

УДК 008

В. А. Тирахова

<https://orcid.org/0000-0003-3621-2294>

Бинарная оппозиция «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе С. Эйзенштейна

Статья подготовлена в рамках проекта Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность»

Для цитирования: Тирахова В. А. Бинарная оппозиция «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе С. Эйзенштейна // Верхневолжский филологический вестник. 2021. № 3 (26). С. 172–179. DOI 10.20323/2499-9679-2021-3-26-172-179

Данная статья посвящена исследованию бинарной оппозиции «власть/народ» в советских историко-биографических фильмах. В качестве материала исследования представлены знаковые картины: «Александр Невский» 1938 г. и «Иван Грозный» 1944 г. С. Эйзенштейна. Проследив развитие и трансформацию бинарной оппозиции «власть/народ» в историко-биографических фильмах С. Эйзенштейна на уровне сюжета, системы персонажей и композиционного решения кадра, автор пришел к следующим выводам: образы формальной власти (бояре и духовенство) зачастую маркированы отрицательно. Образ народа представлен неделимым монолитом. Бинарная оппозиция «власть/народ» снимается введением образа-медиатора, который становится ключевым в кинокартинах. В фильме «Александр Невский» образ культурного героя – заглавного героя – снимает конфликт между сторонами оппозиции: образ князя противопоставляется образу официальной власти и вбирает в себя черты народного правителя. При этом образ народа при взаимодействии с образом культурного героя становится амбивалентным носителем и власти, и героических черт. В фильме «Иван Грозный» развитие медиального образа царя приводит к тому, что он сам становится воплощением абсолютной власти, занимая «властную» сторону оппозиции. Таким образом, бинарная оппозиция заменяется амбивалентностью правителя. Исходя из вышесказанного, автор делает вывод о том, что развитие оппозиции «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе сталинского времени является репрезентативным для своего периода, демонстрируя усиление имперского дискурса советской идеологии и роли личности правителя.

Ключевые слова: бинарная оппозиция, власть, народ, герой, советская культура, кинематограф, С. Эйзенштейн, мифологизация, медиатор.

V. A. Tirakhova

Binary opposition «power/people» in S. Eisenstein's historical and biographical cinematography

This article is devoted to the study of the binary opposition «power/people» in Soviet historical and biographical films. The research material is S. Eisenstein's iconic films Alexander Nevsky (1938) and Ivan the Terrible (1944). Having analyzed the development and transformation of the binary opposition «power/people» in Eisenstein's historical and biographical films in terms of plot, character system and composition, the author came to the following conclusions: characters of formal authority are often negatively marked. The image of the people is represented by an indivisible monolith. The binary opposition «power/people» is removed by the introduction of a mediator, the character which becomes a key one in films. In the film Alexander Nevsky, the image of the cultural hero, the title character, removes the conflict between the opposing sides: the image of the prince is opposed to the image of the official power and absorbs the features of the people's ruler. The image of the people, when interacting with the image of a cultural hero, becomes an ambivalent carrier of both power and heroic traits. In the film Ivan the Terrible, the development of the medial image of the tsar leads to the fact that he himself becomes the embodiment of absolute power, occupying the «powerful» side of the opposition. Thus, the binary opposition is replaced by the ambivalence of the ruler. The author concludes that the development of the opposition «power/people» in the historical and biographical cinema of the Stalinist time is representative of its period and demonstrates strengthening of the imperial discourse of Soviet ideology and the role of the ruler's personality.

Key words: Binary opposition, power, people, hero, Soviet culture, cinema, S. Eisenstein, mythologization, mediator.

Введение

Актуальность и значимость изучения советского культурного кода подтверждается многочисленными научными исследованиями, посвященными различным аспектам, уровням и сферам отечественной культуры XX века. Среди них, мы можем отметить работы Е. А. Добренко, И. В. Кондакова, В. З. Паперного, Н. А. Хренова, сборник статей «Соцреалистический канон» под редакцией А.Е. Барзаха и др. Как отмечают исполнители проекта, выполняемого по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия», феномен советского бытия в современном гуманитарном знании занимает особое место: пройдя сложный путь от декларации и доминирования концепта «советский» через отрицание и наделение его негативными коннотациями к двойственному восприятию (ностальгия, критический анализ, реконструкция, обличение), советское бытие стало неотъемлемой частью как мирового историко-культурного процесса, так и философского дискурса мировой культуры [Злотникова, Ерохина, Еремин, 2020, с. 194].

Одной из ведущих проблем в изучении советского бытия является специфика и репрезентация отношений власти и народа [Тулчинский, 2020, с. 141] в культуре. В рамках данного исследования мы обращаемся к материалу советского кинематографа как наиболее репрезентативного вида искусства, а также наиболее востребованного метаязыка в советской культуре. Ю. М. Лотман отмечал, что сила воздействия кино заключается в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации, как совокупности разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие – от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности [Лотман, 1973, с. 53.] Таким образом, кино становится мощным и эффективным средством управления массовым сознанием, способным воздействовать на культурную память и вносить изменения в базовые культурные коды.

Мы отмечали, что в связи с имперским дискурсом политики И. В. Сталина кинематограф 1930–1940-х г. во многом является попыткой создать героической эпос советской культуры, то есть мифологизированный образ великого прошлого особым образом маркирован в соответствии с идеологическими установками [Ерохина, Тирахова, 2016]. При этом основным жанром

сталинского кинематографа становится историко-биографический фильм, который Е.А. Добренко называет «машиной по перегонке мифа в историю и истории в миф» [Добренко, 2005]. Автор объясняет востребованность данного жанра особой ролью личности в советской культуре и идеологии данного периода, она транслирует характер власти в целом, в том числе посредством взаимодействия власти с народными массами. [Добренко, 2000, с. 878]. Мы обратимся к одной из центральных мифологических бинарных оппозиций «власть/народ» и попробуем выявить ее специфику и трансформацию в двух знаковых историко-биографических фильмах ведущего советского режиссера С. Эйзенштейна: «Александр Невский» 1938 г. и «Иван Грозный» 1944 г. Центральными героями в обеих кинокартинах становятся архетипические образы культурного героя или правителя, их имена вынесены в названия фильмов. Можно предположить, что их образы становятся ключевыми в репрезентации и реализации заявленной бинарной оппозиции.

Методы исследования

Методологическая парадигма данного исследования выстроена на изучении культурологических смыслов бинарной оппозиции. В. П. Руднев называет бинарную оппозицию универсальным средством познания мира, которое особенно активно использовалось и было осознано как таковое в XX веке [Руднев, 2009, с. 48]. Одним из основоположников теории бинарных оппозиций был Н. С. Трубецкой, который понимает оппозицию как «разложимость противопоставленных единиц на часть общие («основания для сравнения»), частью различные элементы, то есть дифференциальные признаки» [ЛЭС, 1990, с. 348]. Н. С. Трубецкой описывает принципы классификации оппозиции на фонологическом материале [Трубецкой, 1960], чему также посвящена работа Р. Якобсона, М. Халле и Г. М. Фанта [Р. Якобсон, М. Халле, Г. М. Фант, 1962]. Универсальность теории бинарных оппозиций изменила развитие не только лингвистики, но и многих гуманитарных дисциплин (культурологии, антропологии и т. д.). Теория бинарности легла в основу семиотической культурологии М. Ю. Лотмана. Автор утверждает, что обязательным законом формирования культуры в целом является бинарная оппозиция [Лотман, 2001] В свою очередь, М. С. Уваров и И. В. Кондаков также отмечают, что бинарная оппозиция лежит в основе русского и европейского культурных

кодов [Уваров, 1996; Кондаков, 2017]. По мнению Л. Л. Мельниковой в структурализме в целом «бинаризм из частного приема превращается в фундаментальную категорию и сущностный принцип природы и культуры» [Мельникова, 2001, с. 80].

Наше исследование также проводится в рамках историко-культурного и социокультурного подходов, так как ведущее значение для нас имеет историко-культурный и социокультурные контексты, идеологические, социальные аспекты создания, восприятия и бытования того или иного фильма. Кроме того, мы отталкиваемся от представления о советской идеологии как особой мифосистеме [Ермолин, 1996], поэтому мы останавливаемся на исследовании универсальной мифологической оппозиции «власть/народ» [Максапетян, 2001], образы которых, как отмечает С. В. Санников, представляют собой сложную (интегративную) семиотическую конструкцию, в основе которой лежат структуры коллективного бессознательного [Санников, 2018, с. 79]. В связи с этим взаимодействие образов власти и народа в советском искусстве, будучи мифологизированным и сакральным, тесно связано и опосредованно раскрывает многие ключевые культурные коды и категории. Мы проследим развитие оппозиции «власть/народ» в историко-биографических фильмах С. Эйзенштейна на уровне сюжета, системы персонажей и композиционного решения кадра

Результаты исследования

Одной из центральных проблем в изучении кинематографа сталинской эпохи является интерпретация и репрезентация истории русской культуры. О. Л. Булгакова утверждает, что советская кинематография 1930–1940-х создает особую «модель советского фильма», которая становится медиумом другой новой истории [Булгакова, 2000, с. 146]. На первый план в этой модели выходит образ личности (героя или правителя) в истории и народа. Е. А. Добренко в своем исследовании соцреалистического искусства приходит к выводу, что история русской культуры в сталинское время превратилась в смену княжений и царствований, а исторические события описывались как прямые результаты действий «правлящих особ», при этом значение правителя и власти во много умоляет роль народных масс [Добренко, 2000, с. 878]. Так, например, даже в названиях наиболее показательных фильмов вынесены имена правителей: князя

Александра Невского и царя Ивана Грозного. Кроме того мы можем назвать еще множество аналогичных фильмов, озаглавленных именами правителей и героев русской истории: «Пётр Первый» 1938 г. и «Кутузов» 1943 г. В. Петрова, «Минин и Пожарский» 1939 г. и «Суворов» М. Доллера и В. Пудовкина и т. д. Е. А. Добренко также выделяет три центральных персонажа советского историко-биографического фильма: правитель (воплощение власти), историческая закономерность (образ власти) и народные массы (зачастую подавленные властью ради «великой цели») [Добренко, 2000, с. 880]. Мы условно объединим первых двух персонажей в образ власти и попытаемся выявить специфику реализации бинарной оппозиции «власть/народ». Мы можем предположить, что анализ данной оппозиции позволит раскрыть семантическое поле взаимодействия власти и народа, характерного культуры сталинской эпохи.

На особую роль этого взаимодействия в советском искусстве указывает Х. Гюнтер: «народ» становится «комплементарным понятием к вождю», то есть базой той пирамиды, на вершине которой находится вождь или правитель [Гюнтер, 2000, с. 387]. Социальная иерархия отображена в композиционном решении кадра сцены Вече в Новгороде в фильме «Александр Невский» 1938 г. Это одна из ключевых сцен, репрезентирующих оппозицию «власть/народ». Образ формальной власти воплощают купцы, бояре и духовенство, которые маркированы как отрицательные персонажи, ведомые лишь алчностью, способные предать родную землю, при этом именно к данной группе персонажей приближаются образы врагов народа – предателей. В кадре представители формальной власти композиционно изображены выше, чем народ. Однако, возвышения, на которых они стоят, расположены на втором плане и уходят в глубь кадра, на первом же плане мы видим толпу. Посредством этого композиционного решения кадра в зрительском сознании возникает парадоксальное впечатление: визуальное давление власти на народ снижается, а значение народного «слова», напротив, усиливается. Таким образом, мы можем говорить об амбивалентности образа народа в данной картине, который становится носителем истинной сакральной власти, что, в свою очередь, воплощает ключевой тезис советской идеологии о власти народа, при этом эта власть основана на принципах равенства, демократии, патриотизма и гуманизма. Именно народ в данной сцене при-

нимает решение «звать Александра», образ которого становится новым элементом, интегрированным в заявленную оппозицию. Он становится своего рода медиатором и значительно влияет на оппозицию в целом, поэтому мы остановимся подробнее на анализе данного образа, особенностях его раскрытия, репрезентации и роли в реализации оппозиции.

Согласимся с мнением Е. А. Добренко, который считает, что культурный герой в советском искусстве сталинского времени становится демиургом и переходным звеном между народом и властью, главной целью которого является мобилизация народной массы [Добренко, 1993, с. 41], а также образы военачальников были воплощением народной мощи и силы [Добренко, 2000, с. 883]. В фильме образ Александра противоречив, с одной стороны, по мнению Е. В. Волкова и Е. В. Пономаревой, Александр Невский в фильме – это образ *«правителя-отца»*, в котором дается намек на черты (немногословность, лаконичность речи и др.) И. В. Сталина [Волков, Пономарева, с. 24], народного правителя. На композиционном уровне фигура Александра выходит на первый план и возвышается над народом в сценах, где он выступает как полководец и народный лидер. Например, в финале фильма, возвращаясь победителем и произнося пророчество, князь репрезентирует признаки правителя и становится центральным образом в кадре. В данной сцене визуально и композиционно князь выглядит крупнее и более значимо, чем окружающий его народ. Мы можем предположить, что создатели фильма, таким образом, создают миф о народном правителе, оправдывая и идеализируя представление о действующей власти в массовом сознании. Сам режиссер не скрывал сходства между Александром Невским и «вождем всех народов» [Греков, 1939, с. 19].

С другой стороны, мы должны подчеркнуть, что на уровне системы персонажей и сюжета Александр Невский в исполнении Н. Черкасова становится воплощением архетипического образа *культурного героя* (воина, богатыря, победителя «чудовищ», освободителя родной Земли [Мелетинский, 1982, с. 26]). Развитие образа Александра в фильме происходит по законам героического эпоса. Подобно былинному герою Илье Муромцу, Александр Невский предстает перед зрителем как герой-воин, который близок народу в мирное время, но мучается своей «непригодностью» для мирной жизни [Тирахова, 2020, с. 206–212]. В пространстве кадра он ком-

позиционно сливается с народом, выходя на первый план только в диалоге с монгольским послом, из которого мы узнаем о его подвигах и героизме. Даже в сценах сражений Александр зачастую показан наравне с второстепенными персонажами. Таким образом, Александр Невский становится медиатором в бинарной оппозиции «власть/народ», при этом сам он является амбивалентным и соотносится с обеими сторонами оппозиции.

Как правило, разрешение противоречий в мифе происходит с помощью введения в бинарную оппозицию образа-медиатора, в качестве которого может выступать культурный герой [Соловьева, 2014]. В данном контексте мы остановимся на влиянии образа Александра Невского на оппозицию «власть/народ». Отметим, что появление князя на Вече в Новгороде композиционно смещает представителей формальной власти, то есть фактически они в кадре больше не появляются, их место занимает Александр Невский. Таким образом, формальная боярская и купеческая власть заменяется властью избранного народного лидера, культурного героя. В данном контексте отношения князя и народа выстраиваются по архаичной патриархальной модели государства как семьи, где правитель – отец, а народ – это дети [Максапетян, 2001].

Вступая во взаимодействие с образом князя кардинально меняется образ народа. Если в начале фильма народ представлен неделимым монолитом, толпой, то после прихода Александра в Новгород образ народа становится персонализированным, представляет собой систему персонажей, которая является воплощением «большой семьи» – моделью идеального общества, состоящего из нескольких «иерархических групп» [Волков, Пономарева, 2012, с. 24]:

- *Представители простого народа*: воин Савка (Л. Иудов), кузнец Игнат (Д. Орлов) и др. Последний представляет особый интерес, его портрет подчеркнуто лишен героического пафоса (низкий рост, худощавое телосложение), при этом он стал воплощением мессианской идеи жертвенности русского народа. Он снаряжает всех героев в бой, а ему самому остается лишь короткая «кольчужка», и именно он умирает в бою с предателем. Кроме того, герой является носителем русского фольклорного слова, его речь зачастую состоит из пословиц, поговорок и присказок. На наш взгляд, образ кузнеца является одним из ключевых, емко вбирая в себя базовые представления о русском народе.

• *Герои*, дружинники Василий Буслай (Н. Охлопков) и Гаврило Олексич (А. Абрикосов), которых Н.М. Зоркая называет русскими богатырями [Зоркая, 2006, с. 274] Действительно, обозначенные персонажи во многом построены по аналогии с былинными культурными героями [Тирахова, 2020, с. 207], при этом, по словам Е.В. Волкова и Е.В. Пономаревой, могут быть соотнесены и с легендарными образами комсомольцев героев [Волков, Пономарева, 2012, с. 24].

Таким образом, противоречие между формальной властью и народом снимается и фактический конфликт разрешается через введение образа-медиатора, в качестве которого выступает культурный герой. Александр Невский в фильме имеет амбивалентную природу, объединяя в себе признаки формальной власти и народа, смещает формальную власть и становится воплощением народного правителя. Народ же, вступая во взаимодействие с героем, сам становится носителем и власти, и героизма.

В фильме «Иван Грозный» С. Эйзенштейна можно обнаружить закономерное продолжение развития бинарной «власть – народ», заявленного в «Алекサンドре Невском». В данной картине представлен образ формальной власти, воплощённой в образах боярства и духовенства, маркированную негативно. Образ народа также зачастую является неделимым монолитом – в массовых сценах. Однако, в фильме «Иван Грозный» по сравнению с «Александром Невским» радикально меняется образ медиатора. Фильм открывается крупными планами символов власти (Шапка Мономаха, скипетр, держава) в сцене коронации юного Ивана (Н. Черкасов), то есть автор сразу заявляет, что образ правителя – центральный, герой является правителем. Забегая вперед, нужно отметить, что процесс обретения царем абсолютной власти во многом становится ключевым в фильме, то есть Иван постепенно становится воплощением образа власти и входит в оппозицию с народом.

Образ правителя как мифологизированного властелина, создается посредством разнообразных кинематографических приемов, композиционных решений, сюжетных линий, а также через сложную систему символов, аллюзий и аллегорий. Например, особую символическую роль в фильме играют тени: так, часто в кадре на заднем плане Ивана сопровождает его тень, которая в несколько раз больше фигуры героя, возвышается над всеми действующими лицами и над дей-

ствием в целом. Мы можем интерпретировать данный прием как символическое воплощение властных амбиций правителя.

Одна из ключевых сцен фильма, в которой народ приходит к Ивану с мольбой о возвращении, раскрывает специфику образа правителя через его взаимодействие с народом. В данной сцене Иван пластическим рисунком становится схож с хищной мифологической птицей, которая склоняется над бесконечной вереницей народа, уходящего за линию горизонта. Символический смысл кадров всенародного призыва, дающего Ивану, по его словам, «безграничную власть», противоречив. Мольба «вернись отец родной» символизирует абсолютное доверие царю и делает его народным правителем. При этом абсолютно обезличенная масса людей выглядит ничтожно и бесправно на фоне нависающего крупного плана профиля Ивана. Кроме того, мы можем отметить, что после данной сцены образ народа фактически в кадре не появляется, далее фильм повествует о правлении и усилении власти царя, в процессе уничтожения боярского заговора. Таким образом, заявленный в первой части фильма образ Ивана Грозного – медиатора между властью бояр, духовенства и народа, последовательно поглощает и уничтожает обе стороны оппозиции.

Власть царя в фильме мифологизируется также посредством обращения режиссера к русской иконописной традиции [Катаева, 2012, с. 134]. Например, в финальной сцене фильма, где Иван произносит пророчество, композиционно кадр в точности повторяет иконографический канон Христа в Силах. При этом идейно смысл переворачивается, что также характерно для карнавальной культуры: вместо ангелов мы видим опричников, а образ Ивана может быть прочитан как образ Антихриста. Таким образом, мифологизация образа правителя в фильме «Иван Грозный» происходит посредством сочетания базовых принципов карнавальной и религиозной культур. Сам режиссер говорит, что в работе над данной картиной он вышел на «глубинные мифологические основы» [Эйзенштейн, 2002, с. 311]. При этом бинарная оппозиция «власть/народ» переходит в амбивалентность образа правителя-властелина, которая не предполагает антитезы. Таким образом, бинарная оппозиция фактически «снимается» за счет появления новой идеи безграничной власти [Кондаков, 2017, с. 227]. Н. А. Хренов называет этот фильм попыткой самого глубокого проникновения в суть консервативной

утопии, заключающейся в возведении «третьего Рима» по аналогии с историей Рима второго, то есть Византии. Автор утверждает, что Сталин из подсознания массы выводит консервативную или средневековую утопию [Хренов, 2015, с. 176].

Заключение

Проследив развитие и трансформацию бинарной оппозиции «власть/народ» в историко-биографических фильмах С. Эйзенштейна, мы пришли к следующим выводам. Как правило, формальная власть воплощена в образах бояр, духовенства и зачастую маркирована отрицательно. Образ народа представлен неделимым монолитом. Противоречие в оппозиции снимается через интеграцию в нее образа-медиатора, который становится ключевым в обеих картинах. В «Алекサンドре Невском» введение образа культурного героя – Александра Невского снимает конфликт между сторонами оппозиции: фактически он смещает образы официальной власти, вбирая в себя черты народного правителя; образ народа при взаимодействии с ним видоизменяется, становится амбивалентным носителем и власти, и героических черт. В фильме «Иван Грозный», развитие медиального образа царя постепенно приводит к тому, что он сам становится воплощением абсолютной власти, смещая боярство, обретая церковную власть, то есть занимая «властную» сторону оппозиции. Образ народа при этом также исчезает в противопоставлении с мощью власти Ивана. Таким образом, бинарная оппозиция фактически «снимается» и переходит в амбивалентность правителя, не допускающую антитезу. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод о том, что развитие оппозиции «власть/народ» в историко-биографическом кинематографе сталинского времени является репрезентативным для своего периода, демонстрируя усиление имперской идеологии и роли личности правителя.

Библиографический список

1. Булгакова О. Л. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 146–165.
2. Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2012. №10 (269). С. 22–26.
3. Греков Б. Д. История и кино // Советский исторический фильм. Москва, 1939. С. 9–13.
4. Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки. // Соцреалистический канон. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 317–389.
5. Добренко Е. А. «Занимательная история»: Исторический роман и социалистический реализм // Соцреалистический канон. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 874–895.
6. Добренко Е. А. Метафора власти : Лит. сталинской эпохи в ист. освещении. München : Sagner, 1993. 405 с.
7. Добренко Е. Ордена, они же люди, или История с биографией // Киноведческие записки. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/443/> (дата обращения: 30.05.2021)
8. Ермолин Е. А. Материализация призрака: тоталитарный театр советских массовых акций 1920–1930-х годов. М-во образования РФ, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 1996. 141 с.
9. Ерохина Т. И., Тирахова В. А. Архетипические основания репрезентации образа России: «Чистое небо» Г. Чухрая // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 320–324.
10. Злотникова Т. С., Ерохина Т. И., Еремин А. В. Советское бытие как интегративный феномен: истоки, трансформация, художественные практики // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 5. С. 193–201.
11. Зоркая Н. М. История советского кино. Санкт-Петербург : Алтейя, Изд-во С.-Петерб. Университета, 2006. 544 с.
12. Катаева Ольга Борисовна Иконопись как первооснова художественного образа сцены взятия Казани в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. №2. С. 129–134.
13. Кондаков И. В. К современной философии истории // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2017. С. 221–230.
14. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти раамат, 1973. С. 92.
15. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки. Санкт-Петербург : «Искусство–СПБ», 2000. 703 с.
16. ЛЭС – Лингвистический Энциклопедический Словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. Москва : СЭ, 1990. 709 с.
17. Максапетян А. Г. Язык и метафизика. Ереван, 2001. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000633/st00.shtml> (дата обращения 25.04.2021)
18. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. Москва : Сов. Энцикл., 1982. С. 25–28.
19. Мельникова Л. Л. Бинарная оппозиция // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрес-сервис;

Книжный Дом, 2001. URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/binarnaya.html> (дата обращения 25.04.2021)

20. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Москва : «Аграф», 2009. С. 48–49.

21. Санников С. В. Образ, идеология, архетип: методологические аспекты изучения репрезентации власти // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. 2018. №8. С. 61–84.

22. Соловьева Н. В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». 2014. № 4. С. 63–69. URL: <https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7625> (дата обращения 25.04.2021)

23. Тирахова В. А. Мифологизация базовых концептов героического эпоса в советском кинематографе 1930–1950-х гг // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3. С. 203–212.

24. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича; под ред. С. Д. Кацнельсона; послесл. А. А. Реформатского. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 372.

25. Тульчинский Г. Л. Ценностно-нормативные предпосылки советского бытия: содержание и факторы формирования // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 4. С. 140–146.

26. Уваров М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. Санкт-Петербург : Изд-во БГТУ, 1996. С. 214.

27. Хренов Н. А. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. С. 171–177.

28. Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. : Тайны мастеров. Москва : Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. 688 с

29. Якобсон Р., Фант Г.М. и Халле М. Введение в анализ речи. Различительные признаки и их корреляты // Новое в лингвистике. Вып. 2. 1962. С. 173–230.

Reference list

1. Bulgakova O. L. Sovetskoe kino v poiskah «obshhej modeli» = Soviet cinema in search of a «general model» // Socrealisticheskij kanon. Sankt-Peterburg : Akademicheskij proekt, 2000. S. 146–165.

2. Volkov E. V., Ponomareva E. V. Igrovoe kino kak istoricheskij istochnik dlja izuchenija kul'turnoj pamjati = Feature films as a historical source for studying cultural memory // Vestnik JuUrGU. Serija: Social'nogumanitarnye nauki. 2012. №10 (269). S. 22–26.

3. Grekov B. D. Istorija i kino = History and cinema // Sovetskij istoricheskij fil'm. Moskva, 1939. S. 9–13.

4. Gjunter H. Totalitarnaja narodnost' i ee istoki = Totalitarian nation and its origin // Socrealisticheskij kanon. Sankt-Peterburg : Akademicheskij proekt, 2000. S. 317–389.

5. Dobrenko E. A. «Zanimatel'naja istorija»: Istoricheskij roman i socialisticheskij realizm = «Entertain-

ing history»: Historical novel and socialist realism // Socrealisticheskij kanon. Sankt-Peterburg : Akademicheskij proekt, 2000. S. 874–895.

6. Dobrenko E. A. Metafora vlasti : Lit. stalinskoj jepohi v ist. Osveshhenii = The metaphor of power: Literature of the Stalin era in historical perspective. München : Sagner, 1993. 405 s.

7. Dobrenko E. Ordena, oni zhe ljudi, ili Istorija s biografiej = Orders, also people, or History with biography // Kinovedcheskie zapiski. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/443/> (data obrashhenija: 30.05.2021)

8. Ermolin E. A. Materializacija prizraka: totalitarnyj teatr sovetskih massovyh akcij 1920–1930-h godov. M-vo obrazovaniya RF, Jarosl. gos. ped. un-t im. K. D. Ushinskogo = Materialization of the ghost: the totalitarian theater of Soviet mass actions in the 1920s-1930s. The Ministry of Education of the RF, Jaroslavl State Pedagogical University. Named after K. D. Ushinsky. Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 1996. 141 s.

9. Erohina T. I., Tirahova V. A. Arhetipicheskie osnovanija reprezentacii obraza Rossii: «Chistoe nebo» G. Chuhraja = Archetypical basis for representing the image of Russia: «Clear Sky» by G. Chukhray // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2016. № 3. S. 320–324.

10. Zlotnikova T. S., Erohina T. I., Eremin A. V. Sovetskoe bytie kak integrativnyj fenomen: istoki, transformacija, hudozhestvennye praktiki = Soviet life as an integrative phenomenon: origins, transformation, and artistic practices // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 5. S. 193–201.

11. Zorkaja N. M. Istorija sovetskogo kino = History of the Soviet cinema. Sankt-Peterburg : Alteja, Izd-vo S.-Peterb. Universiteta, 2006. 544 s.

12. Kataeva O. B. Ikonopis' kak pervoosnova hudozhestvennogo obraza sceny vzjatija Kazani v fil'me S. M. Jezenshtejna «Ivan Groznyj» = Icon painting as the basis for the artistic image of the scene of conquering Kazan in S. M. Eisenstein's film «Ivan the Terrible» // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 2012. №2. S. 129–134.

13. Kondakov I. V. K sovremennoj filosofii istorii = To the modern philosophy of history // Vestnik RGGU. Serija «Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie». 2017. S. 221–230.

14. Lotman Ju. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki = Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. Tallin : Jejesti raamat, 1973. S. 92.

15. Lotman Ju. M. Semiosfera: Kul'tura i vzryv; Vnutri mysljashhih mirov; Stat'i i Issledovanija; Zametki = Semiosphere: Culture and explosion; Inside intellectual worlds; Articles and Studies; Notes. Sankt-Peterburg : «Iskusstvo–SPB», 2000. 703 s.^[1]

16. LJeS – Lingvisticheskij Jenciklopedicheskij Slovar' = LED – Linguistic Encyclopedic Dictionary / gl. red. V. N. Jarceva. 2-e izd. Moskva : SJe, 1990. 709 s.

17. Maksapetjan A. G. Jazyk i metafizika = Language and metaphysics. Erevan, 2001. URL:

<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000633/st000.shtml> (data obrashhenija 25.04.2021)

18. Meletinskij E. M. Kul'turnyj geroj = Cultural hero // Mify narodov mira. Jenciklopedija. T. 2. Moskva : Sov. Jencikl., 1982. S. 25–28.

19. Mel'nikova L. L. Binarnaja oppozicija = Binary opposition // Postmodernizm. Jenciklopedija / sost. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk : Interpres-servis; Knizhnyj Dom, 2001. URL: <http://www.infolib.info/philos/postmod/binarnaya.html> (data obrashhenija 25.04.2021)

20. Rudnev V. P. Jenciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka. Ključevye ponjatija i teksty = Encyclopedic dictionary of XX century culture. Key concepts and texts. Moskva : «Agraf», 2009. S. 48–49.

21. Sannikov S. V. Obraz, ideologija, arhetip: metodologičeskie aspekty izučeniya reprezentacii vlasti = Image, ideology, archetype: methodological aspects of studying the representation of power // METOD: Moskovskij ezhegodnik trudov iz obshhestvovedčeskich disciplin. 2018. №8. S. 61–84.

22. Solov'eva N. V. Binarnye oppozicii kak osnovopolagajushhie jelementy mifologičeskoj i fol'klornoj kartin mira = Binary oppositions as fundamental elements of mythological and folklore pictures of the world // Vestnik MGOU. Serija «Lingvistika». 2014. № 4. S. 63–69. URL: <https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7625> (data obrashhenija 25.04.2021)

23. Tirahova V. A. Mifologizacija bazovyh konceptov geroičeskogo jeposa v sovetskom kinematografe 1930–1950-h g. = Mythologizing basic

concepts of the heroic epic in Soviet cinematography of the 1930s – 1950s // Verhnevolskij filologičeskij vestnik. 2020. № 3. S. 203–212.

24. Trubeckoj N. S. Osnovy fonologii = Basic phonology/ per. s nem. A. A. Holodovicha; pod red. S. D. Kacnel'sona; poslesl. A. A. Reformatskogo. Moskva : Izd-vo inostranoj literatury, 1960. S. 372.

25. Tul'chinskij G. L. Cennostno-normativnye predposylki sovetskogo bytija: sodержanie i faktory formirovanija = Value-normative background of Soviet existence: contents and factors of formation // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. 2020. № 4. S. 140–146.

26. Uvarov M. S. Binarnyj arhetip. Jevoljucija idei antinomizma v istorii evropejskoj filosofii i kul'tury = The Binary archetype. The evolution of the idea of antinomanism in the history of European philosophy and culture. Sankt-Peterburg : Izd-vo BGTU, 1996. S. 214.

27. Hrenov N. A. Utopičeskij kompleks russkogo iskusstva pervoj poloviny HH veka: ot avangarda k vizantijskoj tradicii = The utopian complex of Russian art in the first half of the XX century: from avant-garde to Byzantine tradition // Verhnevolskij filologičeskij vestnik. 2015. №1. S. 171–177.

28. Jeizenshtejn S. Metod. T. 2. : Tajny masterov = Method. V. 2.: Secrets of masters. Moskva : Jeizenshtejn-centr; Muzej kino, 2002. 688 s

29. Jakobson R., Fant G.M. i Halle M. Vvedenie v analiz rechi. Različitel'nye priznaki i ih korrelyaty = Introduction to speech analysis. Distinguishing features and their correlates // Novoe v lingvistike. Vyp. 2. 1962. S. 173–230.