

Е.Н. Савельева, В.Е. Буденкова

**ОБРАЗ ДРУГОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ И ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО**

Исследуются проблемы формирования и функционирования культурной идентичности. В контексте предлагаемой модели идентичности и взаимодействия ее разных уровней раскрывается специфика механизмов идентификации советской и постсоветской эпохи. Уникальная природа культурной идентичности советского человека рассматривается с позиции тесной взаимосвязи гражданской и национально-культурной идентичностей. Советская идеология, «встроенная» в процесс формирования культурной идентичности, обеспечивала единство ее ценностно-смыслового пространства и солидарность коммуникативных практик. Так, анализ образа Другого (чужака или мигранта) в отечественном кино демонстрирует успехи конструирования художественной реальности в соответствии с идеологией интернационализма и дружбы народов. Раскол и неопределенность культурной идентичности постсоветского времени, в свою очередь, отражается в киноискусстве, переставшем выполнять миссию консолидации общества.

**Ключевые слова:** персональная идентичность; национальная идентичность; гражданская идентичность; киноискусство; киноязык; образ мигранта; советская идеология.

Тема идентичности на протяжении нескольких десятилетий вызывает устойчивый интерес не только у ученых-гуманитариев, но и у широкой общественности. В последнее время все чаще звучат утверждения о кризисе идентичности как глобальном процессе, об утрате современным человеком идентификационных ориентиров и трудностях самоидентификации. Не менее драматично обстоят дела и с коллективной идентичностью. Поток мигрантов, наводнивших страны ЕС, поставил под сомнение европейскую идентичность и обострил национальные чувства жителей Европы. Для современной России поиск национальной идеи, а значит, и конструирование национальной идентичности, также являются актуальными задачами, от решения которых зависит будущее страны.

Ситуация усугубляется процессом глобализации, причем не только в плане стирания границ и различий, унификации и гомогенизации современного мира, но и в плане реакции на происходящие изменения, выражающейся в демонстративном стремлении подчеркнуть собственное отличие и превосходство по отношению к тем, кто не является «своим». Таким образом, обнаруживается противоречие между манифестациями идентичности на индивидуальном и коллективном уровнях и неспособностью субъектов (индивидов, социальных групп, этносов и т.д.) позиционировать себя по отношению к другим и внятно артикулировать свою принадлежность.

Примечательно, что еще в середине прошлого века вопрос об идентичности не вызывал особых затруднений, т.е. в обществе, в частности советском, имелись четкие представления и ориентиры, позволявшие людям «самоопределяться». А в XIX в. идентичность человека, как правило, «задавалась» двумя параметрами – именем собственным и национальностью. Это говорит о том, что в XXI в. идентичность и идентификация усложнились и перестали быть чем-то само собой разумеющимся. Идентичность в наше время требует уси-

лий, прежде всего интеллектуальных и волевых. Кроме того, особого изучения заслуживают механизмы конструирования и реализации идентичности, поскольку, зная «как это работает», мы можем воздействовать на процесс ее формирования и противостоять деструктивным процессам.

Среди всего многообразия аспектов проблемы внимание авторов привлекли закономерности формирования идентичности, ее структуры и динамики, а из арсенала средств авторы выделили кино, в частности формы проявления национально-культурной идентичности сквозь призму представлений о «других» в советском и постсоветском кинематографе. Но прежде, чем перейти к анализу киноматериалов, следует изложить теоретико-методологические основы нашего исследования. Авторскую модель идентичности мы достаточно подробно описали в своей предыдущей статье [1], здесь же кратко напомним ее основные положения.

Данная модель базируется на трех методологических принципах. Во-первых, идентичность, при всей ее текучести, конструируемости, контекстуальности, имеет «твердое ядро», обеспечивающее преемственность и устойчивость. Таким ядром выступает персональная идентичность. Во-вторых, идентичность формируется и реализуется в процессе коммуникации, т.е. постоянство нашего «Я» поддерживается не только внутренними, но и внешними факторами, т.е. в общении с другими, круг которых постоянно расширяется. В-третьих, структура идентичности подобна матрешке и включает последовательный ряд ступеней. Персональная идентичность (кто я?) – социальная (кто я в социуме?), которая делится на микро- (семья, работа, друзья), мезо- (этнокультурная, религиозная – кто я как представитель определенной культуры, национальности?) и макросоциальную (общество, государство – кто я как гражданин?)<sup>1</sup> – культурно-цивилизационная (кто я как представитель цивилизации или «мира», например «европеец»). Последова-

тельность этих ступеней и формирует целостность нашего «Я».

По нашему мнению, названные принципы и модель, построенная на их основе, обладают двумя методологическими преимуществами: они позволяют связать персональную и коллективную идентичность в единое целое и проследить его динамику. При этом следует подчеркнуть, что на разных уровнях идентификация осуществляется по разным основаниям. Персональная идентичность формируется на основе *различия*, микросоциальная – по *принадлежности*, а последующие уровни – по принципу *сходства*. Эти особенности важно иметь в виду при анализе отношений «свой – чужой». Так, на уровне микросоциальной идентичности все «Другие» – это по сути «Свои», и поэтому для идентификации с ней не требуются дополнительные инструменты, достаточно осознания принадлежности к общему. Но, начиная с уровня мезоидентичности, часть «Других» неизбежно становится «Чужими» и для идентификации требуется найти нечто общее.

Таким образом, подчеркнем два важных момента. Во-первых, именно с микросоциального уровня начинается проявление коллективной идентичности, а процесс идентификации осуществляется на основе принадлежности и сходства, а не различия. Это в полной мере относится и к макросоциальной идентичности, связанной с ощущением себя членом общества, гражданином государства, частью своей страны. Во-вторых, особой формой коллективной идентичности является национально-культурная идентичность, манифестирующая общее историческое прошлое, аккумулирующая и выражающая базовые ценностно-смысловые установки и принципы<sup>2</sup>. Неслучайно данный тип идентичности нередко рассматривается как воплощение национального характера, особенностей менталитета и т.д. Кроме того, в изменчивых условиях современности актуализируются механизмы, обеспечивающие солидарность сообществ. Сегодня, как никогда, народам необходим «свой» смысловой идентификационный комплекс, включающий общее историческое прошлое, географию проживания, семейные и религиозные ценности, традиции, региональную мифологию и отражающий самобытность культуры.

Как показывает история, крайне опасно пускать на самотек процесс формирования национально-культурной идентичности. Это приводит к расколу в обществе, «сворачиванию» межкультурных коммуникаций, к росту непонимания, агрессии и ксенофобии. Поэтому, понимая национально-культурную идентичность как «интегративный, рационально конструируемый с использованием политических и идеологических механизмов феномен, образующий «культурную скрепу» для проживающей на одной территории коллективной общности» [2. С. 256], следует задаться вопросом: каковы практические формы реализации механизмов, способствующих укреплению культурной идентичности?

Серьезное значение в данном контексте имеет, к примеру, кинематограф – массовый вид искусства, обладающий высочайшим коммуникативным потенциалом. Так, анализ специфики художественного решения образа Другого (чужака или мигранта) в советском и постсоветском кино позволяет обнаружить два принципиально разных подхода. Один подход воплощает киноискусство советского времени, основанное на принципах соцреализма и получившее характеристику «идеологического» кино. Второй реализует новая образная система постсоветского кинематографа, освободившегося от идеологических и эстетических нормативов. Сущность различий мы связываем с нарративной целостностью ценностно-смыслового пространства советского киноискусства. Это указывает на внутрисистемную слаженную взаимосвязь разных уровней и типов национально-культурной идентичности, в то время как подобную устойчивость идентичности сменяют ее раскол, множественность и неопределенность эпохи 1990-х гг. Причем советскую эпоху отличало доминирование в общей идентификационной матричке гражданской идентичности. Именно на нее ориентировался субъект коммуникации – советский человек, маркирующий границы Свой–Чужой. В этом случае идентичность мезоуровня (этнокультурная, религиозная (в определенном смысле)) «поглощалась» гражданской, т.е. макроуровневой, и подчинялась ее ценностно-смысловым ориентирам. Другими словами, в советском обществе гражданская идентичность, соединившись с национально-культурной, образовали уникальную в своем роде целостность – идентичность советского человека. Это нашло отражение и в языке, и в идеологических формулах того времени. Так, согласно философскому энциклопедическому словарю, советский народ – это «новая историческая, социальная и интернациональная общность людей, имеющих единую территорию, экономику, социалистическую по содержанию и многообразную по национальным особенностям культуру...» [3. С. 620].

Заметим, что речь не идет о благой ситуации всеобщей дружбы и полного взаимопонимания, поскольку действительность всегда полна противоречий и не укладывается в тесные рамки «идеальных схем». Однако интернационализм, как тип отношений между людьми, этносами, народами, основывающийся на признании Другого Своим (хотя и обладающим рядом отличий), прочно укрепился в системе идентификационных координат советской эпохи.

Следует обратить внимание на то, что кино, как показательный феномен визуальной культуры XX–XXI в., выполняет двоякую функцию. С одной стороны, его резерв неисчерпаем в успешном конструировании моделей социокультурной реальности. С другой стороны, при всей условности художественно-образного отражения мира киноискусство способно улавливать и транслировать негативные симптомы в жизни общества. Речь идет не столько о прямом крити-

ческом высказывании по поводу тщательно скрываемых и табуированных властью противоречий, сколько об их неосознанной маркировке. Так, болевым нервом режиссеров семидесятников и восьмидесятников оказываются проблемы свободы личности – ее экзистенциальной, духовной, социальной природы. На эту тему высказываются многие авторы (Р. Балаян, А. Герман, Э. Климов, К. Муратова, А. Тарковский и др.), используя метафорический эзоповский киноязык. «Все формы повествования (от условных до максимально жизнеподобных) стали выглядеть как зашифрованные аллюзии подсоветской жизни» [4. С. 316].

Однако заметим, что проблема чужака-мигранта не обнаруживается в кинопроизведениях этого периода ни в имплицитной, ни в открытой формах. Подобная тематическая лакуна косвенно свидетельствует об успехах построения в советское время культурной идентичности на коллективном уровне.

Так, советский киноязык конструирует художественную модель социалистической реальности, ориентированной идеологическими установками на солидарность, дружбу народов, интернационализм. Насколько официальная пропаганда содружества народов Союза Советских Социалистических Республик, декларируемая системой, имела отношение к реальному положению дел, вопрос дискуссионный. Но хотелось бы обратить внимание на то, что, несмотря на жесткость цензуры, проблематика миграционной политики обязательно бы получила имплицитную рефлексию в художественной сфере (к примеру, в авторском кино). Вместо этого *формируется позитивный образ Другого* как жителя иной союзной республики, представителя национальных меньшинств и т.п. Множество фильмов (разных по стилю и жанрам) демонстрируют доброжелательное к ним отношение. Гости столицы из союзных республик в отдельных эпизодах фильмов «Я шагаю по Москве» (1963 г., Г. Данелия, Г. Шпаликов) или «Три тополя на Плющихе» (1967 г., Т. Лиознова) пребывают хотя и в новой, но вполне естественной и комфортной коммуникативной среде. Их выслушивают, им при необходимости помогают. Источником и центром притяжения испытаний героя фильма Г. Данелии «Мимино» (1977 г.) является абсурдность социального пространства, а вовсе не национальная принадлежность (она скорее подчеркивает самобытность реакций героя). Кавказец Ибрагим в фильме «Угрюм-река» (1968 г., Я. Лапшин) оказывается Другим по отношению к Прохору Грому не по национальному признаку, несмотря на свою внешнюю экзотичность, необузданность и бесстрашие характера. Акцент различия героев перемещается в морально-этическое пространство: самоотверженность Ибрагима и предательство Прохора. В целом же сама художественно-образная система советского кино (от монтажа до актерской игры) выстраивает фильмическую реальность, в которой полностью *отсутствует негативная интерпретация национальной принадлежности*. Пред-

ставитель какого-либо народа советской России – будучи другой национальности – рассматривается как «свой», но «особенный», а не как Чужой, абсолютно непостижимый и представляющий угрозу.

Объяснить феномен позитивного образа Другого в его этнонациональной ипостаси можно следующим образом. Во-первых, идеология советской системы являлась объединяющим началом, формирующим коллективную идентичность, где доминирующую роль играет гражданская идентичность, а не этнонациональная или религиозная. Уникальный ценностно-смысловой ряд (коллективизм, патриотизм, социальная справедливость и проч.) определял самосознание «советского народа» на всех уровнях коллективной идентичности: микро-, мезо- и макросоциальном. А поскольку утопический проект социалистическо-коммунистических преобразований предполагал мировые масштабы, поэтому можно говорить о расширении идентификационной модели до культурно-цивилизационного уровня. Соответственно, основанием коммуникации становится культурно-цивилизационная идентичность, которая в силу своей изначальной открытости и интегративной природы частично включает национальную, религиозную, социальную, хотя не исчерпывается ими. Это значит, что растет число Других (индивидов, этносов, наций, религий), которые становятся Своими. Персональный же характер выбора подобной системы ценностей только закрепляет целостность и устойчивость культурной идентичности. Следует упомянуть, что такие черты, как коллективизм, общинность, терпимость к инородцам, исторически присущи отечественному менталитету. Это объясняет их трансляцию в пространство советской культуры, сохранившей и укрепившей подобную преемственность мировоззренческих установок и традиций.

Именно по этой причине *демаркацию Свой–Другой определяли не этнокультурные, а иные различия*. Какие именно параметры оказываются идентификационными для определения Своих? Кто в этом случае занимает место Другого – Чужака, несущего угрозу? Ответы мы обнаруживаем в пространстве советского кино, репрезентирующего образ Другого посредством следующих форм инаковости.

Во-первых, образ Другого *выстраивается по принципу идеологического несовпадения*. Как правило, это иностранец, представитель западного, капиталистического мира, которому противостоит советский человек – любой национальности, религии, профессии. Ярким примером является фильм Г. Александрова «Цирк» (1936 г.), где герой с чуждыми советскому человеку установками воплощает чужака, в то время как героиня-иностранка (как и ее темнокожий сын) приобретают статус Своих, продемонстрировав желание интегрироваться в советскую систему. Даже в фантастическом жанре – «Аэлита» (1924 г., Я. Протазанов) или «Через тернии к звездам» (1980 г., Р. Виктор) – ино-

планетяне идентифицируются, в первую очередь, как представители иной враждебной идеологической системы. Как правило, она имеет признаки западноевропейской капиталистической формации. В этом же русле идеологического противостояния складывается богатейшая традиция исторического, историко-революционного, военного кино. Демонстрируется враг – захватчик, нацист, диверсант и т.п.

*Во второй модели Другого мы все же обнаруживаем представителя национальных меньшинств, но драматургический конфликт связан с его идейным сопротивлением советской власти.* Показательно, что в тот момент, когда осуществляется цивилизационное рекрутирование, этноэкзотичность героя не мешает его включению в круг Своих. Подобные примеры дает кино сибирской тематики («Случай в тайге» 1953 г., Ю. Егоров, Ю. Победоносцев; «Золотое озеро» 1935 г., В. Шнейдеров; «Звероловы» 1959 г., Г. Нифонтов) [5].

Обе модели в качестве идентификационных маркеров Своего/Другого ориентируют на приверженность ценностным системам определенного общественно-политического типа. Свои – безусловно, за социалистическое мироустройство, а именно: за социальную справедливость, интернационализм, коллективизм, патриотизм, мировую революцию и т.д. Другие опознаются по агрессивно-активному либо пассивному сопротивлению данному устройству общества.

Выделим *третий вариант возможного конструирования Другого, который осуществляется в контексте бесконечного разнообразия производственных, психологических, социальных, межличностных и прочих конфликтов между представителями единого культурного пространства.* Демонстрируется не столько кардинально Другой, сколько в чем-то ущербный Свой, не достигший идеального образа героя эпохи. Тем самым предлагается возможность обнаружить тождество на уровне персональной идентичности. Советское кино демонстрирует плодотворный путь от первых шагов самоидентификации человека новой эпохи («Строгий юноша» 1936 г., А. Роом; «Летчики» 1935 г., Ю. Райзман) к рефлексии по поводу внутреннего мира в экзистенциальном кино восьмидесятников («Полеты во сне и наяву» 1983 г., Р. Балаян; «Сталкер» 1979 г., А. Тарковский). Важно подчеркнуть, что, несмотря на специфику ценностных приоритетов разных киноэпох (пафос человека труда и коллективизм в соцреализме или поворот к индивиду в кино оттепели и т.д.), базовые ценностные ориентиры остаются определяющими. Зато жанровое и тематическое разнообразие советского кино предлагало множество вариантов самоидентификации и по принципу тождества, и по принципу персонального различия. Так, к примеру, шестидесятники обнаруживают демаркацию между ценностными установками города – деревни (кино деревенской тематики В. Шукшина); прогрессом – консерватизмом («Журналист» 1967 г., Герасимов); между поколениями отцов и детей; между добропорядочными

гражданами и преступным миром, между индивидуалистом и представителем коллективистских убеждений и т.д.

В любом случае средства киноискусства эффективно использовались как механизм художественно-образной трансляции ценностных установок, как предписанных советской идеологией (социалистические принципы), так и присущих отечественному менталитету (взаимопомощь, опора на Другого, порядочность, бескорыстность, альтруизм, сострадание, патриотизм, самопожертвование и проч.). Таким образом, советская идеология, «встроенная» в процесс формирования культурной идентичности, поддерживала ее целостность и обеспечивала взаимопонимание субъектов коммуникативных практик.

Продуктивность подобной стратегии государственной культурной политики становится очевидна при обращении к кино постсоветской эпохи. После распада СССР кинопродукция отчетливо демонстрирует атрофию государственной идеологии. В пространстве киноискусства мы не находим ни солидарного дружелюбия по отношению к представителю иной национальности, ни внятного киновысказывания по поводу лавинообразного роста межнациональных проблем. Более того, в отличие от европейского кино (Жак Одиар, С. Фрирз, Жан-Пьер и Люк Дарденны и др.), активно осваивающего проблему мигрантов, отечественных фильмов данной тематики крайне мало [6].

Обозначим причины такого положения. Несмотря на устойчивость «ядра», персональная идентичность, сформированная в процессе индивидуального выбора систем ценностей, лишена «внешней» поддержки коллективных «матрешек». Процесс коммуникации не обеспечивает самоотождествления по принципу сходства, так как социокультурную реальность характеризует ценностно-смысловой релятивизм. Киноязык, с одной стороны, маркирует эту ситуацию неопределенности. С другой, он уже не выполняет миссию конструирования художественной реальности на основаниях, определенных идеологией, и не призван консолидировать общество. А «ухватить» проблемную реальность он тоже не в состоянии из-за коммерческих приоритетов. Другой возможной причиной может быть культурная память о бывшем содружестве наций, стыдливо превращающая миграционную проблематику в «фигуру умолчания».

Между тем на малочисленном киноматериале мы обнаруживаем следующие тенденции. *Во-первых, в систему демаркации Свой–Другой входит четкая фиксация этно-национальных различий.* Появляется образ мигранта – чужака, представителя иного мира, вовсе не входящего в Свой круг («Она» 2012 г., Л. Садилова). *Распространяется негативный образ «понаехавших»,* систематически возникающий в телесериалах. Даже вполне безобидный ТВ-сериал «Наша Russia» (производства «Comedy Club Production»), героями которого являются символы *гастарбайтеров* Равшан и Джам-

шут, косвенно демонстрирует негативные симптомы общества. Насколько герои – Другие, исключенные из круга Своих, – указывают приемы комизма, выстроенные на подсознательном страхе русского начальника перед подчиненными рабочими-таджиками. Это вызывает его агрессию по отношению к *гастарбайтерам*, живущим в своем – абсолютно непроницаемом для понимания – мире [7. С. 266]. Весьма показателен фильм Дм. Мамулия «Чужое небо» (2010 г.) о пастухе Али из Средней Азии, который отправляется в Москву в поисках пропавшей жены. Художественно-образные средства киноязыка предельно достоверно конструируют враждебную среду мегаполиса как безнадежно чуждое герою пространство. Для этого используются подчеркнута некоммуникативные планы (со спины, сверху, сквозь дверные проемы); камера имитирует движение в узком темном пространстве; грязные коридоры, дворы, троллейбусы как резервация для чужаков; в противовес уверенной телесности и стремительным движениям «хозяев» территории – молчаливость, согбенность героя. Режиссер педалирует не столько страх перед Другими, сколько брезгливость, на что метафорически указывает звуковой фон, транслирующий информацию о нарастающей эпидемии гриппа и сцены дезинфекции *гастарбайтеров*.

Стоит отметить также, что статус мигрантов в подобном негативном контексте получают и «оккупирующие» столицу провинциалы («Мигранты» 1991 г. В. Приемыхов; «Глянец» 2007 г. А. Кончаловский).

Таким образом, в идентификационный ряд тождества и различий включаются этнокультурные признаки. Таков подмеченный киноискусством симптом наступления эпохи «всеобщего интернационального недружелюбия», национальных проблем и недееспособности гражданской идентичности.

*Вторым принципиальным изменением в критериях демаркации Свой–Другой является утрата идеологической составляющей.* Основания инаковости иностранцев, представителей западноевропейского мира, существенно меняются. Например, в фильме В. Меньшова «Зависть богов» (2000 г.) иностранец как Иной занимает не идеологическое, а сексуальное интимное пространство. Его социально-политическая позиция не выступает необходимым параметром различия. Для героини фильма гораздо неожиданнее и экзотичнее оказывается мир его гендерной идентичности.

Подобное замещение происходит и в осваиваемых постсоветским кино жанрах фантастики и фэнтези. Так, Иные/Другие в «Ночном дозоре» (2004 г.) Т. Бекмамбетова обладают особой – внеантропологической

природой, и это их основной идентификационный признак.

*Теряет актуальность и третья модель конструирования Другого, ориентированная на поиск тождества и различий персональной идентичности во внутрикультурном пространстве.* Культурную идентичность постсоветского времени определяют установки, эпизодически декларируемые и зачастую противоречивые по ценностно-смысловому содержанию. Подобная идейная сумятица отражается и в киноискусстве. Кинопространство складывается из мозаики произведений, в которых герои либо выступают носителями невянятно выраженной системы ценностей; либо транслируют установки ушедшей советской эпохи; либо опираются на особенности западноевропейского менталитета, усиливая их воздействие обращением к голливудским эстетическим принципам и т.д. В целом же отсутствуют критерии, на которые можно ориентироваться в процессе самоидентификации и провести демаркацию между Своими и Другими. В силу этого теряет свое значение принцип сходства при коммуникации коллективного субъекта нынешней эпохи с Другим – мигрантом, представителем иной национальности бывшего Советского Союза. Мы больше не солидарны в своем дружелюбии по отношению к представителям национальных меньшинств. Настроения значительной части общества по отношению к ним располагаются где-то между настороженностью и враждебностью, что угрожает ростом ксенофобии и национализма.

Таким образом, киноискусство, будучи механизмом конструирования художественно-образных миров и выявления скрытых симптомов общества, способно внести лепту в укрепление культурной идентичности. Как показывает наше исследование, советское кино успешно участвует в формировании национально-культурной идентичности, в репертуаре которой на коллективном уровне доминирует гражданская, а не этнокультурная или религиозная. Идеология интернационализма обуславливала терпимость и толерантность по отношению к языкам, поведенческим моделям, традициям, нормам и т.п., что обеспечивало иммунитет к ксенофобии и национализму у советских граждан. Сегодня же, когда идеологические механизмы не обеспечивают единства гражданской и национальной идентичностей, а некогда общее коммуникативное пространство разделено вполне осязаемыми границами, сложно, но нужно и можно найти то общее, что позволит воспринимать Другого без негативных коннотаций и идентифицировать себя с ним на основе сходства, а не различий. Опыт советского кинематографа здесь может быть весьма кстати.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Авторы разделяют этнокультурную и национально-культурную идентичности. В данном случае национально-культурная может совпадать с гражданской. В многонациональном государстве гражданская – шире, но в СССР национально-культурная совпадала с гражданской.

<sup>2</sup> Нетрудно заметить, что гражданская и национально-культурная идентичности тесно взаимосвязаны, что позволяет говорить об их «обратимости» в определенных культурно-исторических условиях и обстоятельствах. Тем не менее нам важно подчеркнуть специфику обеих, связанную

с разными временными измерениями. Гражданская идентичность – это современность, т.е. самоопределение в настоящем времени; национально-культурная – это переживание истории, актуализированный опыт прошлого.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
2. Астафьева О.Н. Реструктуризация и демаркация коллективных идентичностей в условиях глобализации: будущее национально-культурной идентичности // Вопросы социальной теории : Научный альманах. Человек в поисках идентичности. М. : Ин-т философии РАН, 2010. Т. IV. С. 255–281.
3. Философский энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1983. 836 с.
4. После оттепели: кинематограф 1970-х. М. : НИИ киноискусства, 2009. 576 с.
5. Савельева Е.Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.
6. Долин А. Мигранты в кино: замкнутый круг насилия. URL: [http://radiovesti.ru/episode/show/episode\\_id/35219](http://radiovesti.ru/episode/show/episode_id/35219).
7. Тихонова А. «Гламурный подонок» и «суровый гей», или Постсоветские репрезентации маскулинности в телевизионной поп-культуре: «Наша Россия» на ТНТ // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, М. : ООО Вариант ЦСПГИ, 2009. 296 с.

Savelieva Elena N. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: limi77@inbox.ru, kulturtu@yandex.ru; Budenkova Valeriya E. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: soler@front.ru, kulturtu@yandex.ru

## THE CONCEPT OF THE OTHER AS A MANIFESTATION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY IN SOVIET AND POST-SOVIET CINEMA.

**Keywords:** personal identity; national identity; civic identity; film art; language of cinema; the image of the migrant; the Soviet ideology.

The article is concerned with the study the role of cinema in the construction of national and cultural identity. Through the example of the Soviet and post-Soviet cinema the authors seek to show peculiarities of the national and cultural identity manifestation from the perspective of the concept of “the Others”. The significance of the study is due to the following factors. Firstly, in recent years have increasingly heard statements about identity crisis as a global process, about the loss by our moderns the identity guides, and about difficulties of self-identification. Secondly, in the context of globalization national feelings become more sensitive and desire to emphasize our own difference and superiority toward those who are not “one of us”, increases. Thirdly, understanding the ways and mechanisms of constructing and maintaining national and cultural identity is essential for the future of Russia. The aim of this paper is to show how an artistic model of reality, which is ideologically focused on solidarity, friendship and internationalism, is constructed by means of cinema language, and a positive image of “the Other” is formed. Methodological basis of the study is the model of identity developed by authors. This model allows us to explain the phenomenon of Soviet identity, which had connected national and cultural with civic identity. The consequence of this association was the relationship based on the searching for similarities in the difference and recognition “the Other” “One of us”. As for the images of “aliens” in the Soviet cinema, they are formed not on ethnic grounds, but on the ideological and/or socio-political basis. In any case, the means of cinema were effectively used as a tool of artistic translation values, both prescribed by the Soviet ideology and historically inherent in the national mentality. Thus, the Soviet ideology included in the cultural identity formation supported its integrity and ensured mutual understanding of subjects of communications. The opposite situation exists in the post-Soviet cinema. Firstly, the demarcation of “us-them” is based on fixation of ethnic and national differences. The image of the migrants as “interlopers”, representatives of another world appears in contemporary Russian cinema. The second fundamental change in distinguishing “us-them” is the loss of the ideological component. Also, the third model of “the Other” construction that is directed at the searching orienting points for personal identity in native culture, loses its relevance. We are no longer in agreement in our friendliness towards representatives of other nations. Today the ideological mechanisms do not ensure the unity of civil and national identity, and perceivable boundaries have divided formerly common communicative space. So it is very important to find something in common, which allows to perceive “the Other” without negative connotations. The Soviet cinema experience can be a handy idea under current conditions.

## REFERENCES

1. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. DOI: 10.17223/22220836/21/4
2. Astafieva, O.N. (2010) Restrukturizatsiya i demarkatsiya kolektivnykh identichnostey v usloviyakh globalizatsii: budushchee natsional'no-kul'turnoy identichnosti [Restructuring and demarcation of collective identities in the context of globalisation: The future of national and cultural identity]. In: Reznik, Yu.M. & Tlostanova, M.V. (eds) *Voprosy sotsial'noy teorii. Chelovek v poiskakh identichnosti* [Issues of Social Theory. Man's Search for Identity]. Vol. 4. Moscow: Institute of Philosophy RAS. pp. 255–281.
3. Ilichev, L.F., Fedoseev, P.N., Kovalev, S.M. & Panov, V.G. (1983) *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
4. Shemyakin, A. & Mikheeva, Yu. (2009) *Posle ottepeli: kinematograf 1970-kh*. [After the Thaw: cinematography of the 1970s]. Moscow: NII kinoiskusstva.
5. Savelieva, E.N. (2015) The artistic model of Siberia "Siberian identity" in Russian cinema of the twentieth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(20). pp. 14–24. DOI: 10.17223/22220836/20/2
6. Dolin, A. (2015) *Migranty v kino: zamknuty krug nasiliya* [Migrants in the cinema: a vicious circle of violence]. [Online] Available from: [http://radiovesti.ru/episode/show/episode\\_id/35219](http://radiovesti.ru/episode/show/episode_id/35219).
7. Tikhonova, A. (2009) “Glamurnyy podonok” i “surovy gey” ili postsovetkie reprezentatsii maskulinnosti v televizionnoy pop-kul'ture: “Nasha Russia” na TNT [A “glamorous scum” and a “harsh gay” or representation of masculinity in the post-Soviet television pop culture: “Our Russia” on TNT]. In: Yarskaya-Smirnova, E. & Romanov, P. (eds) *Vizual'naya antropologiya: nastroyka optiki* [Visual Anthropology: Setting optics]. Moscow: Variant TsSPGI.