

Советский спортсмен в постсоветском кинематографе: между политическим и мифологическим

Lasinović, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:709802>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-30**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***СОВЕТСКИЙ СПОРТСМЕН В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: МЕЖДУ
ПОЛИТИЧЕСКИМ И МИФОЛОГИЧЕСКИМ***

Student: Luka Lasinović

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

Ak. god.: 2022./2023.

U Zagrebu, 21. rujna 2023.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***SOVIET SPORTSMAN IN POST-SOVIET CINEMA: BETWEEN POLITICAL AND
MYTHOLOGICAL***

Student: Luka Lasinović

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

Ak. god.: 2022./2023.

U Zagrebu, 21. rujna 2023.

Содержание

Введение	1
1. От массовости к мастерству – роль спорта в СССР	2
2. Феномен ностальгии по СССР в постсоветской России	6
3. Анализ фильма <i>Легенда № 17</i>	8
4. Анализ фильма <i>Движение вверх</i>	14
5. Особенности современного российского кинематографа	19
6. Заключение	26
7. Список источников и критической литературы	28
Sažetak	32
Kratki životopis	33

Введение

В современном русском кинематографе часто встречаются ленты, которые повествуют о советском прошлом в ностальгическом ключе или даже преувеличивая достижения советской эпохи в определённых сферах. Спорт и спортивные достижения - одна из них. Всем известно, что Советский Союз во времена своего существования добился значительных успехов в сфере спорта. Спорт в СССР был всегда частью идеологии, потому что именно он мог продемонстрировать советскую мощь и потенциал, а это особенно характерно в периоде Холодной войны. Данный факт хорошо показан в статье *Спорт высоких достижений в контексте советской политики и идеологии*. В ней Д. Огородов и М. Добрынина подробно анализируют влияние этих двух важных элементов на развитие советского спорта:

«В советской внутренней политике физкультура и спорт играли важную роль, хотя в содержательном отношении эта роль претерпевала определённые изменения. В определённые периоды физвоспитание и спорт рассматривались преимущественно в утилитарном ключе — как инструмент подготовки военного и промышленного человеческого резерва советского государства; в другие периоды идеологические акценты государства смещались на спорт высоких достижений, который был призван доказать превосходство социалистической системы над капиталистической и продемонстрировать потенциал Советского Союза как одной из сверхдержав, противостоящих в Холодной войне» (Огородов, Добрынина 2021: 90).

Настоящая дипломная работа посвящена изображению реальных успехов отдельных советских спортсменов и команд в постсоветском, т.е. современном российском кинематографе. Для анализа были выбраны две киноленты – фильмы *Легенда № 17* (2013, режиссёра Николая Лебедева) и *Движение вверх* (2017, режиссёра Антона Мегердичева). Оба они считаются блокбастерами и пользуются большой популярностью в стране. Помимо самого анализа выбранных фильмов, данная работа исследует роль спорта в СССР и пытается объяснить причины ностальгии по СССР в современной русской культуре, в которой именно киноискусство играет чрезвычайно важную роль. Данная работа состоит из введения, пяти глав и заключения. В конце даётся список использованных источников и литературы. Первая глава исследует роль и значение спорта в СССР, подчёркивая важность спортивной пропаганды, что сыграло ключевую роль в достижении спортивных успехов на мировом уровне. Во второй главе внимание уделяется явлению ностальгии и причинам тоски по советским временам в современной русской культуре, а также роли которая в этом плане отводится

кинематографу. Третья и четвёртая главы посвящены отдельному анализу двух вышеуказанных фильмов. В пятой главе, внимание уделяется ключевым особенностям современного российского кинематографа. Научную литературу, использованную в этой работе, составляют масштабные исследования российских и иностранных литературоведов и историков (С. Бойм, С. Дюфрес), а также ряд академических статей. Среди их авторов можно выделить Е. М. Исаева, И. В. Пожидаеву, Я. С. Левченко, А. А. Дупак, Е. А. Чичину и пр.

1. От массовости к мастерству – роль спорта в СССР

Советский Союз придавал большое значение физической культуре и спорту. Такой подход прежде всего объяснялся стремлением властей построить здоровое общество (достаточно вспомнить аполлоническое начало Ф. Ницше, которое воплощает гармонию, рациональное, меру):

«Уже в 20-е годы в Советской России спорт понимался как один из инструментов воспитания нового человека - дисциплинированной единицы внутри коммунистической массы рабочих и крестьян. Дисциплинированность и способность к подчинению своей воли и своего тела воле государства и масс — ключевая особенность человека нового — социалистического — типа. В. Ленин писал, что для построения общества нового типа нужно формировать *сознательную дисциплину рабочих и крестьян (...)*» (Огородов, Добрынина 2021: 90-91).

Подталкивая население к физической активности и ведению здорового образа жизни, государство надеялось из этого извлечь в том числе и финансовую выгоду. Между тем, в развитии физкультуры и спорта с самого начала существовала большая неуравновешенность в пользу профессионального спорта. Если физкультура всегда считалась массовой практикой, то спорт (особенно спорт высших достижений) занимал элитное, почётное место и поощрялся властями страны. Виктор Попов в своей статье о спортивном наследии СССР выделяет три основных этапа развития спорта в нём. Первый этап охватывает период с установления власти большевиков и до окончания Гражданской войны, второй длится до конца тридцатых годов, а третий наступает после окончания Великой Отечественной Войны. На первом этапе основная характеристика спортивной и физической подготовки населения была отчётливая милитаризация этих действий, так как спортивная подготовка в основном велась для формирования личного состава Красной Армии и действовали военно-спортивные клубы. На втором этапе, внедряется так называемый *комплекс «ГТО»* («готов к труду и обороне»). Он активно продвигается среди широких масс – учреждаются спортивные

секции, проводятся физкультурные встречи и спартакиады, идёт обязательная сдача норм этого комплекса населением. На третьем этапе, происходит разделение между спортом и массовым физкультурным движением, которого олицетворяет комплекс ГТО.

Спорт поднимается на более высокий уровень (с учётом приближающихся Олимпийских Игр в Хельсинки), а массовая физкультура постепенно деградирует. Формально все нормы выполняются, а на самом деле – речь идёт о поверхностной показухе (Попов 1997). В этом смысле можно сказать, что комплекс ГТО стал превращаться в миф. Он использовался для создания картины о Советском Союзе как о стране здоровых, сильных и физически подготовленных граждан. С другой стороны, выход советских спортсменов на международную спортивную арену (дебют сборной на играх в Финляндии в 1952 году) был использован для демонстрации их силы, а их высокие результаты стали отражать превосходство социалистической системы СССР. К этому большому событию велась обстоятельная подготовка, несмотря на относительно недавно закончившуюся Вторую мировую войну. Результаты на внутреннем плане были впечатляющими: «с 1949 по 1958 год было установлено 3594 рекорда СССР, из которых 666 превышали мировые» (1997: 66). Здесь нужно напомнить и о том, что инфраструктура страны, в том числе спортивная инфраструктура, сильно пострадала от войны и была не всегда полностью пригодна к эксплуатации. Всё-же, дебют СССР на Олимпийских Играх также увенчался успехом – «сборная (...) поделила 1 – 2-е места с традиционно очень сильной командой США, выиграв 22 золотых, 30 серебряных и 19 бронзовых медалей» (66).

Существует несколько причин того, почему Советский Союз так усердно готовился к этим Играм и старался подняться на спортивный Олимп. Во-первых, речь шла о его первом участии в мероприятии такого уровня. Разумеется, страна хотела заявить о себе, произвести впечатление на участников со всего мира. Во-вторых, в Хельсинки впервые пришла не только сборная самой большой страны планеты, но и сборная одного из двух мировых гегемонов. Советский Союз, как один из победителей в закончившейся войне, претендовал не только на политическое, но и на спортивное доминирование в мире. Это было особенно актуальным в контексте недавно начавшегося противостояния с бывшими военными союзниками (началом противостояния считается 1949 год, когда западные союзники учреждают НАТО). В-третьих, существовало сильное идеологическое давление. Советский Союз хотел

доказать, что он (как страна социалистической системы) может сразу достичь хотя бы одинаковых спортивных результатов по сравнению с Америкой, а то и превзойти её. Действительно, так и произошло, ибо «на всех последующих летних олимпиадах (кроме 1968 года в Мехико) сборная СССР занимала только первое место» (Попов 1997: 66).

Советское государство, создавая положительную репутацию в мире, не жалело траты достаточно объёмных финансовых средств на нужды спортсменов высшего класса. Именно в этом плане, на финансовом уровне, хорошо видно приоритетное место которое в СССР имел большой, элитный спорт. Эта тенденция стала особенно заметной в шестидесятые годы. Попов приводит данные о том, что даже в лучшие советские времена затраты на нужды массовой физической культуры были низкими – «из госбюджета на эти цели ежегодно выделялось менее 200 миллионов рублей – около 60 копеек на каждого жителя» (66). Данной скупой практике противопоставлялась хорошо устроенная и развёрнутая система различных денежных стимулов для профессиональных спортсменов. Они, в частности, имели право на регулярные выплаты. «Минимальная стипендия для членов сборных команд равнялась 160 рублям, максимальная – 450 рублям в месяц (...), предоставлялись бесплатная экипировка, а также дополнительные премии, внеочередное получение квартир, машин, мебели и многое другое» (66). Суммарно, автор делает вывод, что «в среднем спортивный труд каждого *сборника* в СССР обходился казне по 26,5 тысяч рублей в год, а некоторые виды спорта обходились по 57 тысяч рублей в год на спортсмена» (66).

Сильван Дюфрес, французский исследователь истории советского спорта, в своей монографии *Герои спорта: история советских чемпионов (1930-е – 1980-е гг.)* уверен, что брежневский застой представляет собой отдельный этап в развитии советского спорта. Он отмечает укрепление и автономизацию спортивного режима, а также централизацию спортивной системы, которая включала в себе все спортивные дисциплины и все возрастные категории. Этот этап успешно завершился в 1980 году, когда в Москве состоялись Олимпийские игры, а советская сборная стала их абсолютным победителем и показала всему миру (несмотря на бойкот США и некоторых стран Запада) своё спортивное превосходство (Дюфрес, эл. публ.). Вместе с завоеванием советскими спортсменами почётного места в обществе, их с первых дней стало окружать внимание государственной пропаганды. Это, на самом деле, не удивляет и, кроме того, политизация спорта и спортивных достижений была

характерной не только для СССР. В СССР, все-таки, спортивные успехи и достижения использовались в качестве орудия для доказывания политического превосходства. Это относится не только к выступлениям на Олимпийских играх, но и к советскому участию в иных соревнованиях высшего ранга (мировые и европейские чемпионаты, другие межконтинентальные спортивные мероприятия). Дюфрес подчёркивает тот факт, что спортсмен «становился аллегорическим воплощением СССР, образа прогрессивной советской действительности и образцом для подражания» (Дюфрес, эл. публ.). На внутреннем плане успехи спортсменов должны были подтолкнуть людей к большим профессиональным успехам в их деятельности. Если учесть, что экономика СССР была плановой и базировалась на достижении целей, поставленных партией, такой подход становится совершенно понятным. Каждый житель, как и спортсмен, был должен стремиться к успеху и достижению собственных вершин.

Активная спортивная пропаганда в СССР проявлялась в создании спортивных музеев, выпуске многочисленных спортивных журналов и газет. Со временем фигура спортсмена стала мотивом для различных областей искусства – устраивались художественные выставки, спортивные темы обрабатывали скульпторы, а потом спортивная тематика вошла и в киноискусство. С развитием новых технологий, спортивные передачи транслировались по радио, а также выходили на экранах советского телевидения. Какая была роль советского кино в продвижения успехов спортсменов? Уже в течение 1920-х годов, советское кино стало одним из важнейших видов искусства. Известное, например, высказывание В. И. Ленина, который был уверен, что из всех искусств, для советской России важнейшим является кино. Исключение (в силу ряда объективных и субъективных причин) составляет так называемый период *малокартинья*, который начинается в течение Великой Отечественной Войны вплоть до смерти Сталина (1943–1953). Количество и качество кинопродукции того времени оставляло желать лучшего. Тем не менее, к началу шестидесятых годов (в разгар оттепели) киноиндустрия восстанавливается и кино возвращает себе статус самого массового вида искусства. Именно массовость и относительная доступность для зрителей, сделали из него подходящую площадку для спортивной пропаганды. Многие исследователи отмечают, что с того времени «кино прочно встало в ряду важнейших инструментов агитации физической культуры и спорта. Студией документального кино выпускался ежемесячный киножурнал *Советский спорт*, на экраны выходили специальные короткометражные фильмы,

посвящённые спортивным мероприятиям в республиках (...) и международным встречам. Особой популярностью у населения (...) пользовались документальные ленты о крупнейших мировых соревнованиях» (Истягина-Елисеева, Бариеникова 2015: 55).

Все это продолжалось до начала восьмидесятых годов (точнее, до окончания Московских Игр в 1980 году). Стоит, все-таки, указать, что именно в течение семидесятых годов советский спорт добился больших успехов. Именно они легли в основу двух современных лент, посвященных успехам советского спорта – это *Легенда № 17* и *Движение вверх*. В последнем десятилетии своего существования, советская спортивная система стала сталкиваться с трудностями. И если массовое физкультурное движение с комплексом ГТО уже до этого сильно деградировало и сводилось лишь к формальному выполнению различных установленных норм, то сейчас в трудном положении оказался и элитный спорт: «нараставший на протяжении нескольких лет экономический, ментальный, этический кризис в стране не мог не затронуть область спортивного строительства» (2015: 57). После распада СССР разрушилась система, которая, при всех своих недостатках, многие годы была одной из лучших в мире и обеспечивала завоевание многих медалей и наград на международных соревнованиях. Современная Россия стала пользоваться советскими спортивными успехами, и в этом помогло ей современное киноискусство. Ведь именно в русском кино встречаем ностальгические ленты про советских спортсменов.

2. Феномен ностальгии по СССР в постсоветской России

Феномен ностальгии исследовала американско-русский филолог Светлана Бойм, которая определяет его значение исходя из этимологии самого слова. На этимологическом уровне, слово *ностальгия* происходит от двух греческих слов – *nostos* (возвращение домой) и *algos* (страдание). Опираясь на это, Бойм подчеркивает, что ностальгия является «стремлением к дому, которого больше нет или никогда не существовало. Ностальгия — это чувство утраты и смещения, но кроме того — это роман с собственной фантазией» (Бойм 2019: 15). Бойм выделяет несколько видов ностальгии, которые начали возникать в постсоветском периоде. Это реставрирующая и рефлексирующая ностальгии: «Реставрирующая ностальгия делает акцент на *nostos* и предлагает восстановить утраченный дом и заполнить пробелы в памяти. Рефлексирующая ностальгия обитает в сфере *algia*, в тоске и потере, в несовершенном процессе припоминания» (2019: 103). О том, что в современной России закрепились и

реставрирующая и рефлексирующая ностальгия свидетельствует ряд примеров. Политолог Ольга Малинова отмечает, что «символические перемены уже в 2000 году ознаменовались принятием (...) закона о государственной символике. Содержанием этой перемены был не только курс на реабилитацию советского прошлого, (...) но и отказ от позиционирования новой России по контрасту со старой» (Малинова, эл. публ.).

Среди историков и культурологов встречается и мнение, что постсоветское время воспринимает советскую эпоху как некий сакральный объект, демонстрируя большое уважение, и даже копирование: «Все государственные и/или бюджетные организации сохраняют советскую административную структуру, выезд гражданина за границу определяется наличием заграничного паспорта, а его жизнь внутри страны – пропиской (...). Известную популярность имеют элегические воспоминания о советской культуре как о привилегированной области общественной деятельности» (Левченко 2013: 304). Все это указывает на реставрирующую ностальгию, которую «характеризуют национальные и националистические возрождения (...) которые участвуют в антимодернистском мифотворчестве – создании истории посредством возвращения к национальным символам и мифам» (Бойм 2019: 104). По мнению Василия Аксенова, ностальгия может иметь и отрицательные последствия для общества, так как представляет «разновидность социальной апатии, [а] эти настроения опасны стремлением к реставрации тоталитаризма» (по Чикишева 2009: 272). Вместе с тенденцией создания ностальгических мифов, в России сегодня наблюдается своеобразный процесс реального приближения советской эпохи: «Советское прошлое всё увереннее провозглашается той символической матрицей, связь с которой не разорвана (...). Россия окончательно осознает себя наследником СССР, и вся история последнего имплицитно как наша история» (Левченко 2013: 308). Это своеобразная приватизация истории. Всё большая советизация российской культуры понимается не как тоска по периоду существования бывшего государства, а как обращение к тому или иному событию собственной, национальной истории. Этот процесс всячески поддерживается со стороны властей, в том числе и посредством кино. В таких условиях, кинематограф играет важную роль в поддержке закрепившейся тенденции ностальгировать по советской эпохе. Более того, кино является идеальным видом искусства для сакрализации советского прошлого.

Новое российское массовое кино обращается к великим достижениям советской эпохи в той или иной сфере, представляя их как успехи России. Действуя по этому принципу, оно должно быть источником гордости для граждан страны. Всё-таки, обработка прошлого имеет и некоторые особенности: «если это и прошлое, то заметно адаптированное к горизонту настоящего, пропущенное через фильтры модернизации и реставрации в различных смыслах этого слова» (308). Дело в том, что такой мейнстрим кинематограф имеет чёткую утилитарную цель, что во многом способствует его идеологическому окрашиванию. В качестве примера можно привести фильмы, анализ которых последует ниже.

3. Анализ фильма *Легенда № 17*

Фильм *Легенда № 17* режиссёра Николая Лебедева вышел в 2013 году. Главные роли исполняют Данила Козловский (В. Харламов) и Олег Меньшиков (А. Тарасов). Картина рассказывает об обретении известности советским хоккеистом Валерием Харламовым и первом матче Суперсерии СССР – Канада, состоявшемся в Монреале в сентябре 1972 года, в котором советская сборная одержала победу со счётом 3:7. На волне положительного отношения российского зрителя (да и граждан страны в целом) к спортивным успехам Советского Союза, данной картине предсказывался крупный коммерческий успех. Действительно, он не заставил себя ждать. Согласно статистическим данным, при выделенном бюджете в размере 13 милл. долларов – фильм принёс совокупно 29,5 миллионов долларов кассовых сборов, оказавшись таким образом на втором месте в списке самых финансово успешных российских фильмов невоенной тематики за период с 2008 по 2017 год (Дупак 2019). Эксперты также очень тепло встретили новую ленту – она получила 85% положительных отзывов кинокритиков и лишь незначительное количество отрицательных (Исаев, Пожидаева 2016). На руку авторам очевидно пошёл и факт приближавшихся Зимних Олимпийских игр, которые состоялись в Сочи в феврале 2014 года. Следовало ожидать повышенный интерес ко всем зимним видам спорта, не говоря уже о том, что в России хоккей был и остаётся одним из самых популярных видов спорта вообще.

Картина является очень индивидуализированной – протагонист суммарно пребывает в кадре более девяносто минут, что составляет 71% совокупной длительности ленты (Дупак, 2019). Неслучайно главным её героем был выбран Валерий Харламов – человек очень интересной биографии. Его отец по национальности был

русским, а мать по происхождению принадлежала к народу басков и оказалась в СССР во время гражданской войны в Испании. Сам будущий хоккеист в 1956 году в течение нескольких месяцев жил на родине своей матери (Матина, Салькова 2017). Поэтому Ян Левченко делает вывод о некоторых характерных особенностях главного героя: «он унаследовал буйный пиренейский нрав матушки. Ему, в отличие от обычных русских парней *позволено* чуть больше индивидуализма и предприимчивости» (Левченко 2013: 313). Фильм открывается сценой опасного забега быков, которая прошла удачно, и именно такое начало фильма готовит зрителя к развитию сюжета и намекает на то, что Харламова-мальчика в дальнейшем ждёт замечательное будущее. В итоге протагонист представляет собой «героя, самого сумевшего *сделать себя (a self-made man)*, способного выстроить свою судьбу и не растерять данные богом способности (...)» (Чичина 2014: 21). Кроме того, добиться успеха оказывается непростой задачей, что (опять же) соответствует установленной композиции российских фильмов о свершениях. По сути, речь идёт о столкновении двух миров внутри самого Харламова. По возвращении в Москву он хочет играть в ЦСКА, но вместо этого через обман попадает в российскую глубинку, чтобы играть за местный клуб *Звезда* в Чебаркуле Челябинской области. Большой вызов для Харламова будет сложный характер московского тренера Анатолия Тарасова, травма колена и постоянные интриги со стороны государства, т.е. правящей КПСС, представленной в лице куратора Эдуарда Балашова (у которого также непростые отношения с Тарасовым).

Все эти факторы указывают на нужность личного роста и совершенствования хоккеиста на его профессиональном пути: «Эволюция героя *Легенды № 17* происходит в двух парадигмах: спортивное совершенствование Харламова отражается в увеличивающемся количестве голов, а духовное – по его шапкам: на первых порах он носит ушанку из кроля (...), но вскоре меняет шапку с мехом на спортивную шапочку с козырьком, как у тренера Тарасова. (...) В. Харламов вырастает из игрока чебаркульской команды до важнейшего игрока сборной СССР» (Исаев, Пожидаева 2016: 132). Своего пика Харламов достигает в самом конце фильма, торжествуя над сборной Канады по хоккею. Победа советской сборной обеспечивает спортсмену статус мифической личности, которая преодолела все сложности и превратилась в ту самую *Легенду № 17*. Ян Левченко, назвавший Харламова *железным спортсменом*, отметил, что «это в чистом виде история успеха, эффектно обрывающаяся в момент безоговорочного триумфа» (Левченко 2013: 313). Такой подход обеспечивает ещё более

положительное воздействие на зрителей, добавляет значимость успеху советских хоккеистов.

Отдельное внимание следует уделить личности Анатолия Тарасова, поскольку ему, наряду с Харламовым, принадлежит самое важное место в картине. В свою очередь, он суммарно пребывает в кадре 55,5 минут или 41% от совокупной длительности фильма (Дупак 2019). Он является чуть ли не самым важным, хотя и очень требовательным, а порой и суровым человеком. Некоторые критики подчёркивают, что их взаимоотношения имеют первостепенное значение, ибо для хоккеиста его тренер является источником мотивации. Он «представляется (...) как справедливый тиран с одной чётко поставленной целью – победить» (Исаев, Пожидаева 2016: 133). Казалось бы, речь идёт всего лишь о игре. Но на самом деле – эта игра трактуется как подвиг, а победа в ней приравнивается к защите страны. Лучше всего это отражается в указании Тарасова ещё не очень опытному Харламову: *Защищай ворота! Всем телом защищай, как детей бы своих защищал! Как Родину защищай!* Особенными методами и авторитарным способом его руководства прежде всего не доволен Балашов, что понятно и ожидаемо – так как у них есть личные разногласия. Он же – главный оппонент протагониста согласно классификации А. А. Дупак и пребывает в кадре совокупно 46, 5 минут (36% от общей длительности фильма) (Дупак 2019).

Тем не менее, личность тренера нельзя сводить только к авторитарному подходу в его профессиональной деятельности. На личном уровне он не поверхностен и даже немного изыскан. Левченко обращает внимание на то, что он играет в шахматы, слушает классическую музыку и много думает. Кроме того, как своеобразный *deus ex machina*, он каждый раз появляется рядом со своим учеником в трудную для него минуту. Таким образом предоставляет ему определённую опору (Левченко 2013). Интересного взгляда на личность Тарасова и его роль в фильме придерживается критик Сергей Сычёв, который отождествляет его с родиной команды, СССР. Он уверен, что образ тренера аккуратно и постепенно превращается в образ страны. Именно Тарасов готовил команду к матчу, но в последний момент был заменён. Ему не было суждено преодолеть *железный занавес* и поехать с ними в гости (на самом деле – *на войну*) к канадцам. Однако, особенной помехой его личное отсутствие в Монреале не представляется, что и показано в фильме: «Тарасов разыгрывает совершенно евангельскую сцену, в которой он обнимает Харламова и благословляет его на иудин поступок предательства: *«Иди, делай что должен»*. Вот он, как колдун вуду, ходит по

заснеженному катку и выводит узоры палочкой, а в это время на другом конце Земли его ребята в точности повторяют эти его движения на стадионе. Ему не нужна трансляция в радиоприёмнике, он — Родина, поэтому он *слышит* и *знает*» (Сычѳв, эл. публ.).

Ученик и *учитель* являются тандемом, на котором держится вся лента. Критик Елена Стишова в их отношении заметила и некоторые религиозные элементы: «Тарасов здесь Бог-отец. С его подачи происходит инициация героя, и все последующее действие развивается на оси *Тарасов — Харламов*. Собственно, это и есть хребет фильма. Он держит, ибо выстроен как напряженный поединок двух мощных личностей, двух крутых темпераментов (...): Со стороны Тарасова — жесть, даже жестокость, мобилизационный императив и — очень редко (...) — он батя, батяня, и в эту минуту ему можно все простить. Со стороны Харламова — страстное желание стать классным игроком, помноженное на колоссальную трудоспособность, иногда обида, непонимание, даже неприятие провокационно-жестоккой методики тренера» (Стишова, эл. публ.). Несмотря на эти противоречия, никто не способствует сохранению их отношений больше, чем это делает куратор команды Балашов. Сколько бы он не пытался подтолкнуть хоккеиста к доносу против Тарасова — тот всегда отказывается и остаѳтся на стороне своего тренера. Более того, со временем он ему рассказывает обо всех интригах чиновника. Окажется, что *учитель* обо всѳм знал, но сам поступок подтверждает безусловную верность Харламова человеку, которому он во многом обязан больше всех. В данном случае Балашов представляет образ государства, которому герой противопоставит, так как позиция государства идѳт вразрез его личным ценностям.

Помимо Харламова и Тарасова, в картине не присутствует больше ни один персонаж, который по-настоящему выделялся бы своими поступками или личностными качествами. Вся хоккейная команда в принципе *обслуживает* игрока № 17, а их победа (хотя и была достигнута общими усилиями) представляется зрителю в большей степени как дело одного человека (условный *one man show*). В связи с этим бросается в глаза, что в течение всей картины у главного героя почти нет настоящих друзей и даже семья ему не очень нужна. Женский образ (представленный через историю знакомства Харламова с его будущей женой Ириной Смирновой) существует в фильме, но он несколько противоречив. Девушке отводится периферийная роль. Их отношения, хотя и являются тѳплыми, подчиняются профессиональному успеху спортсмена. Лучше

всего это видно, когда он произносит свою знаменитую фразу: *Кроме хоккея мне ничего в этой жизни не надо!* Она указывает нам на то, что «приобретение любви отнюдь не является самостоятельной целью героя. (...) Присутствие объекта любви главного героя детерминировано логикой жанровой необходимости» (Исаев, Пожидаева 2016: 133). Такое положение частично можем объяснить утилитарной направленностью фильма. Более глубокое развитие любовно-эмоциональной сюжетной линии грозило бы (скорее всего) отвлечением внимания от основной темы: «Герой спортивного фильма не обладает сложным характером – он статичен и максимально положителен. Героический образ вбирает в себя идеальные, улучшенные модели человека, утрированные качества и черты (...)» (Исаев, Пожидаева 2016: 133). Харламов живёт хоккеем и достижением профессиональной цели. В этом смысле продвинутые любовь и дружба могут даже считаться отвлекающим фактором и, как таковы, они являются нежелательными.

Относительно технических аспектов *Легенды № 17*, надо сказать, что речь идёт о качественном кинопродукте, который не чурается схожести с голливудским кино: «аккуратный байопик о Валерии Харламове, выведенный на рынок продюсерским пулом Никиты Михалкова, всех устроил. Он скроен по лекалам типичной голливудской *cinderella story*, чему не помешали никакие идеологические предпочтения» (Левченко 2013: 313). Выделяются сцены тренировок, которые особенно привлекают внимание зрителя и добавляют адреналина. То, что они не всегда логичные – вопрос второстепенный, ведь речь идёт о художественном произведении: «Подробно разработанные, снятые в режиме реального времени, эти эпизоды нагнетают такой мощи саспенс, что разве только критики заметят: история развёртывается синкопами, вне житейской логики. Попал Харламов в команду Тарасова, и вот уже у него и квартира, и машина — по comment, как говорится...» (Стишова, эл. публ.). Техническое влияние Голливуда больше всего видно в эпизоде самого матча – для его съёмки, скорее всего, были задействованы несколько операторов камер одновременно. Результат такого приёма – ощущение зрителя что он находится не перед экраном телевизора или в кинозале, а на трибунах в Монреале. Зритель должен ощутить себя не просто наблюдателем, а почти непосредственным участником противостояния на льду. Он должен погрузиться в атмосферу матча и получить от этого удовольствие.

Несмотря на подавляющее большинство положительных отзывов о фильме Лебедева, следует указать на его недостатки и объяснить их причины. Как раз в них и кроется мифотворчество. В первую очередь, оно касается очевидного пренебрежения

историческими фактами, т. е. частичного искажения реальности. Так, например, Валерий Харламов в фильме впервые встречает будущую жену в 1968, а не в 1975 году. В первую аварию с машиной он якобы попадает ещё до первого матча с Канадой, хотя это происшествие в реальности случилось только в 1976 году. Фильм завершается сразу после победы в первом матче Суперсерии. О том, что окончательный результат цикла для СССР впоследствии окажется отрицательным (3 победы и 5 проигрышей) в фильме не сказано ни слова. Хотя её во многом можно считать биографической, лента опускает и всю последующую жизнь Харламова, включая его трагическую гибель в ДТП в 1981 году. Критики указывают на то, что манера общения хоккеистов и употребляемый ими язык также весьма далёк от реальности тогдашних времён: «Персонажам фильма вменяется также говорить на языке, максимально приближённом к имплицитным зрительским стандартам. *Мы здесь никто, мы мусор, Валера, молодец, красавец!, Чё вы орете, чё такое-то, блин!* – всё это современная фразеология, имеющая достаточно отдалённое отношение к эпохе, о которой рассказывается в фильме. Сюда же – крики Харламова, одержавшего победу и высунувшегося из машины с расставленными в стороны руками, затем моющего под душем и переживающего душевное перерождение (...)» (Левченко 2013: 314).

Отрицательно об отношении авторов фильма к историческим фактам отзывались и такие критики как Андрей Архангельский, Андрей Колесников, Владимир Лященко и Антон Долин. Они, в частности, указали на целый ряд несоответствий сюжета действительности (например – предложение канадцами гонорара Харламову в условиях *железного занавеса*, несуществующая прямая трансляция матча в Советском Союзе и. т. п. (по Исаев, Пожидаева 2016). Какая причина такого подхода? Ответ здесь очевиден – утилитарность художественного произведения, влияние идеологической составляющей, стремление компактно уложиться в актуальные геополитические реалии современной России. Пожалуй, лучше всего это видно в сцене дрожащего стакана воды перед матчем, при сравнении канадцев в разъярёнными быками и высказывания канадского тренера во время перерыва, когда нарастает опасность, что его ребята могут проиграть гостям: *Это война. И это наш лёд, наш дом.* Действительно, здесь просто невозможно не усмотреть очевидные параллели с настоящим временем: «Если иметь в виду, что «перезагрузка» отношений России и США из года в год остаётся проблематичной, то не время ли восстановить эпохальное противостояние, на котором

держался привычный биполярный мир? Не *старый добрый*, а *дивный новый*, как бы парадоксально это ни звучало (Левченко 2013: 316).

Становится ясным, что о никакой случайной ошибке по поводу искажения фактов и речи не может идти. Наоборот, всё это делается осознанно и целенаправленно: «Спектр исторического знания не богат: ввиду желания сделать продукт для массовой аудитории и ограничений спортивного жанра – продюсеры допускают большое количество шибок и неточностей, не видят для себя возможности передать множественность разных точек зрения» (...) (Исаев, Пожидаева 2016: 314). Это прекрасным образом заметил А. Архангельский: «Берётся именно самый успешный, лакомый кусок жизни героя, а всё, что по краям, отсекается большими закройными ножницами. Кроме того, берётся непротиворечивый, то есть самый несложный с психологической точки зрения кусок. Берётся именно тот кусок жизни, когда человек принадлежит не себе, а государству» (Архангельский 2014: 38). Несколько по-другому об этой проблеме рассуждает Елена Стишова: «От авторов *Легенды...* требуют рефлексии. Её там действительно нет, а была бы — фильм не продержался бы в лидерах проката два уикенда подряд. И по несколько раз не ходили бы на сеансы зрители. Те, которые хотят ещё и ещё раз вместе с Харламовым пройти путь сквозь тернии к победе, за свои кровные покупают кусок позитива, гормон радости, причём без всякой химии. Такой ли уж это грех?» (Стишова, эл. публ.). В итоге перед нами известное противоречие между финансовым успехом фильма и качеством киноленты. *Легенда № 17* является не безынтересным и технически качественным фильмом. С другой стороны, он явно представляет собой пример провластного заказного кино со всеми сопутствующими его недостатками.

4. Анализ фильма *Движение вверх*

Движение вверх является российским блокбастером, вышедшим на большой экран в 2017 году. Согласно статистике, считается самым успешным фильмом за всю историю кинопроката в России. При бюджете в размере 11,5 миллионов долларов, лента на кассах заработала больше пятидесяти миллионов \$ и таким образом в разы превысила выделенную сумму на производство (Дупак 2019). В её основу частично легла одноимённая книга известного советского баскетболиста Сергея Белова, опубликованная в 2011 году. Сюжет составляет история о победе сборной СССР по баскетболу над тогда непобедимой сборной США, которая произошла в финальном

матче на Олимпийских играх 1972 года в Мюнхене. Режиссёр – Антон Мегердичев, а главную роль сыграл Владимир Машков в качестве тренера сборной Владимира Гаранжина (чья фамилия была изменена по отношению к реальному тренеру В. Кондрашину из-за разногласий с его семьёй). Сразу следует отметить, что у *Движения вверх* наблюдается много сходств с фильмом *Легенда № 17*, о котором речь шла в предыдущей главе этой работы. Успех байопика о Валерии Харламове давал основания верить, что во многом схожая история в сфере баскетбола увенчается таким же успехом. Это предположение оказалось правильным. Более того, успех картины Лебедева был превышен.

По своей структуре, фильм состоит из двух частей. Как отметил кинокритик Антон Долин, «первая выдержана в совершенно голливудском духе. Это очень качественное кино, профессионально придуманное и собранное, использующее все пригодные клише и действующее на эмоции» (Долин, эл. публ.). Вторую часть, по его же словам, составляет «матч, показанный непривычно скрупулёзно. (...) Все сюжетные нити сходятся в одном нервическом клубке, и оторваться от неслыханно техничного зрелища-аттракциона фактически невозможно. Артисты играют на пределе возможностей — в точности, как их персонажи» (Долин, эл. публ.). На ум зрителю обеих фильмов здесь может прийти эпизод хоккейной игры в Монреале, которая тоже была снята в схожей манере. Получается очень впечатляющее, динамичное кино, но отсутствует индивидуализм, режиссёрский почерк. Это, конечно, не авторское кино. В этом смысле мы уже раньше указали, что в операторской работе студии Михалкова можно увидеть признаки условного *российского Голливуда*. *Легенду № 17* и *Движение вверх* связывает и распределение основных действующих лиц – ведущий протагонист Гаранжин, как и Тарасов, представляет собой профессионала высокого класса, обладающего невероятной работоспособностью. Оба они «настолько одержимы работой, что готовы многим жертвовать и рисковать ради возможности осуществить свою мечту. Профессия для них — призвание и дело всей жизни, а потому нередко герои ставят её превыше всего остального» (Дупак 2019: 394). Об этом свидетельствует цитата Гаранжина: *Ты же украл у меня и у ребят баскетбол. У нас вообще больше ничего нет*. Необходимо также добавить, что у главных актёров специфическая манера игры: «Владимир Машков в роли тренера мобилизует все свои способности, и параллель с игрой Олега Меньшикова в *Легенде № 17* будет оправданной» (Долин, эл. публ.).

В качестве основного оппонента выступает Геннадий Терещенко (визави Эдуарда Балашова), член Государственного комитета по спорту и политический функционер. Через него ярко представлена отрицательная картина советских правящих структур, которая пронизывает весь фильм. Особенно это видно в сравнении с американцами, у которых совершенно другое отношение к своей стране «Американцы дружно поют гимн, размахивают флагами, скандируют *USA!*; они действительно бьются с коммунистами из империи зла за честь родной страны» (Долин, эл публ.). В отличие от них, советских спортсменов на родине не встречают как победителей. Их обыскивают на таможне, препятствуют им бюрократы, а тяжелобольному ребёнку не разрешается выехать на лечение на Запад. Долин подчёркивает, что в фильме показано, как в СССР отсутствует свобода, в том числе свобода личного выбора. Наряду с этим, в фильме частично поднимается вопрос гармонии между русскими с представителями других народов в многонациональной стране. Критика отмечает, что, «представители других этносов не всегда маркируются (...) положительно. Иногда взаимодействие (...) выливается в межэтнические конфликты, в противостояние с русскими» (Дупак 2019: 393). Особенно это касается картинной судьбы литовского члена сборной – Модестаса Паулаускаса. Он изображён как предатель родины, который (находясь за границей) готовится подавать документы на получение политического убежища. Дело в том, что слово «Родина» ассоциируется у него прежде всего с Литвой, а не с Советским Союзом, что видно из следующего высказывания: *Моя Родина — Литва, а не эта ваша...*

О том, что антисоветские настроения были самыми сильными именно в странах Прибалтики, всем хорошо известно. Фраза Гаражина *Не бывает вечных империй* смотрится одинаково неоднозначно, хотя и произносит он её в первую очередь по отношению к непобедимой (до тех пор) сборной США. Почти двадцать лет спустя, реальная история покажет, что именно нарастающие межэтнические конфликты будут одним из многочисленных факторов распада Советского Союза. Один из главных мифов этой страны – тот о вечной дружбе народов – окажется фальшивым. В отличие от *Легенды №17*, в *Движении вверх* среди основных персонажей встречается и категория *помощника* главного героя. Основной помощник протагониста – Григорий Моисеев, председатель Федерации баскетбола СССР. Он пребывает в кадре совокупно чуть больше сорока минут или 31% от общей продолжительности фильма: «Особый акцент делается на личных, дружеских и покровительственных взаимоотношениях помощников и героев. Именно через взаимодействие с помощниками проявляются

личности главных героев. (...) Не раз демонстрируется готовность помощников прийти на выручку своим партнёрам» (2019: 397-398). Антон Долин, в свою очередь, к помощникам Гаранжина добавляет ещё и его жену Ксению, а к оппонентам причисляет Сергея Павлова, председателя Госкомспорта СССР. Все они вместе взятые «превосходно играют *свиту*, позволяющую герою сформулировать позицию и отстаивать её до последнего» (Долин, эл. публ.).

В сюжетном отношении, центральным событием фильма является эпизод баскетбольного матча. Он, в отличие от хоккейного у Лебедева, представлен не как дело одного человека, а как коллективная задача, т.е. вопрос чести и достоинства всей советской сборной. Немаловажную роль здесь сыграли и обстоятельства в которых проходила эта игра. Известно, что на играх в Мюнхене произошла крупная трагедия. Палестинские боевики атаковали и взяли в заложники нескольких членов израильской олимпийской делегации. Это событие впоследствии унесло жизни совокупно 17 человек, и стало известно, как *Мюнхенские убийства*. В фильме оно не показано напрямую, но существенно отразилось на поведении советской сборной. Несмотря на то, что некоторое время стоял вопрос об отмене всех дальнейших соревнований, принимается решение их продолжить. Советская сборная, под впечатлением от террористического акта, открывает для себя новый смысл финала: «Чувство родства оказывается превыше государственных интересов и политических распрей. Герои (...) выходят на поле сражаться не за престиж империи, а за своё личное достоинство. Для человека угнетённого нет высшей свободы, чем преодоление обстоятельств; для человека отчуждённого нет высшей ценности, чем братство» (Долин, эл. публ.).

Игроки преодолевают сложные обстоятельства, грозившие обнулить всю их подготовку, и в итоге добываются успеха. Отчуждённость и общий страх перед террористической угрозой побеждаются через слаженную игру и равноправное взаимодействие всех членов команды. Экспертами была отмечена и значимая работа актёров, которым удалось воспроизвести на большом экране такую картину - несмотря на частичное отсутствие предыдущего опыта. В частности, указывается, что «баскетбольная команда в фильме — удивительно гармоничный, слаженный и сильный ансамбль, не включающий в себя ни одного по-настоящему известного артиста: Иван Колесников, Кирилл Зайцев, Александр Ряполов (...). В этом смысле *Движение вверх* — действительно спортивный фильм, который берёт сыгранностью и слаженностью больше, чем чьим-то индивидуальным дарованием или харизмой. Это тоже

голливудское свойство, крайне редкое для отечественного кино» (Долин, эл. публ.). Отдельный фактор удачного воспроизведения эпизода матча – технические особенности его съёмки. Работа операторов оказалась сложной, а чтобы прибавить динамики, применялось несколько подходов. Было использовано шесть камер, из которых одна «летала» над игроками. Матч был разбит на множество маленьких эпизодов и всегда выбирался самый выгодный ракурс. Для этого оператору даже пришлось перемещаться на роликовых коньках (Цулая, эл. публ.).

Когда речь идёт о недостатках спортивной драмы *Движение вверх*, можно обнаружить дополнительные сходства с фильмом *Легенды № 17* об успехе советских хоккеистов в Канаде. *Движение вверх*, без всякого сомнения, направлен на повышение патриотического воспитания и потенциала в России. При этом более чем показателен тот факт, что его телевизионная премьера состоялась в прайм-тайме на главном российском канале (*Россия 1* – также один из продюсеров) в День защитника Отечества (23 февраля 2018 года). Однако, многие факты искажены в фильме, т.е. не соответствуют реальности. Среди них можно выделить изображение Модестаса Пауласаса предателем, растягивание *несуществующих* трёх секунд (которое противоречит правилам баскетбола), сбор денег на проведение операции сыну тренера, болезнь Александра Белова (которая появилась только в 1976 году), вымышленная игра советских баскетболистов с местными жителями в Гарлеме, а также ряд других (Сомов, эл. публ.). Указывалось на то, что баскетбол семидесятых годов прошлого века на самом деле во многом отличался от того баскетбола, который был показан российскому зрителю: «(...) манера игры значительно отличалась от современной, баскетбол был не таким зрелищным, более интеллигентным. Однако перед режиссёром стояла задача заинтересовать не самым популярным видом спорта и заставить самую широкую кинотеатральную аудиторию сопереживать игрокам, и не в 1972-м, а в 2017-м. Поэтому в *Движении вверх* забивают сверху, вводят мяч по-другому и вообще играют в современный, жёсткий и зрелищный спорт» (Цулая, эл. публ.).

Такой подход вызвал и отрицательные отзывы, особенно со стороны членов семьи некоторых реальных протагонистов олимпийского матча, а именно – вдов Владимира Кондрашина и Александра Белова. Их возмутило изначальное изображение первого как спекулянта валютой, а второго – как смертельно больного человека. Впоследствии авторы пошли на компромисс с Кондрашиной – сцена спекуляции с валютой была убрана, фамилия супруга изменена, но она так и не приняла их

окончательную работу. В ответ одним из создателей было заявлено, что они *не могут делать блокбастер документальным*: «Мы не можем воссоздавать реальные события с точностью до миллиметра, как не можем показывать людей вымазанными одной положительной краской — образы будут мёртвыми. Я знаю одно: если бы фильм получился правдивым до мелочей, но серым, это было бы хуже для памяти этих уважаемых людей» (Цулая, эл. публ.). Окончательным результатом оказался технический качественный продукт, но в художественном смысле фильм не получил высокие оценки (киноведа критиковали очевидный утилитаризм фильма): «В *Движении вверх* нет другого отечества, кроме друга-дурака, который иногда так бесит, что не вмоготу; кроме больного ребёнка, которого, может, и вылечить-то не удастся; кроме жениха, у которого саркома сердца, и жить ему после свадьбы останется всего ничего. И нет другого счастья, кроме крошечных, хоть и растянутых в экранном времени, трех секунд — однако же, вошедших в историю» (Долин, эл. публ.). В фильме выстраивается чёткая преемственность между двумя отечествами (советское и российское), которая дополнительно подчёркивается через выбор даты тв-премьеры.

Все-таки, фильм получил невероятных успех среди зрителей. Многомиллионная аудитория ощутила себя счастливой от просмотра и от тех самых сомнительных *трёх секунд*. Фильм *Движение вверх* можно считать замечательным примером *ностальгического кино* про великое спортивное достижение Советского Союза, но одновременно и открытой пропагандой российских властей, которые через спорт и спортивные достижения советских спортсменов хотели повлиять на патриотические чувства или даже усилить патриотическое воспитание молодёжи. По этой причине документальная точность была пожертвована эмоциональному воздействию, а невероятная популярность фильма — это, кажется, оправдывает: «Документальная точность вновь была принесена в жертву эмоциональной правде, и, судя по реакции большей части аудитории, авторы фильма не прогадали» (Цулая, эл публ.).

5. Особенности современного российского кинематографа

Современный российский кинематограф представляет собой достаточно большую, разветвлённую и сложную систему художественных произведений. Под этим понятием мы, прежде всего, подразумеваем те ленты, которые вышли в прокат начиная со второй половины 2000-х годов (примерно с 2005/2006 года) и до сегодняшнего дня. В этой главе, мы попытаемся представить некоторые общие характеристики и

тенденции развития современного русского кино на нынешнем этапе его развития. При этом, учитывая тематические рамки данной работы – упор будет сделан на современных фильмах, действия которых разворачиваются в советскую эпоху. Чтобы понять особенность выбранных кинолент, необходимо отдельно рассмотреть и спортивные исторические фильмы современного кинопроизводства в России. По словам известного итальянского писателя и семиотика Умберто Эко, «кино код устроен сложнее обычного, в его теории знак получает тройное членение, присущее только языку кино. (...) Киноязык является одним из самых богатых и даёт ощущение реальности, что позволяет достаточно успешно осуществлять коммуникацию благодаря простоте считывания как нарратива так и посылов» (по Крамарь 2016: 150). Простота коммуникации облегчает использование кинематографа для трансляции тех идей и сюжетов, которые считаются популярными или актуальными в определённый период времени. Русские киноведы заметили, что перед российским кинематографом стоит сложная задача поиска собственного я, т.е. новой идентичности, потому что «во времена постмодерна вся сфера художественной культуры подвергается глобальной *деконструкции*, происходит перестройка всей системы художественно-эстетического сознания и креативной практики. На смену культуре – традиционному носителю духовности – приходит посткультура – не предполагающая никакой ценностной иерархии вообще» (Чичина 2014: 19). К сожалению, новая идентичность русского кинематографа пока не существует. Малочисленными являются такие картины, которые в тематическом плане предоставляют зрителю что-то совершенно новое.

Именно поэтому, большая и важная часть русского кинематографа посвящена советскому прошлому. Упор на советское прошлое стал одной из главных причин волны советских ремейков (*Ирония Судьбы. Продолжение*, 2007; *Служебный роман. Наше время*, 2011; *Ку! Кин-дза-дза*, 2013; *Кавказская пленница!*, 2014 и пр.), о чем пишет Виктория Донован (*Советские комедии нашего времени: Ремейки в российском кинематографе XXI века*) и другие исследователи. Число фильмов обращающихся к советской эпохе из года в год растёт. По некоторым данным, доля таких картин ежегодно в среднем составляет 10% всей кинопродукции, а в период с 2008 по 2017 год на большие экраны кинозалов вышло 50 подобных фильмов (Дупак 2019). С уверенностью можно сказать, что самым популярным жанром современного российского игрового кино является военный фильм. Согласно исследованию Дупак, которое посвящено именно состоянию современного русского кинематографа, из

пятидесяти рассматриваемых фильмов, большинство были военные и относились к периоду 1939-1945 гг. На втором месте оказались те о Первой мировой и Гражданской войнах. В списке нашлось места и для девятнадцати невоенных фильмов, особенностях которых будет речь.

Что же касается сферы современного российского документального кино, за последнее десятилетие двумя самыми популярными фильмами данного жанра официально считаются *Крым, путь на Родину* и *Президент*. По доступным данным, первый фильм посмотрели 40,6% зрителей в Москве и 39,6% в России. Второй фильм посмотрели 39,1% зрителей в Москве и 7,5 миллионов зрителей по стране в целом (Крамарь, 2016). В этой связи приходится констатировать, что влияние государства на создание документальных фильмов является абсолютным. Данные фильмы зачастую (если не всегда) представляют собой откровенную провластную пропаганду, отражая таким образом нужды ныне правящих структур. Возвращаясь к современному российскому игровому кино, стоит обратить внимание на некоторые другие его характеристики, помимо повышенного интереса к военной тематике. По мнению культуролога Н. Н. Гашевой, в нём можно заметить православно-христианскую, этнофилогическую, интертекстуальную и микроисторическую стилевую тенденции. Она отмечает и то, что «в начале XXI века художественный постмодернизм находит яркое выражение в механизмах адаптации (...) сюжетов к массовым формам художественного сознания, в опыте ремейков произведений прошлых лет, в тиражировании культурного наследия» (Гашева 2012: 92). Действительно, можно прийти к выводу, что современные киноленты адаптируют уже известные сюжеты под запрос современных зрителей, на события прошлых лет смотрятся с опытом настоящего момента, а в полной мере идёт тиражирование культурного наследия, в частности – культурного наследия времён существования СССР.

Теперь обратимся к списку пятидесяти фильмов о жизни в Советском Союзе, выпущенных в период с 2008 по 2017 год. Особенно интересными для нас - это те девятнадцать из них, которые не имеют отношения к военному жанру. При их анализе выделяются некоторые общие элементы, которые, в свою очередь, позволяют создать более полное представление о современном российском кинематографе в целом. Исследователь выявила, что ключевым элементом структурной организации этих фильмов является сюжетное противостояние и ценностный конфликт *героя* и *анти-героя (оппонента)*. Следовательно, они вдвоём являются главными действующими

персонажами. При этом герою ещё предоставляется *помощник* – лицо, которое его сопровождает, но напрямую не участвует в основном противостоянии. Если же рассматривать сюжетную линию, то она идёт по следующей схеме: демонстрация первых успехов героя – получение задания – появление препятствий на пути к цели – преодоление препятствий – достижение поставленной цели (Дупак 2019).

По их тематике, все фильмы можно разделить на две группы: а) *фильмы о свершениях* и б) *фильмы о личной жизни*. В первой группе, все протагонисты фильмов занимают высокое социальное положение – они космонавты, элитные спортсмены, капитаны кораблей... Это призвано способствовать восприятию самого СССР как страны не просто людей, а героев – всегда готовых встать на её защиту. Между тем, иногда нельзя исключать разрыва между героями и государством. Ведь большинство протагонистов связывают Родину в первую очередь с домом и семьёй, а не с начальством. Поэтому они в трудные моменты нередко действуют самостоятельно, не ожидая никакой помощи (Дупак 2019). Такой подход, несмотря на службу героя государству, имеет чёткую цель – он «формирует образ героя как выходца из народа, готового идти на риск ради спасения других и противостоять государству, когда указания начальства противоречат его личным ценностям (...)» (Дупак 2019: 395). Опираясь на тематическую классификацию, как *Легенду № 17*, так и *Движение вверх* отводим к разряду фильмов о свершениях.

В случае фильмов принадлежащих второй группе, определяющим фактором в формировании образа героя является конфликт его ценностей с советскими традициями и массовой культурной (Дупак 2019). Ярким примером здесь выступает биографический фильм *Высоцкий. Спасибо что живой*, вышедший в прокат в 2011 году. В нём главный герой находится в противостоянии советским государственным структурам. В частности, он «борется за независимость от государства, за возможность высказывать своё мнение, за то культурное многообразие (внешности, поведения, вкусов, моральных принципов) которые (...) противопоставляются советскому единообразию» (Дупак, 2019: 395). В контексте борьбы за свободу ведения собственного образа жизни, всё-таки нужно обратить внимание и на тот факт, что героями в лентах обеих групп являются исключительно мужчины. Особенно это видно в первой из них, где «женщины встречаются лишь в незначительном количестве эпизодов (...), в статусе жены, девушки или матери одного из героев». (394). Это объясняется консерватизмом, за который выступает современное российское

государство. Стоит упомянуть и ту влиятельную роль, которую в современной России играет православная церковь, и которая (скорее всего) негативно отнеслась бы к пересмотру традиционных семейных ценностей в лентах финансируемых государством.

Имея все это в виду, можно прийти к следующим выводам – в первой группе фильмов отношение к советским достижениям в различных сферах деятельности является исключительно положительным. Более того, они считаются предметом гордости. Вместе с тем, иногда герою позволено противостояние государственным структурам. Тем не менее, когда такое и происходит – оно не трактуется как измена, а просто как отстаивание ценностей или же приверженность близкому человеку. В другой группе, отношение к государству является более неоднозначным, а акцент делается на праве людей отстаивать собственную свободу в личной жизни. Тот факт, что сегодняшнее российское государство финансирует производство таких картин, свидетельствует о его выборочной интерпретации советской истории, а также разделении её элементов. Власти «подчёркивают достижения советских людей, при этом опуская или негативно окрашивая действия [советского] государства» (400).

В рамках данной работы исследуется спортивная тема в современном русском кинематографе, а в качестве примера представлен анализ фильмов *Легенда № 17* и *Движение вверх*. Опираясь на тематическую классификацию, оба они принадлежат к разряду фильмов о свершениях. Спорт – это тот вид человеческой деятельности, который во все времена считался популярным и не теряет до сих пор такого статуса. Особенно это касается таких известных его видов, как футбол, баскетбол, хоккей (в России) и т.п. Спорт также обладает способностью сплотить граждан той или иной страны вокруг национальных сборных команд и их успехов. Россия в этом плане не представляет собой исключение. Опрос общественного мнения, проведённый в 2013 году, показал, что 77% россиян считают отечественный спорт и национальных спортсменов предметом гордости (Исаев, Пожидаева 2016).

Исследователи подчёркивают, что «спорт стал неотъемлемой частью конструкторов культурной идентичности. (...) Спорт, как мощная система, включает в себя множество других подсистем – символическую, ценностную, идеологическую» (2016: 130). В таких условиях, спортивные сюжеты открываются как перспективные для переноса на киноэкран. Соответственно, спортивные фильмы оказываются

интересными для зрителей и финансово выгодными. Поскольку Россия считает себя наследницей советских спортивных достижений, то именно спортивный *исторический* фильм встречается чаще остальных и является самым популярным в стране. Существуют разные мнения об этом жанре. Американский учёный А. Бейкер уверен, что необходимо рассматривать его согласно теории Бахтина о *диалогизме*: «герои преодолевают внешние препятствия, чтобы добиться успеха, но также во многом зависят от окружающего их социума и присущих тому времени ценностей и поведенческих установок» (по Исаев, Пожидаева, 2016: 130). Британский историк Д. Роу, в свою очередь, подчёркивает, что «такие фильмы «частично правдивы, выделяя определённые версии реальности и намеренно пропуская другие» (по Исаев, Пожидаева, 2016: 130). Их главные герои являются достаточно простыми и преследуют в основном одну главную цель – победу. Победа, с другой стороны, может иметь разные измерения – она доказывает физическое превосходство главного героя и его высокое мастерство игры, превосходящее главного игрока команды соперника.

Помимо этого, она приходит как заслуженная награда за усердный труд главного героя и его товарищей, которые общими усилиями добиваются успеха. Победа представляется как общее дело, на которое играют по принципу *один за всех, и все за одного*. Наконец, в результате победы вокруг её главного протагониста создаётся миф о достижении успеха путём спорта. Ведущий игрок изображён почти идеальным человеком, он входит в легенду и сам ею становится. При этом соответствие кино-героя реальному человеку не нужно и оно даже не приветствуется, так как работает художественная свобода. Основная задача – показать протагониста как идеал для зрителя, показать его так, чтобы зритель сам смог идентифицироваться с ним. Учёные делают вывод, что в России фильмы подобного рода, «содержащие в себе сочетание истории и спорта, кажутся важным примером того, как власть с помощью систем репрезентаций пытается выстраивать идентичность сообществ» (2016: 130). Тенденция к мифотворчеству в отношении спортсменов связывается с утилитарной направленностью спорта. Спортивное зрелище имеет развлекательный характер, ведь зрители приходят на стадионы и прочие площадки в первую очередь для того, чтобы получить удовольствие. Немецкий литературовед Х. А. Гумбрехт в своей книге *Похвала красоте спорта* высказал мнение, что «всё, что нужно спорту – это дистанция между спортом и зрителем – дистанция, достаточная для зрителя, чтобы уверовать в то, что его кумиры обитают в каком-то другом мире. Это и есть условие, при котором

спортсмен становится объектом преклонения и восхищения» (Гумбрехт 2009: 10). Вполне естественно, что в киноискусстве эта дистанция между зрителем и протагонистом игры только усиливается.

Некоторые исследователи думают, что «русская душа по природе своей склона к созданию иллюзорной, мифологической реальности» (Малышев, эл. публ.), в связи с чем мифотворческий приём в российском кино оказывается особенно удачным. Как следствие, «заколдованный зритель всецело оказывается в руках все тех же манипуляторов, воздействующих на сознание и подсознание человека» (Лигостаева, 2019: 120). Исследование, проведённое этим же автором, показало, что в спортивных фильмах современной России создаются конкретные мифологические образы их протагонистов. В частности, речь идёт об образе *героя*, *жертвы*, *жреца*, *богатыря* и *трикстера*. Как пример образа *героя* приводится спортивная драма *Чемпионы. Быстрее, Выше, Сильнее (2016)*: «В данном случае речь идёт о российском фигуристе Антоне Сихарулидзе, который оказывает колоссальную поддержку пережившей серьёзную травму головы спортсменке Елене Бережной, тем самым помогая ей вновь выйти на лёд и вернуться в спорт» (Лигостаева 2019: 122). Елена Бережная, в свою очередь, представляет собой образ *спортсменки-жертвы*, которая после тяжёлого травмирования успешно возвращается на лёд и даже успевает получить золотую медаль. Её случай подтверждает, что «несмотря на широкую вариативность в демонстрации жертвенности спортсмена, преимущество отдаётся в первую очередь профессиональным травмам, наносящим ущерб как физическому, так и душевному здоровью героя» (2019: 121). В этой же картине представлен и образ *жреца*, а олицетворяет его известный советский борец и многократный чемпион мира А. Карелин. Его решение о выступлении (несмотря на травму) трактуется как жест поддержки молодых спортсменов. Критика в данном примере находит подтверждение того, что спортивные фильмы в России «становятся одним из эффективных инструментов реализации на государственном уровне воспитательных задач, прежде всего, в отношении российской молодёжи» (122).

Образ *богатыря* (часто встречаемый и в русском фольклоре) на большом экране появляется в таких фильмах как *Поддубный* и *Тяжеловес*, вышедших в 2017 году. Об их ключевых персонажах отмечается, что «оба героя бесхитроутны, самоотверженны, честны, бескомпромиссны, а также обладают удивительной по своей природе силой» (123). Эти качества полностью совпадают с традиционными представлениями о

богатыре в народной культуре. В ней «одним из главных элементов непостижимого (...) является его сила, дающая способность побеждать противника, поскольку её происхождение зачастую носит характер магического и никогда не бывает полностью понятным» (Алексеев, Бекишева, эл. публ.). Образ *трикстера* можно заметить в основном в фильмах, где главная роль принадлежит подросткам. Одним из таких является *Волевой приём* (2016). Среди его протагонистов есть Максим Кораблев: «в молодости профессионально занимавшийся хоккеем, но в силу своей неопытности, юношеского максимализма и необузданного характера вынужденный уйти из спорта и пойти работать в полицию» (123). В целом можно сказать, что мифотворчество в российском спортивном кинематографе закрепилось достаточно прочно. Приведённые выше образы доказывают его многогранность, благодаря которой успешно производится воздействие на аудиторию. Такое положение учёными оценивается неоднозначно. По их мнению, спортивный исторический фильм в современной России – «это скорее продукт, базирующийся на запросах общества на позитивную идентичность, создающий не исторический продукт, а скорее коллективное воспоминание, которое детерминировано рамками современной российской исторической политики» (Исаев, Пожидаева 2016: 135).

6. Заключение

Современное русское киноискусство охотно и удачно пользуется для создания мифологических и политических героев целым рядом известных и влиятельных советских спортсменов. Система этих образов, как мы показали, основывается на нескольких типизированных представлениях о спортсмене как о герое, жертве, жреце, богатыре и трикстере. В практической части данной работы нами были проанализированы два примера современных и очень популярных российских кинолент, вышедших в прокат в 2013 и 2017 году. Речь идёт о фильмах *Легенда № 17* и *Движение вверх*. Несмотря на тот факт, что они вызвали преимущественно положительные отклики (хотя существовали и отрицательные), в них можно обнаружить яркую политизацию спорта и советских спортсменов. Это технически качественные картины, для съёмки которых применялись современные технологии, а также новые продвинутые подходы в области операторской работы, что позволило создать в их лице условный *российский Голливуд*. Все-таки, многие их упрекали в искажении реальности.

Режиссеры были обвинены в искажении исторических фактов, и самое главное – в пропагандистском и провластном кино. Это не удивляет, потому что сегодня «российский спортивный фильм в полной мере является продуктом популярной истории: коммерческий успех и недостаток критики даёт возможность говорить о некотором общественном консенсусе относительно образа прошлого (...) несмотря на то, что происходит предельное упрощение и искажение исторической составляющей» (Исаев, Пожидаева 2016: 134). Предпочтение отдаётся утилитарному подходу, который во многом отражает актуальное состояние отношений России со странами коллективного Запада – представленными в фильмах через команды противников. Вместе с тем, «резонным остаётся вопрос о связи милитаризма и спортивного фильма (...) – спортивное соревнование есть не что иное, как метафора войны (...)» (134). В фильмах *Легенда № 17* и *Движение вверх* советский (российский) спорт показан именно как война, а спортсмены как завоеватели, защитники отечества.

7. Список источников и критической литературы:

а) источники:

Лебедев, Н. И. 2013. *Легенда № 17*. Студия Тритэ и др.

Мегердичев, А. Е. 2017. *Движение вверх*. Студия Тритэ и др.,

б) критическая литература:

Алексеев Д. С., Бекишева А. В. 2012. *Образ богатыря в эпосе Киевской Руси и современный «Супергерой»: сравнительный анализ* // *Вестник БГУ*. № 6. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-bogatyrya-v-epose-kievskoy-rusi-i-sovremenny-supergeroj-sravnitelnyy-analiz> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Архангельский, А. 2014. *Легенда без номера* // *Огонёк*.– №28. – С. 38. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2525222> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Бойм, С. 2019. *Будущее ностальгии*, Москва: НЛЮ.

Гашева, Н. Н. 2012. *Современное российское кино: культурологический аспект* // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. №21. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-rossiyskoe-kino-kulturologicheskiy-aspekt> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Гумбрехт, Х. У. 2009. *Похвала красоте спорта*// Пер. с англ. В. Фещенко. Москва: НЛЮ

Долин, А. 2017. *«Движение вверх»: три секунды победы*. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2017/12/27/dvizhenie-vverh-tri-sekundy-pobedy> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Долин А. 2013. *Биография хоккеиста Харламова выходит на экраны*. *Ведомости*. Режим доступа: <http://goo.gl/Ia3hWo> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Дупак А.А. 2019. *Образ советского человека в российском кино: социологический анализ*. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Социология.. Т. 12. Вып. 4. С. 385–402. Режим доступа: <https://doi.org/10.21638/spbu12.2019.406> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Дюфрес, С. 2020. *Герои спорта. История советских чемпионов (1930-е – 1980-е гг.)* – [презентация книги] Режим доступа: -

https://cfs.hse.ru/data/2020/02/20/1575925255/2020_02_13_%D0%A1.%D0%94%D1%8E%D1%84%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81.pdf (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Исаев Е. М., Пожидаева И. В. 2016. *Популярная история в современной России: мифы, образы и представления о прошлом в спортивном историческом фильме // Гуманитарный вектор. Сер. История. Политология. Том 11, № 4. С. 128–136.* Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/populyarnaya-istoriya-v-sovremennoy-rossii-mify-obrazy-i-predstavleniya-o-proshlom-v-sportivnom-istoricheskom-filme> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Истягина-Елисеева Е. А., Бариеникова Е. Е. 2015. *История спортивной пропаганды в СССР в период 1945-1991 гг. // Вестник спортивной науки. №3.* Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-sportivnoy-propagandy-v-sssr-v-period-1945-1991-gg> (дата обращения: 10. 9. 2023).

Колесников, А. 2013. *Миф № 17 // Газета.ру.* – 2013. – Режим доступа: <http://goo.gl/MOYsyj> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Крамарь К. А. 2016. *Сравнение тенденций отечественного кинематографа на примере 1930-1953 гг. и 2011-2016 гг. с точки зрения идеологической составляющей// Культура. Духовность. Общество. №27.* Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnienie-tendentsiy-otechestvennogo-kinematografa-na-primere-1930-1953-gg-i-2011-2016-gg-s-tochki-zreniya-ideologicheskoy> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Левченко, Я. 2013. *Вечная молодость. Еще раз о советском прошлом в российском кино [Текст] / Я. Левченко // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. - № 3 (89) (май-июнь). - С. 302-316.* Режим доступа: <https://publications.hse.ru/pubs/share/folder/dpcvwnzfgf/97411913.pdf> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Лигостаева, Н. Д. 2019. *Мифологические образы спортсменов в художественном пространстве отечественного кинематографа XXI века.// Вестник Самарского государственного технического университета. Серия: Философия. №1.* Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskie-obrazy-sportsmenov-v-hudozhestvennom-prostranstve-otechestvennogo-kinematografa-xxi-veka> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Лященко, В. 2013. *Мифы и легенды Советского Союза*. // Газета.ру. – Режим доступа: <http://goo.gl/Cul38d> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Малинова, О. 2015. *Политика памяти в постсоветской России*. Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/41333> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Малышев, В. С., Геращенко Л. Л. 2014. *Перспективы использование в киноискусстве архетипов коллективного бессознательного* // Аналитика культурологии. № 29// Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy-ispolzovanie-v-kinoiskusstve-arhetipovkollektivnogo-bessoznatelnogo> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Матина, З. И., Салькова Н. А. 2017. *Валерий Харламов - легенда советского хоккея* // Челябинский государственный университет. *Физическая культура. Спорт. Туризм. Двигательная рекреация*. – Т. 2, №1. С. 109-112 Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/valeriy-harlamov-legenda-sovetskogo-hokkeya> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Огородов Д. А., Добрынина М. В. 2021. *Спорт высоких достижений в контексте советской политики и идеологии*. // ЭСГИ. - №4 (32). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sport-vysokih-dostizheniy-v-kontekste-sovetskoy-politiki-i-ideologii> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Попов, В. Ф. 1997. *Наследие бывшего СССР: миражи в массовой физической культуре и миф о комплексе ГТО* // Вестник ТГУ. №1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nasledie-byvshego-sssr-mirazhi-v-massovoy-fizicheskoy-kulture-i-mif-o-komplekse-gto> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Синяков, С. 2013. *Дело в шапке* // Сеанс. – Режим доступа: <http://goo.gl/WV9cNR> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Сомов, Д. 2018. *Фильм "Движение вверх". Что правда, а что вымысел* // Спорт-экспресс - Режим доступа: <https://www.sport-express.ru/basketball/reviews/film-dvizhenie-vverh-что-правда-а-что-вымысел-1355811/> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Стишова, Е. 2013. *Адреналин. «Легенда № 17»* // Искусство кино. – №5. Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/05/adrenalin-legenda-17-rezhisser-nikolaj-lebedev> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Сычёв, С. 2013. *Как заслужить любовь родины // Искусство кино.* – №5. Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/05/kak-zasluzhit-lyubov-rodiny-legenda-17-rezhisser-nikolaj-lebedev> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Цулая, Д. 2018. *Прокат рассудит: Как «Движение вверх» вырвалось в космос – Кинопоиск* – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3108147/> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

Чижишева, А. С. 2009. *Феномен ностальгии в постсоветской массовой культуре/ Фундаментальные проблемы культурологии: Сб. ст. по материалам конгресса / Отв. ред. Д.Л. Спивак. - М.: Новый хронограф: Эйдос. Т.6: Культурное наследие: От прошлого к будущему. - с. 267-277.¹*

Чичина, Е. А. 2014. *Современный отечественный кинематограф: новая идентичность// Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки.* 2014. №1 (179). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremenny-otechestvenny-kinematograf-novaya-identichnost> (дата обращения: 10. 9. 2023.)

¹ Текст данной статьи был удалён из открытого доступа в интернете. У автора настоящей работы он есть в формате *Word*.

Sažetak:

Diplomski rad *Sovetskij sportsmen v postsovetskom kinematografe: meždu političeskim i mifologičeskim (Sovjetski sportaš u postsovjetskoj kinematografiji: između političkoga i mitološkoga)* analizira ulogu i način prikazivanja stvarnih uspjeha sovjetskih sportaša u suvremenoj ruskoj kinematografiji. Uvodni dio rada sadrži kraći pregled razvoja sporta u Sovjetskom Savezu. Upravo je sport oduvijek zauzimao važno mjesto u sovjetskoj kulturi te je bio dobrim dijelom shvaćen kao oruđe dokazivanja premoći nad glavnim političkim i ideološkim protivnikom – Sjedinjenim Državama i tzv. Zapadom. Suvremenu rusku kinematografiju odlikuje val nostalgije prema sovjetskoj prošlosti (o čemu pišu znanstvenici i kritičari poput S. Bojm, J. Levčenka, A. Dolina i sl.), a jedna od središnjih teza rada jest da je tomu tako zato što suvremenu Rusiju (pa tako i filmove koje vlast propagira) valja shvatiti kao nasljednicu Sovjetskoga Saveza. Središnje mjesto zauzima detaljna analiza dvaju *blockbustera* – filmova *Legenda br. 17 (Legenda № 17, 2013)* i *Tri sekunde (Dviženie vverh, 2017)*. Njihovi protagonisti su putem očite stereotipizacije i polarizacije pretvoreni u socrealističke mitske junake koje vrše političku, a gdjekad čak i propagandnu funkciju. Rad završava sažetom osvrtom na glavne karakteristike suvremene ruske kinematografije te uloge koju u njoj imaju sport i sportski filmovi.

Ključne riječi: sovjetski sport, suvremena kinematografija, mitologizacija sporta i sportaša, nostalgija, sportski film, propagandna kinematografija.

Ключевые слова: советский спорт, современный кинематограф, мифологизация спорта и спортсменов, ностальгия, спортивный фильм, пропагандистский кинематограф.

Kratki životopis:

Rođen sam 6. rujna 1997. godine u Zagrebu, no odrastao sam u Šibeniku. U istom sam gradu završio osnovnu i srednju školu (Gimnazija Antuna Vrančića – smjer jezične gimnazije) te tijekom školovanja višekratno sudjelovao na natjecanjima različitih razina iz engleskog i talijanskog jezika. Za uspjehe na polju talijanskog jezika primio sam priznanje Šibensko-kninske županije 2015. godine. U dvije sam prigode (2013. i 2015. godine) pohađao dvotjedne ljetne škole engleskog jezika u Ujedinjenom Kraljevstvu. Studij ruskog jezika i književnosti upisao sam na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2016. g., a 2018. godine upisao sam studij povijesti. Sudjelovao sam na međunarodnoj olimpijadi iz ruskog jezika za strance, koju je 2021. godine u *on-line* obliku održalo Državno sveučilište u Sankt Peterburgu. Hobi su mi čitanje i strani jezici.