

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Ковалева С.В., Панова Е.П., Решетов Р.В. Ценности и символизация успеха в современном кинематографе // Философия и культура. 2024. № 1. С. 34-44. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.1.68838 EDN: KCEKBD URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=68838

Ценности и символизация успеха в современном кинематографе

Ковалева Светлана Викторовна

ORCID: 0000-0001-6259-3794

доктор философских наук

профессор кафедры философии, истории и социально-гуманитарных дисциплин, Костромской государственной сельскохозяйственной академии

156010, Россия, Костромская область, г. Кострома, м/р-н Паново, 27



✉ sweta.lana1968@yandex.ru

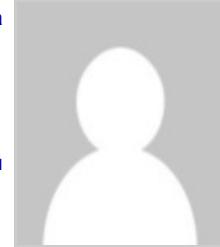
Панова Елена Павловна

ORCID: 0000-0002-3868-3834

кандидат филологических наук

доцент, кафедра гуманитарных дисциплин, Московский государственный политехнический университет

107023, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Большая Семёновская, 38



✉ panova_ep@mail.ru

Решетов Роман Витальевич

соискатель, кафедра гуманитарных дисциплин, Московский государственный политехнический университет

107023, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Большая Семёновская, 38

✉ mospolytech@mospolytech.ru



[Статья из рубрики "Аксиология: ценности и святыни"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2024.1.68838

EDN:

KCEKBD

Дата направления статьи в редакцию:

29-10-2023

Аннотация: Предметом исследования в данной работе является пространство жизни человека, которое рассматривается в категории успешности. Само значение успеха, будучи общепризнанным мерилом состоявшейся социализации личности, носит аксиологический характер. Можно утверждать, что символы и концепты феномена успешности составляют определенный пласт культуры, главная функция которой реализуется в формировании и обеспечении жизнедеятельности социальной сферы на метафизическом уровне. В таком случае объектом представленного исследования является репрезентируемая в пространстве кинематографа система универсальных атрибуций феномена успеха. Цель работы – выявить и обосновать тенденции в развитии кинематографических текстов культуры, основанных на образно-символической репрезентации феномена успешности в экзистенциальном пространстве бытия человека.

Научная новизна работы представлена доказательной базой исследования, определяющей образное соответствие философско-социологической репрезентации кинематографических текстов феномену успешности как ценностно-символическому аспекту личностной деятельности. На основе анализа киноэкранной продукции, созданной на рубеже XX-XXI вв. и посвященной характеристике образа субъекта, экзистенциальный уровень бытия которого характеризуется в символах успеха/неуспеха, можно выделить несколько тенденций в развитии кинематографической культуры. Во-первых, характеристика «заката» ранее доминирующей идеологической тенденции символизации актуальной феноменологии успешности. Во-вторых, стадию аксиологической нестабильности и амбивалентности в оценке символов успеха, неравномерно реализуемой в сценарной и постановочной части. И, в-третьих, формирование и закрепление новых кинематографических парадигм путем постоянного конвергирования частных символов успеха, по-разному проявляющихся как в реальной действительности, так и на киноэкране, и сопровождаемых постоянными попытками их внеконтекстной универсализации.

Ключевые слова:

кинематограф, образ успешности, аксиология, идеологема успеха, социология дауншифтинга, политика, манипулирование, массовая культура, символизация, феномен

Репрезентируемая тем или иным образом в пространстве культуры совокупность общепризнанных символов и атрибуций успешности имеет аксиологическую природу и составляет основу культурного инструментария оценки деятельности как проявления состояния человека и/или социальной общности. Использование системы оценивания в качестве объективного мерила позволяет формализовать одну из фундаментальных функций культуры – обеспечения жизнедеятельности надбиологического характера [\[6, с. 207\]](#). Принимая во внимание то, что мировой кинематограф подошел к рубежу прошлого и нынешнего столетий в статусе самой передовой, в техническом и технологическом отношении, отрасли визуальной культуры, то и само искусство, как способ символического отражения и преобразования реального пространства человеческого бытия, стало массово восприниматься именно через образы, создаваемые этим жанром культуры.

По сути, кинематографизация массовой культурной рефлексии человечества последних десятилетий привела к тому, что именно создаваемые на киноэкране образы и символы

успешной деятельности или состояния персонажей художественного кинематографа сформировали нечто вроде образцового по уровню своего совершенства, фактически эталонного, массового представления об успехе человека во всех возможных его ипостасях. Тем самым создали что-то вроде канона успешности в форме своего рода катехизиса, предлагающего прецедентные варианты ответов на вопросы: что есть успех, как его достичь, из каких компонентов состоит оценка успеха, кто обладает правом оценивания, кем или чем задаются правила и нормы демаркации успеха от неуспеха, и т.п. Выйдя за пределы кинокоммуникации, эти опосредованные массовой зрительской рефлексией мнения и оценки очень скоро приобрели статус общекультурной нормы.

Тема успеха никогда не оставляла замыслы создателей и творцов отечественного киноискусства также и в силу своей неослабевающей идеологической актуальности, поскольку идеологемы и иные приоритеты из сферы партийного руководства жизнью и культурой вбрасывались в существующую действительность и реализовывались в ней прежде всего через литературу и искусство. Идеологические смыслы вынужденно привлекались к исполнению не вполне свойственной им функции экземпляризации успешности – то есть создания и репрезентирования идеологически реферированного и акцептованного перечня образцов успешности и «примеров из жизни» «действительно успешных людей». Жесткие идеологические рамки в конце концов привели к множеству цензурных и иных рестриктивных ограничений процесса практической реализации оригинальных творческих замыслов сценаристов и режиссеров, следствием чего явилась крайне стандартизованная в рамках отечественного кинематографа советского времени модель «успешного советского человека», необходимые атрибуции успеха в образе которого можно было пересчитать по пальцам двух рук, поскольку пристально контролирующая сферу «важнейшего из искусств» официальная идеология ничего иного просто даже не предполагала [\[7, с. 153\]](#).

Трагический конец многолетнего доминирования этой идеологии в искусстве, в одно мгновение обнаживший как ее содержательную нищету, так и неспособность положительного влияния на любые творческие формы культурогенеза, естественным образом денонсировал любые виды прежних ограничений и запретов, столь же бессмысленных, сколь и непродуктивных. Отражающее не только саму жизнь, но и происходящие в ней изменения, сколь бы глубокими и всеохватными ни был бы их характер, киноискусство в крайне сжатые сроки изменило не только нормы и правила, но и сами подходы к демонстрации на киноэкране образа успешного современника, которые могли бы опереться на появившиеся за снятием прежних ограничений новые возможности [\[15, с. 224\]](#).

Сохраняя за собой статус одного из важнейших звеньев реализации общего культурного процесса, современный кинематограф, восприняв произошедшие в течение последних десятилетий глубокие и радикальные изменения отечественного социума, и приняв их как данность, попытался воплотить эти существенные перемены также и в новых типах символизации успеха, соответствующих наблюдаемой динамике стремительно меняющегося времени. Приближенный к оценке реальной жизни и очищенный от шелухи прежних идеологем, успех как культурная детерминация был переосмыслен, и тем самым приближен к разряду универсальных категорий культуры, являющихся мерилом массово признаваемой ценности конкретной деятельности индивида, социальной группы, всего общества в целом, либо же достигнутого ими состояния. В то же самое время, успех, как оценочная категория, оставил за собой функции дескрипции значительного большинства значимых социальных практик человека и общества во всей непрерывности осуществления ими этой деятельности, также исполняемой данной категорией при

помощи символических форм культуры, часто создаваемых целенаправленно для реализации именно этой дескрипции [\[13, с. 29\]](#).

Минуя стадию глубоких и существенных изменений, современная культура вошла в полосу продолжительной реструктуризации, сопровождающуюся целым рядом внутрисистемных изменений, частным образом отражающихся также и на кинематографическом процессе. В его границах предпринимаются попытки отражения особенностей существующей культурной динамики, характеризующей общее историческое своеобразие действительности, представляемой на экране символически, – и столь же символически современное искусство кино пытается воплотить на экране образы того, что в реальной жизни сегодня и все чаще и чаще оценивается как успех [\[1, с. 7\]](#).

Тем самым для современного кинематографа система демаркации символов успешности от киносимволики неудач, опирающаяся на действующую культурную динамику, стремится соответствовать быстрой смене целого ряда социальных параметров, по-разному конфигурируемых и содержательно конвергируемых в понятии успеха в разные моменты интенсивно меняющихся стадий общего процесса эволюции самого этого понятия. С характеристикой успешности экраны формы ее кинематографической символизации стремятся сохранять понятную для зрительского восприятия взаимосвязь, вообще характерную для жизни и искусства, отражающего эту жизнь в знаковой форме [\[1, с. 3\]](#).

Несмотря на постоянные изменения в кинематографической практике создания экранной продукции последних лет, тем не менее, искусство кино пытается сохранять тенденцию следования тем исторически сформированным канонам представления успеха, которым удалось избежать в свое время диктата со стороны прежней однопартийной идеологии, или же деформаций, вызванных ее многолетним влиянием. Признаки и атрибуты успеха в его современной версии, символически воспроизводимые и представляемые искусством кино в пространстве экрана, тем не менее, сохраняют стремление к символической типологизации форм, принятых в кинематографическом процессе. Подчеркнем, что движение экраных знаков, кадров подчинено семантике общей динамики изменений, происходящих в рамках всей культурной системы.

Представляется, что такая тактика может быть оценена как вынужденная по двум основным соображениям, латентно определившим направления эволюционного изменения прежних и формирования новых кинематографических подходов. Во-первых, это стремление сохранения доминирующей на данный момент времени нормы культурного семиозиса. И, во-вторых, недопущения противоречий внутри общей концептосферы культуры путем сохранения нормы позиционирования содержательно-символической стороны создаваемых продуктов кинематографа по отношению к остальному единому культурному контексту. Сегодня нет никаких оснований отрицать, что, минуя стадию глубокого культурного перелома и продолжительного периода следующих за ним множественных символических трансформаций, современный отечественный кинематограф был поставлен в положение вынужденности прохождения ряда содержательно обособленных стадий общего культурного процесса, исторически и хронологически следующих одна за другой.

По отношению к доминирующему тенденциям создания и воплощения символов успеха на киноэкране, следует отметить, во-первых, стадию распада ранее доминирующей «идеологической» тенденции символизации и представления актуальной феноменологии

успешности на киноэкране; во-вторых, стадию аксиологической нестабильности и неравномерно проявляемой в сценарной и постановочной части амбивалентности в оценке символов успеха и, в-третьих, формирование и закрепление новых кинематографических тенденций путем постоянного конвергирования частных символов успеха, неравномерно проявляющихся как в реальной действительности, так и на киноэкране, и сопровождаемых постоянными попытками их внеконтекстной универсализации. Все эти стадии могут быть отчетливо прослежены, начиная с кинопродукции отечественного кинематографа на протяжении последних десятилетий его истории.

В 1979 году режиссер В. Меньшов создает фильм «Москва слезам не верит» («Москва слезам не верит» – худ. фильм. режисс. В. Меньшов, мелодрама, Мосфильм, 1979), которая, помимо указанной жанровой принадлежности, представляет на суд зрителя Катю Тихомирову, одну из трех главных героинь фильма, в должности руководителя крупного предприятия, которой она, судя по сюжету, добилась в жизни сама. Возможно, именно поэтому фильм, являющийся не только «Love story», которых достаточно снимается и на Западе, но и вполне конкретной «success story», столь обожаемой прагматической западной культурой, буквально через пару лет после своего выхода в прокат получил «Оскара» Американской академии киноискусства. Киносимволика этого успеха: вера в себя, упорство, умение преодолевать трудности и не пасовать перед неудачами, умение обучаться на протяжении всей трудовой карьеры, самостоятельность, элегантность, легкий сарказм. Особенно ценным для отечественного кинозрителя было то, что Катя Тихомирова стала первым киновоплощением успеха советского времени, персонаж которого добился столь высокого поста «не по партийной линии», что еще десять лет назад от момента выхода фильма представить было просто невозможно не то что в кино, но и в жизни. Тогда как для западного кинозрителя образ Кати Тихомировой стал настоящим «self-made-woman» («женщина, сделавшая сама себя» – англ.) – что, скорее всего, и склонило чашу на весах жюри «Оскара» в пользу советского фильма.

Фильм «Забытая мелодия для флейты» («Забытая мелодия для флейты» – худ. фильм, режисс. Э. Рязанов, сатирическая комедия, Мосфильм, 1987), созданный в 1987 году режиссером Э. Рязановым, обозначен как «сатирическая комедия», хотя, в терминах философии Ф. Ницше, например, его жанровую принадлежность вполне можно определить и как «Götzen-Dämmerung» («Сумерки идолов» – нем.), так как главный герой, Леонид Семенович Филимонов в исполнении Л. Филатова, явлен взору кинозрителя как символ ложного и незаслуженного успеха, поскольку на высокий бюрократический пост его «вытянул» тест – отец жены главного героя, которую тот на самом деле не любит. Объектом злой и нелицеприятной сатиры в данном случае и выступают символы этого анти-успеха главного героя: проекция, отсутствие необходимых для руководителя личных качеств, полная незаинтересованность в результатах своего труда, двуличие и личная трусость (Леонид Семенович думает и хочет сказать одно, но на многочисленных совещаниях вынужденно несет совершенно противоположное из желания угодить начальству и из страха быть уволенным им же). Фактически, эта комедия Э. Рязанова и завершает первую стадию распада (см. выше) прежних идеологем и киносимволов успеха в его «советской» версии. Метафорическое отображение бюрократической тусовки внутри пространства вагона электрички, перемещаясь по которому все прежние представители – символы успеха, ныне абсолютно дезавуированные, выступают перед остальными пассажирами с музыкой и песнями в режиме сбора «кто сколько подаст», на самом деле становится символом стремительно уходящей системы, несущейся, как и вся эта электричка, в тревожную и пугающую неизвестность.

В советском художественном двухсерийном фильме 1981 года режиссёра Константина Худякова «С вечера до полудня», снятом по первоначальному авторскому варианту одноимённой пьесы Виктора Розова, демонстрируются узнаваемые для позднего СССР атрибуты успеха: большая квартира в сталинской высотке на площади Восстания, писательская слава и опубликованные романы хозяина квартиры, спортивные заслуги и престижная работа сына хозяина, владение несколькими иностранными языками внуком хозяина. Личная драма, боль, одиночество, творческая нереализованность каждого героя, диссонирующие с перечисленными формами успешности, обуславливают оборону главных героев от беглецов и приспособленцев, «достигаторов», называемых в фильме всадниками. Это критика нового культа успеха всадников, высказываемая теми, кто себя считает «избранными», заслужившими истинный «внешний» успех героев (ранние романы Андрея Константиновича; спортивные победы Кима), но не обретшими счастья. Ускорение, рвачество и поверхностность новых всадников тем более предстает как угроза смыслового и ценностного опустошения.

Интересен в контексте исследования, представленного в статье, фильм того же режиссера 1984 г. «Успех». Оцениваемая в категориях успех/неуспех жизнь главного героя Г.М. Фетисова (актер – Л. Филатов), складывалась, прямо скажем, не удачно. Из-за жесткого характера, внутренней непримиримости к обстоятельствам он покидает Москву, отправляется в провинциальный театр, движимый целью – поставить «Чайку» Чехова. Невозможность реализовать свою режиссерскую цель в столице объясняется, на наш взгляд, не только личностными мотивами героя, но и психологическими особенностями актеров, театральных руководителей, с кем работал Фетисов. Их практически невозможно было «подмять» под себя, заставить довериться видению режиссера, изменить классическую театрально-чеховскую трактовку пьесы, ибо все они в этой столичной состоявшейся жизни чувствовали опору, стабильность в форме успешности. Напротив, личностно-профессиональный неуспех главного героя, не сложившаяся жизнь в Москве – причины, побудившие Фетисова искать творческое счастье в «стране далече». На периферии, в провинциальном театральном коллективе режиссер добивается цели, применяя при этом подчас безнравственные средства. Достигнутый профессиональный успех, способность режиссера подчинить своей воле актеров, оказавшихся понимающими, даже в ущерб себе, своим целям и амбициям, не позволяет герою чувствовать себя победителем. Фильм, созданный в культуре соцреализма, обусловленной господствовавшей идеологией, поднимает проблему личностного успеха, который не всегда соответствует профессиональной успешности.

Криминальная драма «Москва» («Москва»: худ. фильм, режисс. А. Зельдович, криминальная драма, Студия «Кинопоиск», 2000), вышедшая в прокат на рубеже 2000 – 2001 г.г., на самом деле снималась долго и мучительно, и жанрово также может быть определена и как развернутая кинодескрипция лика российской столицы последнего десятилетия прошлого века, равно как и всего того, что там в это время творилось. Сценарий В. Сорокина не предполагает выделения какого-то одного протагониста, главных героев в фильме шестеро – три мужчины и три женщины, и «новорусским» духом в «Москве» пропитано не только то, что окружает непосредственно их, но и все сюжетное пространство картины. Голый чистоган «дикого рынка» и бандитский новорусский капитализм ваяют в этом пространстве свои символы успеха. Так, например, в отношении персонажа А. Балуева (Майк) зрителю почти невозможно понять, кто он все-таки больше: важный «бизнесмен» или обычный бандит, а ведь это – символ успеха того времени. Израильский психоаналитик Марк (актер В. Гвоздицкий) вернулся в Россию, поскольку здесь он продолжительное время принадлежал к условному «сословию» так называемой «золотой молодежи», единственными основаниями успеха

которой оставались финансовые возможности и протекция родителей, равно как и другие механизмы социальных аскрипций, с ними связанные. «Лидерство» Марка осталось где-то далеко-далеко позади, но он очень хочет его вернуть, и за неимением реальных возможностей для этого сам весь фильм пребывает в полной хандре. Персонаж С. Павлова (Лев) – вначале малозаметный курьер «братьев» под маской «истинного иудея», которого в итоге и ожидает финальный сюжетный «успех».

Женщины – Ирина, Мария и Ольга – пребывают в крайне запутанных отношениях со всеми указанными выше персонажами, приоритеты которых в процессе развития сюжета постоянно меняются, поскольку все дамы никак не могут понять, чем на самом деле занимаются кавалеры их сердец (у персонажа Ольги для этого есть и психопатологические причины). Общая картина «Москвы» формирует у зрителя максимально достоверное представление о том, что такое «успех» в России периода «дикого рынка», а также и о том, кто и каким образом добивается такого рода «успеха», переступая через трупы своих конкурентов, как в переносном, так и в самом буквальном смысле. Визуальное пространство сюжета фильма – «братья», «стрелки», ночные клубы, наркотики, «черный нал», «общак», совместные тусовки богемы с криминалом – оставляет у зрителя жуткое, гнетущее впечатление практически полного бессилия коррумпированной бандитами и бизнесом власти, и столь же полного бесправия человека, жизнь которого на пустынных столичных улицах с автоматной стрельбой не стоит ровным счетом ничего. «Успех» в таких противоестественных условиях низведен до низшего биологического уровня и приравнивается к простому выживанию – «если повезет».

Начало «третьей стадии» было положено такими фильмами, как, например, драма А. Смирновой «Связь» 2006 г («Связь»: худ. фильм, режисс. А. Смирнова, драма, ТПО «Рок», 2006). Главные герои – Илья (персонаж М. Пореченкова) и Нина (персонаж А. Михалковой). Илья – москвич, владелец сети магазинов досуговых товаров для охоты и рыбалки. Нина – питерский рекламный менеджер. У обоих полный порядок дома, в семье и на работе, что само по себе может считаться символом успеха того времени. Они – состоявшиеся представители нового российского «среднего класса», уставшие от политики и от протестов по поводу творящейся в этой политике несправедливости – и, занятые своим делом, они почти ничего не читают, не ходят в театр, никак не развиваются духовно. Как результат: в процессе общения Ильи с Ниной периодически разваливается и синтаксис, и лексика, и стилистика – непонятно, как они сами иногда понимают друг друга. Судьба сводит их вместе и дарит поначалу чувство взаимной привязанности, которое постепенно явно перерастает во что-то большее, и все начинает идти не по плану. Середина 2000-х давно уже миновала, но «Связь» остается самой наглядной портретной киноиллюстрацией «успеха» того времени.

Фильмы Р. Прыгунова «Духless» («Духless»: худ. фильм, режисс. Р. Прыгунов, драма, Кинослово, Art Pictures Group, Universal Pictures, 2011) и «Духless-2» («Духless-2»: худ. фильм, режисс. Р. Прыгунов, психологическая драма, Кинослово, 2015) по одноименной повести С.С. Минаева демонстрируют своему кинозрителю не столько собственно успех главного героя обеих картин – Макса (персонаж Д. Козловского) – сколько его внешнюю видимость. Несмотря на то, что Макс – руководитель, «менеджер» «топ-звена» и крупный инвестиционный банкир, какого-либо личного счастья этот внешний «успех» ему не приносит. Макс бывает в ресторанах и на вернисажах, нюхает «кокс», заливает в себя виски, вяло занимается какой-то «антиглобалистикой» только потому, что это сейчас «модно», и пускается в крайне сомнительные, на грани криминала, бизнес-проекты.

Неистовое буйство гламура, почти полностью заместившего мрачный бандитский

беспредел 10–15-летней давности, обессмысливает содержательную сторону любых форм деятельности, оставляя от нее только пустой и примелькавшийся глянец. Ровно таким же глянцем оборачивается достигнутый Максом «успех», от однообразия которого он – совершенно парадоксальным образом – уже совершенно устал, равно как устал и от всего того, что ему приходится делать для поддержания собственной «успешной» статусности, и вообще от всей этой жизни. Не случайно в фильме 2015 г. Макс «вдруг» превращается в фактического дауншифтера, полностью инвертирующего собственный «успех». Отказываясь от этого «успеха», герой улетает на Бали, где в течение какого-то сюжетного времени переводит дух, а затем ему снова приходится вернуться к тому, от чего он бежал.

В терминологии А. Рэнд это – такой «первоначально успешный атлант», который сначала расправил плечи, а потом вдруг их сложил (бегство на Бали); затем (отдохнув и собравшись с силами) снова расправил – видимо, уже по привычке, но второй фильм Прыгунова ответ на вопрос – зачем он сделал это снова? – оставляет для зрителя открытым. Последнему только остается поражаться свершившейся у него на глазах эволюции кинематографической версии «российской мечты»: от образа директора комбината Кати Тихомировой 1979 г. «издания» до современного ему ныне образа гламурного «топ-менеджера». Трагедия этого героя в том, что он уже не знает, куда ему бежать от сложившейся жизни, – в «кокс», в алкоголь, в «антиглобалистику», в «левые» дивиденды – или же сразу на Бали, то есть куда подальше от всего вышеперечисленного. В последнем отношении «Духless-2» из содержательно неоднозначной киносимволизации успеха фактически трансформируется в конкретную объяснительную кинодескрипцию современного дауншифтерства.

Подводя итог этому обзору, следует отметить, что содержательно, сценарно и символически современный российский кинематограф с большим трудом пробивает себе дорогу в процессе поиска достоверности в символизации и экранной демонстрации того, что стремительно меняющееся российское общество склонно определять в качестве успеха вчера, сегодня и завтра. Кроме того – и это представляется по настоящее время небезосновательным – создателям современной отечественной кинопродукции следует проявлять известную осторожность в этом направлении, поскольку доминирующие в культуре детерминанты и стереотипы успешности по факту интенсивно происходящих в обществе изменений могут начать конкурировать с теми общественными препозициями и предпочтениями успешности, которые заявляются со стороны официальных органов управления в качестве желательных [14, с. 4]. Определенную опасность здесь может представлять и то, что глубокий культурологический и философский анализ доминирующих моделей и типов символизации успеха на киноэкране может дать ключи к пониманию и раскрытию истинной сути политического популизма, к которому столь охотно продолжают прибегать некоторые политические деятели.

Библиография

1. Бакуменко Г.В. Символизация успеха в современном кинематографе – автореф. канд.дисс. по спец-ти ВАК РФ 24.00.01 [Место защиты: ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»], 2019. URL: <https://www.dissercat.com/content/simvolizatsiya-uspekh-a-v-sovremennom-kinematografe> (Дата обращения: 13.08.2023).
2. Бакуменко Г.В. Теоретическая модель социокультурного процесса символизации успеха // XIX Международная научная конференция по экономическому и социальному развитию. М.: 2019.

3. Бакуменко Г.В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката // Журнал. Art&Cult. 2021. № 9. С. 30-35. Ковалева С.В. Философия и кинематограф о конфликте между родителями и детьми // Журнал. Общество: философия, история, культура. 2021. № 8 (88). С. 22-26.
4. Ковалева С.В. Философия и кинематограф о смысле «пограничной ситуации» // Журнал. Общество: философия, история, культура. 2021. № 10 (90). С. 73-77.
5. Куделина Е.А. Новые тенденции в современном кинематографе // Власть. 2017. № 8. С. 206-208.
6. Потемкина В.В. Образ положительного героя в контексте поэтического и прозаического направлений киноязыка: на примере творчества А.Довженко и Ф. Эрмлера, конец 1920-х – середина 1930-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. № 2. С. 149-155.
7. Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве: культурная глобализация и национальный менталитет. – отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. // СПб.: Издательство РИИИ. 2023. С. 372.
8. Российская идея успеха: экспертиза и консультация // Этика успеха: Вестник исследователей, консультантов и ЛПР: Сб. ст. / ред. В. И. Бакштановский, В. А. Чурилов. Вып. 11. Тюмень; Москва: Центр прикладной этики; Югра. 1997.
9. Саенко Н. Р. «Медленное движение» как стратегия духовной безопасности в современной культуре // Коммуникативные технологии в образовании, бизнесе, политике и праве: проблемы и перспективы реализации в современной цифровой среде: сборник материалов V Международной научно-практической конференции, Волгоград/ Ответственный редактор М. Р. Желухина. Волгоград: Научное издательство ВГСПУ «Перемена». 2019. С. 112-113.
10. Саенко Н. Р. Судьба принципа удовольствия в эпоху постсовременности // Современное культурное пространство: Философия. Искусство. Технология. Информация / Научная редакция В. Х. Разакова. Волгоград: Волгоградское региональное отделение Молодежного союза юристов РФ. 2004. С. 22-28.
11. Саенко Н. Р., Хрустова В. С. Бытие человека в условиях ускорения социокультурной динамики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 2-2(40). С. 175-178.
12. Флиер А. Я. Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 6. С. 24-30.
13. Шлыкова О.В. Эвристический потенциал когнитивной модели социокультурного процесса символизации успеха – Рец. на кн.: Бакуменко Г. В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката / Г. В. Бакуменко; предисл. В. Б. Храмов. – М.: Полиграфист. 2021.
14. Шпагин А. В. Цена успеха в советском кино // Отечественные записки. 2012. № 5 (50). С. 207-226.
15. Shishkov D.K. Philosofy, brain and the picture of the world. – Turismo: Estudios & Practicas: Brasilian academic journal. – 2021. – № 1. – Р. 1-11.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В рецензируемой статье рассматривается опыт определения способов символизации «успеха» в позднесоветском и российском кино. Статья представляет некоторый интерес для читателя, автор предлагает немало наблюдений и размышлений как о кино, так и о жизни последних десятилетий, которые можно оценить как проницательные или даже оригинальные. В то же время, если оценивать статью как попытку дать «культурологический и философский анализ доминирующих моделей и типов символизации успеха на киноэкране», то невозможно не сделать целый ряд серьёзных критических замечаний. Прежде всего, для рецензируемого материала характерно рассмотрение образов «успеха» в кино лишь в связи с изменениями социально-экономического порядка, которые происходили в нашей стране. Именно поэтому, на наш взгляд, ключевой термин «успех» по всему тексту статьи следует брать в кавычки. В этом контексте он не представляет ничего, кроме пассивного следования «запросам времени», выбирающим своих «героев» по крайне ограниченным, если не сказать – примитивным, – критериям. По-видимому, с этим связано и то обстоятельство, что автор не обращает внимания на киноленты, которые «не в полной мере» соответствуют «духу времени». Естественно, столь узкий «социологизм» не позволяет рассматривать кинофильмы как произведение искусства (в совокупности индивидуальных для каждого случая методов установления коммуникации со зрителем) или как размышления о жизни человека, хотя бы в какой-то степени выходящие за границы «злобы дня». Но художник и в «злобе дня» должен увидеть выражение проблем, которые «не остывают» и после смены социальных укладов и политических режимов. Не было в России в последние десятилетия такого кино? Случайно ли, что в статье не упоминается (и это даже несколько комично) одноимённый главному термину статьи кинофильм 1984 года, который – также в чём-то «советский», – но не исчерпывающий демонстрацией соответствия каким-то сиюминутным «мелочам жизни», которые и именуются в статье «успехом»? А чуть более ранний фильм того же режиссёра – «С вечера до полудня» – разве он не об «успехе», но и этот фильм не укладывается ни в нормы «времени», ни в требования «идеологии». Одним словом, рецензируемая статья описывает «кинематографические клише» восприятия жизни каждого периода (например, десятилетия), но вряд ли возвышается до серьёзного вдумчивого анализа как киноискусства, так и питавшей его жизни, «всегда той же самой». Тем не менее, статья может быть опубликована после исправления имеющихся в тексте ошибок («любые вилы прежних ограничений»; «по отношению к ... на киноэкране, следует отметить», – зачем запятая?; «трагедия этого героя в том, который просто уже не знает, куда ему бежать от той жизни, которой...», – опечатки?, и т.п.), поскольку она представляет интерес для читателей, знакомых с советским и российским киноискусством.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Ценности и символизация успеха в современном кинематографе» выступает отечественный художественный кинематограф как способ репрезентации социального признания, удачи в делах, достижения поставленных целей. Автор не оговаривает временные рамки рассматриваемого периода, но фактически анализирует киноленты позднего советского периода, перестройки, постсоветского периода, вплоть до современности. Автор стремится показать, как меняется представление об успехе, его атрибуты и символы в зависимости от времени создания картины.

Методология исследования не оговаривается автором, но по сути является гипотетико-дедуктивной. В начале статья автор выдвигает ряд тезисов, которые доказывает в дальнейшем на примере конкретных кинолент.

Актуальность исследования, по словам автора, связана с тем, что глубокий культурологический и философский анализ доминирующих моделей и типов символизации успеха на киноэкране может дать ключи к пониманию и раскрытию истинной сути «политического популизма, к которому столь охотно продолжают прибегать некоторые политические деятели».

Научная новизна связана с выявлением временных этапов в рамках которых устанавливаются определенные стандарты в понимании и изображении успеха, смена же этих этапов обнаруживает тенденцию к прогматизации образа успеха в его кинематографическим изображении.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований. Возможно четкое определение в начале статьи ее центрального понятия – «успех», добавило бы исследованию глубины. Во всяком случае, очевидно, что в понятие «успех» в разные временные периоды входит различный набор характеристик. Если семейное благополучие и определенный материальный достаток можно назвать универсальными компонентами в изображении успеха, то профессиональная состоятельность, личная самореализация, внутренняя гармония, нравственные качества, дружеские связи, власть – являются вариативными элементами, сочетание которых может зависеть как от времени, так и от личного выбора «успешного» человека.

Структура и содержание статьи полностью соответствуют заявленной проблеме. Работа построена по дедуктивному принципу. В первой части работы автор делает ряд достаточно самоочевидных утверждений – о том, что кинематограф отражает состояние общественного сознания и сам влияет на его формирование, поэтому может выступать источником в изучении социальных идеалов, в частности в понимании успеха; о том, что советский кинематограф находился под контролем институтов, отвечающих за идеологию, поэтому в большей мере отражал не реальное, а должное состояние социума; о том, что с изменением социальной реальности России, изменилось понимание успеха, что нашло отражение в кино и первым таким отражением был период 90-х годов, для которого характерен отказ от советской традиции и отсутствие четких ориентиров; и, наконец, о том, что кинематограф 21 века транслирует новые социальные установки – конкуренции, статусной регламентации и стандартизации. Во второй части работы, автор рассматривает ряд кинолент, в которых прослеживается изменение трактовки успеха, характерной для различных периодов. В качестве примеров первого, «позднесоветского» периода, автор рассматривает фильмы «Москва слезам не верит» (режисс. В. Меньшов, 1979), «Забытая мелодия для флейты» (режисс. Э. Рязанов, 1987), «Успех» (режисс. К. Худяков, 1984). Второй период анализируется на примере фильма «Москва» (режисс. А. Зельдович, 2000). «Третья стадия» рассматривается по таким фильмам, как, «Связь» (режисс. А. Смирнова, 2006). «Духless» (режисс. Р. Прыгунов, 2011). Автор приходит к выводу, что современный российский кинематограф с большим трудом пробивает себе дорогу в процессе поиска достоверности в символизации и экранной демонстрации успеха.

Библиография статьи включает 15 наименований работ, главным образом отечественных, авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам в тексте отсутствует.

Статья будет интересна социальным философам, теоретикам культуры, всем интересующимся историей отечественного кинематографа.