

НЕРЕАЛЬНОСТЬ «ЭКРАННОЙ» РЕАЛЬНОСТИ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ЭТНИЧЕСКОГО ОДНООБРАЗИЯ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО

ТХАКАХОВ Валерий Хазраилович – доктор социологических наук, профессор, кафедра теории и истории социологии, факультет социологии Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия (atalik7@yandex.ru).

Аннотация. В статье обсуждается проблема этнического и антропологического однообразия в современном российском кино. Опираясь на этносоциологический подход к анализу киноиндустрии, автор выявляет факторы и условия, обусловившие, с одной стороны, установление режима исключения расовых и этнических меньшинств из кинопроизводства на федеральном уровне, а с другой – превращение национально-региональных кинематографов в моноэтнические пространства – «татарский мир», «башкирский мир» и т.д. В качестве основной причины сложившейся ситуации называется стратегический разрыв традиций, проявившийся в отказе от советской идеологии и практики интернационализма в киноискусстве и приведшей к изоляции от норм и правил современной мировой киноиндустрии, ориентированной на репрезентацию расового и этнического разнообразия. Рассмотрев институционально-структурный, экономический и антропологический аспекты проявления и возможные негативные последствия этнического однообразия в отечественном кино, автор высказал ряд рекомендаций по его преодолению.

Ключевые слова: российское кино • этносоциология кино • этнические меньшинства • этническое однообразие • этническое неравенство • социальное исключение

DOI: 10.31857/5013216250007458-6

Постановка задачи. Взгляд социолога на продукты современной киноиндустрии во многом отличается от взгляда киноведа, культуролога или журналиста. Его внимание в первую очередь фокусируется не на художественной ценности фильма или деятельности участников к его созданию людей творческих профессий, а на социальных смыслах, технологиях, контекстах и последствиях процесса кинопроизводства. Подобная перспектива выходит за рамки широко распространенной в теории кино традиции рассматривать кинопроцесс преимущественно с позиций художественного творчества, игнорируя при этом его социальные аспекты и результаты [Жабский, 2009: 117]. С точки зрения социологии, представители киноиндустрии – такие же субъекты социального конструирования реальности, как и участники иных публичных дискурсов – политики, литераторы, ученые, публицисты и т.п., ибо тот, кто создает массовый продукт, обращенный к многочисленной аудитории, уже втянут в социальные игры консьюмеризма и производства определенной картины мира. Другими словами, деятели киноискусства – это агенты и политического, и идеологического, и социального полей, и, желая того или нет, они вносят свой вклад в формирование и воспроизводство определенных общественных отношений, включая систему социального неравенства. Последняя конструируется за счет функционирования разнообразных режимов допуска, а проявляется в неравном распределении ресурсов, власти и престижа.

Одним из ключевых направлений в социологии кино является этносоциологический подход к анализу кинопроцесса¹. Центральная проблема такого рода исследований – каким образом этничность и раса вовлекаются в различные практики, связанные с

¹ В российской науке, однако, данный подход занимает, скорее, периферийное положение. В подавляющем большинстве значимых отечественных исследований по социологии кино этничность

функционированием киноиндустрии и киноискусства, и к каким последствиям это приводит. Речь идет о включении и исключении субъектов и групп из пространства кино, их этносоциальной иерархии и мобильности, равенстве и неравенстве, обусловленных расовой и этнической принадлежностью, месте и роли конфликта в межэтнических отношениях киногероев. *Неравенство в кино* – это репрезентация от имени артистов, режиссеров и продюсеров определенных групп, идей и ценностей и игнорирование других, и один из типичных случаев такого неравенства – *расовое, этническое и антропологическое однообразие*, выражающееся в доминировании на экранах (и в индустрии в целом) представителей расового и/или этнического большинства при отсутствии или слабой представленности расовых и этнических меньшинств.

На протяжении нескольких последних десятилетий в мировом кинематографе наблюдается устойчивая, усиливающаяся год от года, тенденция к преодолению расового и этнического однообразия (см. Приложение 1). Североамериканская и европейская киноиндустрия целенаправленно идет по пути отказа от сегрегированных киноколлективов и любых форм дискриминации на съемочной площадке. Голливуд уже много лет придерживается политики интеграции представителей основных рас и этнических групп США и мира в киноиндустрию. Движение в сторону демократизации кинопроцесса наметилось и в британском кинематографе – еще недавно наиболее консервативном и закрытом клубе исключительно для «белых». В последние годы там все охотнее приглашают на съемочную площадку «новых» британских актеров, имеющих африканские, арабские, турецкие, азиатские корни. То же с конца XX в. происходит и во Франции. Не остался в стороне от мировых тенденций и турецкий кинематограф, где режим конкурсного профессионального отбора, рекрутинга и «уличного» кастинга функционировал даже тогда, когда в иных сферах общественной жизни и публичной коммуникации Турции существовали ограничения на воспроизводство исторической памяти и этнокультурной идентичности национальных меньшинств. В итоге среди наиболее известных турецких кинозвезд можно обнаружить немало актеров и актрис с татарскими, грузинскими, черкесскими и иными кавказскими и не только корнями. И тут возникает закономерный вопрос: а как обстоят дела в России? Насколько ситуация в отечественном кинематографе соответствует общемировому тренду репрезентировать на экранах расовое и этническое разнообразие? Постараемся ответить на этот вопрос.

Эмпирическую базу исследования, проводившегося в 2016–2018 гг., составили биофильмография российского кино [Актеры российского..., 2012] и *постсоветские игровые кинофильмы и телесериалы* наиболее популярных жанров (приключения, вестерн, боевик, триллер, детектив, драма, мелодрама, фэнтези), показанные на каналах от провайдера «Триколор ТВ», специализирующихся на художественных фильмах: «Наш детектив», «Наше любимое HD», «Наш киноман», «Русский детектив», «Русский роман», «Наше любимое», «Остросюжетное», «Кинопремиум», «Киномикс», «Киносвидание», «Мужское кино», «Че». Также изучалась обширная фильмотека советского периода на предмет этнической принадлежности персонажей, актерского состава и всего коллектива, работавшего над той или иной картиной.

Условия становления российского кино постсоветского периода. Даже беглый анализ современного российского кино с позиции этносоциологического подхода позволяет сделать вывод о непрерывном (с определенного момента) доминировании представителей этнического большинства практически во всех сферах отечественной киноиндустрии и, следовательно, ограничении доступа к ней для этнических меньшинств. Подобная эксклюзия распространяется на все перечисленные выше жанры художественных кино- и телефильмов и проявляется в различных формах, наиболее распространенными из которых являются: 1) полное исключение (в фильме конструируется гомогенная этническая

среда, представленная гомогенным же актерским составом); 2) *киноподмена*² (актеры, принадлежащие к одной этнической группе, играют представителей других этнических групп); 3) *конструирование и поддержание отношений неравенства* при формировании актерских коллективов и распределении ролей (за актерами из числа этнического большинства закрепляются главные роли, а представителям меньшинств предлагают (если вообще предлагают) роли второго плана, участие в «массовке» и т.п.).

Особенности современного состояния российского кинематографа, включая свойственное ему этническое однообразие, во многом, на наш взгляд, объясняются теми трансформациями, которым он подвергся вследствие изменения социально-экономического и политической строя в нашей стране. Освободившись от идеологического прессинга, отечественные кинематографисты приступили к разработке альтернативного проекта, направленного на преодоление прежней цензуры, материально-финансовой зависимости от государства и иных политических структур и утверждение свободы творчества без оглядки на какие-либо навязываемые извне регламенты и ограничения. С социокультурной точки зрения это означало полную смену идентичности, выразившуюся в переходе к новой этике и эстетике, репрезентации жизни и идеалов одних социальных групп и забвению других. Параллельно происходило также обновление актуального клуба актеров, режиссеров, сценаристов. Часть звезд советского кино сама перестала сниматься и снимать, других больше не приглашали на съемочную площадку, что повлекло за собой прерывание эволюционной смены поколений кинодеятелей. Советская модель кинематографа с ее чрезмерной идеологизацией, но вместе с тем и уважением к культурным и социальным различиям и полиэтничностью осталась в прошлом, как и советские институты «позитивной» дискриминации. Их место заняла новая модель, опирающаяся на принципы социального и культурного однообразия, иерархизма, «оправдания» криминальной субкультуры и ненормативности.

В итоге современный российский кинематограф оказался в ситуации *стратегического разрыва традиций*, проявившегося в деконструкции советской идеологии и практики в киноискусстве и приведшего к установлению режима изоляции от норм и правил (в том числе и негласных), принятых в современной мировой киноиндустрии. Для того чтобы показать глубину этого разрыва, одним из ключевых последствий которого стало утверждение в отечественном кино модели этнического и антропологического однообразия, рассмотрим наиболее значимые измерения его проявления.

Институционально-структурные особенности советского и современного российского кинематографа. Начиная с 1920-х гг., советское кино развивалось как интернациональное искусство и многонациональная индустрия [История отечественного кино, 2005], причем не только в плане идеологии, но и институциональной структуры. Помимо общесоюзного уровня с его центральными киностудиями («Мосфильм», «Ленфильм» и др.) и ведущими профильными вузами (ГИТИС, ВГИК и т.п.), отечественный кинематограф того периода включал также уровень национально-территориальных образований – союзных республик. Практически в каждой из них была создана и успешно развивалась своя, региональная, индустрия кино и телевидения: основывались студии – «Грузия-фильм» (1921), «Арменфильм» (1923), «Беларусьфильм» (1924) и т.д., формировался клуб киноактеров и киноактрис, режиссеров и сценаристов, вырабатывались собственные стили и специализации в киноискусстве. Оба уровня существовали не изолированно. Нередко актеры республиканских киностудий привлекались для съемок на общесоюзных площадках и таким образом становились звездами национального масштаба, а советские зрители, где бы они ни жили, привыкали видеть на экранах интернациональные актерские

² Данное явление встречается и в советском кинематографе – «Свинарка и пастух» (1941), «Кавказская пленница» (1967), «Белое солнце пустыни» (1970), однако там оно оказывается скорее исключением из правил. Сейчас же киноподмены – один из доминирующих трендов в отечественном кино: «Наша Russia» (2006), «Орда» (2012), «Внутреннее расследование» (2014) и многие другие.

коллективы, представлявшие разные расовые, этнические, антропологические группы, населявшие территорию Советского Союза.

В постсоветском российском кинематографе наблюдается противоположная ситуация: федеральный и региональный уровни никак не пересекаются, а их актерские коллективы практически не взаимодействуют. Оказавшись в условиях социокультурного исключения из федерального художественного пространства, региональные кинематографы пошли по пути формирования собственной ресурсной базы для интеграции в визуальное искусство России и мира и создания своего, национального, кино- и телеконтента. Их целевая аудитория – соотечественники и все те, кому интересно этническое искусство, в том числе и за рубежом. В национальных республиках РФ – Татарстане, Башкортостане, Бурятии, Чувашии, Якутии, Северной Осетии – Алании, Чечне, Кабардино-Балкарии, Адыгее, Ингушетии и др. – активно снимаются художественные полно- и короткометражные фильмы на языках титульных народов. В отсутствие доступа к общедолевым каналам распространения региональная кино- и телепродукция транслируется через местные сети спутникового вещания, тем самым внося свой вклад в поддержание и воспроизводство модели расово-этнического и антропологического однообразия уже на региональном уровне – «татарский мир», «башкирский мир», «чувашский мир» и т.д. Примечательно, что закреплению данной модели способствуют также местные элиты, заинтересованные в создании дополнительных культурных ресурсов для национальной и региональной идентичностей.

Экономическое измерение российского кино. В условиях рыночной конкуренции, пришедшей на смену жесткой советской политике экономического и идеологического патернализма, российские фильмы стали значимо проигрывать зарубежной, в первую очередь голливудской, продукции. С целью помочь испытывающей большие финансовые сложности отечественной киноиндустрии в 1995 г. был создан Фонд кино – федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, занимающийся отбором и спонсированием на возвратной или безвозвратной основе игровых полнометражных и анимационных фильмов. Время показало, что навязанный им раздаточный принцип функционирования фильмопроизводства, основу которого составляет государственное финансирование, и полупрозрачная система выделения ресурсов без обременения не способствовали решению проблемы слабой конкурентоспособности российских фильмов даже на внутреннем рынке, но при этом породили новые. Например, формулировка одного из базовых направлений деятельности Фонда – производство и прокат *национальных* фильмов – содержала в себе неясность, чреватую далеко идущими последствиями: что считать «национальным» фильмом? Кажется, ответ очевиден: национальный – значит, *русский*. Однако не все так просто. Что позволяет квалифицировать фильм как российский? Территориальная принадлежность – снят в России? Этническая принадлежность – «русский фильм»? Но российское не ограничивается только русским. Это еще и татарское, и аварское, и чеченское, и бурятское, и адыгское, и осетинское, и якутское, и башкирское, и карельское, и даже любой симбиоз различных этно-региональных компонент. И в то же время подпадает ли все это, по сути региональное и локальное, под понятие национального?

Попыток разобраться с этими, во многом неудобными, вопросами так и не было сделано. Реальная же практика кинобизнеса (в первую очередь связанная с производством художественно-игровых фильмов) привела к тому, что на федеральном уровне данный вид деятельности монополизировали (в плане актерского состава) представители этнического большинства, а этнические меньшинства остались в стороне от общероссийского рынка кино. Как следствие, они оказались исключены из системы конкурентного отбора и кастинга и лишены возможности зарабатывать посредством знаний, умений и навыков, полученных в профильных (творческих) вузах. Например, из 26 картин, поддерживаемых Фондом кино в 2013 г., ни одна не предусматривала участие полиэтнических актерских коллективов. Аналогичная ситуация сложилась и с проектами, которые Фонд собирался профинансировать в 2016 г. Если же присмотреться к сложившейся ситуации повнимательнее,

то можно заметить еще более тревожные тенденции: внутри номинальной группы этнического большинства, доминирующего на федеральных съемочных площадках, сформировалась *практическая* группа меньшинства – закрытый клуб, монополизировавший сферу кинопроизводства и блокирующий доступ к ней новым лицам из своей же группы этнического большинства, не говоря уже о представителях этнических меньшинств.

По сути, российский кинематограф превратился в закрытое социальное поле, где этничность (принадлежность к большинству) служит значимым фактором продвижения, а работа механизмов социального «лифта» и восходящей мобильности весьма затруднена. Результатом сложившейся ситуации становятся *экономические* и *генерационные* потери, причем не только для киноактеров из числа этнических меньшинств, размер упущенной выгоды которых даже гипотетически невозможно предположить, но и для представителей большинства, не входящих в вышеупомянутый закрытый клуб и фактически исключенных из процессов поколенческой мобильности и ротации³. Все это чревато последствиями, о которых писал Г. Беккер – автор концепции *экономической дискриминации*. Будучи (в силу тех или иных причин) слабо востребованными на рынке труда и не имея возможности реализовать полученные за годы обучения знания и навыки, меньшинства (и этнические в том числе) начинают меньше или полностью прекращают инвестировать в развитие своего человеческого капитала, что приводит к дальнейшему снижению их востребованности как профессионалов. Если доля большинства значительно превосходит долю меньшинств в населении конкретной страны, то от последствий экономической дискриминации страдают преимущественно вторые. Однако если «представители меньшинства составляют весомую долю в общей численности населения, тогда их дискриминация со стороны большинства будет наносить ущерб как тем, так и другим» [Беккер, 2003: 586].

Антропологическое однообразие в российском кино. Согласно последней переписи населения, этнические меньшинства составляют в общей сложности 20% населения РФ⁴, а все российские города и регионы являются многонациональными. С антропологической точки зрения российский народ имеет двурасовую основу – европеоидную и монголоидную – и включает десятки отличий внутри расовых и этнических групп. Например, только у русских европейской части страны специалисты выделяют до шести антропологических типов [Евстигнеев, 2008: 98]. Крупнейшие города России давно превратились в демонстрационную площадку самого настоящего антропологического разнообразия, где можно встретить не только русских, но также типичных кавказионов, понтийцев, татар, башкир, якутов и т.д.

Иной предстает Россия экранная. Хотя отечественные образовательные учреждения в сфере кинематографии, театрального и актерского искусства ежегодно выпускают немало подготовленных специалистов из различных регионов страны, постсоветские фильмы и сериалы на протяжении многих лет продолжают оставаться удручающе *антропологически бедными*. Зрителю навязывается образ «стерильной» реальности, где доминирует один-единственный антропологический тип, что, в свою очередь, способствует воспроизводству и легитимации системы социального неравенства и исключений [Бурдые: 2001; 2005]. Подтверждение тому – киноведческий справочник действующих актеров российского кино с 1980 по 2011 г. [Актеры российского..., 2012]. Он включает 959 имен, из которых только 22 (2,3%) принадлежат представителям этнических меньшинств (коренных народов) России [там же: 625–631].

³ Совершенно иная ситуация наблюдается, например, в отечественном большом спорте, где поколенческая мобильность и ротация – нормальная практика. Во многих видах единоборств чемпионы, как правило, имеют «пролетарское» происхождение и являются представителями этнических меньшинств. Они на собственном примере демонстрируют подрастающим поколениям возможности для самореализации, восходящей социальной мобильности и просто разрыва с бедностью.

⁴ Итоги Всероссийской переписи населения. 2010 года: [в 11 т.] Т. 4: Национальный состав и владение языками, гражданство / Федер. служба госстатистики. М.: ИИЦ «Статистика России», 2012. С. 9–21.

Исключения из общего правила этноантропологического однообразия, конечно, случаются, однако тут возникает другая проблема – характер ролей, обычно предлагаемых киноактерам из числа этнических меньшинств. Как правило, среди них преобладают отрицательные персонажи, причем нередко второго плана – криминальные авторитеты, бандиты, хулиганы, террористы (см.: [Актеры российского..., 2012]). Впрочем, в каких бы ипостасях ни представляли на экране этнические меньшинства, картин с ними появляется в целом крайне мало (см. Приложение 2). Еще меньше тех, которые сумели добиться определенной известности и попасть в общенациональный прокат. Их можно буквально пересчитать по пальцам. Приведем несколько примеров.

1. Телесериал «Боец» (2004). Здесь к съемкам привлекли актеров татарского происхождения Наиля Идрисова и Рамиля Сабитова, исполнивших второстепенные и эпизодические роли бандитов.

2. Телесериал «Москва. Центральный округ» (2003–2014), где роль оперативника-буряты капитана Г. Банзарова досталась алтайцу Амаду Мамадакову. Кстати, его актерское портфолио включает довольно много киноподмен: китаец в сериале «Таксистка», японец в сериале «Богатство», чукча в сериале «Солдаты» и т.д.

3. Телесериалы «Дело чести» (2007), «Ментовские войны» (2006) и «Шериф» (2010), где присутствуют второстепенные роли чеченцев и осетина.

4. Телесериал «Под прикрытием» (2012). Это редкий случай, когда экранная реальность совпала с реальной жизнью, где сосуществуют люди разной национальности, социального статуса и происхождения, а актерский состав репрезентирует этническое и антропологическое разнообразие российского общества – армянин С. Газаров, русский В. Яглыч, грузин Г. Баблишвили, армянка С. Торосян, поляк Г. Августиневич. Впрочем, и здесь не обошлось без киноподмен: грузин Г. Баблишвили играет роль оперативника А. Аталянца, армянина из Абхазии.

5. Телесериал «Салам Масква» (2016), который довольно долго не мог попасть на федеральные каналы. Готовясь к съемкам, режиссер П. Бардин попытался возродить советскую традицию кинокастинга и в итоге сформировал интернациональный актерский коллектив, состоящий из русских, дагестанцев, таджиков и гагаузов.

6. Кинокартина «Золотая орда» (2018). Режиссер Т. Алпатов привлек к съемкам полиэтнический актерский коллектив, включающий выходцев из разных стран.

Вернуть этническое разнообразие на экраны: возможно ли это? На наш взгляд, ситуация, сложившаяся в отечественном кинематографе, требует аккуратной коррекции, одним из главных агентов которой нам видится Фонд кино. Ежегодно он выделяет миллиарды рублей, преимущественно из федерального бюджета, для поддержки российского кино. Изменение текущего принципа распределения этих средств могло бы стать действенным механизмом по «культивированию» этнического разнообразия на съемочных площадках и экранах. Так, целевая финансовая поддержка кинопроектов с интернациональным (полиэтническим, мультикультурным) актерским составом позволила бы государству посредством мягкой силы «принудить» отечественную киноиндустрию к этническому разнообразию и в итоге получить несомненную «прибыль» в виде приращения социального и культурного капитала этнических меньшинств, составляющих, напомним, 20% от населения страны.

Другой способ вернуть этническое и антропологическое разнообразие на экраны – введение системы квотирования применительно к актерским составам художественных кино- и телефильмов. Данный механизм не является чем-то новым в регулировании кинопроцесса. Квотирование существовало в советское время; правда, тогда оно называлось «бронированием», «коренизацией», «интернационализацией» в зависимости от места и целей его использования. Сейчас оно широко применяется в развитых западных странах как разновидность «позитивной» дискриминации и заключается в резервировании определенного количества ролей за представителями разных, в том числе расовых и этнических, меньшинств.

Мы уверены, современному российскому кинематографу вполне по силам преодолеть не характерное для его традиций и наследия этническое и антропологическое

однообразие, стать одним из «лифтов» социальной мобильности для представителей коренных народов России и тем самым внести свой вклад в обеспечение модернизационного подъема и социокультурной интеграции нашего общества. Ведь разнообразие – главный источник инноваций и, соответственно, развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Актеры российского кино: 1980–2011. Биофильмографический справочник / Сост. В. Мартынов. М.: Канон+; Реабилитация, 2012.
- Беккер Г.С. Человеческое поведение: экономический подход. Избр. труды по экономической теории / Пер. с англ. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
- Бурдые П. Практический смысл / Отв. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2001.
- Бурдые П. Социология социального пространства / Отв. ред. пер. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2005.
- Евстигнеев Ю.А. Россия: коренные народы и зарубежные диаспоры (краткий этнологический справочник). СПб.: Астерион, 2008.
- Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+; Реабилитация, 2009.
- История отечественного кино: учебник / Отв. ред. Л.М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
- Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. Научная монография. М.: Канон+; Реабилитация, 2010.
- Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: ВГИК, 2013.
- Лубашова Н.И. Из истории социологии кино // Социологические исследования. 2011. № 4. С. 146–149.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Зарубежные картины и сериалы (примеры) с мультирасовым и полиэтническим актерским составом

Серия «Хищник» (США, 1987–2018), серия «Смертельное оружие» (Германия, Канада, США, 1987–1998), «Майор Пейн» (США, 1995), серия «Люди в черном» (США, 1997–2019), «Враг государства» (США, 1998), «Хроники Риддика. Черная дыра» (США, 1999), «Ромео должен умереть» (США, 2000), серия «Форсаж» (2001–2017, США), серия «Три икса» (США, 2002–2017), «Одиночка» (США, Германия, 2003), сериал «Доктор Хаус» (США, 2004–2009), «Прочная защита» (США, 2006), «Во имя короля» (США, 2007), фильмы Киновселенной Марвел (США и др., 2008–2019), дилогия «Бросок кобры» (США, 2009–2013), «Одержимость» (США, 2009), «Немыслимое» (США, 2009), «Экзамен» (Великобритания, 2009), «Неуправляемый» (США, 2010), «Детройт 1-8-7» (США, 2010), «Путь воина» (Ю. Корея, Новая Зеландия, США, 2010), серия «Неудержимые» (США, 2010–2014), сериал «Ответный удар» (США, Великобритания, с 2010 по наст. вр.), «1+1» (Франция, 2011), «Подстава» (США, 2011), «Коломбиана» (США, Франция, 2011), дилогия «Джек Ричер» (США, 2012–2016), «Штурм Белого Дома» (США, 2013), «Риддик» (США, 2013), трилогия «Джон Уик» (США, 2014–2019), «Дорога чести» (США, 2014), «Легкие деньги» (США, 2014), «Самба» (Франция, 2014), «Баниш» (США, 2014), «Великий уравнитель» (США, 2014), «Оружие правосудия» (США, 2014), «Ускорение» (ЮАР, США, 2015), «Крутые меры» (Великобритания, США, Франция, 2016), «Однажды ночью» (США, 2016), «Падение Лондона» (США, 2016), «С вещами на вылет» (Франция, 2016), «Кровь и нефть» (2016), «Три девятки» (США, 2016), «Изгой-один: Звездные войны» (США, 2016), анимационный фильм «Зверополис» (США, 2016), «Книга джунглей» (США, 2016), «Стальная звезда» (Великобритания, 2017), «Звездные войны: Последние Джедаи» (США, 2017), «Телохранитель для киллера» (2017).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Постсоветские российские картины и сериалы (примеры) с мультирасовым и полиэтническим актерским составом

«Кавказский пленник» (1996), «Блокпост» (1998), «Война» (2002), «Москва. Центральный округ» (2003–2014), «Боец» (2004), «Кочевник» (2005), «Ментовские войны» (2006), «Наша Russia» (2006), «Герой нашего времени» (2006), «Дело чести» (2007), «Шериф» (2010), «Под прикрытием» (2012), «Орда» (2012), «Солдаты» (2003–2015), «Привет от Ка-тюши» (2013), «Последний из Магикян» (2013–2015), «Дружба народов» (2014), «Салам Масква» (2016), «Золотая орда» (2018).

Статья поступила: 09.04.18. Финальная версия: 06.05.19. Принята к публикации: 18.09.19.

UNREALITY OF 'SCREEN' REALITY: CONSTRUCTING OF ETHNIC SAMENESS IN TODAY'S RUSSIAN CINEMA

THAKAHOV V.Kh.

Saint-Petersburg State University, Russia

Valerii Kh. THAKAHOV, Dr. Sci. (Sociol.), Prof., Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia (atalik7@yandex.ru).

Abstract. The paper examines the problem of ethnic and anthropological sameness in today's Russian cinema. Applying the ethno-cultural approach to the analysis of today's cinema-making process, the author reveals factors and conditions that, on the one hand, have helped produce the regime of exclusion of race and ethnic minorities from the filmmaking process on the federal level. On the other hand, these factors and conditions have helped transform national cinematographies into mono-ethnic spaces – 'Tatar world', 'Bashkir world', etc. The author believes that the main reason for the situation is a strategic gap in traditions that has manifested itself in rejection of the Soviet ideology and practice of internationalism in the cinema. The gap has led to the isolation from norms and regulations of the today's world film industry oriented towards representation of race and ethnic diversity. Based on the analysis of institutional and structural, economic and anthropological aspects and potential negative consequences of ethnic monotony in the Russian cinema art, the author made several recommendations on how to overcome ethnic sameness.

Keywords: Russian cinema, ethno-sociology of cinema, ethnic minorities, ethnic sameness, ethnic inequality, social exclusion.

REFERENCES

- Becker G.S. (2003) *Human Behavior: Economic Approach. Selected Works on Economic Theory*. Moscow: GU VShE, 2003. (In Russ.)
- Bourdieu P. (2001) *Practical Reason*. Ed. by N.A. Shmatko. Moscow: Institut experimental'noy sotsiologii; Saint-Petersburg: Aletejya. (In Russ.)
- Bourdieu P. (2005) *Sociology of Social Space*. Ed. by N.A. Shmatko. Moscow: Institut experimental'noy sotsiologii; Saint-Petersburg: Aletejya. (In Russ.)
- Budyak L.M. (ed.) (2005) *The History of Domestic Cinema: Textbook*. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russ.)
- Is Cinema a Mirror or a Hummer? Movie Picture Communication as a Social and Cultural Practice. A Scientific Study*. Moscow: Kanon+; Reabilitatsiya, 2010. (In Russ.)
- Evstigneev Yu.A. (2008) *Russia: Indigenous Peoples and the Diaspora Communities Abroad* (Brief Ethnological Handbook). Saint-Petersburg: Asterion. (In Russ.)
- Lubashova N.I. (2011) From the History of Sociology of Cinema. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies]. No. 4: 146–149. (In Russ.)
- Martynov V. (ed.) (2012) *Russian Cinema Actors: 1980–2011. A Sourcebook on Biographies and Films*. Moscow: Kanon+; Reabilitatsiya. (In Russ.)
- Zhabskiy M.I. (ed.) (2013) *Cinema and Collective Identity*. Moscow: VGIK. (In Russ.)
- Zhabskiy M.I. (2009) *Social and Cultural Drama of Cinema. Analytical Chronicle (1969–2005)*. Moscow: Kanon+; Reabilitatsiya. (In Russ.)

Received: 09.04.18. Final version: 06.05.19. Accepted: 18.09.19.