

СОЦИОЛОГИЯ КИНО

О.А. Полюшкевич

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОПАГАНДА: АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ Н. МИХАЛКОВА*

В статье анализируются особенности идеологической пропаганды в современном российском обществе (на примере режиссерских работ Н. Михалкова с 1967 по 2010 гг.). Автором в процессе анализа кинофильмов рассматриваются этапы развития «взаимоотношений» Михалкова с властью, а также анализируются особенности режиссерской методики, представляющие собой способы и инструменты идеологического давления на зрителя.

Ключевые слова: идеологическая пропаганда, анализ фильмов, идеологическое давление, Н. Михалков.

Key words: ideological propaganda, film analysis, N. Mikhalkov, ideological pressure.

Любая пропаганда является частью общественной жизни. Еще Платон (Платон 1998) говорил о том, что государство должно формировать пространство, в котором реализуются его ценности и идеалы, т. к. благодаря этому поддерживается порядок. Современное общество существенно расширило возможности реализации идеологической пропаганды. Во времена Платона основным каналом ее распространения было устное слово, сегодня со страниц газет и журналов, радио- и телеэфира распространяется «необходимая» информация, воздействующая на сознание социума и формирующая его в более разнообразном и масштабном виде. Особое место в данном процессе принадлежит фильмам,

* Статья написана по материалам проекта «Социальное изменение как трансформация символических форм», поддержанного АВЦП Рособразования «Развитие научного потенциала высшей школы (2009–2010 годы)». Грант № 2.1.3./1260. (Руководитель проекта д.ф.н. профессор О.А. Кармадонов).

которые незаметно для человека меняют его сознание, представления и установки. Идеологическая пропаганда в фильмах тем сильнее, чем более именит и известен режиссер, их создающий.

Анализ кино, телевидения и других форм масс-медиа берет начало с исследований 1940-х гг. Грегори Бейтсона, Маргарет Мид, Роды Метро, которые рассматривали культурные изменения через текстуальный анализ идеологических позиций, социально-политической обстановки и т. д., все дальше уходя от таких аспектов кино, как образность, фееричность, постановочность и т. д. С середины XX в. возрос интерес к изучению фильмов с точки зрения производства значения, новых смыслов, целей и форм жизни целых поколений. Фильм становится не просто формой искусства, но и формой управления массовым сознанием и идеологической пропаганды.

При анализе фильмов можно с двух сторон подходить к определению взаимодействия коммуникации и информации. С одной стороны — роль информации в поведении людей, групп, институтов и целых обществ. Они будут рассматриваться как независимые производители, получатели и переработчики информации. Коммуникация воспринимается как функционально-обусловленный обмен информацией. С другой стороны — коммуникативное взаимодействие выступает как феноменологическое пространство, где опыт приобретает социальную заданность, структуру и связность, он наполнен личностным и социальным смыслом. Данная работа строится на втором подходе, где коммуникация приобретает содержательную практику включенности личностного опыта в социальный, в процессе этого взаимодействия происходит взаимное обогащение (не только на информационном, но и на эмоциональном, когнитивном и прочих уровнях). Именно такой подход дает возможность более целостно и системно анализировать дискурс фильмов и проследживать их взаимосвязь с социокультурными изменениями в стране.

В анализе фильмов использовались положения структуральной лингвистики Фердинанда де Соссюра, которые распространяются не только на текстовые символы, но и на прочие символические системы (как вербальные, так и невербальные). Символы, репрезентируемые фильмами, формируют новое смыслопорождение, расставляют акценты — что хорошо и что плохо, что правильно и что ложно, что ценно и что сиюминутно и т. д.

Все когнитивные процессы, идущие во время просмотра фильма, опираются на события нашего прошлого, как личного, так и социального — идентичность и социальная память воспроизводится и создается наиболее полно именно фильмами. Очень показательны исследова-

ния социальной идентичности и группового сознания Б. Шефера и Б. Шледера (Шефер, Шледер 1993), в которых прослеживается, как люди через СМИ впитывают нормы межгруппового поведения. Формирование и развитие социальной идентичности советского и российского человека через средства массовой пропаганды раскрыты в исследованиях Ю.Г. Волкова (Волков 2006), Ю.А. Левады (Левада 2000), В.А. Ядова (Ядов 1994). Более детально процессы социальной памяти рассматриваются через механизмы социализации (фильмы, газеты, журналы, искусство и т. д.) в исследованиях Ю.М. Лотмана (Лотман 1991), П. Бергера и Т. Лукмана (Бергер, Лукман 1995), М. Хальбвакса (Хальбвакс 2005), П. Нора (Нора 1998), О.А. Кармадонова (Кармадонов 2007) и др.

Дискурсивный анализ фильмов может быть иллюстрацией трансформации социального развития общества. Согласно Л. Альтюссеру, предметом дискурс-анализа является «воображаемая деформация», которую претерпевают «реальные отношения» между людьми при превращении их в идеологические позиции (Серио 2002: 133). Использование динамического аспекта дискурса позволяет изучать процесс социальных изменений и объяснять динамические процессы в обществе, направленные на поддержание существующих институтов и порождение новых, исходя из топологии социальных структур.

В основу анализа фильмов легли также теоретические подходы концепции дискурса Мишеля Фуко и Жака Дерриды. В частности, мы опирались на теорию макроструктур, в рамках которой изучается взаимовлияние и взаимосвязь социально-исторических аспектов, повторяемых сюжетных или смысловых линий в фильмах и схем восприятия информации зрителем. На основе триады М. Фуко — «высказывание — дискурсивная формация — дискурс» мы построили свою триаду — «художественный образ — дискурсивная формация — дискурс». Интерпретационная схема была дополнена положениями теории Ж. Дерриды о том, что дискурсивные практики пронизаны в социальной жизни и имеют возможности концентрировать и породить новые смыслы благодаря фильмам, книгам, музыке и т. д. Результатом такого анализа стала схема понимания правил и способов изображения (визуальный контекст), интерпретации смыслов и контекстов слов (аудиальный контекст), связь с реальными социальными процессами (неосознаваемый символический контекст).

Соблюдалась логика анализа, предложенная М. Фуко, — правила, по которым строится дискурс, задают возможности его воспроизводства, т. е. мы исходили из того, что дискурсивное содержание фильмов Н. Михалкова показывает связь с позициями и идеологией власти, а, следова-

тельно, и указывает на механизмы воспроизводства и поддержания самой власти.

Данное положение раскрывается через следующие постулаты: позиция режиссера может определять взгляды зрителей на проблему или явления, показанные в фильме; установки и взгляды власти вербализуются в фильмах на понятном языке для широкой аудитории зрителей; социальный статус и общественное положение режиссера определяет уровень доверия к нему лично и его творческим работам; социальные изменения общества определяют логическую форму, семантику высказываний и визуальную символизацию предлагаемых образов; возможность получения разнообразных ресурсов (материальных, статусных, стратификационных и т. д.) влияет на процедуру построения сюжета, образов и способов репрезентации смысла; тема дискурсивной практики определяется интересами властей предрежащих и уровнем знания и рефлексивности большей части зрительской аудитории; тема дискурсивной практики определяет область допустимых высказываний в рамках конкретного фильма; дискурсивная практика является эффективным способом управления массами, если значительное количество зрителей в своих оценках и мнениях опираются на образы, предлагаемые тем или иным фильмом.

В методической и методологической частях исследования мы опирались на постулат концепции Т. А. ван Дейка (Дейк ван 1989) о социальной обусловленности структур воспроизводства текстов. Основываясь также на методике, разработанной У. Эко (Эко 2005), мы выделили следующие значимые для анализа фильмов позиции: *авторская идеология; условия социальной реальности, в которых фильм снимался; процесс создания фильма и его восприятие аудиторией; приемы повествования и изображения.* Данный подход также был апробирован А.В. Федоровым (Федоров 2010) при анализе фильма «Груз 200».

Представляется интересным проследить ход развития мировидения через призму разных эпох и разных идеологий, изменение личных установок и способов восприятия мира в творчестве одного из ведущих деятелей киноиндустрии России — Никиты Михалкова, который, по данным ВЦИОМ (2009 г.), занимает у зрителей второе место в рейтинге популярности кинорежиссеров.

Н. Михалков — уникальная личность в отечественном кинематографе. Представитель древнего рода*, выходец из семьи творческой интел-

* Род Михалковых уходит своими корнями в XV в. Его основателем стал некий Михалка, чье имя положило начало новой фамилии. Наивысшего подъема Михалковы достигли в XVI в. Они оказались приближены к великокняжеско-

лигенции не в одном поколении*, он с самого рождения принадлежал к элите. Как в советское время (благодаря отцу, матери, брату), так и в нынешнее время (благодаря занимаемым постам, получаемым наградам и статусам) у Михалкова была возможность использовать социальные, культурные и финансовые ресурсы для реализации собственных идей и замыслов.

В данной работе ставилась цель рассмотреть, насколько режиссерское видение социальных и личных процессов последних пятидесяти лет будет совпадать с «видением власти» и рядовых зрителей. Выявляется специфика использования Н. Михалковым форм и методов идеологической пропаганды.

Методика анализа фильмов Н. Михалкова

Первоначальным этапом изучения медиатекстов выступил контент-анализ. Он позволил вычлнить в тексте фильмов взаимосвязанные смысловые единицы, характеризующие сопоставимостью и в то же время разнородностью информации. Единицами анализа выступили не художественные образы, а извлеченные из них значения, благодаря которым и была проведена связь с социально-культурной обстановкой. Методами семантического исследования устанавливались идеологически обусловленные формы в структуре рассматриваемых фильмов.

Второй этап исследования строился на изучении режиссерских попыток конструирования и сопоставления ценностных детерминант режиссера с позицией власти и оценкой зрителей. Идеологическое давление рассматривалось через периодическое повторение сюжета, образа, визуальных или речевых символов в отношении определенного объекта. Аналитический прессинг и интерпретация событий режиссером формируют новую реальность и новое понимание происходящих в фильме и в реальности событий. Для оценки выраженности идеологического давления на зрителя была выработана шкала, представленная в табл. 1.

му, а затем и к царскому двору. Более подробно см.: [Сайт Актеров советского и российского кино 2010].

* Отец Никиты Михалкова — Сергей Владимирович Михалков — советский писатель, автор текста гимна Советского Союза. По материнской линии его прадед — художник Василий Суриков, его дед — художник-живописец Петр Кончаловский, его дочь Наталия Кончаловская (мать Никиты Михалкова) — поэтесса и переводчица. Более подробно См.: [Сайт Актеров советского и российского кино 2010].

Критерии выраженности идеологического давления*

Критерий идеологического давления		Частота повторения смысловой единицы	Характеристика критериев идеологического давления
1	Слабо выраженный	От 5 до 20 раз	<i>Позволяет проследить</i> идеи автора/режиссера, воплощенные в социальных или личных отношениях героев в конкретной социально-исторической перспективе.
2	Средне выраженный	От 21 до 50 раз	<i>Направляет внимание зрителя</i> на конкретные проблемы и <i>предлагает</i> соответствующее к ним отношение.
3	Сильно выраженный	От 51 раза и более	<i>Формирует устойчивое восприятие власти и общественного развития и формирует или навязывает</i> соответствующее к ним отношение.

* Рассчитывались в анализе единиц одного фильма

Режиссерская идеология Н. Михалкова в социокультурном контексте

Михалков на интуитивном уровне понимал и понимает, что необходимо обществу и в чем нуждается власть. Безусловно, есть универсальные ценности, например, честь и отвага, — сложно представить власть, которая бы от них отреклась. Но Михалкову присуща уникальная способность выражать насущные задачи власти наиболее наглядно для зрителя благодаря симбиозу творчества и политического покровительства, который является источником идеологической пропаганды в его фильмах.

В фильмах Никиты Михалкова доминирует тематика ценностей жизни, личного выбора, ответственности за свою судьбу и судьбу общества (46 %); на втором месте — идеолого-патриотическая — насколько установки власти влияют и определяют жизнь отдельного человека и общества (20 %); на третьем месте личностно-патриотическая — выбор отдельного человека в пользу служения долгу, отечеству и т. д.; четвертое и пятое места занимает классовая тема (12 %) и любовная (6 %) — данные темы являются классическими практически для любого режиссера, поэтому вполне очевидны и логичны в творчестве Михалкова. Тематика его работ постоянна — с течением времени он скорее находит новые грани самовыражения.

Идеологические репрезентации базируются на обыденных представлениях и образах, транслируемых через поведение героев фильмов. Бла-

годаря этому зритель осмысливает свое место в социальной реальности, формирует свою личностную и социальную идентичность, приобретает мотивацию к социальной деятельности, т. е. он становится социальным субъектом. Идеология является символом взаимоотношений между людьми и миром, между объективными событиями и представлениями людей о том, что происходит. Фильмы «помогают» понять смысл социальной реальности, сформировать определенный угол зрения и точку отсчета реальности каждого человека. Используя терминологию Л. Альтюссера, можно сказать, что контекст «идеологических аппаратов государства» (школа, церковь, средства массовой коммуникации) все больше и больше определяет представления людей об их собственной жизни. Благодаря этому воспроизводится необходимый власти социальный порядок. У. Эко также полагает, что идеология «социализируясь, превращается в код», определяющий поведение людей в повседневной практике. В фильмах идеологический след проявляется даже в нейтральном отражении реальности. Учитывая знания, ожидания и предшествующий опыт зрителей, можно предположить, что они воспримут, как воспримут и как это знание войдет в их жизнь.

Этапы взаимодействия Н. Михалкова с властью

Умение найти компромисс с властью, вступить с ней в диалог видится родовой чертой Михалковых*. А способность отстаивать свое мнение и через фильмы доносить до широкой аудитории является скорее клеймом хорошего мастера-ремесленника. Михалкова одни любят, другие ругают, но все смотрят его фильмы и бессознательно воспринимают предлагаемые им взгляды и установки. Рассмотрим основные направления и приемы идеологического воздействия на аудиторию, применяемые режиссером. Сложно объединять столько фильмов в одну цепочку, но этапы изменений смысловых контекстов можно выделить четко.

1 этап — с 1967 по 1993 г. Это время можно обозначить как время формирования пространства интересов Михалкова как режиссера, установления границ творчества и основной тематики. Все его ранние работы отличает сложность образов и неповторимость характеров, накал

* Схожую позицию проявлял и отец режиссера Сергей Михалков — умудряясь находить точки пересечения с любой властью на протяжении второй половины XX и начала XXI в. Впрочем, вероятно, многие представители этого рода обладали этими чертами, раз в истории сохранились о них сведения. Двоюродный дедушка Никиты Михалкова Сергей Владимирович Михалков (1858—1905) — помещик Ярославской губернии, не раз избирался на различные должности. Он был почетным мировым судьей по Рыбинскому округу, предводителем дворянства Рыбинского уезда, а затем и Ярославской губернии.

страстей и неоднозначность решаемых героями вопросов. При этом режиссер дает право зрителю самостоятельно обдумывать ситуацию и делать выводы.

Режиссер может выступать в роли провозвестника, предвосхищать события реальной действительности и позволять нам задумываться о едва зарождающихся явлениях. В 1970–80-е гг., вопреки социалистической идеологии, Михалков показал в фильмах («Свой среди чужих, чужой среди своих», «Несколько дней из жизни Обломова», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Родня», «Без свидетелей» и т. д.) чувство тревоги, деградацию личности и человеческих отношений в семье и в обществе, изменение ценностей и системы координат в жизни простых людей. В эти годы сложно было уловить эти тенденции, для полного опознавания их потребовался переворот 1990–1991 гг. и дальнейшие преобразования страны, которые вывели на поверхность ключевые противоречия личности и общества, а также личностного становления. Не все фильмы Михалкова походили на массовую кинематографическую продукцию, но при этом они и не изымались из отечественного кинопроката. Следовательно, власть нуждалась в таких частично-свободных и частично-ручных творцах, которые говорили о запретном и далеком, чуждом и непонятном, но в рамках определенных правил.

2 этап — с 1993 по 2010 гг. Образы героев и актерское мастерство остаются, но право на самостоятельное суждение у зрителя Михалков «узурпирует», он предлагает уже готовые схемы и оценки героев. Михалков более четко преподносит свою позицию и оценку. Возможно, это связано с тем, что низвергнутая в 1990-х гг. культура требовала более жесткого «насаждения», «управления». Он показывал *свое* видение и предлагал зрителю смотреть на проблему таким же образом. Не случайно он избрал одним из своих лозунгов фразу Шарля де Голля: *«Лучше иметь ориентир и ценности, пусть и ложные, чем совсем их не иметь»*. Изменения в творчестве можно объяснить усилившейся общественной деятельностью, новым видением совсем иных проблем и представлений.

Начиная с 1993 г. все фильмы Н. Михалкова имеют четкую корреляцию с экономическими и политическими событиями в стране. Как видно из табл. 1, с 1993 г. сняты все документальные фильмы и четыре художественных. Второй этап можно разделить на две части: первая — с 1993 по 1998 гг., когда идет выстраивание взаимодействия с новой властью, и вторая, с 1999 по 2010 гг., когда позиции выяснены и остается место для диалога.

Символическая тематика режиссерских работ Михалкова в трех временных этапах выглядит следующим образом:

- идеолого-патриотическая — постоянно присутствующая во всем творчестве (1967–1992 гг. — 11 %, 1993–1998 гг. — 25 %, 1999–2010 — 26 %);
- лично-патриотическая, также постоянно присутствует, но наблюдается постоянное увеличение этой доли в фильмах (1967–1992 гг. — 6 %, 1993–1998 гг. — 17 %, 1999–2010 гг. — 26 %);
- ценности жизни — наиболее выраженная символическая тематика (1967–1992 гг. — 60 %, 1993–1998 гг. — 33 %, 1999–2010 гг. — 38 %);
- классовая — присутствующая, но не сильно выраженная (1967–1992 гг. — 6 %, 1993–1998 гг. — 8 %, 1999–2010 гг. — 5 %);
- любовная (1967–1992 гг. — 17 %, 1993–1998 гг. — 17 %, 1999–2010 гг. — 5 %).

Графическое распределение символической тематики представлено на рис. 1.

Жанровый спектр фильмов Н. Михалкова: национально-патриотическое, историческое кино, вопросы личного выбора, нравственной чистоты и честности перед собой и обществом (Кудрявов 2010).

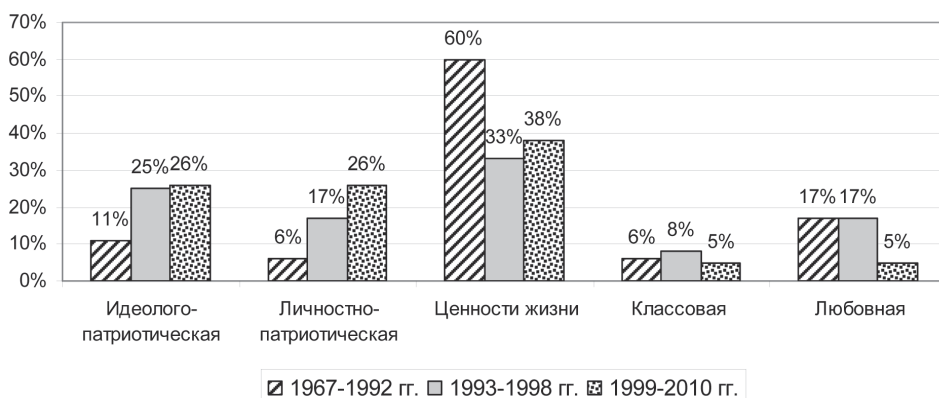


Рис. 1. Символическая тематика в фильмах Н. Михалкова в трех творческих периодах

Драматургический стереотип фильмов 1967–1992 гг. заключается в том, что герои отстаивают свои цели и ценности или в них разочаровываются, но зритель может выбирать, кого он поддерживает, а кого осуждает (и бандиты могут быть обаятельными, например, атаман в «Своей среди чужих, чужой среди своих», обломовщина может быть привлекательна в «Нескольких днях из жизни Обломова» и т. д.).

Драматургический стереотип фильмов 1993–1998 гг. изменяется — герои показывают изъяны общества, системы и свои ценности и за-

блуждения («Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник», «Анна: от 6 до 18» и т. д.)

Драматургический стереотип фильмов 1999–2010 гг. опять трансформируется — герои отстаивают свои убеждения в любых условиях и ситуациях («Утомленные солнцем 2», «12», «Русский выбор. Россия без русских», «55», «Генерал Кожугетыч»).

В фильме «Анна: от 6 до 18», вышедшем в непростом для России 1993 г., Михалков ведет диалог со своей дочерью и одновременно диалог со зрителем — о том, как власть меняет сознание, страхи доминируют над желанием людей понять происходящие в обществе события, что по-настоящему важно в жизни ребенка и когда он начинает терять свое детство. Михалков не только как режиссер, но и как актер этого документального фильма, проводит параллель взросления дочери с взрослением всего народа России, и показывает, как общество меняло ее истинную суть, ее Я, по мере усвоения идеологии изменяющегося мира. Ответы на важные вопросы подаются в виде «рассуждений» и формируют негативные представления о власти советской и безусловный пietet и надежду к власти нынешней.

В «Реквиеме Великой победы» — документальном эссе, посвященном пятидесятилетию со дня окончания Великой Отечественной войны, показывается сила и воля народа, выстоявшего в войне, и проводится связь с настоящим моментом развития истории.

В «Сентиментальном путешествии...» Михалков показывает внутренние черты человека, выросшего на русской культуре, русском искусстве, демонстрирует то, как мир преобразуется через эту призму и что может получиться в результате. Казалось бы — далекий образ от политического пространства, тем не менее, черты «русской души», «русского человека» найдут более детальное раскрытие в последующих фильмах. В «Сентиментальном путешествии...» режиссер как бы представляет ключевые точки, в дальнейшем он развивает обозначенные тут образы в фильмах «Отец» и «Мама», «Утомленные солнцем» и т. д. Такое восприятие «русского духа» вполне согласуется с последующими поисками национальной идеологии, ставку на которую делал пришедший к власти в 2000 г. В. Путин. Итогом конкурса «Национальная идея», поддержанного президентом, стали следующие идеи: «Колесо Бренда РОССИЯ: *атрибуты*: самая большая, богатая, северная, многонациональная; *выгоды*: культура, развитие, свобода, защищенность; *ценности*: духовность, история, восхищение, удивление, удаль; *личность*: сильная, красивая, щедрая, мать; *суть бренда*: ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ» (Сайт конкурса «Национальная идея России» 2010). Кстати, в шорт-листе данного конкурса (списке проектов, отобранных по итогам обще-

го голосования) лидировали две темы: национально-патриотическая и патриархальная. Если рассматривать фильмографию Михалкова, то она полностью вписывается в данную концепцию и совпадает с позицией современной власти.

В дилогии «Отец» и «Мама», с одной стороны, режиссер пытается открыть для себя своих родителей, жизнь которых стала примером для него, примером того, как стоит жить, о чем думать и что делать. С другой стороны, в ракурсе фильма — общество, которое на них влияло и в которое они вписывались. В «Отце» Михалков показывает, как взаимодействовал его отец с властью — каким он был для нее и каким на самом деле. Все эти нюансы — показатель влияния политической составляющей на жизнь людей.

В фильме «Русские без России. Русский выбор» он критикует советскую власть и ее лидеров, воспевая дореволюционную Россию и ее отдельных представителей, показывает «настоящих» героев и патриотов — участников Белого движения. *«Глупость, невежество и моральное разложение — это актуальные состояния для нашего правительства семьдесят лет после революции»* («Русский выбор. Россия без русских»).

Два документальных фильма, которые часто ставят в укор Михалкову как подхалимство перед властью, можно рассматривать как фактор его включенности в эту власть. Такие фильмы делают люди, которых знают, чье творчество могут не любить, но будут знать. «Генерал Кожугетыч» вышел в 2005 г. — время не самое простое для России, после терактов и военных действий в Чечне — человеческий и офицерский образ генерала тогда был необходим обществу. В фильме «55» проводится оценка работы В.В. Путина на посту Президента с тех же позиций — далеко не все сделано, но сделано при этом так много, что это необходимо замечать. Эти фильмы — скорее ориентиры для масс, свидетельство того, что не только прошлым живет Россия, но у нее есть будущее — пока есть такие политики, офицеры, мужчины.

В фильме «Генерал Кожугетыч», посвященном пятидесятилетию его друга — генерала Сергея Шойгу, Михалков показал жизнь настоящего патриота, человека чести — нашего современника. Он один из представителей той власти, которой служит и которую воспекает Михалков в своих фильмах, человека, который делает все для того, чтобы жизнь в стране изменилась.

В фильме «55» он с той же позиции оценивает работу и вклад Президента России Владимира Путина. Фильм «55» начинается словами: *«Убежден, что огромное количество людей в нашей стране могут сказать, что этот человек изменил их жизнь»*, — это утверждение конструирует оценку в массовом сознании образа президента. Уже в начале фильма

выражается идея о том, что Россия разрушалась и приход Путина, настоящего русского патриота, стал спасением для всех, благодаря его личной воле и готовности жертвовать собой. Восхищаясь современными политиками в лице В.В. Путина, Михалков говорит словами генерала де Голля *«Одиночество есть удел власти»*.

В российском обществе рушится старая идеология и формируется новая. Изменяются не только политико-экономические отношения — меняется социально-культурная среда. Религиозная метафоричность прослеживалась и в более ранних фильмах Михалкова, но с 1993 г. она выходит на первый план. По его мнению, православие — это сила и основа возрождения России. После выхода в широкий прокат фильма *«Утомленные солнцем 2»* Патриарх Московский и всея Руси Кирилл в интервью говорил об этом фильме, что он является *«очень хорошим примером для воспитательной работы с молодёжью»*, поскольку в нем присутствует *«ясное религиозное измерение»* (Сайт Вера.ру 2010). По мнению самого Михалкова, *«задача кинематографа — воспитание нравственности»* (Тельманов 2009). Этому и подчинена его личная и профессиональная деятельность как человека и гражданина, которая получает поддержку со стороны представителей светской и религиозной власти. Особой заслугой Путина (фильм *«55»*) Михалков считает тот факт, что именно в его президентство Русская православная церковь и Зарубежная православная церковь объединились после долгих лет борьбы и противоречий, *«купол православной веры воссоединился»*. Тем самым он показывает *свое* отношение к церкви, к православию и роли политиков в этом процессе.

Учитывая все вышесказанное, а также выработанные нами критерии выраженности идеологического давления как элемента идеологической пропаганды, можно воссоздать примерную структуру конструирования новых смыслов Михалковым как режиссером.

Методика режиссуры Н. Михалкова

Способы, формы и приемы подачи материала также несут на себе отпечаток некоторой двойственности общественной позиции режиссера, которая диктуется, с одной стороны, пониманием того, что объективность важна, а с другой, пропагандистскими интенциями его личности. Это отражается и на методике, в которой используются прямые и косвенные методы давления. Михалков выстраивает следующие стратегии идеологической пропаганды.

Стратегия 1. Формирование атмосферы психологического напряжения. Реализуется через применение ряда вербальных, визуальных и тактических средств.

Приемы осуществления:

1. Паралингвистические средства: изображения убитых, разрушение церквей, разрушенные дома («Спокойный день в конце войны», «Утомленные солнцем 2», «Русский выбор. Россия без русских» и др.).

2. Прием «трансфер» — побуждение к ассоциации с кем-то/ чем-то: комментарии к фотографиям, мнения экспертов, свидетельства очевидцев («Сибирский цирюльник», «Мама», «Отец», «Русский выбор. Россия без русских» и т. д.).

Стратегия 2. Превращение трагедии в предмет национальной гордости, при этом сама трагедия представляется как апокалипсис.

Приемы осуществления:

1. Прием «героизации». Большинство главных персонажей являются собой пример поведения в личной жизни и в обществе («Свой среди чужих, чужой среди своих», «12», «55», «Генерал Кожугетыч» и т. д.).

2. Прием «романтическая история»: «настоящие» чувства в любых обстоятельствах поддерживают и спасают (данный прием используется даже в документальных фильмах). Это мудрость матери, не замечающей влюбленности отца («Мама»), встреча со «своим» человеком, даже после тяжелого расставания с мужем («Без свидетелей»), помощь чеченскому мальчику, которого берет к себе в семью один из героев фильма (его играет сам Михалков, фильм «12») и т. д.

3. Тактика «апофеоз»: что бы ни случилось, страна будет идти вперед, вопреки всему мы возродимся... («12», «Анна: от 6 до 18», «Русский выбор. Россия без русских»).

Стратегия 3. Заставить задуматься о судьбе России.

Приемы осуществления:

1. Тактика «мониторинг»: новый фильм в цепочке нескольких (также может применяться внутри фильма), например, «Русские без России. Русский выбор» («Пролог. Колчак. Деникин. Врангель»), или как отдельные фильмы, например, «Утомленные солнцем», «Утомленные солнцем 2», диалогия «Отец» и «Мама» и т. д.

2. Прием «ссылки» — интервью, автобиография, свидетельства очевидцев, размышляющих о конкретных вопросах или о жизни. Например, «Мама», «Отец», «Россия без русских. Русский выбор», «Генерал Кожугетыч», «55», «12», «Утомленные солнцем» и т. д.*

* «Над сбором материалов для съемок «Утомленных солнцем 2» трудился большой коллектив историков и консультантов. Было просмотрено более 60 часов кинохроники и отечественной, и трофейной германской, а также материалы из военных архивов США и Великобритании. Сам режиссер, прежде чем приступить к съемкам, изучил сотни страниц документов, воспоминаний и пи-

Стратегия 4. Преподнесение «рецепта» спасения человека или общества.

Приемы осуществления:

1. Прием «плацебо» (применяется в медицине и психологии) — основывается на внушении, когда больному дается нейтральное средство и его убеждают в том, что именно оно даст положительный эффект. Цель этой тактики в том, чтобы вселить в адресата уверенность в том, что если он поступит в соответствии с советом, все получится («Сибирский цирюльник», «Утомленные солнцем», «Несколько дней из жизни Обломова», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров» и др.).

2. Прием «патриотизма», «долга» и «чести». «*Русские офицеры бывшими не бывают*» («12»), «*Они хотели оставаться русскими*», «*Я служу России*» («Россия без русских. Русский выбор»), «*Имя его — синоним спасения десятков тысяч людей*» («Генерал Кожугетыч»), «*Закон превыше всего, но как быть, когда милосердие превыше закона*». Б. Тосья* (послесловие к фильму «12»).

3. Прием религиозности (православия). «*Православие — кодекс жизни. Слова грех и стыд — это реальность для них*» («Россия без русских. Русский выбор»), «*Все от Бога. И судьба от Бога*» («Отец»).

Разумеется, нами рассмотрены только основные методики идеологической пропаганды, которые были использованы режиссером.

сем того времени, а кроме того и почти все из частично ставших доступными архивов ФСБ и спецхрана. Поэтому все события, детали и образы в картине имеют под собой реальную основу» (Сайт студии Н. Михалкова «ТРИТЭ» 2010). Заблаговременно вброшенная в прессу, эта информация формирует у будущего зрителя некое доверие к представляемым в картине кадрам (срабатывает стереотип — «то, что было засекречено — правда», если изучали эти факты, значит, и событиям на экране можно доверять — воспринимать их как исторически достоверные). На деле же сами сцены далеко не всегда соответствуют реальным событиям. Впрочем, достоверность событий — свойство документального фильма, а не художественного. Но если режиссер ссылается на достоверность фактов, а на деле это не так, значит либо он фальсифицирует исторические данные целенаправленно, либо вольно интерпретирует то, что видит. И первое, и второе весьма неоднозначно отражается в восприятии фильма и в целом творчества режиссера. Более подробное опровержение исторического соответствия можно найти в материалах различных форумов и сайтов в сети Интернет (Демьянов 2010).

* Тосья Б. — скорее всего, выдуманный персонаж, и фразу, принадлежащую ему, можно отнести к мнению режиссера, его личному творчеству.

Выводы

Никита Михалков — один из представителей элиты, который был встроен в систему с момента своего рождения. Его взгляды могут совпадать или не совпадать с позицией власти, но бесспорным достоинством его как режиссера является умение отстаивать свои принципы и идеалы во всех фильмах. Со временем он делает это все более и более жестко, прибегая к открытому манипулированию аудиторией, но это можно объяснить нечеткостью общекультурной политики в области общественных и человеческих идеалов. Эта же нечеткость обусловила своеобразный «коридор» дозволенности в трактовках событий в фильмах Михалкова.

Интердискурсивность как особенность восприятия фильма — включение не только вербальных, но и прочих характеристик при анализе фильма — расширяет его смысловые и каузальные характеристики. Условия создания художественных фильмов Михалкова были разными. И можно спорить о том, является ли способность героев отстаивать то, что дорого и важно, политически сконструированным подтекстом: будь то возможность иметь еще одного ребенка («Урга. Территория любви»), или возможность любить, уважать и ценить человека, который рядом («Без свидетелей»), или власть и свобода в твоей стране («Россия без русских. Русский выбор»), или слово и честь офицеров («Утомленные солнцем») и т. д. В любом случае фильмы Михалкова через метафоры и символы не только отражают изменения во взглядах, происходящие в обществе и власти, но и влияют на них. Используя доступные средства, Михалков показывает зрителю, *что* стоит поменять, *на что* стоит обратить внимание и *почему*. Схема «что, куда, почему» является базисом для *понимания* воли власти на обыденном уровне. В фильмах Михалкова происходит своеобразная идеологическая обработка зрителя, через которую он доносит *свое видение* идеалов, ценностей, людей, власти.

Выделенные нами стратегии идеологической пропаганды являются универсальными при анализе любого фильма Михалкова, изменяется лишь их соотношение и выраженность. В своих режиссерских работах Михалков оперирует в большей степени идеологическими постановочными образами. Соблюдается некий пиетет к официальной власти — критика ее недостатков (когда стало «модно» об этом говорить) и возвеличивание достоинств посредством идеи великой России или образов конкретных ее персонажей.

Четко выявились три «способа» его взаимодействия с властью. Первый способ охватывает 1967–1992 гг. — это «*отстраненная вежливость*», характеризуется соблюдением норм и правил выживания, при выполнении требований власти (отражается в творчестве через «социально одо-

брюемые» образы, но не противоречащие образам и идеалам самого режиссера); второй способ реализуется в 1993–1998 гг. — это «активное конструирование», основывается на активной поддержке идей власти и реализации их через собственное творчество, т. к. совпадает с собственными идеями и желаниями (отражается в идее возрождения и укрепления России); третий способ начинается в 1999 г. и продолжается по настоящее время — это «активное сотрудничество» с властью через реализацию *необходимых* идей в режиссерских работах (более выражено в документальных фильмах «55», «Генерал Кожугетыч», но в любом случае это не столько заказ, сколько его видение людей политики, и в этом отношении Михалков верен себе).

В целом фильмы Н. Михалкова являются идеологически нагруженными, они призваны формировать определенные установки и образ жизни. Однако, как известно, идеологическая пропаганда эффективна в стабильном обществе, в кризисном она играет скорее роль предпропаганды, которая, при благоприятных условиях, может развернуться в прямую пропаганду.

Литература

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995.

Волков Ю.Г. Российская идентичность: особенности формирования и проявления // Социологические исследования. 2006. № 7. С. 13–22.

Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. С. 112–113.

Демьянков В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. № 3. М., 2002. С. 32–43.

Кармадонов О.А. Социальная память и социализация // Социология. 2007. № 2. С. 221–244.

Кудрявов Б. Никита Михалков почувствовал себя русским // Экспресс газета. 2009. 3 Июня. (электронный ресурс) URL: <http://eg.ru/daily/cadg/13541/> (дата доступа 2.07.2010).

Левада Ю.А. От мнений к пониманию. Социологические очерки. 1993–2000. М.: Московская школа политических исследований, 2000.

Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1991. Т. 1. С. 200–220.

Нора П. Поколение как место памяти // Новое литературное обозрение. 1998. — № 2 (30).

Платон. Государство. Законы. Политик / Предисл. Е.И. Темнова. М.: Мысль, 1998.

Сайт Актеров советского и российского кино. Никита Михалков (Электронный ресурс) [URL: <http://www.rusactors.ru/m/mihalkov/index.shtml> (дата доступа 10.08.2010)].

Сайт Вера.ру. Новости. (электронный ресурс) [URL: <http://www.verav.ru/common/message.php?table=news&num=14460> (дата доступа 10.07.2010)].

Сайт конкурса «Национальная идея России» (электронный ресурс) [URL: http://zarus1.narod.ru/ZaRus2_8.htm (дата доступа 20.04.10)].

Сайт студии Н. Михалкова «ТРИТЭ» (электронный ресурс) [URL: http://www.trite.ru/utoml_2.mhtml?PubID=23 (дата доступа 20.02.10)].

Серюо П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с фр. и португ. М.: Прогресс, 2002.

Тельманов Д. Владимир Путин помог раскрыться таланту Михалкова прожить деньги // Газета. 2009. 3 ноября. (электронный ресурс) [URL: <http://www.gzt.ru/topnews/politics/269969.html> (дата доступа 2.07.2010)].

Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 8–27.

Федоров А.В. Критический анализ медиатекста, содержащего сцены насилия, на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории (на примере фильма «Груз 200») (электронный ресурс) [URL: <http://psyfactor.org/lib/fedorov12.htm> (дата доступа 10.08.2010)].

ФОМ: Персона. Никита Михалков (электронный ресурс) [URL: <http://bd.fom.ru/report/map/dd054224> (дата доступа 10.08.2010)].

ФОМ: Н. Михалков — «человек года» среди деятелей культуры (электронный ресурс) [URL: <http://bd.fom.ru/report/map/of044906> (дата доступа 10.08.2010)].

ФОМ. О перезахоронении останков Деникина (электронный ресурс) [URL: <http://bd.fom.ru/report/map/dd054124> (дата доступа 10.08.2010)].

Шефер Б., Шледер Б. Социальная идентичность и групповое сознание как медиаторы межгруппового поведения // Психологический журнал. 1993. Т. 1. № 1. С. 34–56.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: Симпозиум, 2005.

Ядов В.А. Социальные идентификации личности в условиях быстрых социальных перемен // Социальная идентификация личности. М.: ИС РАН, 1994. Кн. 2. С. 267–290.