

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Байтурина Д.У. — О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х // Человек и культура. — 2023. — № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.41020 EDN: EMEZGA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=41020

О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х

Байтурина Диана Ураловна

кандидат искусствоведения

аспирант, Институт Кино и Телевидения (ГИТР)

450105, Россия, Башкортостан область, г. Уфа, ул. Юрия Гагарина, 33, оф. 27

✉ by2rina@gmail.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.41020

EDN:

EMEZGA

Дата направления статьи в редакцию:

18-06-2023

Дата публикации:

19-06-2023

Аннотация: Предметом статьи является кинематографическое произведение, снятое в Башкортостане башкирским режиссером, — игровой фильм «Стеклянный пассажир» Булата Юсупова. Автор осуществляет архетипический, семиотический и герменевтический анализ кинематографического текста. Проведенный анализ вскрывает в медиатексте тенденции создания игрового кино в Башкортостане. Первые представляют исследования мифологических элементов внутри кинопроизведения. Он покажет нам наличие в произведении элементов национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, происходит в условиях вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного «текста». И третий, герменевтический, опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном взаимодействии всех художественных текстов. Научная новизна исследования заключается в комплексном и многоаспектном изучении произведения башкирского кинематографа. Автор сравнивает его с образцами мировой художественной культуры,

выявляет ключевые особенности фильма. Ранее картина не подвергалась подробному научному изучению, хотя она стала дебютным игровым фильмом, снятым на базе открывшейся в 1990-м году киностудии "Башкортостан". Выявляется пласт культурных ценностей и символов, как общемировых, так и отличных от них. Посредством семиотического анализа вскрывается структура и значение структурных единиц фильма. Выявляются архетипические конструкции внутри медиатекста (например, литературный архетип поэта). Герменевтический анализ показывает социально-политические условия, в которых появилась эта кинокартина, а также особенности толкования медиатекста, его взаимосвязь с другими культурными текстами.

Ключевые слова:

Башкирский кинематограф, история кино, герменевтический анализ, семиотический анализ, архетипический анализ, кино, Башкортостан, фольклор, башкирская культура, киностудия

Введение

О современном башкирском кино и проблематике его произведений практически ничего не сказано. На башкирской почве кино прошло самостоятельный путь от площадного увеселения в конце XIX века и инструмента советской пропаганды к современному кино, посвященному проблематике малой родины [\[2\]](#).

Специальным решением правительства от 25 мая 1990 года в Уфе была образована киностудия «Башкортостан». Первым ее руководителем стал Амир Абдразаков. До 1996 года первыми работами на киностудии были документальные ленты: «Врата свободы», «Зайнаб Бишева» (все 1992 г.), «Гаскаров» (1994 г.) и т.д. В 1996 году киностудия дебютировала в жанре игрового кино, тогда было выпущено два фильма: «Стеклянный пассажир» Булата Юсупова и «Две далёкие близкие зимы» Ильдара Исламгулова.

Булат Тимербаевич Юсупов – режиссер, продюсер. Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан. Родился 15 сентября 1973 года в Уфе. В 1995 году окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская В.Н. Наумова). После окончания обучения вернулся в Уфу, где занялся производством фильмов. В 2009 году основал киношколу в столице Башкортостана.

В 2003 году в интервью журналу «Бельские просторы» Булат Тимербаевич подчеркнул свою позицию по национальному кинематографу: «Я сам башкир, я воспитан на башкирской культуре, поэтому я хочу, чтобы эта культура стала доступна и для других народов. Для меня идеалом национального кинематографа является фильм «Мимино». Помните, как этот фильм полюбили во всей стране? Вот так и надо снимать – о своих, но для всех».

Актуальность проблемы национального (этнического) в современном кинематографе кажется особенно насущной в качестве антитезы кинематографа голливудского. В условиях финансовой глобализации американское кино завоевывает кинорынок без борьбы. В ответ на вызовы времени во многих странах вводится квота на показ американских фильмов.

Как бы ни было велико желание ограничить показ монополиста в сфере кинематографа в пользу национального кино, культурная политика определяется спросом зрителя на

кино. В послековидные годы кинотеатрам не приходится выбирать: ограничения, введенные в связи с пандемией серьезно ударили по прибыльности кинопоказов, а это на фоне общемировой тенденции на падение посещаемости кинотеатров.

Бок о бок с противостоянием американского и национального кино идет и борьба коммерческого мейнстрима и артхаусного кино, в которой очевидно проигрывает артхаус.

Исследователи обращают внимание на то, что развитие национального кинематографа становится значимым культурным явлением сегодняшнего дня, во многом хотя бы потому, что в противовес кинематографическим гигантам оно воспроизводит собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом. Авторы создают ценные экземпляры этнического кинематографа с собственной манерой, стилем, языком, которые, в свою очередь, способны развивать и обогащать кинематографический гипертекст. Отсюда следует наблюдение, что развитие национального кинематографа отнюдь не исключает кинематографа общемирового, а наоборот, обогащает его [\[6: с.23\]](#).

Этническое кино, в силу локальности своего менталитета, само по себе достойно всеобщего внимания, поскольку являет нам этнос, в том или ином его проявлении. Здесь мы подходим к понятию идентичности как свойства психики человека, позволяющего отождествлять себя с некоей группой людей по различным категориям: национальным, культурным, расовым, гендерным и т.п.

Под идентичностью понимается осознанное принятие индивидом социальных норм, правил, культурных реалий и других характеристик, позволяющих ему воспринимать себя в качестве члена той или иной общности и отличать от представителей иных групп.

Национально-культурный вид идентичности определяется осознанием человеком своей принадлежности к нации и национальной культуре. Идентификатами в данной области будут служить принятые в конкретной общности нормы и правила поведения, традиционные церемонии, отдельные элементы обрядовой религиозной культуры, язык, история и т.д.

Проблема этнического кинематографа становится наиболее актуальной вследствие нескольких причин. Во-первых, это установление национальной самоидентификации как закономерного ответа процессам глобализации. Во-вторых, это цифровая революция, обусловленная развитием видео почти повсеместной доступности программного обеспечения для съёмки и монтажа фильмов.

Изучение природы кино зачастую осуществляется в ракурсе взаимодействия двух аспектов: объективном (изображение, звук, структура кинофильма) и предметном, мифологическом (мифологический образ). Мы предлагаем использовать три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. Первый представляют исследования мифа внутри кинопроизведения. Он покажет нам наличие в произведении элементов национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, происходит в условиях вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного «текста». И третий, герменевтический, опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном взаимодействии всех художественных текстов.

Мы прибегаем к этим видам киноанализа по многим причинам. Справедливо предполагать, что автор фильма подчеркнет в произведении принадлежность к

национальной культуре. Рассмотрение фольклорных элементов в кинотексте подразумевает более глубокое изучение с позиций архетипического анализа, и особенный интерес представляет возможность сопоставления образов башкирского фольклора с другими образами: из древнегреческой мифологии или образами русской отечественной литературы. Семиотический анализ позволит глубже проанализировать визуальные средства художественной выразительности, которые, мы предполагаем, также будут подчеркивать национальные элементы в этом произведении. Герменевтический анализ поможет нам лучше понять время и условия, в которых это кино создавалось, а также мы попытаемся провести некоторые параллели с кинопроизведениями других эпох и народов.

Анализ экранного произведения «Стеклянный пассажир» (автор – Б.Юсупов)

1. Архетипический анализ.

Молодой писатель по случайности оказывается втянут в криминальную историю, и теперь это происшествие отягощает его жизнь. Он вспоминает прошлое, вспоминает свою юношескую любовь. Переживает о времени, в котором не смог признаться в любви.

Ключевую роль в фильме играет тема солнца. Главный герой много размышляет о солнце, беседует о нем: «и зачем только оно загорелось?», «– когда вы полетите обратно? – когда похороним это солнце», «закончится у солнца топливо» и пр.

В башкирской мифологии образ солнца занимает одну из важнейших частей. В кубаире-эпосе «Урал-батыр», кроме прочих божеств, упоминаются божества Кояш (Солнце) и Ай (Луна). Солнце упоминается как одно из главных божеств.

Об особом почитании солнца свидетельствуют и собранные фольклористами материалы. Башкирский язык богат фразеологизмами с упоминанием солнца («кояш ашау» – выгореть на солнце, «кояш тотолоу» – похищение солнца, затмение и проч.). Также зафиксировано множество поверий, согласно которым людям запрещалось делать что-либо под светом солнца. Например, солнцу нельзя было показывать нечистоты, или, глядя на солнце нельзя было говорить «солнце вышло». А при затмении, напротив, требовалось его «оплакивать». В фильме неслучайна сцена, в которой по рукам влюблённых пробегает божья коровка. Ведь в башкирском языке существовал обычай называть божьих коровок «кояш апай», «кояшкорт» – т.е. «тётя Солнце» или «Солнечный червь» [\[16; с.63\]](#).

Фильм построен на постмодернистском принципе нелинейного повествования и деления на главы. Кстати, последняя глава в «Стеклянном пассажире» получила название «Поедатели солнца».

Согласно башкирской легенде о происхождении рода гайнанцев «Айна и Гайна», демоническое существо Аждаха похищает солнце. Гайна победил дракона, освободил солнце, и с тех пор его род остался жить на том месте, где он одержал победу и освободил солнце. Тема «Пожирателей солнца» близка этой легенде.

Таким образом, тематическая линия солнца проходит в этом кинофильме красной линией.

Образ главного героя отсылает нас к литературному архетипу поэта. Об этом свидетельствует несколько характерных черт. Во второй сцене становится очевидным: перед нами писатель, мыслитель. «Это происходит давно. Наверное, с того момента, как я начал писать небольшие рассказы. Но сколько я ни писал, это не волновало людей, и

мои рассказы никто не читал», – говорит он.

С образом Данте, несчастного влюбленного, носителя архетипа поэта, главного героя роднит его признание: «Ровно в двенадцать я потону в этой проклятой реке из-за несчастной любви к тебе».

Эта сцена сменяется метафорой спуска в ад. Главный герой объявляет свой возлюбленной: «Я спускаюсь в твою душу» и оказывается в подвале с множеством комнат. Этот мотив присущ главному носителю литературного архетипа поэта – Орфею. Здесь особенно важна упомянутая выше связь фильма с темой Солнца, ведь по одной из версий мифа Орфей был сыном бога Солнца Аполлона. Как говорил Бродский: «Визит в преисподнюю – в той же мере пра-сюжет, что и первый посетитель, его нанесший – пра-поэт».

В конце фильма мы догадываемся, что главный герой погибает от рук злодеев. Он не сумел справиться с муками совести после совершенного злодеяния, и его настигает заслуженная кара.

Подобный мотив часто встречается в греческой трагедии. Герой, которому роком предназначено стать преступником, боролся против этого рока, но в итоге все равно карался за совершенное преступление. Немецкий философ Ф.Шеллинг считал, что так греки утверждали суть человеческой свободы. Герои греческих трагедий, совершившие преступление по воле рока и затем понесшие наказание: Эдип, Агамемнон, Орест.

Исследователь античной литературы И.Тронский отмечает, что характерной чертой древнегреческих трагедий было «страдание». Это состояние присуще нашему герою: он мучается вечными вопросами, ищет ответы на них, но не может найти. Хочет услышать оправдание в беседе с другом, но тот уходит, потому что не хочет быть замеченным в его компании.

Сам же автор картины проводит связь между своим героем и героями романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Голос за кадром (в кадре – рука с револьвером) произносит реплику Печорина, когда главный герой целится из пистолета: «Грушницкий, еще есть время, откажись от своей клеветы...». Очевидно, режиссер не проводит явных параллелей между своим героем и Печориным, и Грушницким. Многие литературоведы, начиная с В.Г.Белинского, отмечали, что эти герои являются двумя сторонами одного архетипа. К.-Г.Юнг утверждал: «...в одном индивидуе может быть как бы несколько личностей...» [\[18, с.247\]](#).

Итак, образ главного героя, с его поисками и муками совести, связывается с архетипом поэта, который существует в литературе на протяжении многих веков. Раскрытие глубины образа главного героя обогащается отсылками к древнегреческой мифологии и классической литературе, включая работы Лермонтова. Страдание и поиск ответов на вечные вопросы являются характерными чертами главного героя, подчеркивающими его связь с архетипом поэта и героями других известных литературных произведений. Произведение насыщено символическим содержанием, связанным с темой солнца в башкирской мифологии. Напоминаем, что образ солнца играет важную роль в башкирском фольклоре.

2. Семиотический анализ.

Как уже указывалось выше, картина построена на постмодернистском принципе нелинейного повествования и деления на главы. Это помогает зрителю

сориентироваться в воспоминаниях молодого человека. Зачастую переходы между эпизодами не получают определенного названия («Скучное лето»), а становятся как бы иллюстрацией к философским размышлениям автора («Когда-то война порождала здоровое поколение, которое не ломало голову в поисках смысла и цели: оно просто жило...»).

В некоторых сценах мы наблюдаем нарочито допущенное режиссером расхождение между визуальным и аудио-повествованием. В первой сцене главный герой рассказывает о том, как выйдя из поезда, он наблюдал окончание ночи, рассвет. В это время в кадре показывается закат.

Таким же расхождением между повествованиями можно считать метафору в сцене диалога на реке. Главный герой говорит девушке: «Я спускаюсь в твою душу» – и в это время он спускается в подземелье.

В данном художественном приеме коренится очередное подтверждение того, что происходящее в картине находится в ирреальном, иллюзорном мире. Режиссер подчеркивает, что зрителю не стоит воспринимать происходящие в кадре события буквально. Это повествование человека, погруженного в собственные сомнения, рассуждения, терзания.

Ключом к дальнейшему повествованию служит фраза главного героя, сказанная в начале фильма. «Ощущения, мысли, роящиеся в голове, даже воспоминания – и те казались неправильными».

Режиссер языком визуального повествования подчеркивает, какую роль сыграло появление девушки в жизни главного героя. В сцене знакомства до ее появления кадр был характерно «неуютным», тесным. Два друга едва «вмещались» в него. Но с ее появлением кадр «наполняется воздухом», постепенно расширяется. В довершение сцена оканчивается поездкой на фуникулере, в которой главный герой свободно вскидывает руки, словно в полете.

В эпизоде своего первого появления главный герой рассказывает об огромном облаке, закрывавшем звезды. В одном из следующих эпизодов он со своей подругой движется в кабине фуникулера, погружаясь в облака.

«Болотистость, влажность» традиционно характеризуют состояние переходности в башкирском фольклоре. В эпосе «Урал батыр» «болото» как символ хаоса отражает основную идею мифологического мышления, что мир до начала акта творения был нерасчлененным. В башкирском фольклоре в качестве маркеров хаоса, кроме болота, иногда выступают: «томан» («туман»), «монар» («мрак», «мгла»), «болот» («облако»). Зачастую приближение гибели или хаоса описывается как поглощение туманом [\[1: 45\]](#).

Поэтому мы можем идентифицировать символ погружения в облачность в самом начале фильма – как инициацию подготовки к смерти, переход в мир потустороннего, иллюзорного. Так в самом начале фильма герой совершает акт перехода в свой иллюзорный мир. В нем он хаотически перемещается между эпизодами своей жизни, вспоминая разные ключевые события своей судьбы.

Об эксплуатации темы Солнца в картине свидетельствуют многочисленные кадры. В некоторых случаях используются лишь метафоры солнца: зажженная и погасшая лампочка, яичница на сковороде, горящая спичка, перспектива и силуэт героя сквозь трубу.

Пространственно-временная ось художественного текста располагается в пространстве потустороннего мира. Герой как бы застрял «в чистилище»: в котором происходит его раскаяние за совершенный грех, а также сокрушение о несостоявшемся признании в любви.

Он проходит свой путь искупления, и в конце картины погибает. Об этом свидетельствует множество знаков:

- **дверь как портал в потусторонний мир.** После диалога с другом об убийстве главный герой выходит из темного помещения. В дверном проеме мы видим, что его фигура заливается светом.

- **виды транспорта как лодка Харона.** Режиссер впервые показывает нам убитого мужчину лежащим в лодке на берегу. В конце фильма зрителю показывается сцена, в которой кондуктор троллейбуса объявляет, что линия обрывается, далее пути нет. В данном контексте фраза созвучна с устойчивым лексическим оборотом «линия жизни». В троллейбусе остается лишь один пассажир – убитый мужчина.

- **пассажир в такси.** Сцена в троллейбусе показана путем параллельного монтажа со сценой в такси. В машине тоже остается человек – очевидно, главный герой. Монтаж «подсказывает» нам, что главный герой теперь тоже мертв.

Тема «пассажира» перекликается и с названием фильма. Эпитет «стеклянный» призван характеризовать «пассажира»: во-первых, стеклянный, значит, хрупкий, разбитый. Во-вторых – застывший, закоченевший, замерший.

Режиссер преимущественно избирает съемку крупным и средним планом. Этим он подчеркивает, что мы погружаемся во внутренний мир героя, его переживания и мир воспоминаний.

Темп действия динамичный, местами рваный. В одной из сцен был характерно применен прием повторяющихся кадров.

Главный объект внимания режиссера в этой картине – это внутренний мир творческого человека. Автор акцентирует его душевные переживания, выводит их на первый план. Структурно-семиотический анализ помогает нам обратить внимание на ирреальность происходящего.

Таким образом, режиссер активно эксплуатирует визуальные и аудио-повествовательные приемы, создавая иллюзорный мир, символически отражающий внутренний мир персонажа. Главный герой проходит путь искупления и в конце погибает, что символизируется различными знаками, такими как дверь, лодка Харона. Режиссер преимущественно использует крупные и средние планы, чтобы погрузить зрителя во внутренний мир героя. Картина обращается к теме сомнений, размышлений и терзаний человека, погруженного в собственные эмоции и воспоминания. Визуальные метафоры используются для подчеркивания инициации перехода в потусторонний мир.

3. Герменевтический анализ.

Проведенный выше структурно-семиотический анализ позволяет заметить очевидное сходство авторской концепции с идеей итальянского режиссера Федерико Феллини в его картине «Восемь с половиной», в которой акценты также были выстроены на внутреннем мире некой одаренной личности – в данном случае, кинорежиссера Гвидо Ансельми. В упомянутой картине также смешиваются воедино реальность и фантазия, картина

изобилует метафорами и иносказаниями. Преимущественно, с одной целью: чтобы показать многогранный внутренний мир художника, творческий «хаос» его ума. Нам эта параллель кажется очевидной, однако, нужно заметить, создатели этих картин преследовали разные цели. Если Феллини интересовали эксперименты с формой и стилем кино, то Юсупову было важно поместить именно героев с национальным характером и наследием в условно понятный каждому зрителю контекст.

И оно понятно: короткометражный фильм «Стеклянный пассажир» был дипломной работой выпускника ВГИКа Булата Юсупова. Но в 1996 году, на момент выхода картины, со дня основания киностудии «Башкортостан» прошло только 6 лет. И в тот 1996 год киностудия дебютировала в жанре художественного короткометражного кино. Были выпущены сразу две ленты: «Стеклянный пассажир» Булата Юсупова и «Две далекие близкие зимы» Ильдара Исламгулова.

Стоит упомянуть, что к истокам башкирского игрового кино зачастую относят художественный фильм «Салават Юлаев» (1941 г.) режиссера Якова Протазанова. Однако фильм о башкирском герое снимался на московской киностудии «Союздетфильм» (ныне – киностудия им. М. Горького). Поэтому в качестве отправной точки для башкирского игрового кино мы предлагаем взять именно 1996 год, так как речь идет о картинах, снятых непосредственно на киностудии «Башкортостан».

В Башкортостане киностудия была открыта в очень непростые для российской экономики годы – в 90-е. Очевидно, в этом и кроется причина издержек роста студии.

Но «Стеклянный пассажир» дал хороший толчок для развития игрового кино в Башкортостане. В самом начале 2000-х подряд начали выпускаться новые игровые, теперь уже полнометражные картины. В 2001 году состоялась премьера первого полнометражного художественного фильма «Радуга над деревней», в 2002 году вышел на экраны второй полнометражный фильм – «Седьмое лето Сjumбель». В 2004 году снят короткометражный игровой фильм «Ночью можно» (режиссер Айсыуак Юмагулов), который стал призером многих международных фестивалей. В 2005 году Булат Юсупов представил полнометражный фильм «Долгое-долгое детство» по повести Мустая Карима. В 2005 году сняты многочисленные документальные картины об истории башкирского народа.

В 1996 году авторы фильма Булат Юсупов, Айдар Акманов, Рияз Исхаков, Владислав Байрамгулов были награждены Государственной молодежной премия имени Шайхзады Бабича в области литературы, искусства и архитектуры. Основной целью награждения премией является поощрение молодых писателей, художников, артистов, музыкантов, архитекторов и режиссеров, внесших значительный вклад в развитие Республики Башкортостан. Заметим, что сама премия была учреждена всего годом ранее. В 1995 году ее лауреатами стали всего три человека. Поэтому награждение коллектива авторов фильма «Стеклянный пассажир» было важным событием в культурной и политической повестке республики. Ныне все авторы фильма стали известными деятелями российского кино.

«Я сам башкир, я воспитан на башкирской культуре, поэтому я хочу, чтобы эта культура стала доступна и для других народов. Для меня идеалом национального кинематографа является фильм «Мимино». Помните, как этот фильм полюбили во всей стране? Вот так и надо снимать - о своих, но для всех», – сказал в интервью журналу «Бельские просторы» Булат Тимербаевич.

В этой цитате кинорежиссера заключается философия его творчества. Национальное

кино должно объединять людей, особенно в такой многонациональной стране. Кинематограф как самый массовый вид искусств, способен в наиболее доступной форме донести до зрителя национально-культурные особенности жизни конкретного народа, рассказать о его духовных ценностях и мировоззрении. К слову, фильм был снят на башкирском языке.

Киностудия в Уфе была открыта значительно позже, чем в некоторых советских республиках (например, «Грузияфильм» в 1921 г.) – уже на закате Советского Союза. Почти сразу работа на киностудии столкнулась с рядом проблем, вызванных недостаточным финансированием. Но появление фильма «Стеклянный пассажир» стало значимым шагом в кинематографе Башкортостана. И уже к началу нового века на киностудии стало появляться множество кинофильмов, в том числе полнометражных.

Заключение

Кинокартина лишена линейного нарратива, изобилует метафорами и отсылками к народному фольклору, к русской литературе, намекает на образы из древнегреческой мифологии и драмы. На наш взгляд, автор фильма стремился охарактеризовать своих героев как носителей народной памяти, национальной культуры именно с позиций современности. Ключевую роль сыграло тяготение к фольклору, к элементам исконного, национального.

В стремлении соединить современность и прошлое автор сделал выбор в пользу современности. Он подчеркивает: наиболее важно и характерно то, как достаточно заурядные происшествия (первая любовь, нелепая криминальная история) запечатлеваются в памяти героя, как они возвращают его к фольклорной памяти и почему именно эти воспоминания возникают перед его гибелью.

Несмотря на внешнее отсутствие отсылок к этнической культуре башкир (помимо звучания фильма на башкирском языке в русском дубляже) – это наглядное кинематографическое произведение, ставшее одним из первых в череде башкирского игрового кино.

Фильм предлагает зрителям смешение различных мифологических и литературных мотивов, архетипов и символов, создавая сложный художественный опыт. Исползованный визуальные и аудио-повествовательные приемы помогают создать иллюзорный мир, символически отражающий внутренний мир персонажа. А историческая повестка полностью соответствовала веяниям нового времени: в то время как на закате СССР уже успели «прогреметь» киностудии других союзных республик, творческое сообщество Башкортостана ожидало своей очереди для воплощения башкирских национальных образов на широком экране. И, конечно же, речь идет не только о выдающихся исторических деятелях, таких как Салават Юлаев. После распада Советского Союза на место агитационному приходит другое кино – прежде всего, о человеке с его внутренними метаниями, иллюзиями, заблуждениями и расплатой за ошибки. Такой и стала картина «Стеклянный пассажир».

Библиография

1. Аминев З.Г. Отражение космогонических воззрений башкир в эпосе «Урал батыр» // Этногенез. История. Культура [I Юсуповские чтения]. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Р.М.Юсупова (1951-2011). – Уфа, 2011. С.40-46.
2. Байтурина Д.У. Башкирский кинематограф как феномен национальной культуры //

- Философия и культура, 2022. № 1. С.11-25. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.1.37269
3. Беленький И. История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2019. – 405 с.
 4. Делез Ж. Кино: Ж. Делёз ; пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 560 с.
 5. Зоркая Н.М. История советского кино.-СПб.: Алетейя, Изд-во С.-Петербур. университета, 2006.-544 с.
 6. Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет. Этническая культура, 2020. № 1(2). С. 21-25.
 7. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981 – 360 с.
 8. Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. – 233 с.
 9. Кулешов Л. Искусство кино. Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
 10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М.: Изд-во "Ээсти раамат", 1973. – 92 с.
 11. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. / Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. – 479 с.
 12. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. – 655 с.
 13. Надршина Ф.А. Башкирские исторические предания и легенды. – Уфа: Китап, 2015. – 528 с.
 14. Строева О.В. Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX-XXI веков. диссертация ... кандидата культурологи: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства — М., 2022. – 313 с.
 15. Устюгова Ю. Национальное кино: задачи и перспективы / Ю. Устюгова // Ватандаш. – 2021. – № 11(302). – С. 39-45.
 16. Хисамитдинова Ф.Г. Божества верхнего мира в мифологии башкир // Вестник КИГИ РАН, 2014. №4 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bozhestva-verhnego-mira-v-mifologii-bashkir> (дата обращения: 03.05.2022).
 17. Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / рук. проекта В. В. Виноградов; отв. за вып. Н. И. Емельянова ; ред. К. К. Огнев . - М. : ФГОУ ДПО ИПК раб. ТВ и РВ, 2010. – 416 с.
 18. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ.-К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
 19. Юсупова Л. Башкирское кино: этапы становления и развития // Ватандаш. 2021. № 2.-С. 50-59.
 20. Янгиров Р. Кино в Башкортостане.-Уфа: Изд-во "Башкортостан", 2001.-87 с.
 21. Adaeva, G.A. The image of women in Turkic culture / G.A. Adaeva, A.T. Makulbekov // Наука и Мир. – 2014. – Т. 3. – № 2 (6). – С. 215–217.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х», в которой проведено исследование социокультурного потенциала современного этнического кинематографа.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что этническое кино в силу локальности своего менталитета достойно всеобщего внимания, поскольку является репрезентацией идентичности этноса как свойства психики человека, позволяющего отождествлять себя с некоей группой людей по различным категориям: национальным, культурным, расовым, гендерным.

Актуальность проблемы национального в современном кинематографе обусловлена доминированием коммерческого кинематографа, организованного по правилам голливудского и как следствие, недостаточной известностью и распространенностью фильмов этнического и/или артхаусного направления. Как отмечает автор, проблема этнического кинематографа становится наиболее актуальной вследствие установления национальной самоидентификации как закономерного ответа процессам глобализации и цифровой революции, обусловленной развитием видео почти повсеместной доступности программного обеспечения для съёмки и монтажа фильмов. Теоретическим обоснованием послужили труды как всемирно известных философов (Делез Ж., Лосев А.Ф., Лотман Ю.М. Юнг К.Г.), так и исследователей непосредственно башкирской культуры (Юсупова Л., Байтурина Д.У. и др). Методологическую базу исследования составили общенаучные методы анализа и синтеза, а также три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. Эмпирическим материалом послужили фильмы, произведенные на киностудии «Башкортостан».

Цель исследования заключается в анализе современного игрового этнического фильма с позиции репрезентации культурной идентичности конкретного народа: его национально-культурных особенностей жизни, духовных ценностях и мировоззрении.

Проведя анализ научной обоснованности исследуемой проблематики, автор отмечает единство научного дискурса в том, что развитие национального кинематографа становится значимым культурным явлением сегодняшнего дня, во многом потому, что в противовес кинематографическим гигантам оно воспроизводит собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом. Авторы создают ценные экземпляры этнического кинематографа с собственной манерой, стилем, языком, которые, в свою очередь, способны развивать и обогащать кинематографический гипертекст. Однако, как замечает автор, непосредственно о современном башкирском кино и проблематике его произведений практически ничего не сказано. Анализ современного башкирского игрового фильма и составляет научную новизну исследования.

Автором в статье под идентичностью понимается осознанное принятие индивидом социальных норм, правил, культурных реалий и других характеристик, позволяющих ему воспринимать себя в качестве члена той или иной общности и отличать от представителей иных групп. Национально-культурный вид идентичности определяется автором как осознание человеком своей принадлежности к нации и национальной культуре.

Как констатирует автор, изучение природы кино осуществляется в ракурсе взаимодействия двух аспектов: объективном (изображение, звук, структура кинофильма) и предметном, мифологическом (мифологический образ). На примере фильма Б. Юсупова «Стеклянный пассажир» (1996) автором применены три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. При помощи первого автор осуществляет исследования мифа внутри кинопроизведения, находит в произведении элементы национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, автор применяет с целью вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного текста. В третьем, герменевтическом, автор опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном

взаимодействии всех художественных текстов.

Архетипический анализ фольклорных элементов в кинотексте предоставил автору возможность сопоставления образов башкирского фольклора с другими образами: из древнегреческой мифологии или образами русской отечественной литературы. Семиотический анализ позволил автору глубже проанализировать визуальные средства художественной выразительности, которые подчеркивают национальные элементы в этом произведении. Герменевтический анализ способствовал пониманию социокультурного контекста создания изучаемого фильма, а также сравнению с кинопроизведениями других эпох и народов.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение национального кинематографа как механизма репрезентации и способа сохранения национальной идентичности представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.