознозова, 1973), «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (реж. И. Масленников, 1979), «Место встречи изменить нельзя» (реж. С. Говорухин, 1979), «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979), «Вокзал для двоих» (реж. Э. Рязанов, 1982) и других [105, с. 31].

Активно снимаются фильмы для детей и юношества. В формировании позитивного образа будущего в этот период важная роль начинает отводиться юному поколению. Так, в дилогии режиссёра Ричарда Викторова «Москва-Кассиопея» (1973) / «Отроки во вселенной» (1974) и фильме «Большое космическое путешествие» (реж. В. И. Селиванов, 1974) герои-подростки доказывают свою способность самостоятельно производить сложные расчеты, управлять космическим кораблем, принимать ответственные решения и помогать взрослым в решении жизненно важных проблем.

В результате идеологического заказа *кинематограф 80-х годов* стал наполняться такими фильмами, как «Карл Маркс. Молодые годы» (реж. Л. Кулиджанов, 1980), «Ленин в Париже» (реж. С. Юткевич, 1981), «Красные колокола» (реж. С. Бондарчук, 1982), в которых демонстрировались достижения социализма и победа ленинских идей. Эти фильмы, несмотря на восторженные отзывы официозной прессы, свидетельствовали о глубочайшем кризисе, исчерпанности и несостоятельности коммунистической идеологии, как считает А. Щербенок [254].

Кинематограф 80-х годов вышел из-под государственного контроля и «вместо идеологического оружия партии» стал самоценным и самодовлеющим великим искусством. В этой связи, по мнению Н. М. Зорской, «баланс «расцвета» и «кризиса» в конце 1970-х–начале 1980-х подвести было непросто тогда, нелегко и сейчас, когда мы обладаем пятнадцатилетним опытом жизни в условиях перестройки и постсоветского периода» [103, с. 501].

Для нас этот период показателен тем, что, несмотря на перипетии и происходящие трансформации в культуре и обществе в период холодной войны, формируется позитивный образ будущего. Он заключается в трансляции уверенности в том, что советское общество, обладая высоким уровнем технического и нравственного развития, окажется способным исследовать проявление паранормальных «черных дыр» в космосе (к/ф «Лунная радуга», реж. А. Ермаш, 1983). Общество планеты Земля также

выполнит роль «санитара», помогая другим цивилизациям, стоящим на грани уничтожения (к/ф «Семь стихий», реж. Г. Иванов, 1984) или экологического кризиса (к/ф «Через тернии к звёздам», реж. Р. Викторов, 1980).

Конфликт нарастал. Ситуация изменилась после V съезда кинематографистов СССР 13-15 мая 1986 года, который многие исследователи считают датой духовного конца советской эпохи отечественного экрана и началом «перестроечного» кино [231, с. 202]. Продемонстрированная в Центральном доме кинематографистов 6 декабря 1986 года кинокартина Т. Е. Абуладзе «Покаяние» произвела ошеломляющее впечатление и вызвала широкий общественный резонанс, наметив в 80-е и 90-е годы сосредоточение художественной культуры вокруг идеи покаяния [185].

Начавшийся еще в 80-е годы *период «перестройки» в 90-е годы* затрагивает политическую, социальную, экономическую и культурную жизнь страны. Пришедший к власти М. С. Горбачев в 1985 году провозгласил курс на тотальную демократизацию всех сфер жизни государства и общества, поскольку старая форма командного социализма как система себя исчерпала. Коренные перемены стали происходить и в кинематографе. Новым лидером Союза кинематографистов стал Элем Климов, который в своей приветственной речи в день назначения на пост призвал всех изменить атмосферу союза кинематографистов, поскольку считал, что это позволит переменить тон во всем кинематографе. В своей речи он отмечал, что «новая, деловая, равно доброжелательная ко всем атмосфера – а мы должны добиться, чтобы она стала именно такой, – непременно «аукнется» в наших фильмах, потом «откликнется» в душе народа, перед которым мы в огромном долгу – мы столько напортили в этой душе. Нам давно пора вернуть этот долг» [106] .

Перестроечный кинематограф, по мнению А. Г. Колесниковой, увидел свою миссию в культивировании ненависти и сведении счетов с тем, что было прожито советским обществом «до». Кино приобретает протестный характер. В кинокартинах начинает демонстрироваться новый образ советских вождей, партийных деятелей и появляется тема репрессий (к/ф «Похороны Сталина»,

реж. Е. Евтушенко, 1990 и к/ф «Путешествие товарища Сталина в Африку», реж. И. Квирикадзе, 1991) [121].

На уровне самой киносистемы запускаются процессы децентрализации инфраструктуры кинопроизводства. В 1988 году начинают появляться первые акционерные, кооперативные и частные фирмы и студии, занимающиеся производством фильмов самостоятельно на принципах самоокупаемости. Многие киностудии, финансируемые раньше государством, не смогли снимать такое же количество фильмов, как раньше, поэтому их количество стремительно стало падать. Если в 1992 году было выпущено порядка 172 фильмов, то к 1999 году количество фильмов сократилось до 41 [131, с. 36]. Отмена цензуры приводит к изменению жанровых доминант. В погоне за прибылью фирмы и студии выпускают низко художественные произведения эротического, фантастического и детективного характера, которые пользуются популярностью у масс.

В то же время нельзя не назвать и качественные фильмы, снятые преимущественно независимыми, частными киностудиями: «Слуга» (реж. В. Абдрашитов, 1988), «Убить дракона» (реж. М. Захаров, 1988), «Афганский излом» (реж. В. Бортко, 1991), «Кавказский пленник» (реж. С. Бодров, 1996), «Блокпост» (реж. А. Рогожкин, 1999). Многие получили высокую оценку как в России, так и за рубежом. Так, фильм «Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985) победил на I Международном кинофестивале «Фестроя» (Сетубал, Португалия); кинофильм «Письма мёртвого человека» (реж. К. Лопушанский, 1986) получила Гран-при, Приз FIPRESCI на МКФ в Мангейме (Западная Германия) в 1986 г.

Растет пропасть между молодежью и старшим поколением, их кардинальные различия в ценностных установках приводят к многочисленным конфликтам, наблюдается окончательный разрыв творчества с социалистическим реализмом. Как одно из направлений гиперреализма, распространение получает «чернуха» (также «прямое кино», «грязный реализм», «нуар»), освещающая негативные стороны жизни и быта,

со сценами насилия и жестокости, в которых культивируется настроение обреченности и беспросветности.

В конце 80-х – начале 90-х годов мы видим попытку осмысления средствами кинематографа проявившегося конфликта во взаимоотношениях поколений, как было показано в фильмах «Курьер» (реж. К. Шахназаров, 1986), «Асса» (реж. С. Соловьев, 1987), «Маленькая Вера» (реж. В. Пичул, 1988). Конфликт ценностных установок происходит, например, в кинофильмах «Интердевочка» (реж. П. Тодоровский, 1989), «Игла» (реж. Р. Нугманов, 1988). Внутреннюю сторону криминальной жизни и дедовщину в армии [132] показывают картины «Здоровия желаю! или Бешеный дембель» (реж. Ю. Волкогон 1990), «Сто дней до приказа» (реж. Х. Эркенов, 1990).

Образ будущего перестает транслировать светлое, удобное и безопасное будущее [169], он сменяется негативными представлениями и страхами. Кинофильмы наполняются предчувствиями опасности и зла, которые подобно шару из фантастического мини-сериала «Посредник» (реж. В. Потапов, 1990) нависли на Землей. На экранах начинает воплощаться один из худших сценариев будущего, наступление которого опасались – ядерная война. Кинематограф переносит зрителя в мир после атомной войны (к/ф «Третья планета», реж. А. Рогожкин, 1991) и ядерной катастрофы, где люди вынуждены жить в бункерах, ненавидя окружающих и самих себя (к/ф «Письма мертвого человека», реж. К. Лопушанский, 1986). Образ светлого коммунистического будущего сменяется иллюстрацией хаоса, беспорядка, нового мира, в котором царит диктатура, жесткий контроль различных служб и организаций (к/ф «Под звездным небом», реж. С. Соловьев, 1991; «Духов день» реж. С. Сельянов, 1990), четкая иерархия, в которой материальное доминирует над духовным (к/ф «Кин-дза-дза!», реж. Г. Данелия, 1986). Высокоразвитые цивилизации падают жертвой амбиций дикарского вождя (к/ф «Подземелье ведьм», реж. Ю. Мороз, 1990), учителя тайной школы стремятся к мировому господству (к/ф «Спутник планеты Уран», реж. Х. Ахмар, 1990).

В качестве источников для исследования запечатленных в кинематографе послевоенного периода образов будущего мы отобрали такие фильмы, как «Весна» (реж. Г. Александров, 1947), «Сельская учительница» (реж. М. Донской, 1947), «Планета бурь» (реж. П. Клушанцев, 1961), «Девчата» (реж. Ю. Чулюкин, 1961), «Дело было в Пенькове» (реж. С. Росточкин, 1957), «Небо зовет» (реж. А. Козырь, М. Карюков, 1959), «Прощайте, голуби!» (реж. Я. Сегель, 1960), «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, 1961), «Мечте навстречу» (реж. О. Коберидзе, М. Карюков, 1963), «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия, 1963), «Туманность Андромеды» (реж. Е. Шерстобитов, 1967), «Солярис», (реж. А. Тарковский, 1972), «Москва-Кассиопея» (реж. Р. Викторов, 1973), «Отроки во вселенной» (реж. Р. Викторов, 1974), «Большое космическое путешествие» (реж. В. Селиванов, 1974), «Бегство мистера Мак-Кинли» (реж. М. Швейцер, 1975), «Дознание пилота Пиркса» (реж. М. Пестрака, 1978), «Через тернии к звездам» (реж. Р. Викторов, 1980), «Гостья из будущего» (реж. П. Арсенов, 1984), «Семь стихий» (реж. Г. Иванов, 1984), «Письма мёртвого человека» (реж. К. Лопушанский, 1986), «Кин-дза-дза!» (реж. Г. Данелия, 1986), «Подземелье ведьм» (реж. Ю. Мороз, 1990).

3) Заключительным этапом развития кинематографа, который выделяется нами, является постсоветский период, начинающийся с момента перестройки и продолжающийся по сей день.

В 2000-е годы кинематограф освобождается от влияния идеологии. Начинают появляться новые кинокомпании, которые специализируются на массовом производстве телевизионных фильмов и сериалов. Количество фильмов, начиная с 2000 года, неустанно растет, во многом благодаря существованию организации «Фонд кино», которая осуществляет социальную и экономическую поддержку отечественной кинематографии. Так, если в 2002 году в свет вышел шестьдесят один фильм, то в 2012 году насчитывалось уже свыше 200 фильмов.

Обращаясь к образам будущего, С. В. Кричевский отмечает, что с 2000 по 2020 годы в общественной мысли бытовали представления об эволюции природы человека, кибернетической модификации человеческого тела и перенесения человеческого сознания на современные носители информации [130]. И. В. Желтикова также фиксирует, что в этот период сохраняются устремления к колонизации солнечной системы, созданию космических поселений и планетарной инженерии [76, с. 13]. Однако в кинематографе при демонстрации будущего космическое пространство больше не привлекает человечество, оно не заинтересовано в его освоении (к/ф «Пришелец», реж. А. Куликов, 2018) и не желает вступать в контакт с представителями других цивилизаций (к/ф «Притяжение» (2017), «Вторжение» (2019) реж. Ф. Бондарчук), считая их угрозой своему существованию. Человечество сосредотачивается на решение «земных» проблем, главной из которых становится моральная и нравственная деградация (к/ф «Инволюция», реж. П. Хвалеев, 2018), уход в виртуальную реальность (к/ф «Обратимая реальность», реж. Д. Константинов, 2021).

Если в общественном сознании наблюдается актуализация в социальных ожиданиях ретроспективного образа, ретроутопии, в которой главным лейтмотивом является противостояние России «европейскому пути развития», то современный кинематограф до недавнего времени, напротив, представлял собой полное копирование сюжетов, мотивов и визуальных приёмов голливудского стиля. Лишь 2023 год в этом плане отличается от предыдущих годов. Столкнувшись с выходом международных компаний с российского рынка и иностранных кинофильмов из кинопроката, российский кинематограф начинает обращаться к советским образам, в которых вновь культивируется победа над злом. Не случайно фильм «Чебурашка» стал самым кассовым за всю историю отечественного кинематографа, вселяя в зрителя чувство наступления светлого завтра через светлые советские образы. Также Министерство культуры Российской Федерации определило 17 приоритетных тем государственной финансовой поддержки кинопроизводства на 2023 год,

куда вошли такие направления, как культура России, сохранение, создание и распространение традиционных ценностей; историческое кино, уроки истории, уроки памяти, противодействие попыткам фальсификации истории [168].

Однако говорить о наличии в кино «Своего пути» пока не приходится. Д. В. Кузнецов [131] отмечает, что в стилистическом плане отечественный кинематограф ещё не сформировался, российское кино носит преимущественно развлекательный характер, огромное количество выпускаемых на комедийную, криминальную и историческую тематику фильмов создается преимущественно для массового зрителя ввиду их высокой прибыльности и высоким рейтингам. Во многом по этим же причинам в киноиндустрии культивируются постапокалиптические сюжеты, отражающие не имеющие временные границы, негативные социальные ожидания наступления ядерной войны, мутаций, борьбы за ресурсы и существование человечества (к/ф «Обитаемый остров», реж. Ф. Бондарчук, 2008; к/ф «Вычислитель», реж. Д. Грачев, 2014; к/ф «Инволюция» реж. П. Хвалеев, 2018) и многие другие.

Таким образом, в рамках постсоветского периода мы отобрали такие фильмы, в которых запечатлены образы будущего или есть представления о нем. Это «Глазами волка» (реж. Н. Вороновский, 2005), «Обитаемый остров» (реж. Ф. Бондарчук, 2008), «Мишень» (реж. А. Зельдович, 2010), «Звездный ворс» (реж. Н. Копейкин, А. Кагадеев, 2012), «Личность N74» (реж. И. Рено, 2013), «Вычислитель» (реж. Д. Грачев, 2014), «Мафия: Игра на выживание» (реж. С. Андреасян, 2015), «Танцы на смерть» (реж. А. Волгин, 2016), «Защитники» (реж. С. Андреасян, 2017), «Притяжение» (реж. Ф. Бондарчук, 2017), «Инволюция» (реж. П. Хвалеев, 2018), «Пришелец» (реж. А. Куликов, 2018), «Черновик» (реж. С. Мокрицкий, 2018), «Аванпост» (реж. Е. Баранов, 2019), «Вторжение» (реж. Ф. Бондарчук, 2019), «Вратарь Галактики» (реж. Дж. Файзиев, 2020), «Москвы не бывает» (реж. Д. Фёдоров, 2020), «Обратимая реальность» (реж. Д. Константинов, 2021), «Пара из будущего» (реж. А.

Нужный, 2021), «Звездный разум» (реж. А. Гурьев, 2022), «Мира» (реж. Д. Киселёв, 2022).

В связи с тем, что наше исследование посвящено рассмотрению образов будущего, нашедших свое отражение в кинематографе, необходимо было провести первичный отбор кинофильмов, в которых в явной или неявной степени говорилось, упоминалось и демонстрировалось будущее. Поэтому на первых этапах подбор фильмов осуществлялся на основе личного опыта, воспоминаний о просмотренных ранее отечественных кинофильмах, путем ознакомления с рекомендациями экспертов в области кинематографа, поисковых запросов на специализированных сайтах [59, с. 125]. Такие сайты как «Кинопоиск» (<https://www.kinopoisk.ru/>), «Likefilm» (<https://likefilmdb.ru/>), «Подбор кино» (<https://podborkino.com/>), «Киноафиша» (<https://www.kinoafisha.info/>), «Кино» (<https://kino.mail.ru/>), позволили значительно сократить список подходящих для исследования кинофильмов, поскольку включали специальные подборки отечественных кинофильмов о будущем разных периодов с небольшими сюжетами-анонсами. Правда, стоит отметить, что в этих подборках зачастую присутствовали фантастические фильмы, сюжеты которых были посвящены альтернативным актуальной социальной действительности событиям настоящего.

В качестве источников исследования нами были оставлены те фильмы, которые подходили по одному из критериев, которые также были описаны в других наших статьях [59]:

Первый критерий - сюжет фильма полностью посвящен будущему, действия фильма происходят во временной перспективе через определённое время, годы или столетия, описывая, проговаривая или непосредственным образом демонстрируя то, каким образом изменится мир, человек, культура, общество и планета спустя этот отрезок времени, что произойдет в результате определенных событий, открытий или трансформаций. Большинство фильмов в жанре фэнтези посвящены демонстрации будущего как такового, однако встречались и исключались из подборки фильмы, сюжет которых повествовал

об альтернативной социокультурной реальности, о другом варианте настоящего, которое могло наступить, если бы общество пошло по другому пути развития.

Второй критерий. Включались кинокартины, тематика которых не была напрямую посвящена будущему, оно характеризовалось и освещалось путем отражения проблем актуального для автора социокультурного периода. В этих фильмах через раскрытие основной истории, путем повествования о проблемах актуальной для автора социокультурной реальности мы находим представления о возможных, желаемых или пугающих в будущем явлениях и процессах, значительно опережающих развитие науки и техники того времени, в котором жил творческий коллектив и создавался этот фильм.

Третий критерий. В качестве источников для исследования оставлялись фильмы, в которых присутствовали словесные упоминания о будущем, представления о дальнейших перспективах, надежды, опасения и страхи, озвученные героями в прямой речи или выраженные в текстах песен, газетных заголовках, листовках, плаката или слоганах на баннерах.

Выборка отечественных кинофильмов на основе этих критериев позволила сузить круг киноисточников, отклонив те фильмы, в названии которых есть указание на будущее, но оно не раскрывается и не освещается в сюжете, как, например, в кинофильме «Мы из будущего» (реж. А. Малюков, 2008) и ряд кинокартин научно-фантастического жанра. В фильме «Аэлита» (реж. Я. Протазанов, 1924), например, несмотря на, казалось бы, футуристическую атрибутику, образы будущего как таковые отсутствуют. Сюжет повествует о грезах инженера, который мечтает о космическом полете и контакте с другими цивилизациями, однако в конце фильма он отказывается от мечтаний, сжигает чертежи и призывает: «Довольно мечтать, всех нас ждет другая, настоящая работа». Таким образом, из большого количества отечественных кинофильмов нам удалось отобрать те фильмы, в которых образы будущего и его элементы находят непосредственное отражение.

Подводя итог, можно заключить, что, с точки зрения воспроизведения образов будущего, для нас оказываются значимыми такие годы развития кинематографа, которые объединяются нами в соответствующие периоды: с 1926 по 1945 гг. – довоенный; с 1947 по 1986 – послевоенный и с 2000 по настоящее время – постсоветский, каждый из которых отражает в кинематографе видение будущего, продуцируемое особенностями социокультурного периода развития.

Подводя итог проведенного в первой главе исследования, мы можем сделать определенные выводы.

Несмотря на то, что в политологии, в современной психологической науке, в исторических и культурологических исследованиях словосочетание образ будущего имеет различную смысловую нагрузку и отличается областью применения, в рамках нашего исследования целесообразнее определять его как элемент актуальной социокультурной реальности, который выражает видение обществом пределов своих возможностей.

Существенную роль при рассмотрении образа будущего играют социальные и индивидуальные ожидания, которые являются его составляющими и отражают представления, опасения, надежды и устремления как отдельного индивида, так и всего населения в целом.

Изучение структуры образа будущего дает возможность выделения слоев в представлениях о будущем, различающихся по способам освоения действительности общественным сознанием. В образе будущего как проявлении коллективного или общественно сознания целесообразно выделять пять функциональных слоев: когнитивного, эмоционального, морального, оценочно модального и визуального.

В структуре образа будущего важную роль занимает оптимизм и пессимизм по отношению к возможным событиям. Именно от позитивного или негативного отношения к будущему зависит, будет ли общество

стремиться предотвратить наступление определенного сценария или же, напротив, будет прикладывать усилия для его реализации [59].

В современном социально-философском дискурсе отсутствует универсальная методология исследования образов будущего. Наиболее распространенными являются статистические методы, структурно-семиотический подход и метод герменевтического анализа, а также новый, но весьма перспективный метод комплексного гуманитарного анализа [89], который объединил в себе элементы статистических методов, структурно-семиотического подхода и герменевтического анализа.

При исследовании кинематографа как носителя образов будущего целесообразнее выделять четыре группы исследовательских методов:

- семиотические теории (структурно-семиотический метод), рассматривающие кинематограф как специфическую знаковую систему, самодостаточный и независимый способ высказывания.

- психоаналитический подход (метод психоанализа сценария, текстовой системы, кинематографического означающего), изучающий взаимосвязь кинематографа и коллективного бессознательного;

- социологические теории (методы социологического опроса, анкетирования, фокусированного интервью), видевшие в кинематографе проявление массовой культуры, считавшие его «горячим» средством коммуникации (М. Маклюэн).

- философские концепции (исторический, функциональный метод, метод теоретической критики, эвристической аналогии), в которых значительное внимание уделялось рассмотрению кинематографа как способа отражения реальности.

При выборе кинематографических источников образов будущего следует руководствоваться принципами составления подборки: соответствия тематики, наличия явной словесной или визуальной отсылки к будущему. Для удобства исследования выделяются три группы кинофильмов по временному признаку: довоенные, послевоенные и современные.

При исследовании кинематографа как транслятора образов будущего наиболее продуктивно использование собственной методологии, основывающейся на взаимосвязи феноменологического, психоаналитического, социально-критического, деконструкционистского, семиотического, герменевтического, структуралистского, конструктивистского и дискурсивного подходов.

ГЛАВА 2. ДИНАМИКА ОБРАЗОВ БУДУЩЕГО В РОССИЙСКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

2.1. Образы будущего в игровом кинематографе советского довоенного периода

В этой главе мы непосредственно приступаем к анализу отечественных кинофильмов, применив описанную ранее методику исследования. Первый пункт этой главы будет посвящен рассмотрению фильмов советского довоенного периода с целью выявления в них образов будущего. Для дальнейшего анализа в качестве источников предстают следующие фильмы: «Мать» (реж. В. Пудовкин, 1926), «Веселые ребята» (реж. Г. Александров, 1934), «Аэроград» (реж. А. Довженко, 1935), «Космический рейс» (реж. В. Журавлев, 1935), «Гибель сенсации» (реж. А. Андриевский, 1935), «Цирк» (реж. Г. Александров, 1936), «Светлый путь» (реж. Г. Александров, 1940).

Мы продемонстрируем применение разработанной нами методики на примере анализа двух кинофильмов «Космический рейс» (1935 г., режиссер Василий Журавлев) и «Светлый путь» (1940 г., режиссер Григорий Александров).

Автором сценария «Космического рейса» является Александр Филимонов, оператором – Александр Гальперин, композитором – Валентин Кручинин. Сценарий был написан при научном консультировании основоположника теоретической космонавтики – Константина Эдуардовича Циолковского. Главные роли сыграли Сергей Комаров, Николай Феоктистов, Виктор Гапоненко, Василий Ковригин, Ксения Москаленко, Сергей Столяров. Производство фильма принадлежит кинокомпании «Мосфильм». Премьера состоялась 21 января 1936 года.

Кинокартина «Космический рейс» напрямую посвящена будущему, так как изображает события, которые наступят через 10 лет с момента создания фильма, то есть в 1946 году. Она считается первым советским научно-фантастическим фильмом о покорении космоса. Фильм был с восторгом

принят советским зрителем, высоко оценен профильными специалистами и получил международное признание. Однако многие критики считали, что картину испортило отсутствие звука, хотя на тот момент технические средства позволяли снимать со звуком, да и немые фильмы уже казались явно устаревшими [227, с.17].

Анализируя сюжет фильма (*уровень 1*), мы находим ответ на вопрос: «*Что же произойдет в будущем?*». Интригой остается факт, советским ученым удастся вырваться за пределы Галактики и освоить космические пространства. Авторы фильма полагали, что первыми на Луну отправятся животные, однако в фильме их полеты не были успешны – животные часто погибали от нагрузок в процессе полета. Астрофизик-академик Седых решается на риск, и вместе со своей ассистенткой Кариной и юным изобретателем Андрюшей Орловым они отправляются в космическую экспедицию. Его не останавливает ни опасения коллег, ни сомнительные результаты предыдущих полетов. Вместе с командой Седых приземляется на обратную сторону Луны, перебирается на видимую с Земли сторону и подает Земле сигнал в виде слова СССР, который виден в телескопы землян и символизирует освоение Луны советскими космонавтами.

Отвечая на вопрос «*Как будущее связано с настоящим?*», можем ответить, что обращенность к будущему явно просматривается уже на уровне сюжета. Полет на Луну, осуществленный в актуальной для героев реальности, открывает новые возможности для человека и науки в будущем, расширяет горизонты, ставит новые цели и задачи.

При ответе на вопрос «*Оптимизм или пессимизм внушает будущее?*» мы можем заключить, что продемонстрированное в фильме будущее внушает безусловный оптимизм, формирует уверенность в прогрессивном и светлом будущем, в котором человек расширит границы своего познания и сможет получить ранее недоступные знания.

Отвечая на вопрос о том, «*возможно ли повлиять на будущее, проявляя активность или пассивность по отношению к нему?*», мы приходим к выводу

о том, что в фильме преобладает абсолютная вера в возможность изменения своего будущего и будущего всего человечества. Для этого необходимо идти на риски, вести активную научную и исследовательскую деятельность, быть увлеченным и заинтересованным своим делом.

При анализе визуального ряда кинофильма (*уровень 2*) мы ищем ответы на те же вопросы. В фильме показывается панорама городского пространства будущего, в котором преобладают большие мосты, красивые белоснежные здания, новые научные центры и институты. Кадры фильма наполнены светом и отражают открытое пространство. Будущее динамично, ему присуще движение вверх, что показывается постоянным переходом ученых вверх по многочисленным лестницам, а также взлетом ракеты. Оно непосредственно связано с настоящим, что демонстрируется ракетой, находящейся в настоящем, но устремленной вверх, в будущее. Визуальный ряд внушает абсолютный оптимизм, показывая успешный полет на Луну и возвращение на Землю.

На заключительном этапе (*уровень 3*) происходит обобщение сюжетной линии и визуального ряда. В этой связи мы можем отметить, что в кинофильме «Космический рейс» в будущем человеку удастся освоить новые космические пространства и осуществлять регулярные полеты на Луну. Женщины и дети будут наравне с учеными мужчинами осуществлять космические экспедиции. Города превратятся в огромные мегаполисы с грандиозными мостами и зданиями, включая Всероссийский научно-исследовательский институт и Дворец Советов, проект которого к моменту выхода киноленты активно обсуждался в советской печати, но так и не был воплощен в жизнь.

Светлые тона, одухотворенная музыка и торжественные сцены способствуют созданию и усилению оптимистического настроения относительно будущего отдельного человека, страны и человечества в целом. Тождество науки и ее практическое применение в настоящем способствует развитию общества, новым открытиям и изобретениям в будущем. Формируется уверенность в том, что человек является творцом своего будущего, активным

преобразователем окружающей действительности, способным выйти за пределы действительности.

Другим фильмом, в котором создавался идеализированный образ Советского Союза как счастливой страны, в которой легко и с удовольствием живется и работает, а во время отдыха счастливый народ веселится, танцует и поет, является музыкальная кинокомедия Григория Александрова «Светлый путь». Сценарий к фильму был написан Виктором Ардовым (Зигберман) по мотивам пьесы Виктора Ардова «Золушка». Оператором фильма является Борис Петров. Композитором фильма выступил Исаак Дунаевский, здесь впервые прозвучала его знаменитая песня на стихи А. д'Актиля «Марш энтузиастов». Главные роли в фильме исполнили такие актеры, как Любовь Орлова, Евгений Самойлов, Елена Тяпкина, Владимир Володин, Осип Абдулов, Николай Коновалов, Анастасия Зуева, Рина Зелёная, Павел Оленев, Фёдор Селезнёв, В. Жидкова, Вера Алтайская, Нина Федосюк, Александра Терёхина. Производство фильма принадлежит кинокомпании «Мосфильм». Его премьера состоялась 8 октября 1940 года в Москве в кинотеатре «Художественный». Фильм был с восторгом принят публикой, а фрагмент прохода по цеху главной героини фильма Тани Морозовой, поющей «Марш энтузиастов», по требованию зала был пересмотрен еще раз. Однако главному кинокритику страны – И.В. Сталину – фильм не понравился из-за излишней идеализации и стремления угодить руководству.

Советский и американский журналист и писатель Пётр Вайль [170] отмечал, что фильм «Светлый путь» без преувеличения можно считать культовым, поскольку «по нему можно строить жизнь, выбирать модель мировосприятия и поведения», а также потому, что его создавали талантливые люди и актеры.

Стоит сказать, что само название фильма отсылает нас к позитивному образу советского будущего, где с помощью усердного труда и упорства простой деревенской девушке удастся подняться на самый верх социальной лестницы.

Приступая к рассмотрению сюжета кинокартины «Светлый путь» (*уровень 1*), мы отмечаем отсутствие описания будущего как такового, есть только планы героев и общества на ближайшее будущее, суть которых заключается в перевыполнении плана, увеличении количества стахановцев в 10 раз, уничтожению, поломке, опрокидыванию и уничтожению всего старого. Будущее непосредственным образом связано с настоящим, оно куется здесь и сейчас упорным и тяжелым трудом, путем постоянного самосовершенствования и высоких требований к себе. Неслучайно один из заголовков газеты, изображенный в фильме: «Новые люди – новые технические возможности». Будущее внушает безусловный оптимизм: открытая социальная мобильность позволяют простой девушке стать депутатом, упорный труд вознаграждается, общество стремительно развивается и люди в нем счастливы.

Отношение к будущему в фильме представлено двояко. С одной стороны, это главная героиня Таня Морозова, не боящаяся рискнуть, стремящаяся к преобразованию окружающей действительности, к изменению собственного будущего и будущего своей страны. Она активный преобразователь актуальной среды. С другой, – директор ткацкой фабрики, который против всего нового, он пассивен и боится ответственности. По его убеждению, прежде чем приступить к действиям, необходимо все «обдумать, проработать, составить смету, увязать, провентилировать, согласовать, утвердить». На этом контрасте показывается, что только активная деятельность служит двигателем общественного прогресса и преобразований в социуме.

Приступая к рассмотрению визуального ряда картины (*уровень 2*), стоит отметить, что будущее визуализируется в виде фантастического замка, к которому стремится главная героиня. Кадры отличаются динамичностью, они наполнены светом, увеличиваются масштабы пространства, в котором разворачиваются основные действия героев. Демонстрация куполов сменяется образами высоких строений четких геометрических форм. Как отмечалось

ранее, настоящее непосредственным образом связано с будущим. Так, в кинофильме показывается, как героиня из настоящего движется в будущее: на фоне индустриальных строений в зеркале, которое она держит в руках, отражаются купола и старые строения. Мечты о будущем наполнены оптимизмом, оно демонстрируется в светлых тонах и в непрерывном движении. Главная героиня поднимается вверх на фоне мерцающих огней, ее лицо, некогда испачканное сажей, озаряется светом. Перед ней открываются двери, ее окружают прекрасные хрустальные люстры и позолоченные зеркала, барельефы с изображением тружеников, счастливых матерей с детьми, животных и корзин, полных фруктов. Визуальный ряд кинокартины также предполагает активное отношение к будущему. Так, относительно статичные и лишенные света кадры (как, например, в кабинете директора, в маленьком помещении все статично, лишь слегка колышутся листья за окном) сменяются напряженной работой станков, стремительным движением главной героини над страной, вверх к горным вершинам.

Соединяя и обобщая сюжет кинофильма и его визуальный ряд (*уровень 3*), мы приходим к выводу о том, что, несмотря на отсутствие четкого описания представлений о будущем, в кинофильме формируется и нами подсознательно воспринимается образ светлого и прогрессивного будущего. В нем отдельная личность обретает счастье путем раскрытия своего потенциала и плодотворной работы по достижению всеобщего благосостояния.

Будущее непосредственным образом взаимосвязано с настоящим, поскольку изменения и достижения (например, работа на 150 станках одновременно) в настоящем ведут к значительным изменениям в будущем: увеличению объема производства, расширению границ, улучшению благосостояния страны. Жизнеутверждающая музыка, светлые тона, изображение работы многочисленных механизмов, процветания общества, благополучия граждан, карьерный рост главной героини, безусловно, свидетельствуют об оптимистичном настрое относительно будущего. Строки «Марша энтузиастов» гласят: «Мечта прекрасная, еще не ясная, уже зовет тебя

вперед». Они дают четкую отсылку к необходимости активной преобразовательной деятельности по отношению к будущему. Жизненный путь главной героини - наглядное доказательство того, что повлиять на будущее не только можно, но и нужно, для этого необходимо не стоять на месте, активно преобразовывать социальную действительность, постоянно стремиться к новым знаниям и овладению новыми навыками.

Анализ сюжетов и визуального ряда кинофильмов, выделение отдельных представлений, мечтаний, страхов и надежд позволяют нам констатировать наличие нескольких зарождающихся и функционирующих целостных и относительно целостных образов будущего с различной эмоциональной оценкой.

Первым и доминирующим образом, элементы которого превалируют практически во всех кинофильмах довоенного периода, является позитивный образ светлого коммунистического будущего. Придерживаясь позиции И. В. Желтиковой [87, с. 100], мы также склонны думать, что коммунистический образ будущего – это довольно обобщенное название для социальных ожиданий, которые находят свое отражение в различных источниках.

Образ коммунистического общества коренится в работах классиков марксизма – К. Маркса, Ф. Энгельса [162], [257]. По мере распространения они приобретали сторонников и противников и тем самым становились элементом коллективных представлений. К началу XX века коммунистический идеал приобрел достаточно зримые черты, что можно проследить в работах В.И. Ленина «Задачи союзов молодежи» [142, с. 386-403], «Великий почин. (О героизме рабочих в тылу. По поводу «коммунистических субботников)» [142, с. 1-23], «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» [141] и с этого времени стали разрабатываться и конкретизироваться контуры будущего коммунистического общества.

В сюжетах кинофильмов образ выражается в ожидании наступления нового социального строя, основывающегося на принципах равенства и всеобщей справедливости. В фильмах довоенного периода нет четкого ответа

на то, какие события произойдут в будущем, для них характерно скорее предчувствие лучшего будущего. Главные герои хотят быть счастливыми, обогнать Америку, они стремятся к великой мечте, к ее скорейшему воплощению. Например, Раечка, дочь директора цирка (к/ф «Цирк»), обретает счастье, выйдя замуж за любимого.

Представляется, что в недалеком будущем перед человеком будут открыты все двери, он сможет реализовать себя как личность, добиться небывалых высот. Так, музыкально одаренный пастух становится дирижером джазового оркестра, а уборщица – певицей в Большом театре (к/ф «Веселые ребята»). Словно в сказке «Золушка», деревенская девчонка, начав свой путь с домработницы, путем упорного труда становится депутатом Верховного Совета, и уже на нее равняется молодежь. Важной особенностью позитивного образа светлого коммунистического будущего является предчувствие и ожидание наступления светлого будущего в виде лавины, которая возникает из-за избытка позитивного начала (в данном случае технического прогресса, научного и идеологического подъёма) и неминуемо накрывает все.

В визуальном плане образ строится на противопоставлении старого уклада жизни новому, более прогрессивному. Яркий пример подобного противопоставления мы находим в кинофильме «Аэроград», где старообрядческий скит противопоставляется образу светлого города Аэрограда, который стремятся построить большевики.

В целом для позитивного образа светлого коммунистического будущего характерна динамичность, здесь мы видим быструю сменяемость устоев, отказ от старого и отжившего, хорошую работу социальных лифтов, выведения на первый план молодого поколения. Достигается подобный визуальный эффект преимущественно с помощью частой сменяемости кадров, бравурной музыки, быстрой смены декораций, доминирования в кадре вертикальных линий и острых углов. Также здесь мы можем увидеть на экране гигантские белоснежные или серебристые футуристические здания, большие полупустые проспекты, символизирующие начало новой жизни. Коммунистический мир

гармоничен, в нем успешно сосуществуют промышленные заводы и природные ландшафты, человек и государственная система. Лучи солнца озаряют лица молодых, красивых и уверенных в себе людей, освещая им путь в светлое будущее.

Образ светлого коммунистического будущего воспринимается крайне оптимистично и представляет собой мечту о более счастливом завтрашнем дне, времени равных прав и возможностей, социальных лифтов, всеобщего счастья и процветания. Наступление нового порядка вдохновляло и вселяло надежду на то, что он изменит жизнь к лучшему, поспособствует тому, что будущие поколения будут жить лучше и иметь больше возможностей. Здесь еще нет четкого проекта, лишь присутствует абсолютная убежденность в том, что оно зависит от конкретно взятого человека и куется здесь и сейчас путем усердного труда и преданности общему делу. Атмосферу безграничных возможностей, свободы и устремления вперед создает и соответствующее музыкальное сопровождение – марши, под которые, как в фильме «Цирк», свободная и талантливая молодежь вместе со старшим поколением со знаменем гордо шагает вперед [64].

Другим образом будущего, который также появляется в довоенном периоде, является образ освоения космоса. Образ не был достаточно представлен в кинематографе в первую очередь в силу общего небольшого количества выпускаемых кинофильмов. В сюжете фильма «Космический рейс», единственного в рамках данного периода посвященного космосу и будущему (в отличие от «Аэлиты», где космос не позиционируется как будущее), мы находим выражение мечты о полете в космос, демонстрацию космического полета на Луну и успешного возвращения обратно. В картине мы видим, как научные открытия и технические инновации достигают такого уровня развития, при котором полеты за пределы Земли, в том числе на Луну, станут регулярными, что позволит в дальнейшем расширить горизонты и границы познания, найти ответы на волнующие вопросы для всего человечества.

Образ будущего освоения космоса формируется путем демонстрации космических ракет, направленных ввысь, гигантских металлических установок для их запуска, большого научно-исследовательского центра космонавтики, вида на бескрайнее звездное небо из иллюминатора и путешествия космонавтов по поверхности Луны. Здесь преобладают оттенки серого как символа стабильности, технического усовершенствования, белого - как начала чего-то большого и нового.

Образ освоения космоса, несомненно, воспринимается положительно и выступает одновременно как мечта о выходе за пределы Земного шара и как цель, к которой советское общество путем кропотливой работы, методом проб и ошибок неустанно стремилось. Верилось, что советскому обществу удастся превзойти весь мир и первым покорить ранее неизведанные космические пространства.

Третьим образом, который зарождается и начинает функционировать в обществе одновременно с образами, рассмотренными нами ранее, является образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом. В нем проявляются не только надежды, связанные с будущим, но и страхи и опасения относительно последствий развития науки и техники.

Представлялось, что стремительное развитие инженерной мысли в будущем позволит создать механизированных машин-роботов, которые могут не только лишиться работы людей из рабочего класса, полностью или частично заменив их на производстве, но и оказаться в руках капиталистов и военных, что поставит под угрозу само существование человека. Подобный сценарий был продемонстрирован в кинокартине «Гибель сенсации».

Визуально этот образ будущего проявляется в демонстрации множества бездушных машин, идущих стройными колонами, сметающих все на своем пути. Они без колебания лишают жизни своего создателя, потерявшего над ними контроль. Изображение машин происходит на фоне серого неба, черного пейзажа, размытых очертаний деревьев. Мир как бы утрачивает четкость, теряются контуры предметов, пространство погружается во тьму и дым. В

фильме в принципе отсутствуют теплые тона и свет, все погружено как бы в полумрак, куда не доходят солнечные лучи.

В отличие от позитивного образа светлого коммунистического будущего и образа освоения космоса, которые носят положительный характер, образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, представляет собой негативный образ развития общества в будущем. Подобные кинокартины предостерегают от необдуманных поступков и возможных последствий научных открытий для человечества в целом.

Подводя итог, мы можем заключить, что позитивный образ светлого коммунистического будущего, образ освоения космоса, амбивалентный образ технического прогресса – это основные образы будущего, которые в явной и завуалированной форме, с разной эмоциональной окраской и разной степенью интенсивности нашли свое отражение в кинематографе довоенного периода.

2.2. Образы будущего в игровом кинематографе советского послевоенного периода

Кинематографу послевоенного периода пришлось пройти сложный путь восстановления киносети, производственной базы, поиска путей развития, а также преодолеть период «малюкартинья». Мария Лемешева, российская телеведущая и кинообозреватель, охарактеризовала этот период как «трудное, но уникальное время, когда советские люди соскучились по искусству и наполняли кинотеатры» [115].

Продолжая исследование образов будущего, нашедших свое выражение в кинематографе, в послевоенном периоде в качестве источников для анализа мы отобрали кинофильмы, в которых говорится о будущем, присутствует его демонстрация, представления, разговоры и мечты о нем: «Весна» (реж. Г. Александров, 1947), «Сельская учительница» (реж. М. Донской, 1947), «Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1958), «Прощайте, голуби!» (реж. Я. Сегель, 1960), «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, 1961), «Я шагаю по Москве», (реж. Г. Данелия, 1963).

Среди фантастических кинокартин этого периода, действие которых происходит в будущем, мы остановились на таких фильмах, как «Небо зовет» (реж. А. Козырь, М. Карюков, 1959), «Планета бурь» (реж. П. Клушанцев, 1961), «Мечте навстречу» (реж. О. Коберидзе, М. Карюков, 1963), «Туманность Андромеды» (реж. Е. Шерстобитов, 1967), «Солярис», (реж. А. Тарковский, 1972), «Москва-Кассиопея» (реж. Р. Виктор, 1973), «Отроки во вселенной» (реж. Р. Виктор, 1974), «Большое космическое путешествие» (реж. В. И. Селиванов, 1974), «Бегство мистера Мак-Кинли» (реж. М. Швейцер, 1975), «Дознание пилота Пиркса» (реж. М. Пестрака, 1978), «Через тернии к звездам» (реж. Р. Виктор, 1980), «Гостья из будущего» (реж. П. Арсенов, 1984), «Семь стихий» (реж. Г. Иванов, 1984), «Письма мёртвого человека» (реж. К. Лопушанский, 1986), «Кин-дза-дза!» (реж. Г. Данелия, 1986).

Фильмом, разбор которого в качестве примера анализа мы хотим предложить здесь, является один из культовых советских фантастических фильмов – «Солярис», снятый режиссером Андреем Тарковским по мотивам одноимённого романа Станислава Лема. Сценарий к фильму был написан самим Андреем Тарковским и Фридрихом Горенштейном. Оператор фильма – Вадим Юсов. Музыкальное сопровождение принадлежит Эдуарду Артемьеву, который, являясь признанным лидером советской электронной музыки, переложил фа-минорную хоральную прелюдию Иоганна Себастьяна Баха как основную музыкальную тему фильма.

Роли сыграли такие выдающиеся актеры, как Донатас Банионис, Наталья Бондарчук, Юрий Ярвет, Анатолий Солоницын, Николай Гринько, Владислав Дворжецкий, Сос Саркисян, Ольга Барнет, Александр Мишарин, Юлиан Семёнов, Георгий Тейх, Баграт Оганесян, Тамара Огородникова, Виталий Кердимун, Татьяна Малых, Виталий Стацинский, Ольга Кизилова, Симон Бернштейн. Фильм был создан кинокомпанией «Мосфильм», его премьера состоялась в 1972 году. В советском прокате картина получила высшую прокатную категорию, на него было продано более десяти миллионов

билетов, однако некоторые зрители уходили с сеансов, не поняв замысла автора.

Многим кинокритикам, таким как Юлий Смелков, Ариадна Громова, Глеб Пондопуло, [267, с. 93-95] фильм не понравился из-за сильного расхождения с романом, как, собственно, и самому Станиславу Лему, который считал, что Тарковский снял не «Солярис», а скорее «Преступление и наказание». Высокая оценка «Соляриса» преобладает во мнениях таких философов, культурологов, кинокритиков, как Н. Зоркая, М. Туровская, Ю. Ханютин, С. Кудрявцев, Е. Беликов [267, с. 95-96], которые акцентировали внимание на важности демонстрации человеческих чувств, переживаний, любви к Земле и всему человечеству, отношений человека и технического прогресса, науки и нравственности, которые собственно и нашли свое отражение в киноленте. Стоит отметить, что фильм получил высокую оценку за рубежом, был удостоен специального гран-при Каннского кинофестиваля и номинирован на Золотую пальмовую ветвь. На сегодняшний день он зачастую упоминается как величайший научно-фантастический фильм в истории мирового кинематографа.

Анализируя сюжет кинофильма (*уровень 1*), при поиске ответа на вопрос «*Что произойдет в будущем?*», мы отмечаем, что фильм посвящен скорее не инновациям будущего, а вечным мотивам в жизни человека – добру и злу, принятию решения и ответственности за него, любви к человеку и человечеству, остающимся актуальными во все времена. Будущее в «Солярисе» одновременно техногенно и архаично. Рядом с многополосной скоростной автомагистралью соседствуют маленькие коттеджи с конюшней. На орбитальной станции, работающей в автоматическом режиме, космические комбинезоны соседствуют с повседневной одеждой. В будущем «Соляриса» межзвездные полеты стали обыденностью, изображение их технической стороны не привлекает авторов фильма. Мир «Соляриса» является миром будущего не потому, что полон футуристических внешних элементов, а потому, что люди будущего, освобожденные в ходе развития цивилизации от

бытовых тягот настоящего, оказываются лицом к лицу с вечными экзистенциальными проблемами. Героям Тарковского не удастся уйти от свободы, «спрятаться» от выбора за рутинными делами, они вплотную подошли к необходимости решать здесь и сейчас, что такое человек, что делает человека человеком, как далеко простирается наша ответственность.

Главный герой фильма – психолог Крис Кельвин – должен решить вопрос о продолжении более чем трехсотлетнего изучения землянами планеты-океана Солярис или его прекращении и отзыве исследовательской станции. Причиной такой постановки вопроса является не затратность затянувшейся экспедиции, а отсутствие перспектив на установление контакта. Прибыв на станцию, Крис сталкивается с тем, что контакт уже установлен, только вот его форма совершенно парадоксальна, а цель непонятна.

Связь настоящего с прошлым и будущего с настоящим – одна из центральных тем фильма. На первый взгляд будущее предстает в киноленте мало отличимым от настоящего (причем настоящего как человека последней трети XX века, так и нашего современника), в нем отсутствуют какие-либо особенные или причудливые элементы. Все те же эмоции, что испытывает обычный человек, те же вечные проблемы: работа в команде, проблема отношения отцов и сыновей, мужей и жен. Однако связь времен все яснее раскрывается по ходу фильма. От решения Криса зависит будущее соляристики, его выбор определяется в том числе прошлым опытом общения с Океаном пилота Бертона, позицией отца главного героя. «Гости», посещающие оставшихся на станции ученых, являются проекциями их прошлых нравственных конфликтов, «проблем с совестью». Будущее оказывается зависимым не только от актуальных мыслей и желаний героев, но и от их подсознательных установок.

Отношение к будущему, демонстрируемое в фильме Тарковского, оптимистично и активно. Крису, в отличие от коллег, удаётся воспользоваться вторым шансом, который предоставил Солярис, и изменить свои отношения с давно умершей женой, матерью, отцом. С позиции гуманизма решается и еще

одна проблема – взаимоотношение землян с планетой-океаном. В начале фильма, когда ставится задача миссии Криса, одним из вариантов выведения Соляриса на контакт рассматривается возможность воздействия на него жестким рентгеновским излучением. Привыкшее к доминированию в космосе человечество обозначит дилемму контакта с позиции: понимание или уничтожение. Однако сами земляне, возможно, оказываются объектами изучения, и в этой ситуации им хватает рассудительности не уничтожать непонятое.

Анализируя визуальный ряд научно-фантастической драмы (*уровень 2*), мы можем отметить преобладание серебристого фона при изображении космоса как символа технических новшеств и инноваций, белого цвета и больших пустых пространств как символа чистоты помыслов. Яркий и холодный искусственный свет освещает огромные белые комнаты и научные лаборатории. Тарковский не пытается впечатлить зрителя картинками будущего, намеренно отказывается от пути изображения космоса Стенли Кубриком в «Космической одиссее» с детализацией устройства корабля, скафандров, компьютерных модулей. Важную роль в фильме играют вневременные визуальные образы. Фильм начинается с затяжного крупного плана, на котором мы видим колышущиеся под водой водоросли. Финальные кадры – дождь и интерьер старого дома, наполненный мелкими деталями. Выполненная в старинном стиле библиотека на орбитальной станции. Демонстрация полета ракеты, футуристические тоннели, извилистые магистрали, видеофоны, летающая тарелка, парящая над бескрайним Океаном, занимают совершенно незначительную часть экранного времени.

Музыкальный ряд картины усиливает впечатление вневременности изображаемой реальности (*уровень 3*). Сцена в библиотеке, в которой Хари рассматривает картину Брейгеля «Охотники на снегу», сопровождаемая хоральной прелюдией Баха, последние кадры фильма, где герой «возвращается домой», и картина Рембрандта создают ощущение вечности, в которую оказываются погружены персонажи. Случайные на первый взгляд

детали – лошадь у дома отца Криса, видеозапись с костром на снегу, фаянсовый кувшин, из которого «мать» моет руку героя, бульдог и звон колокольчика на космической станции, металлическая коробка, в которой выросло молодое зеленое растение, – сплетаются Тарковским в образ будущего, о котором можно сказать: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться...».

Проанализировав фильмы советского игрового кинематографа послевоенного периода, в которых в разной степени присутствуют представления, устремления, мечты, опасения и страхи относительно будущего, обобщив сюжеты и визуальную составляющую кинофильмов, мы также можем выделить несколько относительно целостных позитивных и негативных образов будущего [60], [63], [58].

Первым и самым распространенным позитивным образом будущего, зародившимся еще в кинематографе довоенного времени и получившим максимальное развитие в кинематографе послевоенного периода, элементы которого присутствуют практически в каждом рассмотренном нами фильме, является позитивный образ светлого коммунистического будущего. В сюжетах он обнаруживается в стремлении к счастью, всеобщему благоденствию, техническому прогрессу, нравственному и умственному развитию, к личному и общественному счастью.

Так, ученые-энтузиасты ведут неустанный научный поиск и проводят эксперименты с целью использования для всеобщего блага солнечной энергии, как, например, ученая Института Солнца Ирина Петровна Никитина (к/ф «Весна») или физик Ольмин, для этой же цели стремящийся создать солнечную воронку. Ученый-ядерщик Гусев (к/ф «Девять дней одного года») работает над изобретением горячей установки термоядерного синтеза, также позволившей получить неиссякаемый источник энергии.

Простые люди, такие как сибирский монтажник Володя (к/ф «Я шагаю по Москве»), молодой парнишка Генка Сахненко (к/ф «Прощайте, голуби!»), молодая учительница Варвара Васильевна (к/ф «Сельская учительница»)

мечтают о собственном и всеобщем счастье, представляя, как по небу будут летать самолеты, продавцов заменят автоматы, на месте деревушек вырастут большие города с широкими дорогами.

Для позитивного образа светлого коммунистического будущего характерна активная преобразовательная деятельность, направленная на достижение всеобщего блага, изменения существующего порядка и актуальной социокультурной реальности. Так, молоденькая девушка Варвара, только что окончившая училище, отправляется в глухую сибирскую деревню, чтобы учить юное поколение добру, вечному, светлому. Ее муж Сергей Дмитриевич Мартынов - активный политический деятель, революционер - жертвует своей жизнью ради всеобщего блага, выступая в роли катализатора коренных изменений во всех сферах социальной реальности (к/ф «Сельская учительница»). Здесь рушатся стереотипы, молоденькая учительница способна противостоять интересам всей деревни, ученый – это не обязательно бесчувственный сухарь, а начинающие актрисы не всегда глупы, легкомысленны и лишены собственного мнения (к/ф «Сельская учительница», к/ф «Весна»).

Важное место в позитивном образе светлого коммунистического будущего играет культура, умственное и нравственное воспитание юного поколения, ведь именно ему отводилась роль того локомотива, который «потащит» вперед все советское общество. Дети учатся на отрытом воздухе фехтованию и продолжают учиться даже в космосе, где с помощью видеосвязи с Землей учительница ведет урок (к/ф «Москва-Кассиопея»). Важным здесь является также преемственность и взаимосвязь поколений. Так, в фильме «Туманность Андромеды» в начале фильма юноши и девушки произносят клятвы, в которых просят старшее поколение принять их умение, желание и труд, чтобы научить и дать руку помощи, затем они выбирают себе наставников, которые помогут преодолеть трудности.

В позитивном образе светлого коммунистического будущего нет явной социальной стратификации, каждый имеет равные права и возможности, здесь

сбываются мечты, открываются все двери и воплощаются самые смелые ожидания и проекты, как воплотилась мечта школьников осуществить космический полет в фильмах «Отроки во Вселенной» и «Большое космическое путешествие».

Несмотря на то, что в таких фильмах, как «Весна», «Сельская учительница», «Я шагаю по Москве», «Прощайте, голуби!», отсутствует четкая демонстрация будущего как такового, мы находим элементы, которые на наш взгляд, этот образ воплощают. Это исследовательские установки, огромные научные центры с современной в представлении советского человека архитектурой, триумфальные шествия народа с флагами и цветами, макеты объектов, устремленных вверх, изменения на протяжении фильма облика деревень, иллюстрация земного шара с надписью РСФСР, Красная площадь, Кремль. Для коммунистического образа характерны яркие цвета (голубое небо, зеленые пейзажи), обилие света и цвета, большие пространства.

Путем ретроспективного взгляда в прошлое демонстрируются изменения, происходящие в обществе, создается ощущение глобальных перемен, усиливается уверенность в завтрашнем дне, в светлом будущем, показывается, что на смену старому приходят новые светлые и счастливые времена. В этой связи коммунистический образ будущего воспринимается оптимистично, его наступление внушает чувство радости и приятного ожидания светлого и счастливого завтра. Эти чувства усиливаются музыкальным сопровождением [215], представляющим собой триумфальные марши и жизнеутверждающие лирические песни.

Неразрывно с позитивным образом светлого коммунистического будущего связан амбивалентный образ технического прогресса, его позитивный вариант. Представлялось, что в относительно недалеком будущем человечество совершит скачок в развитии и достигнет такого уровня, при котором будет возможно создание и эксплуатация космических кораблей, летательных аппаратов – флипов и пепелацев (к/ф «Гостя из будущего», к/ф «Кин-дза-дза!)), небывалых научных приборов – миеллофона (к/ф «Гостя из

будущего») и смыслоуловителя (к/ф «Отроки во вселенной»), позволяющих читать мысли людей и животных, общаться с представителями других планет. Верилось, что настанет время и будут созданы телепорты, машины времени (к/ф «Гостя из будущего»), машинки перемещения (к/ф «Кин-дза-дза!»), и сальватории¹ (к/ф «Бегство Мак-Кинли»), которые позволят вернуться в прошлое, чтобы сохранить культурное наследие, попасть в другое измерение, прогуляться по Москве будущего или проснуться через 250 лет. Появятся и новые виды оружия, значительно превосходящие современные, – бластеры и трансклюкаторы (к/ф «Гостя из будущего», к/ф «Кин-дза-дза!»), способные молниеносно поделить пополам массивную мраморную колонну или железный столб. Проводя эксперименты с солнечной и термоядерной энергией в огромных лабораториях и институтах, ученым удастся найти неиссякаемый источник энергии. Также ожидалось, что в скором времени человечеству удастся создать роботов, которые будут сопровождать его в экспедициях на другие планеты (к/ф «Планета Бурь»), выполнять определенные задачи в Институте времени (к/ф «Гостя из будущего»), нести функциональную нагрузку на космическом корабле (к/ф «Большое космическое приключение»), помогать по дому и быть приятным собеседником (к/ф «Через тернии к звездам»).

Наряду с позитивным образом технического прогресса в кинофильмах присутствовали опасения и страхи относительно стремительного развития науки и техники, а также последствий внедрения новых изобретений в повседневную реальность. В негативном варианте образа технического прогресса роботы представляли опасность для человека и общества. Так, стремясь доказать свою жизнеспособность, человекоподобный робот пытался уничтожить экипаж космического корабля (к/ф «Дознание пилота Пиркса»). В фильме «Планета бурь» в процессе переправы из-за полученных повреждений робот решил избавиться от «груза» на своих плечах в виде своих товарищей-космонавтов и выкинуть их в раскаленную лаву. В кинокартине «Отроки во

¹ Места, где клиентов отправляют в будущее.

Вселенной»» демонстрируется, как обладающие способностью самосовершенствоваться роботы захотели усовершенствовать и людей. Они нашли причину всех бед человека в его чувствах и стали избавлять его от них методом «осчастливливания», что практически привело к исчезновению коренного населения планеты. Зачастую робот и вовсе становился причиной хаоса в городе (к/ф «Формула радуги»).

Образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, выражается путем демонстрации больших экранов с видеосвязью онлайн Земля–космос, огромной бортовой панели со множеством кнопок, новых летательных аппаратов, огромных научных центров со сложными установками, приборов на основе кристаллов (миелофон), механизмов, симулирующих осуществление космического полета, машинок перемещения в виде пульта. Для образа технического прогресса характерны белые и серые цвета, фоны не бытового пространства, четкие линии, геометрические формы и строения, модели предметов, симметрия.

В данном периоде к образу технического прогресса формируется двоякое отношение, с одной стороны, позитивное, так как технические новшества откроют новые возможности, позволят расширить границы познания, путешествовать на другие планеты, исследовать глубоководные озера, а также облегчить быт и автоматизировать некоторые процессы. С другой стороны, – негативное, поскольку технический прогресс может таить в себе опасность и быть причиной гибели всего живого.

Представления о развитии науки и техники непосредственным образом способствуют формированию и дальнейшему развитию амбивалентного образа освоения космоса, который, зарождаясь в кинематографе довоенного периода, находит свое отражение в кинофильмах послевоенного времени. Представлялось, что человеку удастся вырваться за пределы Вселенной, посетить и исследовать такие далекие планеты, как Венера (к/ф «Планета бурь» и к/ф «Туманность Андромеды»), Центаурий (к/ф «Мечте навстречу»), Марс (к/ф «Небо зовет»), Шедар (к/ф «Москва-Кассиопея»), Десса (к/ф «Через

тернии к звездам»), планета в созвездии Центавра (к/ф «Семь стихий»), неизвестных еще планет Плюк, Хануд и Альфа (к/ф «Кин-дза-дза!»). Верилось, что в отдаленном будущем удастся найти следы представителей инопланетных цивилизаций, как удалось космонавтам обнаружить скульптурный портрет женщины в кинофильме «Планета Бурь». Вступить в контакт с аборигенами, как юные космонавты из кинокартины «Отроки во Вселенной», объединить силы с искусственно созданной представительницей планеты Десса для достижения общей цели, наладить научный обмен с учеными других планет (к/ф «Через тернии к звездам») и даже почувствовать на себе воздействие живого океана (к/ф «Солярис»), щупалец инопланетных существ (к/ф «Планета бурь», к/ф «Туманность Андромеды»).

Безусловно, в данных фильмах в первую очередь акцентируется внимание на нравственные стороны человека в процессе осуществления им экзистенциальных путешествий. Однако в рамках данного исследования нас интересует не нравственный аспект, а технический прогресс общества в области космонавтики.

Амбивалентный образ освоения космоса создается путем демонстрации безграничных космических пространств, звезд, далеких планет, преодоления скорости света, летающих аппаратов, футуристических тоннелей, космических аэропортов, невиданных существ, специальной одежды, каменистых и песчаных пейзажей. Он динамичен, загадочен и масштабен. Постановка кадра осуществляется таким образом, чтобы показать глобальность и бездонность космоса. Для создания эффекта невесомости были применены самые изощренные и высокотехнологичные способы съемки.

В этом периоде можно заметить противоречивость образа освоения космоса. С одной стороны, он представляет собой воплощение на экране мечты каждого советского мальчишки и девчонки о космическом полете (к/ф «Полет к тысячам солнц»). Воодушевившись успешным полетом Юрия Алексеевича Гагарина, юное поколение было готово пожертвовать своей юностью и молодостью ради шанса оказаться на космическом корабле и

осуществить путешествие на другую планету. С другой, настораживало только то, каким образом представители других планет отреагируют на появление землян. Будут ли они рады им, как коренные жители Альфа-Кассиопеи (к/ф «Отроки во вселенной»), или появление человека будет расценено как угроза существующему порядку (к/ф «Через тернии к звездам»). А функционирование роботов-вершителей и роботов-исполнителей (к/ф «Отроки во Вселенной») превратило гуманоидных аборигенов в исчезающий вид.

Страхи и опасения по отношению к будущему привели к формированию негативного, ранее не фигурирующего в кинематографе довоенного периода апокалиптического образа будущего. Представлялось, что столь стремительное развитие науки и техники, эксперименты с атомной энергией могут оказать пагубное влияние на природу и привести к полному уничтожению всего живого. Показателен в этом плане сюжет фильма «Через тернии к звездам», где в результате нерациональной деятельности коренных жителей планеты Десса пошли кислотные дожди, загрязнились реки и воздух, повредился генофонд. Плохие природные условия привели к массовым мутациям населения, уцелевшие жители вынуждены ходить в масках и противогазах, покупать воздух, воду и синтетические продукты питания. Планета Селеста, на которой хранились ядерные отходы, не успев получить помощи от человеческой гуманитарной миссии, взрывается из-за неконтролируемой цепной реакции. Можно предположить, что в результате технической катастрофы планеты Плюк и Хануд (к/ф «Кин-дза-дза!») превратились в пустыню, на них отсутствуют растения и деревья, а также практически нет воды, поскольку она перерабатывается в топливо. Если бы человек вовремя не вмешался в ход событий, в результате экологической катастрофы погибла бы планета Шедар (к/ф «Отроки во Вселенной») и планета Центавра (к/ф «Семь стихий»). В кинофильме «Письма мертвого человека» демонстрируется уже наш собственный мир после ядерной катастрофы, когда люди вынуждены доживать свои дни в подземных бункерах

и размышлять о том, что послужило причиной их бедственного положения. Этот же аспект отражен и в фильме «Кин-дза-дза!» (реж. Г. Данелия, 1986), где главной проблемой является дегуманизация общества планеты Плюк.

Пустынные и мрачные пейзажи, преобладание грязных цветов, отсутствие растений, солнечных лучей, агрессивная внешняя среда, реки, в которые выбрасываются отходы, уродливые лица, непонятной консистенции биомасса – демонстрация всего этого формирует визуальный образ экологической катастрофы.

Негативный образ будущего в виде апокалипсиса вызывает негативные чувства, сострадание и, возможно, осуждение как самого человечества, так и представителей других планет. Его появление и функционирование призвано служить предостережением и напоминанием о том, что произойдет, если человечество не будет заботиться о своей планете, беречь природу, осуществлять прогноз последствий технических изобретений.

Заключительным образом, который зарождается в конце послевоенного периода, после угасания образа светлого коммунистического будущего, является негативный образ будущего в виде социального противостояния. Утрата позитивного видения будущего приводит к появлению кинематографических образов, в которых мы наблюдаем наличие диктатур, расизма, предпочтения материальных ценностей духовным, борьбу за власть как самую сладкую мечту, как было показано в фильме «Кин-дза-дза!» и «Письма мертвого человека». Так, в фильме «Кин-дза-дза!» иерархия жителей строилась на отличающемся друг от друга цвете штанов и определенных аксессуарах: колокольчиках в носу, клетке, мигающей лампочке на голове. Спички, или «КЦ», являются ценностью и валютой, которую мечтают иметь все, чтобы подняться в иерархии. В погоне за накоплением материальных благ и завоеванием превосходства над другими наблюдается процесс падения, разложения и деградации личности, подмены ценностей и нравственных ориентиров. Коренные жители злы и коварны, постоянно обманывают друг друга, занимаются барышничеством. Здесь не прекращаются межпланетные

войны с целью захвата новых мест обитания, доминирования одних существ над другими.

Бесконечная пустыня, ветра, одиноко летающие пепелацы, жилища под песками или в кабинах полуразрушенного колеса обозрения, ржавая техника, одинокие люди, слоняющиеся по пустыне, драки и факты демонстрации превосходства и соблюдения иерархии – таким зритель видит образ социально противоречивого общества будущего, где каждый сам по себе и каждый сам за себя. Он вызывает негативные эмоции, заставляет переосмыслить отношение к материальным благам, понять ценность человеческих добродетелей, таких как взаимопомощь, взаимоуважение, самопожертвование, взаимовыручка, дружба и ответственность.

Таким образом, в результате анализа отобранных кинофильмов нами были выявлены представления, надежды, мечты, страхи и опасения относительно будущего, дана характеристика непосредственно самих образов будущего с их смысловой и эмоциональной оценкой.

2.3. Образы будущего в игровом кинематографе постсоветского периода

Кинематограф постсоветского периода претерпевает ряд изменений в связи с тем, что государство перестает оказывать значительное влияние на систему производства и проката кинофильмов. Это способствовало появлению независимых кинообъединений и привлечению частного капитала, появилось жанровое разнообразие, увеличилось количество новых кинофильмов [160]. Однако, с другой стороны, это привело к притоку в киноиндустрию множества необразованных, далеких от искусства людей, желающих быстро разбогатеть, росту числа кинофильмов низкого качества. Российский кинематограф не смог завоевать такую народную любовь, какая была у советского кино, лишь некоторые российские фильмы окупались в прокате, все чаще российский зритель стал предпочитать зарубежные фильмы. Однако стоит признать, что интерес к будущему на протяжении развития всего постсоветского периода не угасает, и в той или иной степени

элементы будущего и представления о нем присутствуют в современном российском кинематографе.

Проанализировав значительное количество современных кинофильмов, в качестве источников для анализа мы отобрали следующие: «Глазами волка» (реж. Н. Вороновский, 2005), «Обитаемый остров» (реж. Ф. Бондарчук, 2008), «Мишень» (реж. А. Зельдович, 2010), «Звездный ворс» (реж. Н. Копейкин, А. Кагадеев, 2012), «Личность N74» (реж. И. Рено, 2013), «Вычислитель» (реж. Д. Грачев, 2014), «Мафия: Игра на выживание» (реж. С. Андреасян, 2015), «Танцы на смерть» (реж. Андрей Волгин, 2016), «Защитники» (реж. С. Андреасян, 2017), «Притяжение» (реж. Ф.Бондарчук, 2017), «Инволюция» (реж. П. Хвалеев, 2018), «Пришелец» (реж. А. Куликов, 2018), «Черновик» (реж. С. Мокрицкий, 2018), «Аванпост» (реж. Е. Баранов, 2019), «Вторжение» (реж. Ф. Бондарчук, 2019), «Вратарь Галактики» (реж. Дж. Файзиев, 2020), «Москвы не бывает» (реж. Д. Фёдоров, 2020), «Обратимая реальность» (реж. Д. Константинов, 2021), «Пара из будущего» (реж. А. Нужный, 2021), «Звездный разум» (реж. А. Гурьев, 2022), «Мира» (реж. Д. Киселёв, 2022).

Кинематографические образы будущего постсоветского периода мы рассмотрим на примере фантастического фильма 2018 года режиссера А. Куликова «Пришелец». Сценарий к фильму был написан творческим объединением – Александром Карповым, Михаилом Расходниковым, Ольгой Расходниковой; оператор – Сергей Павлов; композиторы – Сергей Дудаков, Сергей Немировский. Ключевые роли сыграли такие актеры, как Андрей Смоляков, Анна Банщикова, Максим Виторган, Григорий Сиятвинда, Юрий Цурило, Александр Куликов. Производство фильма принадлежит кинокомпании «Союз Маринс Групп». Премьера состоялась 8 ноября 2018 года. Фильм снят на стыке трех жанров, взаимодополняющих друг друга: фантастики, приключений, драмы.

Кинокартина получила неоднозначные отзывы критиков и оценки ниже средних. На портале «Кинопоиск» фильм имеет рейтинг 4.5 балла из 10. В рецензии на фильм на портале «Кино-театр. ру» М. Токмашева отмечала, что

«будь «Пришелец» чуточку ироничнее, он больше походил бы на самобытный фильм, чем на программную лекцию из Московского планетария – пусть и «самую бредовую и с галлюцинациями»» [218].

Анализируя сюжет кинофильма (*уровень 1*), мы узнаем, что события разворачиваются в середине XXI века. Россия выходит на новый уровень развития, осуществив первый в истории пилотируемый полёт на Марс, оказавшийся неудачным. Из всего экипажа выживает и остается на планете один командир корабля Алексей Чапаев. Роскосмос не готов оплачивать спасательную экспедицию, и к сбору средств на второй полет подключается медиамагнат с реалити-шоу, в котором со временем космонавт заменяется виртуальным двойником. Однако добровольные жертвования со всего мира идут на пиар-кампанию министра, баллотирующегося в депутаты Госдумы. Земная аудитория, сопереживающая вначале одинокому космонавту, разуверится в его существовании, и Чапаев, потерявший надежду на спасение, уходит из марсианского модуля и то ли погибает, то ли «растворяется в космосе», сливается с Марсом.

Сюжет фильма показывает, как будущее и настоящее находятся в непосредственной взаимосвязи: коррупция, непрофессионализм, олигархия, ложь СМИ из настоящего отравляет будущее всего человечества. Специалист, отвечающий за связь с космическим кораблем, спит на рабочем месте и пропускает звуковое свидетельство присутствия на Марсе жизни. А когда спустя время замечает это, никому не сообщает из трусости. Олигарх и министр не хотят тратить деньги на новый космический полет и спасение космонавта, а вместо этого присваивают деньги.

Будущее воспринимается пессимистично, поскольку изучение космоса оказывается никому не интересным и ненужным, кроме нескольких «фанатиков». Жизнь человека обесценивается, ради рейтингов Чапаева заменяют симуляцией, бросают в космосе без возможности вернуться и вообще оспаривают его существование, ссылаясь на то, что он давно умер.

Фильм убеждает нас, что на будущее невозможно повлиять, простой человек не в силах помочь близким, распространить правдивую информацию, что-либо изменить. Те, у кого в руках власть, действуют сугубо в своих интересах, их не волнует научный поиск, освоение других планет, жизнь и судьба отдельно взятого человека и человечества в целом, Чапаев для них - всего лишь «штатная потеря».

Визуальный ряд кинообраза будущего (*уровень 2*) представлен космическими картинками и несколько обновлённым городским пространствам. В космическом будущем мы видим полет на Марс, пейзаж бескрайнего космоса и огромную красную планету. Земное будущее представлено техническими инновациями: огромными прозрачными телевизорами, непривычными мобильными устройствами, в штабе, управляющем космическим полетом, огромные плоские экраны с сенсорным управлением.

Визуально будущее мало чем отличается от настоящего. Жизнь внутри модуля показана достаточно реалистично, Земля, ЦУП, офис медиамагната современны, но не футуристичны, мы видим обычные пейзажи Москвы, города и леса. Элементы реалити-шоу соответствуют современности, со зрителями в студии и назойливым ведущим.

Видеоряд Земли достаточно позитивен: светлое небо, природа, приятная для глаза цветовая палитра. Наряду с этим в космосе преобладают черный и красный цвета. В модуле, несмотря на привычную обстановку, холодно, одиноко, мало света, есть цветок, но он оказывается хищником, которому космонавт скармливает червей. Лишь тогда, когда Чапаев вступает в контакт с инопланетным нечто, весь корабль озаряется ярким, белым светом. Робот «Барсик» – единственное устройство, которое могло доказать присутствие жизни на планете, – в погоне за непонятным объектом падает в пропасть, лампочки в его глазах гаснут, и он прекращает функционировать. Мелодичный призыв, сопровождающий видеоряд кинокартины, усиливает чувство присутствия на планете инопланетной сущности. Чтобы доказать

всему миру, что он есть и был, главный герой уничтожает модуль жизнеобеспечения, для того чтобы взрыв мог быть зафиксирован на Земле. В финальных кадрах картины зритель видит, как космонавт растворяется в огромном, безмолвном космосе.

Обобщая полученные в ходе анализа сюжета и видеоряда данные (*уровень 3*), мы можем заключить, что данная кинокартина формирует убежденность в том, что будущее за олигархическим капитализмом, полностью безнравственным и циничным. Не случайно фильм начинается с риторического вопроса, в котором автор спрашивает: «Стоит ли новое открытие тех невероятных усилий и потерь, которые были положены на алтарь победы?». Мы видим, как в будущем человеческая жизнь перестает цениться, люди становятся объектами для манипуляций, утрачиваются базовые ценности, теряют актуальность профессиональная этика, порядочность и простое человеческое сострадание. Дружба, честность, взаимовыручка, ответственность, исследовательский интерес – все это последовательно отрицается и обесценивается. Единственной ценностью становятся деньги и власть. Также представлялось, что ученые смогут найти жизнь на других планетах, однако общество окажется еще не готовым и не заинтересованным в получении новых знаний.

Формируется устойчивое осознание того, что нивелирование ценностей в настоящем способно привести к непредсказуемым и весьма пессимистичным последствиям для всего человечества в будущем. Поэтому мы видим пессимистичное и крайне изменчивое будущее, в котором освоение космических пространств начинается для того, чтобы удовлетворить человеческое любопытство, однако очень скоро человек пресыщается, теряет интерес к новым знаниям, ему хочется хлеба и зрелищ. Фильм не способствует уверенности в будущем, заставляет задуматься над ценностью человеческой жизни, стремление к новым знаниям угасают, появляется апатия и чувство невозможности что-либо изменить.

Название фильма в данном случае наиболее емко отражает суть фильма, в котором земной человек, отправившись в научную экспедицию, из-за беспринципных людей, желающих власти и денег, становится для всех пришельцем, существование которого для многих оказывается под вопросом.

Полный анализ сюжетов и визуального ряда кинофильмов постсоветского периода [59], [64], [60], сопоставление общих элементов кинематографических образов будущего позволили нам обнаружить несколько направлений в представлении будущего. Сразу отметим, что если советский период был наполнен в большей степени позитивными ожиданиями, надеждами и устремлениями в светлое завтра, то в современном кинематографе в большей степени присутствуют негативные образы будущего. Позитивный образ светлого коммунистического будущего, являющийся самым выраженным образом послевоенного периода, не находит своего отражения в постсоветском периоде, его вытесняет негативный образ будущего, ориентированный на социальное противостояние, элементы которого обнаруживаются нами практически в каждом просмотренном фильме.

В сюжетах он показывается через стремление представителей властных структур к запугиванию населения, удержанию власти любой ценой, отсутствие моральных и нравственных принципов, отказ от идеи равенства, взаимопомощи, уважения и честности, выстраивание деятельности лишь в интересах собственного обогащения.

Данному образу будущего присуще стремление к тотальной власти, ради этого создаются Институт планирования человека, принудительно делающий из детей поэтов (к/ф «Глазами волка»), Секретная служба коррекции, стирающая память, меняющая вкусовые привычки и взгляды на жизнь (к/ф «Личность N74») и другие организации, решающие за человека, кем он должен работать и с кем создавать семью, без права выбора (к/ф «Вычислитель»). Людям также вживляют чипы, и с их помощью подчиняют их волю себе (к/ф «Глазами волка»). В мире устанавливается жестокий

общественный строй, напоминающий милитаристическую диктатуру XX века (к/ф «Обитаемый остров»), несогласных ждёт пожизненное изгнание или обреченность на смерть (к/ф «Вычислитель»), Альфа-коррекция (к/ф «Личность N74»), мир-гулаг (к/ф «Черновик») или смерть (к/ф «Глазами волка»). Человек и его жизнь ничего не значат в этом мире, он всего лишь списанный за ненужностью элемент, не заслуживающий внимания и помощи (к/ф «Пришелец»).

Чтобы не потерять свою власть и могущество, правящая элита придумывает специальные радиоизлучения, позволяющие обнаруживать людей, все ещё способных мыслить (к/ф «Обитаемый остров»), посылает на незащищенное, живущее в нищете и без крова население бури, прикосновение которых разрывает человека на тысячи мелких осколков (к/ф «Танцы на смерть»), создаёт параллельные миры, в которых ставятся эксперименты с эпидемиями, войнами и катастрофами (к/ф «Черновик»), устраивает состязания в виде танца, для того чтобы поглощать энергию молодых людей, а самим быть бессмертными (к/ф «Танцы насмерть»). Ради достижения своих корыстных устремлений и «высшей цели», представители правящей элиты создают для людей условия, непригодные для жизни, чтобы те не могли думать ни о чем, кроме элементарного выживания (к/ф «Москвы не бывает»).

Заскучав от богатой жизни, утратив остроту чувств, представители власти устраивают телешоу, в которых люди, загнанные в угол жизненными обстоятельствами, на потеху телезрителям, ценой собственной жизни борются за определенную сумму денег (к/ф «Мафия: игра на выживание»). Простая семья, учёный и космонавт высмеиваются поверхностным, наглым и недалёкими ведущим шоу, демонстрирующим свое превосходство и власть над ними (к/ф «Мишень», к/ф «Инволюция», к/ф «Пришелец»). В погоне за яркими ощущениями и вечной молодостью главные герои отправляются в отдаленные уголки планеты, обнажая свою грязь и порочность, ломая жизни себе и другим людям (к/ф «Мишень»). В этом мире нет ничего постоянного, правила игры изменяются в ходе игры в зависимости от настроения ведущего

и ради рейтингов шоу (к/ф «Мафия: игра на выживание»). Ради власти и денег человек из мира негативного будущего готов погрузить весь мир в виртуальную реальность, уничтожив при этом реальный мир, предать родного брата, а также избавиться от своих учеников, сражающихся на стороне добра (к/ф «Обратимая реальность»). Мир будущего в этом варианте видения перспективы безнравственен и жесток, поэтому главной мечтой героев становится вырваться из него (к/ф «Вычислитель»). Но изменение и уничтожение диктатуры приводит к установлению более жесткой формы правления и контроля (к/ф «Вычислитель»).

Визуальными маркёрами негативного образа будущего в варианте социального противостояния являются четкое противопоставление одежды и условий жизни богатых и бедных, подчеркнутое стремление к власти и материальному обогащению (к/ф «Танцы насмерть»). Грязные люди на улицах ходят в лохмотьях, а представители высшего света в белых одеждах важно расхаживают по мраморным залам, окружённые антиквариатом (к/ф «Обитаемый остров»). Мощь и власть подкрепляются оружием, поэтому мы видим здесь преобладание тяжелой техники, громадных установок, танков и военных машин, четко выполняющих приказы и стреляющих на поражение (к/ф «Притяжение», к/ф «Аванпост»). Будущее погрязло в войнах и межличностных конфликтах, каждый день человек вынужден бороться за своё существование то в виде игры (к/ф «Мафия: игра на выживание»), то в танцевальных батлах (к/ф «Танцы насмерть»), то непосредственно на поле боя (к/ф «Обитаемый остров»). Этот мир мрачен, грязен, пейзажи состоят из руин, заваленных мусором многолюдных улиц, разрушенных или полуразрушенных зданий (к/ф «Вычислитель», к/ф «Инволюция», к/ф «Танцы насмерть», к/ф «Москвы не бывает»). Мы наблюдаем также массовые протесты, социальный хаос, противостояние одних групп другим (к/ф «Защитники»), постоянную борьбу за жизнь, множество смертей, нравственную и моральную деградацию, как было показано в фильмах «Личность N74», «Инволюция», «Звездный разум». Здесь отсутствует уют и

тепло, цветовая гамма холодная и грязная, преобладает чёрный цвет и его оттенки, символизирующие обреченность, безысходность, беспорядок и смерть (к/ф «Вычислитель», к/ф «Пришелец»). Надписи на стенах гласят: «Мы все умрем» (к/ф «Аванпост»). Кадр динамичен, музыка зловещая и неприятная (к/ф «Вторжение»).

Негативный образ будущего в виде социального противостояния воспринимается крайне пессимистично. В таком мире не хочется жить, человек становится безвольной марионеткой в руках более сильных, богатых и властных. Его будущее предрешиено, от него ничего не зависит, он не вправе выбирать профессию (к/ф «Глазами волка»), вторую половину (к/ф «Вычислитель», к/ф «Личность N74»), цена жизни ничтожна, даже если ты пожертвовал ею ради спасения остальных (к/ф «Пришелец»). Пессимизма добавляет еще и то, что в этом мире главным героям оказывается не под силу изменить существующий порядок, только на индивидуальном уровне возможны небольшие перемены, и то не во всех случаях [64], [60].

Параллельно с негативным образом будущего в виде социального противостояния мы обнаруживаем также образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, чьи элементы присутствуют в абсолютно всех рассмотренных нами кинофильмах. Представляется, что в относительно недалёком будущем человечество в ходе развития будет усложнять и модифицировать технические системы, появятся многочисленные летательные аппараты, усовершенствованные средства связи и слежения, роботы-следопыты будут исследовать поверхность Марса, огромные экраны окутают все города. Верилось, что технический прогресс приведёт к прорыву в медицине, позволит избавиться от болезней, приблизиться к бессмертию (к/ф «Мишень») и начать использовать скрытые ресурсы тела (к/ф «Обитаемый остров»). Межпланетные корабли позволят осваивать все новые территории как в космосе, так и в недрах Земли (к/ф «Звездный ворс»). Представлялось, что, осуществляя космические экспедиции, человечество приблизится к разгадке тайн мироздания, найдет доказательства теории Ч.

Дарвина (к/ф «Звездный ворс»), узнает о существовании жизни на других планетах (к/ф «Притяжение»), а также почувствует на себе инопланетное влияние (к/ф «Пришелец»).

Если в советском послевоенном периоде мы видели машину времени и телепорты, то в постсоветском периоде космический скачок и возвращение в далёкое прошлое происходит с помощью инопланетного разума (к/ф «Звездный разум») или случайности, например, удара молнии (к/ф «Пара из будущего»), специальные технические средства для этого не изобретаются. В к/ф «Черновик» параллельные миры создаются фантазией «избранного», однако их посещение происходит путём открытия определенных дверей. Если в послевоенном периоде учёные в ходе экспериментов с солнечной и термоядерной энергией искали неиссякаемый источник энергии, то в постсоветском периоде учёные в секретных лабораториях стремятся создать суперчеловека, усовершенствовать его возможности, создать идеального воина (к/ф «Защитники»). Также в кинематографе этого периода практически не фигурируют роботы как таковые, вместо этого мы находим голосовых помощников, наделённых искусственным интеллектом (к/ф «Пара из будущего»). В фильме «Обратимая реальность» люди и вовсе погружаются в специально созданные виртуальные симуляции, в некий идеальный мир, где возможно реализовать все свои мечты и желания, постепенно теряя интерес к реальной жизни.

Амбивалентный образ будущего в виде технического прогресса проявляется в демонстрации более усовершенствованных средств связи – телефоны плоские и прозрачные, телевизоры и мониторы представляют огромные прозрачные листы с сенсорным управлением. Реклама и голограммы становятся визитной карточкой мира будущего. По городу летают автомобили, человек на космическом корабле, оснащённом по последнему слову техники, бороздит просторы вселенной и общается с землянами в режиме онлайн. Люди передвигаются на летающих скейт-бордах, соревнуются на арене в виде одуванчика с собственным защитным биополем

или арене, аккумулирующей и преобразующей человеческую энергию. Появляются также и металлические маски с токами, позволяющие не стареть, изобретаются очки, способные показывать уровень добра и зла, как в человеке, так и в предмете или явлении. Для образа будущего постсоветского периода, связанного с научно-техническим прогрессом, характерно визуальное противопоставление жизни на других, более развитых, планетах и «отсталой» Земле, с ее междоусобицами, войнами и отсутствием прогрессивных по сравнению с другими цивилизациями технологиями, как, например, водяной двигатель корабля Ра из дилогии «Притяжение» и «Вторжение». В целом же пейзаж города либо ничем не отличается от современного мегаполиса, либо диаметрально противоположен ему в своей пустоте и черноте.

Как и в советском послевоенном периоде, образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, вызывает двойное отношение. С одной стороны, развитие науки и техники положительно влияет на развитие человечества и позволяет:

- получить новое знание, приблизиться к разгадке тайн Вселенной и мироздания;
- осваивать и колонизировать новые планеты;
- избавиться от болезней, использовать скрытые ресурсы тела, постараться достичь бессмертия.

С другой, технические новшества приводят к значительной деградации как умственной, так и нравственной. Человек быстро устаёт от постоянно изменяющегося мира и в погоне за новыми ощущениями и вечной молодостью готов на все, как герои фильма «Мишень» и «избранные» из кинокартины «Танцы на смерть». Он начинает воображать себя Богом и в тайных лабораториях проводить опыты над людьми в попытке создать более совершенное и могущественное «творение» – идеального солдата, разрушая при этом жизни невольных подопытных (к/ф «Защитники»). Человечество начинает тяготеть к миру искусственному, идеальному, в котором возможно

все, и практически полностью погружается в мир симуляций (к/ф «Обратимая реальность») и виртуальный мир, постоянно «лайкая» бывших одноклассниц и отправляя им виртуальные букеты цветов (к/ф «Пара из будущего»).

Современные технологии обесценивают труд и личность педагога, врача и актера, которые в будущем заменяются голосовыми помощниками и голограммами. Космонавт в далеком космосе остается без связи с Землей, поскольку становится неинтересен в рамках телевизионного шоу, его с лёгкостью заменяют цифровым аватаром. Научный поиск никому не интересен, все хотят хлеба и зрелищ (к/ф «Пришелец», к/ф «Звездный ворс»). Несмотря на технический прогресс, представлялось, что в будущем человечества не удастся также избежать халатности в работе, поэтому по невнимательности учёного, сосредоточенного на своих внутренних переживаниях, космонавт будет принят за сумасшедшего и человечество так и не узнаёт о том, что на Марсе есть другая форма жизни.

Новейшие технические средства способствуют также усилению информационной войны, ложь в СМИ и сфабрикованные новости становятся неотъемлемой частью мира будущего (к/ф «Притяжение», к/ф «Личность N74», к/ф «Москвы не бывает», к/ф «Обратимая реальность»). Природа, ощущая на себе деструктивное воздействие, начинает мстить и запускает процесс Инволюции, который также обнуляет прогресс человека и возвращает его к первобытным инстинктам, как было показано в фильме «Инволюция».

Если в послевоенном периоде технический образ будущего имел преимущественно положительную окрашенность, то в постсоветском периоде развитие технологий оценивается как разрушительный импульс, ставит под угрозу существование человека, его значимость, обесценивает нравственный аспект бытия, уничтожает все живое и приводит ко всеобщему хаосу. В мире технологического будущего отсутствуют коммуникация и межличностное общение, человек быстро пресыщается всевозможными благами, теряет

смысл жизни, уходит из реальной жизни в виртуальную, его чувства теряют накал, он одинок и несчастен.

Следующим образом будущего, также нашедшим свое отражение в кинематографе постсоветского периода, является амбивалентный образ освоения космоса. Если в довоенном периоде этот образ только зарождался, в послевоенном получил максимальное смысловое и визуальное наполнение, то в постсоветском периоде образ освоения космоса, хотя и присутствует практически в каждом кинофильме, но перестаёт быть главным мотивом в фильме. Акцент довоенного кинематографа, изображающего космос, смещается в послевоенный период с самого процесса подготовки, полёта и космической экспедиции на другой планете в сторону описания эмоционального состояния космонавтов, их взаимоотношений с членами экипажа, решения этических дилемм, преодоления возникших проблем и технических неисправностей. В современный период космический полёт начинает играть роль лишь внешнего фона, на котором разворачиваются основные события. Полёт, приземление, нахождение на другой планете – не обладают самоценностью для зрителя. Мы находим представления о том, что человечество в будущем окажется технически способно осуществлять космические полеты на Марс (к/ф «Пришелец») и колонизировать другие планеты, такие как ХТ-59 (к/ф «Вычислитель») и Глизе («к/ф «Москвы не бывает»). Представлялось, что в мире будущего будет создано «Центральное космическое агентство», осуществляющее экспедиции за пределы солнечной системы (к/ф «Глазами волка»). Если в послевоенном периоде все силы были брошены на обнаружение и исследование представителей других планет, то в данном периоде человечество не стремится вступить в контакт с представителями другой цивилизации и де-факто признает пришельца угрозой, как Хекана в фильме «Притяжение». Не верят и не хотят верить космонавту Алексею Чапаеву, который, оказавшись в одиночестве на Марсе, пытался собрать свидетельства существования инопланетного существа,

оказывающего на него влияние, вместо этого учёные сочли его сумасшедшим и пытались оказать ему психологическую помощь (к/ф «Пришелец»).

Амбивалентный образ освоения космоса не впечатляет и визуальными образами, в основном мы видим взгляд из космоса на огромную Землю, пейзажи бескрайнего беспросветно чёрного, бездонного и холодного космоса, вскользь демонстрируется корабль и его внутреннее оснащение. Пейзажи планет не имеют деталей, это бескрайние пустыни, песчаные как на Марсе (к/ф «Пришелец», к/ф «Обитаемый остров») или каменистые, как на планете ХТ-59, с ее практически не подходящими условиями для проживания (к/ф «Вычислитель»). Здесь мало цвета и света, все темное и мрачное.

Амбивалентный образ освоения космоса перестаёт быть воплощением советской мечты каждого мальчика и девочки. После того как российский космонавт остается один на Марсе и никто, кроме верного друга, не заинтересован в его спасении, логично возникает вопрос: стоит ли вообще пытаться осваивать космос (к/ф «Пришелец»). Страхи и предположения относительно того, как инопланетные жители отреагируют на появление на их планете жителей Земли, наличествующие в космическом образе будущего послевоенного периода, исчезают, появляется абсолютное понимание отсталости и неготовности человечества к инопланетным контактам. О чем прямым текстом говорит Хакан, случайно попавший на отсталую и запрещённую для исследования Землю (к/ф «Притяжение»). Прибывший на Землю Бог Ид отмечает, что человечество – всего лишь вирус, мешающий поселению на ней более развитых существ (к/ф «Аванпост»).

Зародившись в постсоветское время, негативный образ будущего в виде апокалипсиса получает развитие именно в этот период. Его элементы присутствуют практически в каждой рассмотренной нами кинокартине. В фильмах повествуется о том, как в погоне за техническими новшествами, новыми землями, в результате применения ядерного оружия и экспериментов над природой меняются полюса Земли и Москва оказывается тропическим городом, окутанным лианами и пальмами, а Нью-Йорк погружается в вечную

зиму (к/ф «Вратарь Галактики»), люди наделяются сверхспособностями (к/ф «Защитники») и начинают страдать от аутоиммунных заболеваний (к/ф «Звездный разум»). Происходит также падение магнитного поля, что приводит к инволюции, возвращению человека к первобытным, низменным инстинктам (к/ф «Инволюция»). Представляется, что в будущем человечество после ядерной катастрофы погрузится во мрак, погибнет не только органический и животный мир, но и большая часть человечества (к/ф «Танцы насмерть»). Ситуация на Земле станет настолько критичной, что людям придётся экстренно заселять другие, в том числе малопригодные планеты, как, например, ХТ-59, с ужасным климатом и тяжелыми для проживания условиями (к/ф «Вычислитель»). Угрозой для всей планеты Земля станет и вирус, который будет уничтожать все растения, овощи и фрукты и оказывать негативное влияние на людей (к/ф «Звездный разум») и их репродуктивную функцию, создав проблемы с появлением потомства (к/ф «Мишень»).

Негативный образ будущего в виде апокалипсиса выражается в иллюстрации мира, отличного от мира реально существующего. Здесь мы видим бесконечные бури, пески, разрушенные здания, огромное количество мусора на улицах, люди задыхаются в дыму и пепле, гибнут растения. Преобладают серые, коричневые, чёрные цвета и оттенки, мир погружён в полумрак, солнечные лучи практически отсутствуют. Животные либо в принципе не демонстрируются, за исключением крыс, используемых в качестве пищи (к/ф «Танцы насмерть»), либо воплощаются в виде страшных существ, вырывающихся из недр земли и поглощающих людей (к/ф «Вычислитель»).

Мир будущего крайне негативен и по-настоящему страшен. К сожалению, чаще всего человек уже не имеет возможности что-либо изменить, он вынужден приспосабливаться к новым условиям жизни, находить альтернативные источники питания, заселять новые планеты с не менее ужасающими ландшафтами. Лишь в фильме «Звездный разум»

человечеству удалось победить уничтожающий все живое вирус, однако для этого понадобилось совершить скачок в далёкое прошлое.

Таким образом, мы дали характеристику основным образам будущего, которые нашли своё выражение в кинематографе постсоветского периода, их сюжетной и визуальной составляющим. На наш взгляд, важно подчеркнуть, что если для предыдущих этапов была характерна положительная динамика в представлениях о развитии человека, науки и техники, оптимизм и вера в светлое завтра, то образы будущего постсоветского периода не вселяют оптимизма, они пессимистичны, мрачны и пугающи. Нам кажется, что такие образы выступают в качестве предостережения и являются наглядным примером того, к чему в будущем может привести нерациональная и деструктивная деятельность человека, осуществляемая в настоящем. Анализируя тенденции современного мира через призму кинематографа, общество осознанно и бессознательно стремится оградить само себя от фатальных ошибок в будущем, избежать наступления определенных событий и, возможно, даже наоборот, подтолкнуть к скорейшему осуществлению стратегических планов, необходимых в настоящем для лучшего будущего. Безусловно, нельзя отрицать, что фантастика, триллеры и приключения будоражат фантазию пресытившегося современными благами зрителя, поэтому некоторые страхи весьма утрированы. Несмотря на это, не остается сомнения в том, что все это является непосредственной проекцией в произведении искусства коллективного бессознательного, того, что радует и того, что пугает.

Подводя итог проведенного во второй главе исследования, мы можем выделить несколько образов будущего, которые имеют свои особенности и характерные черты в каждом отдельно взятом периоде.

Позитивный образ светлого коммунистического будущего

В довоенном периоде образ светлого коммунистического будущего является доминирующим, присутствует практически в каждом фильме,

обнаруживается в ожидании наступления нового общественного устройства со всеобщими справедливостью и равенством. Однако он не имеет четкого описания и визуальной иллюстрации того, что произойдет в будущем, каким оно будет. Основывается на интуитивном предчувствии перемен, желании добиться успеха, вере в счастливое завтра. Зачастую раскрывается за счет противопоставления старого и нового, более прогрессивного режима, взглядов и убеждений. Его отличает динамизм, масштабность, гармоничное сосуществование противоположностей, например, природы и техники, преобладание белого цвета и света. Он воспринимается оптимистично и представляет собой мечту, построенную на абсолютной убежденности в наступлении нового социального порядка, радостной жизни, ударных темпах производства и безграничных возможностях. Усиливается его положительное восприятие маршами, вызывающими эмоциональный всплеск гордости и счастья.

В кинематографе *послевоенного периода* образ светлого коммунистического будущего получает свое максимальное развитие и наполнение. В отличие от довоенного коммунистического образа-мечты, послевоенный представляет собой путь по достижению всеобщего и личного счастья, технического прогресса, нравственного и умственного подъема. В сюжетах для него характерен рассказ об ученых и рабочих-энтузиастах, которые стремятся усовершенствовать жизнь отдельного человека и общества в целом путем тяжелого труда, чтобы жить было легче, а также о простых мечтателях, сельской учительнице, юных парнях и девушках, которые желают обрести счастье и сделать счастливыми других своим примером и поступками. Позитивный образ светлого коммунистического будущего отличают демонстрация активной деятельности, изменение существующего порядка, жертвование своей жизнью ради всеобщего счастья.

Образ светлого коммунистического будущего узнается по демонстрации триумфальных шествий молодежи с флагами и цветами, макетов будущих строений, огромных научных центров, в которых

самоотверженно работают ученые, гармоничному сочетанию природы и техники, иллюстрации земного шара с надписью РСФСР, Красной площади, Кремля. Также для него характерен ретроспективный взгляд в прошлое, создание ощущения происходящих глобальных перемен.

Образ воспринимается с оптимизмом, чему отчасти способствует и музыкальное сопровождение: триумфальные марши и жизнеутверждающие лирические песни с глубоким текстом, дополняющие смысл сюжета. Светлая, теплая цветовая и световая гамма, обилие природных ландшафтов и счастливых людей, добивших счастья и успеха, - все это образ коммунистического будущего.

В постсоветском кинематографе образ светлого коммунистического будущего, наполненный позитивными надеждами и устремлениями в прекрасное далеко, теряет свои лидирующие позиции и вытесняется набирающими обороты негативными образами современного периода.

Амбивалентный образ освоения космоса

В довоенном периоде он представлен единственным фильмом «Космический рейс» и являет собой мечту-цель об осуществлении полета на Луну и успешном возвращении на Землю. Характерной чертой является демонстрация новых, впечатляющих своей масштабностью и прогрессивностью научных институтов, мостов, космического корабля внутри и снаружи, гигантских металлических установок, бескрайнего вида на звезды и на Землю из космоса. Преобладают серебристо-серый цвет, металлические поверхности, присутствуют масштабность, динамизм, устремленность вверх.

Образ будущего, связанный с освоением космоса, воспринимается положительно и отражает стремление всего советского общества покорить внеземные пространства и стать первым в его освоении. Одухотворяющая музыка и торжественные сцены усиливают ощущение важности и значимости осуществления этой цели.

В послевоенном периоде образ будущего наполняется новым содержанием, деталями и визуальными элементами. Полеты в космос – это уже не мечта, а реальность, в которой они регулярны и разнообразны по своему маршруту. Целью космических экспедиций становится не только исследование других планет, но и обнаружение жизни на них, вступление в контакт, помощь инопланетным жителям, попавшим в беду. В космос отправляются не только ученые, но и дети, которые способны самостоятельно управлять кораблем.

В визуальном плане амбивалентный образ освоения космоса дополняется демонстрацией невесомости, преодоления скорости света, космических аэропортов, невиданных существ и инопланетян, пейзажами других планет. Образ более масштабен, динамичен и технически сложен за счет изощренных и высокотехнологичных способов съемки. Он воодушевлен успешным полетом Юрия Алексеевича Гагарина и воспринимается оптимистически, поскольку является непосредственным воплощением когда-то детской мечты в реальность.

В постсоветском периоде амбивалентный образ будущего в виде освоения космоса получает наиболее полное смысловое и визуальное содержание. К обычному полету и подготовке добавляются драматическая сюжетная линия, когда человек влюбляется в инопланетянина или же одна цивилизация стремится полностью уничтожить другую; эмоциональная составляющая – отношения и переживания космонавтов, взаимодействие между членами экипажа и представителями других цивилизаций; практическая деятельность по устранению возникших проблем и технических неполадок.

В рамках данного периода инопланетные жители рассматриваются как потенциальная угроза или их существование вообще отрицается. Всех, кто рассказывает о вступлении с представителями других планет в контакт, считают сумасшедшими. В визуальном плане мы можем отметить новые,

более впечатляющие спецэффекты, завораживающие своей масштабностью, детализированностью и красочностью.

Космический образ перестает быть иллюстрацией советской мечты о космосе, общество сосредотачивается на решении земных проблем, оно не готово к контакту с инопланетными жителями и все меньше становится заинтересовано в освоении космоса и получении новых знаний о нем.

Амбивалентный образ будущего в виде технического прогресса

Образ будущего *довоенного периода*, связанный с научно-техническим прогрессом, представлен в единственной кинокартине «Гибель сенсации». Образ отражает все страхи и опасения советского общества относительно стремительного научно-технического прогресса, направленного на замену человека роботизированными помощниками. Опасность такого будущего показывается через демонстрацию бездушных машин, управляемых человеком. При его визуализации преобладают оттенки черного, мрачный свет и погружение в полумрак, скрежет, шум и трагичная музыка, что воспринимается крайне негативно. Идея связана с опасением использования роботов на месте человека с целью лишения его не только работы, но и жизни. Поэтому важное место занимают размышления о первопричинах научного открытия, его использовании и последствиях в определенной социокультурной ситуации.

В *послевоенном периоде* образ будущего технического прогресса активно развивается, и существенно отличается от довоенного периода своим многообразием и сложностью. Его элементы обнаруживаются во множестве кинофильмов, в которых начинают появляться новые инженерные решения, различные виды техники и летающих аппаратов, устройства для перемещения в прошлое или будущее, смыслоуловители, а также многочисленные типы оружия, значительно превосходящие существующие в настоящем времени. Если в довоенном периоде мы видим бездушных, механических роботов, бездумно подчиняющихся человеку, то в послевоенном периоде роботы начинают выполнять множество других функций, а также обладают чем-то

схожем с искусственным интеллектом. Они сопровождают человека в путешествиях на другие планеты, помогают по дому, выступая приятным собеседником, но в то же время бросают вызов человеку, разыгрывая опасную партию в стремлении его уничтожить. При демонстрации отмечается преобладание внебытовых сцен, четких линий, геометрических форм, белые и серые цвета.

В постсоветском периоде видение будущего, связанное с научно-техническим прогрессом, присутствует практически в каждом рассмотренном нами кинофильме. Мы находим здесь усложнение видов летательных аппаратов, усовершенствование средств связи и слежения. Появляются новые типы роботов, медицина достигает небывалых вершин и позволяет избавиться от многих болезней и задействовать скрытые ресурсы человека. Происходит переориентация научных лабораторий с работы на развитие общества на улучшение быта, с поиска новых источников энергии - на создание искусственного интеллекта и суперчеловека со сверхспособностями.

Визуально образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, отличается в демонстрации более усовершенствованных версий гаджетов, телефонов и мониторов, летающих автомобилей, скейт-бордов и высокотехнологичных арен. Его визитной карточкой становятся голограммы, повсеместная реклама, теле-шоу и мир виртуальной реальности. Если в послевоенном периоде человеческая цивилизация мыслилась как самая развитая во Вселенной, готовая выполнить миротворческую миссию на других планетах, помогать отсталым и менее развитым инопланетным цивилизациям, то в постсоветском периоде положение вещей меняется и отсталой цивилизацией становится человечество.

В рамках данного периода образ научно-технического прогресса воспринимается только в негативном ключе, поскольку технологии несут разрушительный импульс по отношению к обществу, обесценивают духовную сферу, межличностное общение, уничтожают все живое и приводят

к хаосу. Реальная жизнь заменяется виртуальной, в таком мире будущего человек несчастен и одинок.

Негативный образ будущего в виде апокалипсиса

Этот образ возникает лишь в *послевоенный период* в связи с усилением темпов промышленного производства и технического прогресса в целом. Он связан с опасением пагубного влияния на природу, флору и фауну, со страхом полного уничтожения всего живого. В фильмах он создается за счет демонстрации последствий ядерной войны, нерациональной деятельности человека, в результате которой идут кислотные дожди, загрязнены вода и воздух, уничтожена вся органика, происходит мутация людей, а некоторые планеты взрываются и перестают существовать.

Для апокалиптического образа будущего характерна демонстрация пространств без зеленых растений, пустыни, мрака, зачастую отсутствия солнечных лучей и ярких красок, отходов и непонятной биомассы.

Образ вызывает негативные чувства и в большей степени служит предостережением для человечества, напоминает о необходимости бережного отношения к природе, ее значимости в жизни человека.

В *постсоветском периоде* образ будущего в виде апокалипсиса получает максимальное распространение и наполняется новыми деталями, страхами и опасениями. В результате высоких темпов научно-технического прогресса, после ядерных войн и экспериментов над людьми мир кардинально меняется: изменяются полюса, климат, условия жизни. Земляне наделяются сверхспособностями, начинают страдать от аутоиммунных заболеваний, запускается процесс инволюции, страдает репродуктивная функция. Мир будущего погружается во мрак, погибает не только животный мир, но и значительная часть человечества. Крах планеты настолько неизбежен, что люди вынуждены заселять другие планеты с достаточно суровым климатом и условиями.

Визуальной особенностью негативного образа будущего апокалипсиса становится демонстрация иного, отличного от реального мира ландшафта,

возникшего из-за применения ядерного оружия, экспериментов над природой и человеком. Здесь преобладают все оттенки черного, коричневого и серого в их грязном, неприятном взору смещении. Люди задыхаются в дыму и пепле, улицы погрязли в мусоре, мир в полумраке, из животных уцелели разве что крысы.

Апокалиптический город будущего имеет отталкивающий вид руин, оставшихся после ядерной катастрофы, и представляет собой либо военный город с металлическими стенами, либо высеченное здание внутри скалы посреди чёрных пород и живущих в них невиданных тварей (к/ф «Вычислитель»).

Образ будущего по-настоящему устрашает и ужасает, демонстрирует сценарий такого будущего, наступление которого ни один человек не желал бы никогда. Зачастую осознание природной катастрофы приходит слишком поздно, и человек уже никак не может остановить запущенный механизм уничтожения.

Негативный образ будущего в виде социального противостояния

Образ зарождается в кинематографе позднего *послевоенного периода*, его ярким примером может служить кинолента «Кин-дза-дза!». Для образа будущего, репрезентирующего социальное противостояние, характерны такие черты, как четкая социальная иерархия, политическая диктатура, расизм, крайние проявления доминирования и подчинения, ненависть и недоброжелательность по отношению к ближнему, злость и прямая агрессия. Общество ориентировано исключительно на материальные ценности, моральные и нравственные частично заменены и местами практически утрачены.

Образ дополняется визуальными элементами: полуразрушенными зданиями, заброшенными городами, ржавой техникой, возвращением к социальным ритуалам, однообразием цветовой гаммы, отсутствием ярких цветов, полумраком.

Воспринимается такое будущее в негативном ключе, заставляя переосмыслить ценность материальных благ и важность духовных ценностей.

В постсоветском периоде негативный образ в виде социального противостояния является наиболее распространенным, его элементы встречаются практически в каждом кинофильме. Отличительной чертой становится безнравственность и жестокость героев, показывается стремление к абсолютной власти, к тотальному контролю над человеком и его деятельностью, установлению жесткого общественного диктата. Здесь совершенно не ценится человеческая жизнь, людям вживляют чипы, а всех неугодных отправляют в изгнание. Власть создает многочисленные организации для контроля, ограничивая простых людей в праве выбора и свободах. Для поддержания своего могущества и ради материального обогащения они идут на различные ухищрения, не останавливаясь на своем пути ни перед чем, не щадя самых близких людей.

Визуальными маркерами негативного образа будущего в виде социального противостояния выступает четкое противопоставление образов красиво и гармонично одетых богатых и убогих, одетых в лохмотья бедных, просторные богато украшенные залы и лабиринты полуразрушенных помещений и улиц, взрывы и драки, руины, хаотическое движение серых масс, трупы и фрагменты тел в кадре. Преобладает черный цвет и его оттенки, мрачное небо, затянутое низкими облаками, туман и дым, грязные лица, одежды, улицы, машины, граффити на стенах. Изображение сопровождается шумами, скрежетом, тревожной музыкой или гнетущей тишиной.

Так же, как и в послевоенном периоде, на данном этапе негативный образ будущего в виде социального противостояния воспринимается пессимистически, человек оказывается не способным изменить установившийся режим, незначительные перемены возможны лишь на индивидуальном уровне.

Таковы основные образы будущего и их характерные особенности, нашедшие свое отражение в отечественных кинофильмах различных периодов.

Безусловно продемонстрированные образы будущего зачастую не впечатляют своим новаторством, мы не видим здесь чего-то, что не было бы нам знакомо в обычной жизни. Здесь стоит согласиться с Е.В. Ковалевой, которая в своей статье: «Будущее как образ: эйдетический и эстетический аспекты» [118] отмечала, что «наглядное изображение еще не возникшего состояния мира представляет собой почти не решаемую задачу». Автор отмечает, что визуально мир будущего оказывается бедным и схематичным, даже «параллельные миры» так или иначе содержат черты ностальгически узнаваемого прошлого. Сложно придумать что-то абсолютно новое или принципиально отличное от существующего в реальной действительности. Нам представляется, что здесь, как в музыке, несмотря на кажущуюся новизну произведения, оно так или иначе является вариацией или повторением, поскольку для создания композиции использовались одни и те же основные семь нот. По этой аналогии нам представляется логичным (и в ходе анализа кинофильмом, мы в этом убеждаемся), что образы будущего в целом не имеют принципиальных отличий друг от друга в различных периодах. Разница лишь в том, что значимость того или иного образа в конкретном промежутке времени подчеркивается наполненностью или обделенностью различными деталями, наделением «новым» обликом, соответствующим периоду его функционирования, а также длительностью его демонстрации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование, посвященное выявлению образов будущего в отечественном кинематографе, привело к ряду значимых результатов и выводов.

Исследование будущего в современном нестабильном мире становится одним из ключевых направлений как в практических, так и в теоретических областях деятельности человека. Будущее рассматривается как спектр возможностей, альтернативных состояний культуры и развития, а образы будущего, функционирующие в обществе, отражают выбор определенных вариантов конкретным обществом в определенный период.

В ходе теоретического анализа концепта «образ будущего» было установлено, что его следует понимать как коллективные представления о событиях грядущих, бытующие в определённом обществе и составляющие целостную и относительно законченную картину будущего на определённом этапе развития общества и культуры. Образы будущего выступают культурным элементом, отражающим видение обществом пределов своих социальных возможностей, оптимизма и пессимизма по отношению к будущему.

При определении специфики образов будущего как параметра изучения общекультурных установок была проанализирована структура образов будущего и выделены слои в представлениях о будущем, различающиеся по способам освоения действительности коллективным сознанием: когнитивного, эмоционального, морального, оценочно модального и визуального. Обнаружилось, что образы будущего состоят из целостных и фрагментарных описаний предполагаемых событий, отсылок к зрительным образам, эмоциональных реакций относительно будущих событий, коррелируют с функционирующими в обществе нормами и системой ценностей, а также детерминантной оценкой, то есть степенью возможности или невозможности реализации определенных сценариев.

Была отмечена важность определения оптимистического или пессимистического настроения по отношению к будущему. Оптимизм как позитивная оценка перспективы может выступать в качестве цели или импульса к действию, а пессимизм, инициированный страхами и опасениями перед будущим, оказывает деморализующее действие.

В качестве носителей образов будущего в диссертации был рассмотрен российский игровой кинематограф с момента его зарождения в 20-ых годах XX до XXI века. При выделении периодов его развития мы столкнулись с проблемой отсутствия как единого подхода к периодизации в исследовательской литературе, так и исследований, раскрывающих особенности репрезентации образов будущего в кинематографе конкретных периодов. Опираясь на отдельные научные разработки этапов развития российского кинематографа, мы охарактеризовали особенности каждого десятилетия развития кинематографа. Было отмечено, что в период с 1908 по 1919 годы кинематограф не содержит образы будущего, он лишь запечатлевает социокультурную реальность и носит репродуктивный характер. В двадцатые годы кинематограф обращается к ретроутопическому образу, сквозь призму которого рассматривается перспектива светлого коммунистического будущего. В тридцатых годах впервые появляется обращенность к будущему, в сороковых возникают устойчивые военные ожидания, будущее связывается с войной и подготовкой к ней. В пятидесятых, в период «оттепели», зрители в кинокартинах видели непосредственно будущее, о котором мечтали и в которое верили. В шестидесятых экранный образ будущего наполнялся мечтами о техническом прогрессе и покорении космоса. В семидесятые, период «застоя», актуальная действительность приукрашивается, сложное содержание скрывается за партийными догмами, в формировании позитивного образа важная роль отводится юному поколению. В восьмидесятых, несмотря на период холодной войны, формируется позитивный образ будущего, в котором советское общество способно справиться с любыми трудностями. В девяностых позитивный образ будущего

сменяется негативными представлениями и страхами. С периода двухтысячных годов и до 20-го года XXI века преобладают негативные представления о будущем: ожидание нравственной и умственной деградации, мутаций, кибернетических модификаций человека, переноса сознания, ухода в виртуальную реальность.

В результате диссертационного исследования было сформулировано определение кинематографического образа будущего как комплексного образа, возникающего на основе сюжета, связанного с будущим, видеоряда, визуализирующего социальные ожидания, звукового сопровождения, создающего атмосферу будущего. Во всей совокупности своих элементов кинематографический образ будущего позволяет выявить присутствующие в настоящем зримые «следы будущего» (Э. Блох), эмоционально-волевое отношение к будущему, способствующее изучению культурного самосознания.

Рассмотрение кинематографа как уникального источника для выражения коллективных представлений, надежд, страхов и идеалов позволило выделить четыре подхода к его исследованию: семиотического, социологического, философского и психоаналитического, — а также предложить отдельные методы в рамках данных подходов.

Мы были вынуждены констатировать факт отсутствия в современном гуманитарном знании универсального метода исследования визуальной парадигмы, поскольку для многих отечественных исследователей данная область по-прежнему *terra incognita*, воспринимаемая скорее как теоретическая дисциплина. Следует отметить, что и сам кинематограф в качестве транслятора образов будущего также практически не изучен.

В этой связи нами была разработана и применена собственная методика исследования кинофильмов, позволившая проанализировать не только сюжет, но и визуальную составляющую фильма, уделив внимание цвету, свету, построению кадра, динамике съемки и музыкальному сопровождению, дополняющим общую картину смыслом и деталями.

В процессе исследования, руководствуясь заранее намеченными критериями отбора кинофильмов, в качестве источников нами было подобрано более 50-ти игровых отечественных кинофильмов. Проанализировав каждый фильм конкретного периода, мы благодаря таблицам получили сведения о содержащихся в них маркерах: ожиданиях, надеждах, страхах, мечтах и опасениях относительно будущего, выраженных в сюжетах, визуальных элементах и музыкальном сопровождении. Дальнейшее обобщение полученных результатов при анализе игровых отечественных кинофильмов позволило выявить в них конкретные образы будущего, дать им характеристику, выделить их ключевые особенности в каждом рассматриваемом нами периоде, а также проследить их динамику. Нами были выявлены такие образы, как позитивный образ светлого коммунистического будущего, амбивалентный образ освоения космоса, образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, негативный образ будущего в виде апокалипсиса, негативный образ социального противостояния.

Позитивный образ светлого коммунистического будущего зарождается в 20-х годах XX века. В довоенном периоде он представляет собой мечту о счастливом, но неясном будущем, как было продемонстрировано в к/ф «Веселые ребята» и «Цирк». Мы не находим здесь четкого ответа на то, каким оно будет, отсутствует его описание и чёткий проект будущего. В послевоенном периоде позитивный образ светлого коммунистического будущего получает свое максимальное развитие и представляет собой не столько мечту, сколько путь достижения всеобщего благоденствия, счастья, технического прогресса, то есть будущего, свободного от предрассудков и клише, как было продемонстрировано в к/ф «Весна», «Девять дней одного года», «Сельская учительница». Если в довоенном и послевоенном периодах, позитивный образ светлого коммунистического будущего доминировал, то в постсоветском периоде он не находит своего отражения и полностью вытесняется негативными образами будущего.

Амбивалентный образ освоения космоса берет свое начало в 30-х годах XX века, то есть в довоенный период, когда освоение космоса представляет собой мечту о выходе за пределы Вселенной и воспринимается исключительно в положительном ключе. В кинофильме «Космический рейс» показан смелый эксперимент ученого-энтузиаста, который на свой страх и риск решает отправиться на Луну. В послевоенном периоде образ освоения космоса уже не мечта, а свершившаяся реальность, в которой существуют космопорты, советский человек посещает различные планеты, как было продемонстрировано в кинофильмах «Туманность Андромеды», «Кин-дза-дза!», находит следы существования других цивилизаций (к/ф «Планета Бурь»), вступает с ними в контакт (к/ф «Москва-Кассиопея»), ощущает на себе их влияние (к/ф «Солярис»), а также выполняет гуманитарную миссию, помогая представителям других планет (к/ф «Через тернии к звездам»). В этом периоде амбивалентный образ освоения космоса противоречив, с одной стороны, он представляет собой воплощение мечты, с другой, порождает страхи относительно реакции представителей внеземных цивилизаций на появление землян. В постсоветском периоде образ перестает иллюстрироваться как воплощение мечты, акцент смещается на описание эмоционального состояния героев, демонстрацию взаимоотношений членов экипажа, устранение проблем и возникших неисправностей, в то время как полет становится сюжетным фоном, на котором разворачиваются основные события. Образ не несет ярко выраженной негативной или позитивной окраски, однако возникает вопрос: а стоит ли новое открытие невероятных усилий и человеческой жизни?

Современный амбивалентный образ освоения космоса перестает быть иллюстрацией советской мечты о космосе, общество сосредотачивается на решении земных проблем и больше не заинтересовано в освоении космоса и его исследовании.

Образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, зародившись в конце 30-х - начале 40-х годов XX века, в довоенном периоде

представляет собой сгусток страхов и опасений относительно последствий создания механизированных машин и воспринимается негативно. Машины, продемонстрированные в фильме «Гибель сенсации», в руках капиталистов и военных причиняли вред простым рабочим, разрушали деревни и стали причиной гибели создавшего их ученого. В послевоенном периоде амбивалентный образ технического прогресса наполняется представлениями о появлении в будущем новых устройств, видов оружия, роботов, средств передвижения в пространстве и во времени, как было показано в кинофильмах «Гостя из будущего», «Кин-дза-дза!», «Бегство Мак-Кинли», «Планета Бурь». Образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, воспринимается неоднозначно, поскольку, с одной стороны, открываются новые возможности и расширяются границы познания, а с другой, технические новшества таят в себе опасность и могут стать причиной гибели всего живого. В постсоветском периоде образ, связанный с научно-техническим прогрессом, усложняется, детализируется, поскольку происходит переоценка целей и задач. Расширяется область применения технических изобретений, которые теперь позволяют исследовать поверхность других планет (к/ф «Пришелец», «Звездный ворс»), избавиться от болезней, приблизиться к столь желанному бессмертию (к/ф «Мишень») и усовершенствовать природу человека (к/ф «Защитники»). Если в послевоенном периоде образ будущего, связанный с научно-техническим прогрессом, в большей степени был положительным, то в постсоветское техническое развитие несет преимущественно отрицательный заряд, угрожая человечеству полным его уничтожением как вида.

Негативный образ в виде апокалипсиса возникает в послевоенном периоде в результате осмысления возможных последствий стремительного развития науки и техники и их влияния на окружающую среду и человека. Ярким примером служит фильм «Через тернии к звездам», в котором из-за нерациональной деятельности коренных жителей уничтожена вся атмосфера, флора и фауна, новые поколения рождаются с генетическими мутациями.

Также из-за технологических катастроф погибло все живое на планетах, продемонстрированных в кинофильмах «Кин-дза-дза!» и «Семь стихий». Зародившись в послевоенное время, негативный образ будущего апокалипсиса получает широкое распространение в постсоветском периоде. Показывается, как в погоне за техническим превосходством в результате применения ядерного и атомного оружия, экспериментов над природой люди начинают страдать от аутоиммунных заболеваний, как в кинофильме «Звездный разум», изменяется климат (к/ф «Вратарь Галактики»), запускается процесс инволюции (к/ф «Инволюция»), мир погружается во мрак (к/ф «Танцы насмерть») и человечество вынуждено осваивать новые, едва пригодные для жизни планеты, как в фильме «Вычислитель». Отличительная особенность негативного образа будущего в виде апокалипсиса постсоветского периода от послевоенного заключается в невозможности что-либо изменить, в беспомощности человека перед запущенным фатальным процессом.

Негативный образ будущего в виде социального противостояния зарождается в конце послевоенного периода, после угасании светлого коммунистического образа будущего. Для него характерны наличие диктатуры, расизма, иерархии людей по определенным признакам, борьба за власть, нравственная деградация и стремление к накоплению материальных благ, как было показано в фильме «Кин-дза-дза!». В постсоветском периоде негативный образ социального противостояния полностью заменяет собой светлый образ коммунистического будущего и занимает доминирующую позицию, присутствуя практически во всех кинофильмах. Он обнаруживается в стремлении власти к тотальному контролю, запугиванию, подчинению воли с помощью специальных чипов и организаций, как было показано в кинофильмах «Глазами волка», «Личность №74». Особую роль начинают играть следующие факторы: разрушение нравственных ориентиров, ослабление моральных принципов, лишение человека права выбора (к/ф «Вычислитель»), свободы, когда он становится штатной потерей, как

космонавт, оставленный властью во Вселенной на произвол судьбы в кинофильме «Пришелец». Отличительной чертой образа становится демонстрация происходящих столкновений в телешоу на специальных площадках или аренах, где за действием наблюдают многочисленные зевачи, уход в виртуальную реальность.

Хочется верить, что в перспективе нескольких лет или десятилетий жизнь и кинематограф будут наполняться преимущественно позитивными образами, в которых нас будет ждать светлое будущее.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абрамова, С. Б. Образ будущего: ориентиры современной молодежи / С. Б. Абрамова // Социокультурное развитие большого Урала: тренды, проблемы, перспективы : материалы юбилейной Всероссийской научно-практической конференции XX Уральские социологические чтения (Екатеринбург, 27-28 февраля 2015 г.) / под общ.ред. Ю. Р. Вишневого. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – С. 3–8.
2. Абульханова-Славская, К. А. Стратегия жизни. М.: Мысль, 1991. –160 с.
3. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с.
4. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
5. Аинса, Ф. Реконструкция утопии / Предисл. Ф. Майора; Пер. с фр. Е. Гречаной, И. Стаф; Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – М.: Наследие, 1999. – 207 с.
6. Александров, Г. В. Эпоха и кино. – 2-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1983. – 336 с.
7. Ананьев, Б. Г. Избранные труды по психологии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – 412 с.
8. Анциферова, Л. И. Методологические проблемы психологии развития. Принцип развития в психологии. – М.: Наука, 1978. – 368 с.
9. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства : [Пер. с англ.] / Рудольф Арнхейм; [Науч. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова]. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
10. Аронсон, О. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 231 с.
11. Аронсон, О. Пазолини: «Соппротивление образу»: [сайт] – 2012 – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article20> (дата обращения: 01.03.2021).

12. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Пер.с фр. – М.: «Прогресс» – 1992. – 526 с.
13. Асмолов, А. Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. – М.: Смысл; Academia, 2007. – 528 с.
14. Баженова, Л. М., Некрасова, Л. М. Мировая художественная культура XX век. Кино, театр, музыка. – СПб.: Питер, 2009. – 432 с.
15. Базен, А. Что такое кино. – М.: Искусство, 1972. – 373 с.
16. Балабаева, А. С. Образ будущего в цикле «мир полудня» А. Н. и Б. Н. Стругацких // Экология языка и речи. Материалы VIII Международной научной конференции. Отв. за выпуск Т.В. Махрачёва. Тамбов: Издательство: Издательский дом "Державинский", 2019. – С. 255–258.
17. Баранова, А. В. Анализ понятия "Образ будущего" в контексте психологии здоровья / А. В. Баранова, Н. В. Яковлева // Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие. – 2018. – Т. 6, № 4(23). – С. 808–822.
18. Барт, Р. Проблема значения в кино // Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С.195–199.
19. Баталов, Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. – М.: Политиздат, 1989 – С.270.
20. Бахтин, М. М. Автор и герой в художественной деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 1. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 332 с.
21. Бейсембенов, Т. И. Образ человека будущего в современном кинематографе (на примере творчества Д. Вильнёва) / Т. И. Бейсембенов, Я. С. Иващенко // Наука и социум : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: в 2 частях, Новосибирск, 01 марта 2019 года. Том Часть 2. – Новосибирск: Частное учреждение дополнительного

профессионального образования Сибирский институт практической психологии, педагогики и социальной работы, 2019. – С. 160–163.

22. Белов, С. И. Перспективы использования политического мифа как ресурса формирования образа будущего в массовом сознании (на примере России) // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2019. – №1(58). – С. 62–68.

23. Белогай, К.Н., Борисенко, Ю. В., Бугрова, Н. А. Концептуализация понятия «Позитивный образ тела» в современных зарубежных исследованиях. Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. – 2021. – №(4): – С. 33–39.

24. Белогай, К.Н., Бугрова, Н. А. Формирование образа будущего в период юности как проблема профессионального образования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств : [сайт] - 2018. №43. – С. 205-216.

25. Беляева, К. С. Специфика кинематографа "оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства / К. С. Беляева // Культура и цивилизация. – 2016. – № 2. – С. 106–116.

26. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – 239 с.

27. Бергсон, А. Творческая эволюция. – М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2001. – 382 с.

28. Бердимуратова, К. Архетипы в советском и постсоветском документальном кино / К. Бердимуратова, В. И. Попов // Вестник современных исследований. – 2021. – № 5-8(43). – С. 4-13.

29. Библер, В. С. От наукоучения к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1999. – 413 с.

30. Блох, Э. Тюбингенское введение в философию. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1997. – 393 с.

31. Богданов, А. Л., Проворотов, В. А. Кинотеатр как социокультурный полигон досуга // Социологические исследования. – 1995. – №3. – С. 88 –92.
32. Богомолов, Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы // Искусство кино. – 1995. – №11. – С. 16 –23.
33. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добро-свет, 2000. – 387 с.
34. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / [пер. с фр. А. Качалова]. – М. : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с
35. Бондаренко, Е. А. Путешествие в мир кино / Е. А. Бондаренко. – М.: Олма-Пресс Гранд, 2003. – 256 с.
36. Борисова, А. Семиотика кино как способ познания текстов кинематографа // Гуманитарные чтения в Политехническом университете. – 2018. – С. 106–111.
37. Бощенко, И. «Образ Будущего». История – «Бесконечная книга». Наш ответ Фукуяме : [сайт]. – 2019. – URL: <http://neuroquad.ru/book/iof/> (дата обращения: 07.03.13)
38. Братусь, Б. С. К проблеме человека в психологии // Вопросы психологии. – 1997. – № 5. – С. 3–19.
39. Брызгалов, А. Л. Образы прошлого и образы будущего как производные настоящего / А. Л. Брызгалов // Образ будущего : сборник статей, Орел, 19–20 февраля 2021 года. – Орел: Картуш, 2021. – С. 21–25.
40. Быкова, Е. Б. Образ будущего в картине мира и Я-концепция личности: автореф. дис. ... канд. психол. наук. СПб., 2003. – 23 с.
41. Валлерстайн, И. Утопийское, или исторические возможности XXI века // Прогнозис. – 2006. – №1. – С. 8–56.
42. Вертов, Дз. Статьи, дневники, замыслы / [Ред.-сост., авт. вступит. статьи, [с. 3-42], и примеч. С. Дробашенко. – М.: Искусство. –1966. – 320 с.
43. Вилков, А. А. Образы будущего в политологическом и публичном дискурсах современной России // Изв. Саратов. ун-та Нов.сер. Сер. Социология.

Политология : [сайт] – 2020. №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-buduschego-v-politologicheskom-i-publichnom-diskursah-sovremennoy-rossii> (дата обращения: 06.06.2023).

44. Волков, Ю. Г. Образы будущего в формировании российской идентичности // Социально-гуманитарные знания. – 2019. – № 1. – С. 81–98.

45. Волошинов, А. В. Математика и искусство / А. В. Волошинов. — М.: Просвещение, 2000. – 399 с.

46. Воробьева, К. С. Отечественная социология кино: вторая половина XX - начало XXI вв. : автореферат дис. ... кандидата социологических наук : 22.00.01 / Воробьева Кристина Сергеевна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2011. – 23 с.

47. Воронцов, А. Е. Влияние утопической мысли на формирование коллективных и индивидуальных представлений о будущем // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – № 1(117). – С. 200-204.

48. Ворошилова, Н. В., Толмачева, А. В. Эволюция образа будущей войны в предвоенном советском кинематографе // Актуальность антропологического и социального подходов исследования проблем отечественного кинематографа. Эволюция образа будущей войны в предвоенном советском кинематографе. – Красноярск.: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – 2018. –С. 100-117.

49. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк / Л.С. выготский, 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – С.96

50. Гаврилюк, В. В. Прошлое и будущее в оценках жителей российской провинции / В. В. Гаврилюк // Актуальные проблемы социологии культуры, образования, молодежи и управления : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Екатеринбург, 24–25 февраля 2016 года. – Екатеринбург: Федеральное

государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2016. – С. 227–232.

51. Гаврилюк, В. В., Мехришвили, Л. Л., Гаврилюк, Т. В. Влияние образа будущего на жизненный успех и стратегии его достижения современной российской молодежи // Социологические науки. – 2017. – С. 370–393.

52. Гинзбург, С. Кинематограф дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 186 с.

53. Гожанская, И. В. Кино как объект культурологического исследования : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Саратов. гос. техн. ун-т. – Саратов, 2006. – 20 с.

54. Голицын, Г. А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре / Г. А. Голицын. – СПб.: Информ.-изд. агентство «Русский мир», 1997. – 304 с.

55. Голоцан, Е. Футурология как история будущего / Футурология как история будущего : [сайт] – 2001 – URL: <http://old.russ.ru/politics/20011226-gol.html> (дата обращения: 14.01.2023).

56. Голубев, А. В. «Кто останется от этой войны живым, тот будет навсегда счастлив и свободен»: образы будущего в советском обществе 1941-1945 гг / А. В. Голубев // Образ будущего : сборник статей, Орел, 19–20 февраля 2021 года. – Орел: Картуш, 2021. – С. 85–94.

57. Готвальд, В. А. Кинематограф ("живая фотография") : Его происхождение, устройство, соврем. и будущее обществ. и науч. значение / Сост. В. Готвальд. – М.: тип.т-ва И.Д. Сытина, 1909. – 120 с.

58. Грибакина, Т. Э. Архетипические сценарии будущего в образах современного российского кинематографа / Т. Э. Грибакина // Философская мысль. – 2023. – № 9. – С. 65-77. – DOI 10.25136/2409-8728.2023.9.39702.

59. Грибакина, Т. Э. Изменения образа будущего в кинематографе 20-21 веков / Т. Э. Грибакина // Образ будущего : Сборник статей Второй

Международной научно-практической конференции, Орел, 24–25 февраля 2022 года. – Орел: Издательство «Картуш», 2022. – С. 123-139.

60. Грибакина, Т. Э. Кинематограф как источник актуальной социальной реальности / Т. Э. Грибакина // Современные реалии и перспективы развития социально-экономических систем: риски и стратегии : Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Орел, 23 апреля 2019 года. – Орел: Общество с ограниченной ответственностью полиграфическая фирма «Картуш», 2019. – С. 563-568.

61. Грибакина, Т. Э. Кинематограф как источник образов будущего / Т. Э. Грибакина // Современные проблемы динамики культуры в социальной и культурной антропологии : Материалы всероссийской научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов, Курск, 20–21 марта 2020 года / Под редакцией Е.А. Когай. – Курск: Курский государственный университет, 2020. – С. 28-32.

62. Грибакина, Т. Э. Конструирование образа женщины в советском кинематографе первой половины XX века // Философская мысль. – 2020. – №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-obraza-zhenschiny-v-sovetskom-kinematografe-pervoy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 07.02.2024).

63. Грибакина, Т. Э. Образы будущего в советском кинематографе 60–80-х гг. // Образ будущего : сборник статей, Орел, 19–20 февраля 2021 года. – Орел: Картуш, 2021. – С. 177-185.

64. Грибакина, Т. Э. Оптимизм и пессимизм в образах будущего в современном российском кинематографе // Abyss (Вопросы философии, политологии и социальной антропологии). – 2023. – № 1(23). – С. 15-27.

65. Грушин, Б. А. Массовое сознание: Опыт определения и проблемы исследования. – М.: Политиздат, 1987. – 368 с.

66. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

67. Даутов, Д. Ф., Климова, Н. М. Особенности образа будущего у студентов инженерных специальностей // ИВД: [сайт] – 2015. №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-obraza-buduschego-u-studentov-inzhenernyh-spetsialnostey> (дата обращения: 13.03.2022).
68. Дашкевич, В. История кинематографа в России: основные этапы развития: [сайт]. – 2018. – URL: <https://fb.ru/article/382314/istoriya-kinematografa-v-rossii-osnovnyie-etapyi-razvitiya> (дата обращения: 02.03.2023 г).
69. Дебор, Г.- Э. Общество спектакля / Г.- Э. Дебор; пер. с франц. С. Оферта-са и М. Якубовича. М.: Логос, 2000. – 184 с.
70. Делез, Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делез; [пер. с фр. Б. Скуратов]. – М.: Ad Marginem, 2004 (Екатеринбург : ГИПП Урал. рабочий). – 622 с.
71. Делез, Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 560 с.
72. Деррида, Ж. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс. - № 21/22. : [сайт] – URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 11.03.2023)
73. Дерябина, А. С. Образ будущего в контексте гендерных различий : автореферат дис. ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / Дерябина Алена Сергеевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО Иркутский государственный университет]. – Иркутск, 2019. – 27 с.
74. Дибров, А., Вычужанина, Е. Семиотический анализ кинематографа // Наука. Технологии. Инновации. : сборник научных трудов, г. Новосибирск, 3-7 декабря. – Новосибирск, 2018.– С. 96–99.
75. Дмитриевский, В., Брандис, Е. Современность и научная фантастика // Коммунист. 1960. №1. С. 67–74.
76. Дорфман, Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. – М.: Смысл, 1997. – 424 с.
77. Драч, Г. В. Контуры будущего по Е. Замятину: возможное и невозможное / Г. В. Драч // Утопические проекты в истории культуры :

Материалы III Всероссийская с международным участием научная конференция, Ростов-на-Дону, 01–03 декабря 2020 года / Южный федеральный университет. – Ростов-на-Дону - Таганрог: Южный федеральный университет, 2021. – С. 14-22.

78. Дроздова, А. В. Визуальные образы повседневности в современной медиакультуре : монография / А. В. Дроздова. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2017. – 279 с.

79. Дроздова, А. В. Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании // Ярославский педагогический вестник. : [сайт] – 2015. №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-vizualnyh-issledovaniy-v-sovremennom-gumanitarnom-znanii> (дата обращения: 01.07.2022).

80. Дудина, О. М., Алексеев, М. О. Образ будущего и жизненные стратегии современной студенческой молодежи // Социально-гуманитарные знания. : [сайт] – 2019. №10. – С.8-14.

81. Дьяков, А.В. Жанр Бодрийяр: Стратегии «радикального мышления» / Под ред. А.С. Колесникова – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2008. – 357 с.

82. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда /Пер. с фр. А.Б. Гофмана. – М.: Канон, 1996. – 432 с.

83. Ждана, В. Краткая история советского кино. 1917-1967 / вступ. статья и общ. ред. В. Ждана. – М.: Искусство, 1969 – 615 с.

84. Жданов, Ю. А. Проблемы теории и истории культуры. Жданов Ю. А., Давидович В. Е. Сущность культуры. – Ростов-на-Дону: Наука-пресс, 2005 – 432 с.

85. Желтикова И. В. Образ будущего. Монография. – Орел: Изд-во «Картуш», 2021. – 164 с.

86. Желтикова, И. В. «Образ будущего»: происхождение понятия, его границы, эвристический потенциал / И. В. Желтикова // Вестник Орловского

государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. – 2011. – № 2(16). – С. 213-216.

87. Желтикова, И. В. Когда наступает будущее? Образы будущего России второй половины 20 века // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2018. – № 8 (август). – С.99-107.

88. Желтикова, И. В. Место социальных ожиданий в образе будущего // Современные исследования социальных проблем. – 2010. – №4 (04). – С. 235–246.

89. Желтикова, И. В. Методология изучения образов будущего // Образ будущего: Сборник тезисов Международной научно-практической конференции / Пер. на англ. Деева Н.А., Хохлова Е.И. – Орел: Издательство «Картуш», 2021. – С.8-13.

90. Желтикова, И. В. Образ будущего как предмет социально-философского анализа / И. В. Желтикова // Булгаковские чтения. – 2011. – № 5. – С. 174–183.

91. Желтикова, И. В. Образы будущего протяженностью в 200 лет: возможное и действительное российского будущего. Часть 1 // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2020. – № 1(86). – С. 29–36.

92. Желтикова, И. В. Образы будущего протяженностью в 200 лет: возможное и действительное российского будущего. Часть 2 // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2020. – № 2(87). – С. 12–18.

93. Желтикова, И. В. Особенности визуальной репрезентации будущего России: Методологические аспекты исследования: аспекты исследования // Современные исследования социальных проблем. – 2019. Том 11. – №6. – С. 14-36.

94. Желтикова, И. В. Россия на рубеже веков - другое будущее // Булгаковские чтения: Сборник научных статей по материалам VI

Всероссийской научной конференция с международным участием/ Под общ. ред. Л.И. Пахарь. – Орел: Картуш, 2012. – С.202-213.

95. Желтикова, И. В., Грибакина, Т. Э. Методологические особенности изучения кинематографа как источника реконструкции образов будущего // Человек. Общество. Инклюзия. – 2018. – № 4 (36). – С. 28–38.

96. Желтикова, И. В., Гусев Д. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология / Монография. – Орел: Издательство ОГУ, 2011. – 172 с.

97. Желтикова, И. В. Образ будущего как исследовательская парадигма // Материали за 7-а международна научна практична конференция, «Найновите постижения на европейската наука», – 2011. Том 28. Философия. София. «Бял ГРАД-БГ» ООД. – С.67-70.

98. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек; пер. с англ. В. Софронова. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с.

99. Зайченко, С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – №. 4. – С. 82–86.

100. Зимин, В. А. «Образ будущего» в политической культуре современной России // Успехи современной науки и образования. – 2016. – Т. 2. №9. – С. 172–175.

101. Зинченко, В. П. Время – действующее лицо // Вопросы психологии. – 2001. – № 6. – С. 36–55.

102. Зоркая, Н. М. История отечественного кино / Н. М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – 511 с.

103. Зоркая, Н. М. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.

104. Иванова, М. Г. Роль национальных архетипов для формирования образа будущего России / М. Г. Иванова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. – 2017. – Т. 19, № 3. – С. 309–315.

105. Иващенко, Е. Г. Кинокритика: Учебное пособие / сост. Е. Г. Иващенко. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2014. – 80 с.
106. Информационный бюллетень СК СССР. – 1986. – №2. – С. 16.
107. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие: Учеб.пособие для студ. Вузов / Л. Г. Ионин. Изд. 3-е. – М.: Логос, 2000. – 432 с.
108. История отечественного кино / [М. П. Власов и др.] ; отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс-Традиция, 2005 (ППП Тип. Наука). – 523 с.
109. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 2003. – 368 с.
110. Камальдинова, А. В. Идейные источники взглядов Ж. Бодрийяра/ А. В. Камальдинова // Власть. – 2011. – № 3. – С. 77–80.
111. Кара-Мурза, С. Г., Патоков, В. В. Россия: точка 2010, образ будущего и путь к нему. М.: «Общественный диалог», 2010. – 116 с.
112. Кармин, А. С. Культурология: учебник / А. С. Кармин, Е. С. Никонова. – СПб.: Питер, 2000. – 463 с.
113. Карчевская, К. С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ : специальность 24.00.01 "Теория и история культуры" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Карчевская Кристина Сергеевна. – Санкт-Петербург, 2010. – 25 с.
114. Касториадис, К. Воображаемо установление общества. / Пер. с франц. – М.: Гнозис; Логос, 2003. – 480 с.
115. КиноРепортер. От «малюкартинья» к трофеям: как возрождалась советская киноиндустрия в первые послевоенные годы: [сайт]. – 2020. – URL: <https://rg.ru/2020/06/25/ot-malokartinia-k-trofeiam-kak-vozrozhдалas-sovetskaia-kinoindustriia-v-pervye-poslevoennye-gody.html> (дата обращения: 21.03.2023)
116. Клейман, Н. И. История кино как история культуры и как история людей // Киноведческие записки. –1990. – № 8.

117. Князева, Е. Н. Конструирование будущего : [сайт] – 2010, №4. – URL: https://www.inesnet.ru/wp-content/mag_archive/2010_04/ES2010-04-knyazeva.pdf/ (дата обращения: 01.05.2022 г.)
118. Ковалева, Е. В. Будущее как образ: эйдетический и эстетический аспекты / Е. В. Ковалева // Образ будущего : Сборник статей Второй Международной научно-практической конференции, Орел, 24–25 февраля 2022 года. – Орел: Издательство «Картуш», 2022. – С. 35–43.
119. Ковтун, Н.В. Роман В.Ф. Одоевского «4338 год» и традиции интеллектуальной утопии в России // Известия томского политехнического университета. – 2004. – Т. 307. – № 5. – С. 179–183.
120. Коган, Л. Н. Конкретно-социологические исследования советской художественной культуры // Искусство в системе культуры. – Л.: Наука, 1987. – С. 206–212.
121. Колесникова, А. Г. Образ советского прошлого в игровом кино эпохи перестройки // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 10. – С. 2029–2032.
122. Колычев, П. М. Город и личность в кино: образы города и другого // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. – 2022. №1 (2). – С. 75-85.
123. Комаровский, В. С. Образ будущего России глазами молодежи. М.: АспектПресс. 2021. – 224 с.
124. Конюхова, Е. Т. Установка личности на успешность в контексте инновационного образовательного пространства : монография. – Новокузнецк: Изд-во РИО КузГПА, 2008. – 217 с
125. Корбут, К.П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/korbut-kp-psihoanaliz-o-kino-i-kino-o-psihoanalize> (дата обращения: 22.11.2023)
126. Кортэ, Г. Введение в системный киноанализ. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. – 61 с.
127. Кравченко, К. А. Психоанализ и кинематограф: культурологический аспект / К. А. Кравченко // Гуманитаристика в условиях современной социокультурной трансформации : Материалы XII

Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, Липецк, 20–21 октября 2023 года. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2023. – С. 104-107.

128. Кравченко, С.А. Предвосхищение. Том 2. Словарь с комментариями. – URL: https://fictionbook.ru/author/sergeyi_antonovich_kravchenko/predvoshishenie_tom_2_slovar_s_kommentariyami/read_online.html?page=5 (дата обращения: 12.04.2023)

129. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. : [сайт] – URL: <https://studfiles.net/preview/6145845/> (дата доступа: 01.03.2023).

130. Кричевский, С. В. Космическое человечество: утопии, реалии, перспективы // Образ человека будущего / FutureHuman Image. – 2017. – Т. 7. – С. 50–70.

131. Кузнецов, В. Г. Классическая и неклассическая герменевтика: преемственность и трансформации // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия : [сайт] – 2010. №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskaya-i-neklassicheskaya-germenevtika-preemstvennost-i-transformatsii> (дата обращения: 15.12.2023).

132. Кузнецов, Д. В. Современное российское кино: 25 лет развития, состояние и перспективы // Современная русская культура : сборник материалов Недели современной русской культуры, Хэйхэ, КНР, 12–16 июня 2017 года. – Хэйхэ, КНР: Благовещенский государственный педагогический университет, 2017. – С. 27–48.

133. Кулешов, Л. М. Собрание сочинений: в 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. – М.: Искусство, 1987. – 448 с.

134. Культурология: Учебное пособие для студентов вузов / Под научной ред. Г.В. Драча. – Ростов-н/Д: Феникс, 2006. – 576 с.

135. Куренной, В. А. Философия фильма. Упражнение в анализе. – М.: НЛО, 2009. – 232 с.
136. Курова, Е. Г. Фотограмма как основа семиотического анализа кино // Гуманитарные и социальные науки. : [сайт] – 2018. №3. – С.2-11.
137. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе : Докл. на Рим.конгр., читан. в Ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. : [Пер. с фр.] / Жак Лакан. – М.: Гнозис, 1995. – 100, [84] с
138. Лебедев, Н. А. Краткая история советского кино. – М.: Искусство, 1969. – 616 с.
139. Левин, А. П. Время – субстанция или реляция. Отказ от противопоставления концепций // Философские исследования. –1998. – № 1. – С. 6–23.
140. Лем, С. Фантастика и футурология: В 2 кн. – М.: АСТ: ЗАО НПП «Ермак», 2004. – URL: <https://fictionbook.ru/static/trials/00/16/94/00169438.a6.pdf> (дата обращения: 22.11.2022)
141. Ленин, В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме // Ленин В. И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Т. 41. – М.: Политиздат, 1981. – С.1-104.
142. Ленин, В.И. Избранные сочинения. В 10-ти т. Т.9. Июнь 1919-февр. 1921. – М.: Политиздат, 1987. – XXIV – 695 с.
143. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Академия, 2004. – 345 с.
144. Леонтьев, А. Н. Психология образа / А.Н. Леонтьев // Вестник МГУ. Серия 14. – Психология. – 1979. – №2. – С. 3–13.
145. Леонтьев, Д. А. Психология свободы: к постановке проблемы самодетерминации личности // Психологический журнал. – 2000. – № 1. – Т. 21. – С. 15–25.
146. Леонтьев, Д. А. Психология смысла: Природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 2007. – 510 с.

147. Леонтьев, Д. А., Шелобанова Е. В. Профессиональное самоопределение как построение образцов возможного будущего // Вопросы психологии. – 2001. – № 1. – С. 57–66.
148. Лихачев, Б. С. История кино в России. Часть 1: 1896-1913 гг. – Ленинград: Academia, 1927. – 215 с.
149. Лихачев, Б. С. Кино в России. (1896-1926) : материалы к истории русского кино / Б. С. Лихачев ; [обложка работы Б. Л.] ; Кино-комитет Государственного института истории искусств. – Ленинград: Academia, 1927. – 216 с.
150. Лотман, Ю. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 214 с.
151. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гносис; Издат. группа «Прогресс», 1992. – 270 с.
152. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. – 135 с.
153. Лубашова, Н. И. «Кинематография» как категория теории и истории культуры // Аналитика культурологии : [сайт] – 2013. – №25. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematografiya-kak-kategoriya-teorii-i-istorii-kultury> (дата обращения: 02.03.2023).
154. Лубашова, Н. И., Лухтан, А. С. Социалистический реализм советского кино // Аналитика культурологии. : [сайт] – 2015. №3 (33). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-sovetskogo-kino> (дата обращения: 25.02.2023).
155. Луман, Н. Реальность масс-медиа. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.
156. Люсова, О. В., Солянкина, Л. Е. Образ будущего как компонент ценностно-смысловой сферы юношей и девушек // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 3 (58). – С. 202–206.
157. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Жуковский: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.

158. Малышев, В. С., Геращенко, Л. Л. Мифотехнологии в кино в системе координат искусства и философии // Аналитика культурологии. – 2014. – №29. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifotehnologii-v-kino-v-sisteme-koordinat-iskusstva-i-filosofii> (дата обращения: 01.02.2024).
159. Мангейм, К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы : Пер. с разн.яз. – М.: Прогресс, 1991. – С. 122–123.
160. Марголит, Е. Я., Шпагин, А. В. Эпоха перестройки и постсоветский период: [сайт]. – URL: <file:///C:/Users/Татьяна/Downloads/5551334.pdf> (дата обращения: 17.02.2022)
161. Маркарян, Э. С. Теория культуры и современная наука: логико-методологический анализ. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
162. Маркс, К., Энгельс, Ф. М. Манифест Коммунистической партии. М., Политиздат, 1974. – 321 с.
163. Маркс, К., Энгельс, Ф. Немецкая идеология. – М. : Политиздат, 1988. – 574 с.
164. Менегетти, А. Кино, театр, бессознательное / Антонио Менегетти; [Пер.с итал.: Родик М. А. и др.]. – 2. изд., испр. и доп. – М.: ННБФ «Онтопсихология», 2004. – 399 с.
165. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр.; под ред. И. С. Вдовиной; С.Л. Фокина. – СПб.: Квента. Наука, 1999. – 626 с.
166. Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура. – М.: АСТ: Хранитель, 2006. – 873 с.
167. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 336 с.
168. Минкультуры России определило приоритетные темы господдержки кинопроизводства в 2023 году: [сайт]. – 2023. – URL: https://culture.gov.ru/press/news/minkultury_rossii_opredelilo_prioritetnye_temy_gospodderzhki_kinoproizvodstva_v_2023_godu/ (дата обращения: 01.02.2023).

169. Минц, М. М. 2019. 01. 015. Фокин А. А. "коммунизм не за горами": образы будущего у власти и населения СССР на рубеже 1950-1960-х годов. – М. : политическая энциклопедия, 2017. – 223 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5, История: Информационно-аналитический журнал. 2019. №1. [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2019-01-015-fokin-a-a-kommunizm-ne-za-gorami-obrazy-buduschego-u-vlasti-i-naseleniya-sssr-na-rubezhe-1950-1960-h-godov-m-politicheskaya> (дата обращения: 01.04.2023).
170. Митрофанов, А. В кадре – «Рабочий и колхозница»: [сайт]. – 2016. – URL: <https://www.3vozrast.ru/article/nostalgia/televizor/13851/> (дата обращения 12.02.2023).
171. Михальский, А. В. Формирование образа будущего: развитие способности // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2010. – № 15. – С. 34–37.
172. Морен, Э. Метод. Природа Природы / Э. Морен; пер. с франц. Е. Н. Князевой. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
173. Некрасова, Е. В. Пространственно-временная организация жизненного мира человека: автореф. дисс.. ... д-ра психол. наук. Специальность 19.00.01 - общая психология, психология личности, история психологии Барнаул, 2005. – 20 с.
174. Никифорова, О. И. Исследования по психологии художественного творчества. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. – 155 с.
175. Никонова, С. Б. Методология интерпретации художественного текста в американском постструктурализме : На материале работ представителей Йельской школы : автореф ... кандидата философских наук : 09.00.04. – Санкт-Петербург, 2000. – 18 с.
176. Новиков, А. Е. Образы будущего в лирике Н.М. Рубцова / А. Е. Новиков // Рубцовский сборник : Материалы научных конференций, Череповец, 19 мая 2011 года / Ред.-сост. А.Е. Новиков. – Череповец:

Череповецкий государственный университет, 2015. – Выпуск 2 Часть 1. – С. 22–32.

177. Нэрмон, Дж. Кубрик. Rosebud Publishing. 2018. – 384 с.

178. Нюттен, Ж. Мотивация, действие и перспектива будущего / под ред. Д. А. Леонтьева. – М.: Смысл, 2004. – 608 с.

179. Осипова, Е. А. Образ будущего России в глазах молодежи: по результатам опроса / Е. А. Осипова // Реклама, PR и дизайн в бренд-коммуникациях : сборник научных трудов II Международной научно-практической конференции, Москва, 13–14 апреля 2023 года. – М.: Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, 2023. – С. 45-57.

180. Основы теории и истории искусств. Изобразительное искусство. Театр. Кино : учебное пособие / Т. С. Паниотова, Г. А. Коробова, Л. И. Корсикова [и др.] ; Под научной редакцией Т.С. Паниотовой. – 2-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Издательство "Лань", 2016. – 456 с.

181. Павлов, Д. А., Павлова Л. Л. Молодежь в российском обществе: образ будущего и проблемы социализации // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. : [сайт] – 2019. – №2 (59). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodezh-v-rossiyskom-obschestve-obraz-budushego-i-problemy-sotsializatsii> (дата обращения: 12.03.2022).

182. Палитай, И. С. Образ будущего современной России у студенческой молодежи Москвы / И. С. Палитай // Образ будущего : Сборник тезисов Второй Международной научно-практической конференции, Орёл, 24–25 февраля 2022 года. – Орёл: Издательство «Картуш», 2022. – С. 146–149.

183. Паниотова, Т. С. Утопия в истории российской культуры: повторение пройденного или конструирование будущего? (обзор научной конференции) / Т. С. Паниотова, Г. В. Драч, М. А. Романенко // Вопросы философии. – 2023. – № 5. – С. 208-213. – DOI 10.21146/0042-8744-2023-5-208-213.

184. Панков, Э. В. Философская проблематика и образы будущего в современной российской литературе // Образ будущего. Сборник тезисов

Первой Международной научно-практической конференции. – Орёл, «Картуш», 2021. С. 193–196

185. Пархоменко, И. Т. История мировой и отечественной культуры : Курс лекций / И. Т. Пархоменко, А. А. Радугин. – М.: Центр, 2002. – 318 с.

186. Пахарь, Л. И. Социальная реальность: анализ механизма функционирования // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки: [сайт]. – 2014. – №5. – С.135-143.

187. Петров, В. М. Количественные методы в искусствоведении. Пространство и время художественного мира / В.М. Петров. Вып.1. – М.: Смысл, 2004. – 428 с.

188. Петрова, В. Н. К вопросу о возможности интерпретации содержания образа будущего // Сибирский психологический журнал. – 2010. – №36. – С.32-35.

189. Петрова, В. Н. Методика изучения образа возможного будущего // Сибирский психологический журнал. – 2002. – №16-17. – С. 32-36.

190. Петровская, Е. В. Безымянные сообщества. – М.: ООО «Фаланстер», 2012. – 384 с.

191. Петровская, Е. В. Теория образа. – М.: Издательский центр РГГУ. 2010. – 286 с.

192. Петровский, А. В. Вопросы истории и теории психологии. – М., 1984. – 271 с.

193. Пирс, Ч. Избранные произведения. – М.: Логос, 2000. – 412 с.

194. Позитивный образ будущего: теория, история, способы конструирования: монография / Т.С. Паниотова, Е.В. Золотухина, И.В. Желтикова и др.; Южный федеральный университет; отв. ред. Т.С. Паниотова. – Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2021. – 268 с.

195. Поллок, Г. Видение, голос и власть: Феминистская история искусства и марксизм // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: РОССПЭН, 2005. – С.217-259.

196. Попова, О. Д. «Правительство живет при коммунизме, а мы в ниществе...»: мысли и думы советского народа накануне 50-летия октября // Уральский исторический вестник. – 2017. – № 3 (56). – С. 127–135.
197. Попова, О. Д. Образ коммунистического будущего глазами советских людей (по материалам «писем во власть» в 50–60 годы XX века) // В сборнике: Государственное управление Российской Федерации: вызовы и перспективы Материалы 15-й Международной конференции. – 2018. – С. 842–846.
198. Почепцов, Г. Теория коммуникации / Г. Почепцов. – М.: «Рефл-бук», Киев: «Ваклер», 2003. – 651 с.
199. Прокофьева, В. Ю., Шуляк, С. С. Образ телевидения будущего // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: материалы I Национальной научно-практической конференции. – СПб.: СПбГИКиТ. – 2018. – С. 116–118.
200. Разлогов, К. Э. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Искусство, 1984. – 158 с.
201. Рубенчик, А. В. Моделирование понятия «образ будущего» // Образ будущего : Сборник статей Второй Международной научно-практической конференции, Орел, 24–25 февраля 2022 года. – Орел: Издательство «Картуш», 2022. – С. 22–35.
202. Рубинштейн, С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. – СПб.: Питер, 2003. – 512 с.
203. Русина, Ю. А. История советского кино : учеб. пособие / Ю. А. Русина ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 104 с.
204. Самутина, Н. В. Ранее кино как теория настоящего // Киноведческие записки. – 2010. Т. – № 94 . С. 5–34.
205. Семенова, С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. – М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – 588 с.

206. Семерник, С. З. Влияние образов будущего на социализацию современной молодежи: проблемы и перспективы / С. З. Семерник, Н. А. Лукьянова, Т. В. Конюхова // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 1. История и археология. Философия. Политология. – 2023. – Т. 15, № 2. – С. 102-114.
207. Сербин, В. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2014. – №. 4 (28). – С. 202–210.
208. Серкин, В. П. Структура и функции образа мира в практической деятельности. : автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук. Специальность 19.00.03 - Психология труда, инженерная психология и эргономика (психологические науки). М., 2005. – 52 с.
209. Серый, А. В., Семенова, М. Б. Трансформация системы личностных смыслов в ситуации вынужденной потери работы // Вестник Кемеровского гос. ун-та. – 2010. – №3 (43). – С. 106–110.
210. Симонов, М. А. Проект построения коммунистического общества в СССР по Генеральному хозяйственному плану 1951-1970 гг / М. А. Симонов // Вестник Вятского государственного университета. – 2017. – № 2. – С. 27-35.
211. Смирнов, А. Д. Развитие и современное состояние психологической науки в СССР. – М., 1975. – 352 с.
212. Соколов, В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов ; Министерство культуры Российской Федерации, Научно-исследовательский институт киноискусства. - 2-е изд. – М.: Канон+, 2010. – 415 с.
213. Соколова, Н. П. История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова ; каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.
214. Солженицын, А. И. Как нам обустроить Россию // Специальный выпуск. Брошюра к газете «Комсомольская правда» от 18 сентября 1990 г.

215. Текст песни И. Дунаевский – Весенний марш : [сайт]. – URL: <https://onesong.ru/9/I-Dunaevskiy/tekst-pesni-Vesenniy-marsh> (дата обращения: 14.02.2023)
216. Темлякова, А. С. От Свердловска к Екатеринбургу: образ города в кинематографе // Человек в мире культуры. – 2015. №3. – С.53-59.
217. Тищенко, Н. В. Развитие исследований кинематографа: от «Языка кино» к «Языку социума» // Теория и практика общественного развития. – 2014. – №15. – С.89-91.
218. Токмашева, М. «Пришелец»: Чапаев и пустота. Как из «Марсианина» сделали экзистенциальную драму: [сайт] – 2018 – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/pr/5197/> (дата обращения: 11.02.2022)
219. Тучина, О. Р. Структура образа будущего подростков и молодежи / О. Р. Тучина, В. Е. Бафанова, А. В. Чемулова // Современные тенденции кросс-культурных коммуникаций : Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции, Краснодар, 11 ноября 2021 года. – Краснодар: Кубанский государственный технологический университет, 2022. – С. 231–234.
220. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов. – М.: Искусство, 1977. – 574 с.
221. Устьянцев, В. Б. Социальная память в проблемном поле отечественной философии / В. Б. Устьянцев // Социальная память российской цивилизации. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2001. – С. 5–18.
222. Ухтомский, А. А. Очерки физиологии нервной системы. Собр. соч. Т. IV. – Л., 1954 – С. 175
223. Файнбург, З.И. К вопросу о понятии культуры и периодизации ее исторического развития (некоторые проблемы методологии) // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы Общественные науки. – 1979. – № 3.
224. Файнбург, З.И. Культура и история // Проблемы теории культуры: тр. / НИИ культуры. – М., 1977. – № 55.

225. Федоров, А. В. «Российское кино: очень краткая история» : [сайт] – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/175/> (дата обращения: 01.03.2022).
226. Федоров, А. В. Проблемы медиавосприятия и развития аудитории в области медиакультуры. // Прикладная психология. – 2002. – № 2. – С.84–89.
227. Федоров, А. В. Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. – М.: ОД «Информация для всех», 2021. – 170 с.
228. Фильм «Весна» (1947) – сюжет, актеры и роли, кадры из фильма: [сайт] - 2018 - URL: <https://stuki-druki.com/film/komediya-vesna-1947.php> (дата обращения: 01.03.2023).
229. Фогт, А. Социальные утопии / пер. с нем. Н. Стороженко. - Изд. 2-е, стер. – М.: URSS : КомКнига, 2007. – С.192.
230. Фокин, А. А. Образы коммунистического будущего у власти и населения СССР на рубеже 50-60-х гг. XX века. автореф. дисс.на соиск. уч. ст. канд. истор.х наук. Специальность 07.00.02 — отечественная история. Челябинск – 2007. – 20 с.
231. Фомин, М. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / ред. В. И. Фомин // М.: Минкульт РФ, ВГИК, 2012. – 759 с.
232. Фрейд, З. По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. «Я» и «Оно». Неудовлетворенность культурой / пер. с нем. – Харьков: Клуб семейного досуга, 2021. – 480 с.
233. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы /М.Фуко; пер. снем. В. Наумова; под ред. И. Борисовой. – М.: Изд-во «AdMarginem», 1999. – 480 с.
234. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) // Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1986. – С. 462.
235. Хазин, М. Л. России остро необходим свой «образ будущего» [Электронный ресурс] // Мультипортал КМ : [сайт] – 2012. – URL: <http://www.km.ru/node/624481/comments> (дата обращения: 7.03.23).

236. Хайдаггер, М. Бытие и время. – М.: Наука, 1997. – 451 с.
237. Ханжонков, А. А. Первые годы русской кинематографии / А. А. Ханжонков ; под научной редакцией В. Е. Вишневого ; под редакцией В. С. Росоловской. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 182 с.
238. Хинтика, Я. Логико-эпистемологические исследования. – М.: Прогресс, 1980. – 448 с.
239. Хоркхаймер, М., Адорно Т. Диалектика просвещения. – СПб.: Медиум, 1996. – С. 149-209.
240. Хренов, Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М.: Альфа, 2005. – 624 с.
241. Хренов, Н. А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник: [сайт] 2017. №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-kino-1970-h-godov-istoriya-smeny-pokoleniy-ili-istoriya-smeny-sistem-videniya> (дата обращения: 02.03.2023).
242. Хренов, Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
243. Чичина, Е. А. Пространственно-временной континуум художественного кинообраза: исторические модификации / Е. А. Чичина // Научная мысль Кавказа. – 2017. – № 2(90). – С. 44-51.
244. Чичина, Е. А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность / Е. А. Чичина // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2014. – № 1(179). – С. 17-24.
245. Шадурский, М. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. – М: Издательство ЛКИ, 2007. –160 с.
246. Шатова, Е. Векторы семиотических метаморфоз кинозначения: попытка метатеоретических построений // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. –2014. – Т. 2. – №. 1. – С. 147–156.

247. Шевцова, Д. А. Образы будущего в колумнистике газеты «Московский комсомолец» // Научный диалог: [сайт]. – 2016. – №8 (56). – С.97-104.
248. Шестаков, В.П. Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 208 с.
249. Шестопал, Е. Б. Образ идеального будущего: нормативные представления российских граждан о власти // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 464. – С. 99-112.
250. Шестопал, Е. Б. Образы будущего в сознании российского Общества как фактор политического Развития // Вестник Московского университета. Политические науки. – 2016. – Серия 12. – С. 7–20.
251. Шестопал, Е. Б. Почему у нас не складывается образ будущего? // Социодиггер. – 2021. – №9 (14). – С.91-95.
252. Шмелева, О. «Броненосец «Потемкин»: почему фильм Сергея Эйзенштейна стал классикой: [сайт] – 2019 – URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=24502 (дата обращения: 01.03.2023)
253. Штейн, С. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – М.: РГГУ, 2019. – 314 с.
254. Щербенок, А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/5/czivilizaczionnyj-krizis-v-kino-pozdnego-zastoya.html> (дата обращения: 23.03.2023)
255. Щербинин, А. И., Щербина, Н. Г. Политическое конструирование образа будущего // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2020. – № 56. – С. 285–299.
256. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства. – М.: Смысл, 2002. – 335 с.

257. Энгельс, Ф. Принципы коммунизма / Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Москва : ИТРК, 2016. – 67 с.
258. Юнг, К. Ю. Человек и его символы. – М., 2016. – 524 с.
259. Юнг, К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс. 1991. – С. 51.
260. Юнг, К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / Карл Густав Юнг ; [перевод А. Чечиной]. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 496 с.
261. Юнг, К.Г. Ю Структура и динамика психического / Пер. с англ. – М.: «Когито-Центр», 2008. – 480 с.
262. Яворская, М. "мы - это и есть вы". Сопоставление образа будущего в книге "Сто лет тому вперед" и фильме "Гостя из будущего" в историческом контексте // Детские чтения: [сайт]. – 2019. №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/my-eto-i-est-vy-sopostavlenie-obraza-buduschego-v-knige-sto-let-tomu-vpered-i-filme-gostya-iz-buduschego-v-istoricheskom-kontekste> (дата обращения: 02.04.2023).
263. Ямпольский, М. В. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
264. Яницкий, М. С., Серый А. В., Браун О. А., Балабашук Р. О. Ценностно-смысловая направленность и социокультурные детерминанты образа собственного будущего студенческой молодежи // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Психология : [сайт] – 2019. №. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostno-smyslovaya-napravlennost-i-sotsiokulturnye-determinanty-obraza-sobstvennogo-buduschego-studencheskoy-molodezhi> (дата обращения: 12.03.2023).
265. Янушко, А. В. Образ войны в кинематографе 1960-х. Рыцари без прошлого и будущего // Вестник ВГИК. – 2020. –Т. 12. – № 4 (46). – С. 32–43.
266. Ярошевский, М. Г. Психология в XX столетии, 2-е изд. – М.: Наука, 1974. – 447 с.

267. Ярская, В, Яковлев Л., Печенкин В., Ежов О. Пространство и время культурных изменений: курс лекций / В. Ярская, Л. Яковлев, Л. Печенкин. – Саратов: Научная книга, 2004. – 280 с.
268. Ahvenharjua, Minkkinen, Lalot, 2018 – Ahvenharjua S., Minkkinen M., Lalot F. The five dimensions of Futures Consciousness // Futures. – 2018. – Vol.104.
269. Altenloh, E. Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. – Jena: Diederichs, 1914. – 102 p.
270. Bal, M., Bryson N. Semiotics and Art History. The Art Bulletin. – Vol. 73. – № 2 (Jun., 1991). – Pp. 174 – 208.
271. Bauman, Z. Postmodern ethics. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. – 255 p.
272. Berline, D. E. Aesthetics and Psychology/ D.E. Berline. N.Y.: Appleton Century Crofts. – 1971. – 336 p.
273. Bloch, E. Le Principe Esperance. – Paris: Gallimard. 1982. – 544 p.
274. Boulding, K.E. The Image: knowledge in life and society. – Michigan: University of Michigan Press, 1956. – 184 p.
275. Bourdieu, P. The Cult of Unity and Cultivated Differences // Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. – Oxford: Polity Press, 1998. P. 13-31.
276. Bryson, N. Vision and Painting: the Logic of the Gaze / N. Bryson. – New Haven: Yale University Press, 1983. – 192 p
277. Bryson, N. World and Image: French Painting of the Ancien Regime [Текст] / N. Bryson. – New York: Cambridge University Press, 1981. – 300 p
278. Canudo, R. The Birth of a Sixth Art/ R. Canudo // R. Abel. French Film Theory and Criticism Princeton: Princeton University Press, 1988. – Pp. 58-65.
279. Chion, M. Eyes Wide Shut. – BFI Modern Classics, 2002. – 95 p.
280. Clark, T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution / T.J. Clark. – Berkeley: University of California Press, 1999. – 208 p
281. Currie, G. Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science/ G. Currie. – Cambridge: Cambridge University Press. – 1995. – 332 p.

282. Dyer, R. Seven. – BFI Publishing, 1999. – 88 p.
283. Kaboli, S.A., Tapio, P. How late-modern nomads imagine tomorrow? A Causal Layered Analysis practice to explore the images of the future of young adults // Futures. – 2018. – Vol. (96). – P. 32–43.
284. König, R. Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze. – Berlin, 1998. – 574 p.
285. Lombardo, T. Future consciousness: The path to purposeful evolution. – Changemakers Books. 2017. – 834 p.
286. Lombardo, T. Science Fiction: The Evolutionary Mythology of the Future. // Journal of Futures Studies. – 2015. – Vol. 20(2), – Pp. 5-24.
287. Mai, M., Winter, R. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Soziologie und Film // Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos: Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. – Köln: Halem, 2006.
288. Marion, J. L. Metafizika i fenomenologiya – nasmenuteologii [Metaphysics and phenomenology - to replace theology] // Logos. – 2011. – No 3 (82). – pp. 124–143.
289. McLuhan, M. The Medium is the Message: an Inventory of Effects. – San Francisco, Ca.: Hardwired, 1996. – 159 p.
290. Mitchell, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture. – 2002. – Vol. 1. – № 2. – Pp. 165–181.
291. Mondzain, M.-J. Image, icone, economie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. – P.: Seuil, 1996. – 183 p.
292. Munsterberg, H. Psychology of the photoplay // The Film: A Psychological Study. – New York: Dover, 1970. – Pp. 18–56.
293. Parker, R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology / R. Parker, G. Pollock. – New York: Pantheon, 1981. – 184 p.
294. Piaget, J. Introduction al'epistemologie genétique. T. I «La pensée mathématique». – Paris, 1950. – 410 p.

295. Polak, F.L. The image of the future (E. Boulding, Trans.). – Amsterdam: Elsevier. 1973. – 319 p.
296. Polan, D. Pulp Fiction. – BFI Modern Classics, 2008, – 96 p.
297. Rubin, A. Hidden, inconsistent, and influential: Images of the future in changing time // Futures. – 2013. – Vol. 45. – Pp. 38–44.
298. Rubin, A., Linturi, H. Transition in the making. The images of the future in education and decision-making // Futures. – 2001. – Vol. 33. – Pp. 267–305.
299. Shapiro, M. Nekotorye problem semiotiki vizual'nogo iskusstva. Prostranstvo izobrazheniya i sredstva sozdaniya znaka-obraza [Some problems of semiotics of visual art. Image space and means of creating a sign-image] // Artmetry: Methods of the exact sciences and semiotics. – M.: LCI, 2007. – Pp. 136–163.
300. Slaughter, R.A. Farewell Alternative Futures? // Futures. – 2020. – Vol. 121.
301. Souriau, E. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie/ E. Souriau // RIF- 7/8. – p. 231.