

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южный федеральный университет»



На правах рукописи

Беда Вадим Геннадьевич

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭПОХИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (СОЧЕТАНИЕ ИДЕЙНОГО И
ХУДОЖЕСТВЕННОГО)**

специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства
(философские науки)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Ростов-на-Дону – 2025

Работа выполнена на кафедре теории культуры, этики и эстетики Института философии и социально-политических наук федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Южный федеральный университет».

Научный руководитель: **Драч Геннадий Владимирович**
доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель науки РФ, научный руководитель Института философии и социально-политических наук ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет».

Официальные оппоненты: **Борисов Сергей Николаевич**
доктор философских наук, профессор, директор Института общественных наук и массовых коммуникаций ФГАОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет» (г. Белгород).

Грибакина Татьяна Эдуардовна
кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии и культурологии ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева» (г. Орел).

Защита состоится «25» сентября 2025 года в 13:30 на заседании диссертационного совета ЮФУ801.03.02 по философским наукам при Южном федеральном университете по адресу: г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, д. 105/42, а. 203.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке им. Ю.А. Жданова Южного федерального университета по адресу: г. Ростов-на-Дону, ул. Зорге, д. 21Ж, 2 этаж, и на сайте Южного федерального университета по адресу: <https://hub.sfedu.ru/diss/show/1345421/>

Автореферат разослан «___» _____ 2025 г.

Отзыв на автореферат в 2-х экземплярах (с указанием ФИО (полностью), ученой степени со специальностью, ученого звания, полного наименования учреждения и подразделения, должности, адреса и номера телефона учреждения, e-mail, а также даты написания отзыва) с заверенной подписью рецензента и печатью учреждения просим направлять ученому секретарю диссертационного совета ЮФУ801.03.02 Романенко М.А. по адресу: 344065, г. Ростов-на-Дону, пер. Днепровский, 116, ИФСПН ЮФУ, а также в формате pdf – на e-mail: mromanenko@sfedu.ru

Ученый секретарь

диссертационного совета ЮФУ801.03.02

кандидат философских наук



Романенко Максим Андреевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность темы исследования

В первой половине XX века происходили значительные социальные и политические изменения, которые нашли отражение в киноискусстве. Тема репрезентации эпохи в кинематографе первой половины XX века актуальна как с точки зрения историко-культурного анализа, так и в контексте современных ожесточенных дискуссий о взаимодействии идеологии и художественности. В историко-культурном плане кинематограф первой половины XX века отражал ключевые события эпохи, такие как политические потрясения (революции, мировые войны, становление тоталитарных режимов), мощные социальные изменения (процессы урбанизации, гендерные проблемы, глобальные экономические кризисы), технологический прогресс. Гениальные фильмы этого периода («Броненосец "Потёмкин"» Сергея Эйзенштейна, «Метрополис» Фрица Ланга, «Великий диктатор» Чарли Чаплина и др.) не просто развлекали, но и формировали коллективное сознание, становясь инструментом пропаганды или критики. Кинематограф этого времени часто выступал местом сражения между государственным заказом и авторским высказыванием. Актуальность исследования и в том, что современный кинематограф (особенно в условиях развернутой и откровенной манипуляции сознанием с помощью симулякров) сталкивается с похожим вызовом: как не стать исполнителем той или иной навязываемой идеологии и остаться честным художником. Важность нашей темы обусловлена также использованием художественных новаций мастеров начала XX века современной визуальной культурой. Так, монтажные приёмы Эйзенштейна и Вертова используются в клипах и рекламе, образы тоталитаризма из фильмов 1930-40-х актуальны в антиутопиях XXI века, а стилистика экспрессионизма явно отзывается в произведениях Кристофера Нолана или Дэвида Финчера. Наше исследование злободневно еще и потому, что помогает понять, как через искусство мифологизируется история, как властью используются визуальные коды, как альтернативные киноязыки противостоят порой лживым доминирующим нарративам. В целом, актуальность нашей диссертации в том, что она способствует пониманию современной визуальной культуры, отслеживанию корней современных медиастратегий, более глубокому пониманию культурных процессов, происходящие в социуме.

В нашей работе мы используем термин «идейное» для обозначения когнитивной конструкции, основанной на той или иной идеологии. Мы будем обращаться к произведениям киноискусства, насыщенных разнообразными идеями, рождение которых обусловлено разными идеологиями, что позволит нам наиболее полно и глубоко оценить многослойность и сложность эпохи

первой половины XX века. Мы сосредоточимся на анализе фильмов 1910-1930-х годов, приоритетными в нашей работе станут произведения, идейная составляющая которых оценивается неоднозначно. На наш взгляд, именно в них в силу острого сопряжения идеологии и образного воспроизведения действительности особенно ярко репрезентируется историческое время. Поэтому не случайно мы анализируем творчество таких кинорежиссеров, как Дэвид Уорк Гриффит, Лени Рифеншталь, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн и др. Оценка творчества многих из них балансирует между принятием бесспорных художественных достижений и абсолютным неприятием определенных идейных ценностей и установок, транслируемых в безупречной художественной форме.

Степень научной разработанности проблемы

Проблема взаимодействия идейного и художественного начал в искусстве, а также репрезентации исторических эпох в культурных текстах, в том числе в кинематографе, является предметом научного интереса на протяжении длительного времени. Вопросы, связанные с сочетанием мировоззренческих и эстетических аспектов в искусстве, рассматривались как в отечественных, так и в зарубежных источниках. В их числе исследование Рудольфа Арнхейма об эстетике немого и раннего звукового кино¹, анализ киноэстетики Андре Базена², текст о связи кино и идеологии в Веймарской республике и нацистской Германии Зигфрида Кракауэра³, теория монтажа и анализ советского кино Сергея Эйзенштейна⁴, классический текст по истории мирового кино Жоржа Садуля⁵, текст о связи киноязыка и культурного контекста Юрия Тынянова⁶, книга⁷ Виктора Шкловского, посвященная теории кино и анализу советских фильмов, обзор⁸ стилей и направлений, включая довоенное кино Дэвида Бордвела, Кристин Томпсон, Джефф Смит, анализ⁹ немецкого кино от экспрессионизма до нацистской пропаганды Сабины Хейк, ее же исследование¹⁰ о кино Третьего Рейха, текст¹¹ о сравнении анализа идеологических систем в кино Р. Тейлора, статьи: Михаила Ямпольского¹² о кинематографе тоталитарной эпохи, Юрия

¹ Арнхейм, Р. Кино как искусство. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1960

² Базен, А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972

³ Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. – М.: Искусство, 1977

⁴ Эйзенштейн, С. Избранные произведения в 6 томах. – М.: Искусство, 1964–1971

⁵ Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Т. 3–5. – М.: Искусство, 1958–1961

⁶ Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977

⁷ Шкловский, В. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985

⁸ Дэвид Бордвел, Кристин Томпсон, Джефф Смит. Искусство Кино. Введение в историю и теорию кинематографа. – М.: БОМБОРА, 2024

⁹ Nake, S. German National Cinema. – Routledge, 2002

¹⁰ Nake S. Popular Cinema of the Third Reich. -Texas : University of Texas Press, 2001. -288 p.

¹¹ Taylor, R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. – I.B. Tauris, 1998

¹² Ямпольский, М. Кино тоталитарной эпохи: между пропагандой и мифом // Искусство кино, 1995, № 5.

Лотмана¹³ о семиотике кинематографа, Олега Ковалова¹⁴ о кинематографе 1930-х годов, Тома Ганнинга¹⁵ о связи культурного контекста с кино в начале его развития.

В русской литературной критике и философии искусства значительный вклад в изучение данной проблемы внесли такие мыслители, как Н.А. Добролюбов¹⁶, М.Е. Салтыков-Щедрин¹⁷, Ф.М. Достоевский¹⁸ и др. Их работы заложили основы для понимания взаимосвязи идейного содержания и художественной формы, подчеркивая роль искусства как инструмента социального и культурного воздействия. В частности, М.Е. Салтыков-Щедрин в своих трудах¹⁹ акцентировал внимание на способности искусства «улавливать политику в эстетике», что позволяет выявлять социально-политические аспекты через художественные образы. А.С. Бушмин²⁰, исследователь творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина, развил эти идеи, подчеркивая, что гармоничное сочетание идейности и художественности является ключевым принципом реалистического искусства.

В советский период проблема взаимодействия идейного и художественного начал получила развитие в работах А. К. Воронского²¹, М.А. Лифшица²² и других исследователей. Воронский, в частности, акцентировал внимание на необходимости «чистоты» художественного восприятия. Его концепция²³ чистоты восприятия, связанная с детским взглядом на мир, подчеркивает первичность и важность искренности и глубины в творчестве, что позволяет искусству оставаться свободным от идеологических ограничений.

В настоящее время научное сообщество, представленное такими авторами, как Е. С. Кащенко²⁴, Н. Б. Кириллова²⁵ и В. А. Монастырский, активно исследует

¹³ Лотман, Ю. «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973

¹⁴ Ковалов, О. «Советское кино 1930-х: между авангардом и соцреализмом» // Киноведческие записки, 2003, № 64

¹⁵ Gunning, T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // Wide Angle, 1986, Vol. 8, № 3–4

¹⁶ Николай Александрович Добролюбов (1836 - 1861) – русский литературный критик, публицист и поэт.

¹⁷ Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826 - 1889) – русский писатель, один из наиболее известных сатириков XIX века, журналист, государственный деятель

¹⁸ Фёдор Михайлович Достоевский (1821–1881) – русский писатель, мыслитель, философ и публицист.

¹⁹ Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Художественная литература, 1970.

²⁰ Алексей Сергеевич Бушмин (1910 - 1983) – советский литературовед, академик АН СССР (1979), исследователь творческого наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина, директор Института русской литературы АН СССР (1955–1965, 1978–1983)

²¹ Александр Константинович Воронский - (1884 - 1937) – русский революционер-большевик, писатель, литературный критик и теоретик искусства

²² Михаил Александрович Лифшиц (1905 - 1983) – советский философ, эстетик, литературовед, теоретик и историк культуры, специалист по эстетическим взглядам Гегеля

²³ Воронский А. Искусство видеть мир. – М: Круг, 1928

²⁴ Елена Сергеевна Кащенко – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ)

²⁵ Наталья Борисовна Кириллова – советский и российский культуролог. Кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор

взаимосвязь идейного содержания и художественной формы в сфере искусства, концентрируясь на кинематографе как инструменте отображения исторических периодов. В их трудах анализируются способы, благодаря которым киноискусство участвует в конструировании коллективной памяти и оказывает воздействие на мировоззрение общества.

Значительный вклад в разработку данной проблематики вносит и зарубежная академическая традиция. Учёные, включая О. Салкелд²⁶, А. Барзаха, Х.М. Кетцле и Х. Мозера²⁷, изучали особенности воспроизведения исторических эпох в кинематографе, рассматривая его как механизм отражения и трансформации социальных представлений о прошлом. Особую роль в исследовании кино как фактора формирования коллективной памяти играет концепция Мориса Хальбвакса²⁸. Разработанная им в труде «Социальные рамки памяти» (*Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925]) теория коллективной памяти утверждает, что воспоминания формируются в рамках социальных структур и подвергаются постоянной реинтерпретации под влиянием культурных и исторических условий. Данный подход позволяет трактовать кинематограф не только в качестве средства документирования исторических событий, но и как активного агента, участвующего в конструировании общественного сознания.

Философское осмысление взаимосвязи искусства и реальности также получило развитие в работах Мартина Хайдеггера²⁹ и Мориса Мерло-Понти³⁰. Хайдеггер интерпретировал³¹ искусство как сферу раскрытия истины бытия, подчеркивая его способность обнажать фундаментальные аспекты человеческого существования. В свою очередь, Мерло-Понти фокусировался³² на значении перцептивного и телесного опыта в процессе восприятия искусства, что дает основания рассматривать кинематограф в качестве уникального способа репрезентации трудноуловимых феноменов окружающей действительности.

Научная проблема исследования – проблема репрезентации эпохи в кинематографе первой половины XX века, а также взаимодействий идейного и художественного начал кинематографа в его роли «зеркала эпохи».

Объект диссертационного исследования – кинематограф в социокультурных измерениях эпохи.

²⁶ Одри Салкелд (1936 - 2023) – английская альпинистка, историк и писательница

²⁷ Хуго Мозер (1909 – 1989) – немецкий филолог и германист

²⁸ Морис Хальбвакс (1877 – 1945) – французский философ, социолог, социальный психолог, представитель социологической школы Дюркгейма, основоположник научных исследований исторической коллективной памяти.

²⁹ Мартин Хайдеггер (1889 – 1976) – немецкий философ-экзистенциалист, создал учение о Бытии (Dasein) в своей наиболее известной работе «Бытие и время» (1927) в духе экзистенциализма.

³⁰ Морис Мерло-Понти (1908 – 1961) – французский философ, представитель экзистенциальной феноменологии, восходящей к основаниям философии Гуссерля и Хайдеггера. Оказал значительное влияние не только на эти два направления, но также на герменевтику, структурализм и постструктурализм, теорию символа.

³¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический проект, 2008. – С. 167.

³² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – М.: «Ювента», «Наука», 1999

Предметом диссертационного исследования выступает репрезентация эпохи в кинематографе первой половины XX века, реконструкция и деконструкция механизмов, с помощью которых кинематограф того времени не только отражал, но и конструировал социально-политическую реальность.

Основная **цель** диссертационного исследования – провести комплексный культурологический анализ диалектики идейного и художественного начал в кинематографе первой половины XX века как ключевого механизма репрезентации реалий эпохи.

Поставленная цель конкретизируется в следующих **задачах**:

- Обосновать эволюцию кинематографа от развлечения к полноценному искусству, обладающему уникальным языком (монтаж, ракурс, композиция).

- Выявить роль творчества ключевых режиссеров (Гриффит, Рифеншталь, Эйзенштейн, Вертов) в репрезентации противоречий эпохи через синтез идеологии и художественной формы.

- Продемонстрировать, как фильмы формировали и мифологизировали общественное сознание, выступая инструментом пропаганды или критики.

- Провести сравнительный анализ кинематографа США, Германии и СССР, раскрывающий национальные особенности взаимодействия искусства и идеологии.

- Разработать теоретическую модель, интегрирующую деятельностный подход, теорию коллективной памяти и философские концепции искусства, что позволит рассмотреть кино как активного участника конструирования исторической реальности.

Теоретико-методологические основания исследования

Теоретико-методологическую основу диссертационного исследования составляет деятельностный подход к культуре, разработанный ростовской культурологической школы (В.Е. Давидович³³, Ю.А. Жданов³⁴, Г.В. Драч³⁵, Е. В. Золотухина³⁶, Т. С. Паниотова³⁷). В соответствии с ним, культура понимается как родовая специфика человеческой деятельности, выражающая способ бытия людей в обществе. Как подчеркивает Г. В. Драч³⁸, деятельностная природа

³³ Всеволод Евгеньевич Давидович (1922-2009) – советский и российский философ, доктор философских наук, профессор, основоположник научной школы «Теория и философия культуры», заслуженный деятель науки РСФСР (1982), действительный член Академии гуманитарных наук (1994). Специалист в области социальной философии и теории культуры

³⁴ Юрий Андреевич Жданов (1919-2006) – советский и российский учёный, ректор Ростовского государственного университета в 1957-1988 годах, член-корреспондент АН СССР (1970). Член ЦК КПСС (1952–1956)

³⁵ Геннадий Владимирович Драч – советский и российский философ и культуролог, специалист по истории античной (древнегреческой) философии. Доктор философских наук, профессор, профессор Южного федерального университета

³⁶ Золотухина Елена Всеволодовна – профессор, доктор философских наук кафедры истории философии Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета (ЮФУ)

³⁷ Таисия Сергеевна Паниотова – российский философ, культуролог, педагог, учёный. Доктор философских наук.

³⁸ История искусств: учебное пособие [Кол. авт. под ред. Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой]. – М.: КноРус, 2014

культуры раскрывается через ее способность воспроизводить человека как социальное существо, что позволяет рассматривать искусство, в том числе кинематограф, как форму культурной практики, отражающую и формирующую общественные отношения.

В контексте данного исследования деятельностный подход служит основой для проведения комплексного анализа кинематографа выбранного нами периода, как социокультурного феномена, непосредственно в котором пересекаются такие компоненты, как: творческая активность художника, идеологические установки эпохи и художественные средства их выражения. Благодаря такому ракурсу мы получаем возможность изучать кино не только как продукт искусства, но и как инструмент конструирования социальной реальности, отвечающий на запросы времени.

Ростовская школа, рассматривая культуру как сферу практической деятельности, задает вектор для исследования репрезентации эпохи в кинематографе. Это предполагает:

1. Рассмотрение кино как деятельности, направленной на осмысление и трансляцию ключевых идей времени;
2. Анализ взаимодействия между творческим замыслом художника, социальным контекстом и художественными формами;
3. Изучение роли кинематографа в воспроизводстве культурных смыслов, формирующих коллективное сознание.

Таким образом, деятельностный подход позволяет раскрыть, как в рамках кинематографа первой половины XX века осуществлялось сопряжение идейного и художественного, превращая кино в «зеркало» эпохи, отражающее ее противоречия, идеологические конфликты и культурные тенденции. Именно деятельностный подход, сфокусированный на практиках культурного производства, остается ключевым инструментом для изучения кинематографа как феномена, в котором материализуется дух времени. Дополнением к нему выступают исследования, связанные с анализом искусства как средством репрезентации времени (Хальбвакс³⁹, Хайдеггер⁴⁰), концепции взаимодействия идеологии с эстетикой (Салтыков-Щедрин⁴¹, Воронский⁴²).

Методы исследования объединяют:

- Сравнительно-исторический анализ (для выявления эволюции кинематографа от развлечения к инструменту идеологии);
- Семиотический подход (расшифровка визуальных и нарративных кодов в фильмах);

³⁹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. - М.: Новое изд-во, 2007.

⁴⁰ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический проект, 2008.

⁴¹ Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Художественная литература, 1970.

⁴² Воронский А. Искусство видеть мир. – М.: Круг, 1928

- Контекстуальный анализ (изучение связи кинотекстов с социально-политическими реалиями первой половины XX века);
- Интерпретативный метод (раскрытие многослойности идейно-художественного синтеза через призму теорий Салтыкова-Щедрина, Воронского, Хайдеггера).

Если деятельностный подход служит основой для понимания кино как формы культурной практики, а теории Салтыкова-Щедрина, Воронского, Хайдеггера и Хальбвакса раскрывают механизмы репрезентации эпохи через сочетание идейного и художественного, то междисциплинарный синтез перечисленных подходов позволяет исследовать кинематограф как феномен, где пересекаются эстетика, идеология и коллективная память. Это обеспечивает комплексный анализ роли кинематографа в формировании культурной идентичности и исторического сознания.

Научная новизна диссертационного исследования выражена в следующих результатах:

1. Обосновано, что кинематограф, родившись как развлечение, эволюционировал к подлинному искусству и что именно формирование киноязыка позволило кино стать мощным средством выражения идей и эмоций, сопоставимым с традиционными искусствами, существовавшими тысячелетия.

2. Показано, что творчество именно таких кинематографистов, как Д. У. Гриффит, Л. Рифеншталь, С. Эйзенштейн, Дзига Вертов, А. Довженко, у которых наиболее отчетливо сочетаются идейность и художественность, подчас противоречиво, особенно ярко репрезентирует историческое время первой половины XX века.

3. Установлено, что проанализированные в диссертации фильмы не только рельефно отобразили социокультурные трансформации эпохи, но и оказали существенное влияние на общественное сознание, в определенной мере мифологизировав его.

4. В рамках культурологического исследования системно рассмотрено сочетание идейного и художественного начал в кинематографе первой половины XX века как ключевого механизма репрезентации эпохи.

Положения, выносимые на защиту:

1. Кинематограф стал мощным средством выражения идей и эмоций, сопоставимым с традиционными видами творчества, существовавшими тысячелетия, став искусством, т.е. когда сформировались его выразительные средства или киноязык (монтаж, ракурс, композиция). Кино родилось в конце XIX – начале XX века в результате развития технического прогресса и культурных трансформаций и эволюционировало от ярмарочного аттракциона к самостоятельному виду художественного творчества.

2. Творчество знаковых кинематографистов первой половины XX века, в котором сочетаются идейность и художественность, в противоречии между особенностями художественной выразительности кинематографа и его идеологической ангажированностью наиболее ярко репрезентирует историческое время первой половины XX века, художественно интерпретирует ее в ракурсе доминирующих дискурсов.

3. В США творчество Д. У. Гриффита (фильм «Рождение нации») отразило глубокий мировоззренческий раскол американского общества начала XX века. С одной стороны, режиссер столкнулся с обвинениями в пропаганде расизма, но, с другой, лента свидетельствовала, что общество разделяет эти взгляды, а значит Гриффит вскрыл реальные социально-культурные процессы.

4. В Европе реальные социально-экономические и культурные процессы были особенно внятно представлены в Германии. Депрессивная общественная атмосфера немецкого общества после поражения в Первой мировой войне находит отражение в немецком экспрессионизме («Кабинет доктора Калигари», реж. Роберт Вине⁴³). Показательно творчество Лени Рифеншталь. С одной стороны, эстетизация ею в фильме «Триумф воли» нацистской идеологии отталкивает, но, с другой, это свидетельство состояния общества в период власти Гитлера, что демонстрирует реальное историческое время.

5. В СССР особенности социально-исторических процессов демонстрируют ленты С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова, А. Довженко и других замечательных мастеров этого времени, которые с помощью нового киноязыка, ими же созданного, пропагандировали коммунистическую идеологию, как государственную. Например, фильм С. Эйзенштейна «Броненосец "Потёмкин"» являет синтез революционной идеи и новаторской формы.

6. В историческом времени первой половины XX века кинематограф США, Германии и СССР позволяют провести сравнительный анализ сочетания идеологии и искусства, а также представить сопряжение глобального и национального контекста в кинематографии каждой из стран. Сочетание художественных новаций и идеологической ангажированности, предлагая зрителю определенную интерпретацию действительности, стало внушительной основой формирования общественного сознания.

7. В кино первой половины XX века идеологические установки воплощаются через изоцированные художественные средства, а репрезентация эпохи достигается через органичное сочетание идейного и художественного начал, которые взаимодействуют как взаимодополняющие элементы, формируя целостный образ исторического периода, в силу своей значимости

⁴³ Роберт Вине (1873-1938) – немецкий кинорежиссёр, сценарист, продюсер. Один из зачинателей киноэкспрессионизма.

рассматриваемого как эпоха. Кинематограф – феномен, сочетающий идейное содержание и эволюцию киноязыка, является отражением политико-идеологического контекста своего времени в тематике, стиле и методах кинопродукции.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Теоретическая значимость исследования определяется, во-первых, дополнением в изучении взаимодействия идейного и художественного начал в кинематографе первой половины XX века. В работе систематизирован и проанализирован материал, связанный с репрезентацией эпохи через призму сочетания идеологии и художественности, что позволяет углубить понимание киноискусства как культурного феномена. Результаты исследования, предлагая новый его ракурс, расширяют возможности анализа кинематографа как средства формирования общественного сознания.

Во-вторых, разработана теоретическая модель анализа репрезентации эпохи в кино, основанная на синтезе деятельностного подхода, теории коллективной памяти и философских концепций искусства. Эта модель позволяет рассматривать кинематограф не только как отражение исторических событий, но и как активный инструмент их интерпретации, что вносит вклад в развитие методологии культурологических исследований.

В-третьих, уточнена роль кинематографа как средства манипуляции общественным сознанием. На примере творчества ключевых режиссеров первой трети XX века показано, как художественная выразительность усиливает идеологический посыл, формируя коллективную память и культурную идентичность. Это открывает новые перспективы для изучения взаимодействия искусства и идеологии в историческом контексте.

С точки зрения практической значимости исследования, его результаты могут быть использованы в образовательной, культурно-просветительской и творческой деятельности. Так, материалы представленной диссертации могут быть использованы в преподавании курсов как по культурологии, так и по истории кино либо медиакультуре. Помимо этого, ресурсная база представленного исследования будет полезна в разработке учебных программ и методических пособий, направленных на анализ кинематографа как средства репрезентации исторических эпох. Кроме того, выводы исследования могут найти применение непосредственно в работе киноархивов и музеев, давая важный инструментальный, помогающий интерпретировать фильмы первой половины XX века непосредственно как культурные артефакты, отражающие дух времени.

Для современных кинематографистов и производителей различного медиаконтента, которые стремятся осмыслить роль искусства в контексте

социальных и политических процессов, данные результаты работы также актуальны. Понимание механизмов взаимодействия идейного и художественного элементов в кино способствует более осознанному и объективному подходу к созданию фильмов и понимаю того, что любой кинопродукт не только и не столько развлекает, сколько формирует культурные ценности.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки), а именно пунктам 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 25. Искусство как феномен культуры; 37. Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность; 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; 118. Содержание и форма в искусстве. Идеалы искусства.

Достоверность положений и выводов диссертационного исследования подтверждается комплексным анализом культурно-исторической фактологии, включающей широкий спектр источников: кинофильмы первой половины XX века, теоретические работы по истории и теории культуры, искусствоведческие и философские исследования. Исследование базируется на критическом осмыслении и анализе значительного массива научной литературы, посвященной проблемам взаимодействия идейного и художественного в искусстве, а также репрезентации исторических эпох в кинематографе. Достоверность выводов обеспечивается использованием современных методологических подходов, включая деятельностный подход к культуре, феноменологический и сравнительный методы, а также опорой на теоретические концепции, что позволило провести глубокий анализ кинематографа как культурного феномена, сочетающего в себе художественную выразительность и идеологическую направленность. Кроме того, достоверность подтверждается профессиональной интерпретацией ключевых терминов и понятий, таких как «репрезентация эпохи», «идейное и художественное», «коллективная память», что предполагало опору на понятийно-категориальный аппарат современной культурологии, философии и искусствоведения.

Апробация результатов исследования

По теме исследования опубликовано 6 работ, в том числе 4 статьи в научных изданиях из перечня ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ.

Основные положения диссертационного исследования также обсуждались на научных конференциях Южного федерального университета «Неделя науки – 2019» (г. Ростов-на-Дону, 11 апреля 2019 г.) и «Неделя науки – 2022» (Ростов-на-Дону, 26 апреля 2022 г.).

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, четырех глав (первая глава состоит из двух параграфов; вторая – трех; третья – четырех; четвертая – двух), заключения и списка литературы, включающего в себя 165 источника, из них – 23 на иностранных языках. Общий объем диссертации – 155 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** диссертации раскрыты актуальность темы, степень научной разработанности тематического и проблемного поля; определены объект, предмет, цель, задачи и применяемые методы исследования; сформулированы научная новизна и положения, выносимые на защиту; дана характеристика теоретической и практической значимости диссертационной работы.

В первой главе **«Специфика рождения кинематографа: от развлечения к искусству»** рассматривается специфика рождения кино, как средства массового досуга и как его становления в качестве самостоятельного искусства.

В первом параграфе **«Рождение кино как зрелища»** мы говорим о том, что кинематограф зародился как техническое новшество, которое сначала только развлекало публику, но быстро превратился в мощное средство культурного и социального воздействия. Его история началась с первого публичного киносеанса братьев Люмьер в Париже в декабре 1895 года, где были показаны короткометражные фильмы, такие как «Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак ребенка», «Снос стены» (часто пишут «Стена») и «Поливальщик». В России знакомство с кинематографом произошло в 1896 году, первый же отечественный игровой фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница») режиссера В. Ромашкова и продюсера А. Дранкова, ознаменовавший начало национального игрового кинематографа, вышел в 1908 году.

Первоначально кино воспринималось как развлечение, дополнение к театральным представлениям или цирковым шоу. Однако постепенно оно начало обретать статус самостоятельного искусства. Ранние фильмы, такие как хроники В.А. Сашина-Федорова и А.К. Федецкого, фиксировали повседневную жизнь и значимые события, формируя общественное восприятие истории.

Важную роль в развитии российского кино сыграли такие деятели, как А.А. Ханжонков, который стремился интегрировать литературу и кинематограф, привлекая известных писателей для создания сценариев. Однако не все представители интеллектуальной элиты воспринимали кино всерьез, что подчеркивало сложность его становления как искусства.

Первая мировая война стала переломным моментом для отечественного кинематографа. Сокращение импорта иностранных фильмов и рост зрительского

интереса способствовали развитию национального кино. В этот период было создано более 1200 фильмов, многие из которых носили патриотический характер. Николай II, несмотря на свое скептическое отношение к кино, поддержал создание военно-кинематографического отдела, что свидетельствует о признании его потенциала как инструмента пропаганды.

К 1910-м годам кинематограф стал неотъемлемой частью культурной жизни России. Появление специализированных кинотеатров («электротеатров») и улучшение качества фильмов способствовали его превращению из балаганного развлечения в полноценное искусство. Кино стало не только средством развлечения, но и важным социальным феноменом, отражающим настроения и потребности общества.

Рождение кинематографа в России тоже прошло путь от технического аттракциона до признанного вида искусства, способного влиять на общественное сознание и формировать культурную идентичность. Этот процесс был тесно связан с историческими и социальными изменениями, что делает ранний кинематограф важным объектом исследования для понимания его роли в культуре XX века.

Во втором параграфе **«Рождение кино как искусства»** речь идет о том, что кинематограф, возникший в конце XIX века непосредственно, как техническое новшество и чистое зрелище, за относительно короткие сроки преобразился в мощное и уважаемое искусство, которое уже было способно передавать сложные идеи и эмоции. Эта эволюция от камерного аттракциона до самостоятельного искусства стала возможной благодаря вкладу выдающихся мастеров – Д. У. Гриффита, Ч. С. Чаплина, С. М. Эйзенштейна, Дзига Вертова и других. Представленные режиссеры первыми осознали универсальные возможности кинокамеры для отражения реальности и анализа человеческой природы.

Таким образом, кино стало не только средством развлечения, но и инструментом для передачи глубоких социальных и культурных идей. Его уникальность заключается в способности сочетать как визуальные, так и временные элементы, тем самым, по сути, создавая пространственно-временное искусство, которое, по мнению исследователя М.С. Кагана, объединяет статичность изображения с динамикой временного потока. Это делает кинематограф мощным средством для передачи человеческого опыта и эмоций.

Важным аспектом кино является его синтетическая природа. В данном случае, используя термин «синтетическое», мы имеем в виду, что оно заимствует элементы литературы, театра, музыки и живописи, таким образом синтезируя их в совершенно новую структуру, вырабатывая собственный художественный язык, основанный на монтаже, ракурсах, масштабировании кадров и звукозрительной составляющей. Эти выразительные средства позволяют кино

создавать уникальные нарративы, которые не только отражают реальность, но и интерпретируют ее, в последствии, формируя эмоциональный отклик у зрителя.

Исследователь В.А. Монастырский подчеркивает, что кинематограф возник как результат долгого процесса культурной эволюции, сочетая достижения науки, технологии и художественные амбиции. Он отмечает, что кино стремится к миметической функции – подражанию реальности, что делает его уникальным инструментом для фиксации и интерпретации действительности в силу его технической способности передавать движение. И, в отличие от традиционных искусств, кино способно особенно продуктивно не только отражать реальность, но и активно участвовать в ее формировании, создавая новые культурные репрезентации.

Кинематограф, в отличие от театра, обладает уникальной свободой в манипуляции временем и пространством. Режиссер работает не с живыми актерами, а с запечатленными на пленке фрагментами реальности, что позволяет создавать сложные художественные образы. Важную роль, усиливая эмоциональное воздействие фильма и создавая многослойные смыслы, играет звуко-зрительная составляющая, поэтому особое значение имело появление звука в кино в 1927 году (в СССР – в 1931).

Особое внимание в диссертации уделяется роли монтажа как ключевого элемента кинематографического языка. После разработки монтажа такими режиссерами, как Д. У. Гриффит и С. М. Эйзенштейн, особую роль в развитии нового формата этого художественного средства кино сыграл советский кинорежиссер А. А. Тарковский. Он подчеркивал, что кино способно фиксировать время и движение, создавая уникальное пространство для исследования человеческого опыта.

Таким образом, кино является искусством, которое сочетает в себе разные художественные формы и существует в рамках пространства и времени. Его особенность состоит в способности как воспроизводить действительность, так и создавать новые реальности. Кино играет ключевую роль в формировании культурных представлений, что делает его значимым явлением современности. Оно постоянно развивается и воздействует на общественное сознание, сохраняя свою актуальность.

Вторая глава **«Специфика сопряжения идеологии и художественности в пространстве североамериканского и европейского кино первой половины XX века»** посвящена анализу взаимодействия художественного и идейного начал в творчестве знаковых режиссеров, таких как Д. У. Гриффит и Л. Рифеншталь.

В первом параграфе **«Художник в политическом контексте эпохи»** говорится о том, что искусство, включая кинематограф, всегда пронизано

субъективным восприятием мира. Художественный образ, создаваемый автором, формируется в соответствии с его индивидуальной одаренностью и идейными установками, что делает искусство уникальным выражением духовного опыта человека. Это позволяет реализовать его основную эстетическую функцию – развитие человеческой чувственности, способствующей расширению взгляда личности на мир. Однако искусство не существует в вакууме, поэтому у него есть и другие функции: оно неизбежно отражает политические и социальные убеждения художника, становясь зеркалом своего времени.

Вопрос о взаимодействии идеологии и художественности имеет долгую историю. Так, еще в XIX веке между собой сталкивались позиции представителей так называемых «утилитаристов» (здесь одним из ярких представителей был Н. Г. Чернышевский, утверждавший, что искусство – это «учебник жизни») и «чистых» – исследователей, придерживавшихся концепции «чистого искусства». Эту позицию активно поддерживали В.П. Боткин и А.В. Дружинин, настаивавшие на независимости искусства от моральных норм и практической пользы, утверждавшие, что истинное творчество должно быть свободным от внешних влияний.

В начале XX века эти идеи развивал В. И. Ленин, который подчеркивал, что искусство в классовом обществе не может быть свободным от идеологии. Он утверждал, что художник, даже стремясь к свободе творчества, всегда зависит от социальных условий и политических интересов.

Одним из примеров сложного взаимодействия искусства и идеологии является фильм С.М. Эйзенштейна «Александр Невский». Этот фильм, созданный в условиях жесткого идеологического контроля, стал не только художественным шедевром, но и, разумеется, мощным инструментом пропаганды. По сути, Эйзенштейн, используя известный исторический сюжет, создал хорошо читаемую аллегория, в которой рыцари Ливонского ордена символизировали нацистскую Германию, а Новгородская Русь – Советский Союз. Насыщенный патриотическими мотивами, этот фильм был призван укрепить моральный дух народа в преддверии войны с нацизмом. Однако судьба фильма оказалась непростой. После того, как был подписан Договор о ненападении между Советским Союзом и Германией (23 августа 1939 г.) его показ был временно приостановлен, так как антинемецкая пропаганда в этой ситуации стала неуместной. С началом Великой Отечественной войны фильм вновь стал востребованным, превратившись в символ народного единства и сопротивления. Этот случай наглядно показывает, как искусство способно пробуждать патриотизм и сплачивать общество. Творчество Эйзенштейна доказывает, что даже в условиях жесткого государственного контроля возможно создание произведений, выходящих за рамки пропаганды. Его работы стали не

просто инструментом идеологии, а настоящим культурным достоянием.

Безусловно, история кинематографа знает немало случаев, когда режиссеры и сценаристы сознательно продвигали определенные идеологические установки. Яркий пример – американское кино времен холодной войны и Вьетнамского конфликта, где активно создавались военно-патриотические ленты, формировавшие в массовом сознании образы героизма и национальной идентичности.

Это подтверждает, что искусство, даже в условиях идеологического диктата, сохраняет силу выражать определенные взгляды, формируя общественное мнение. Оно не просто фиксирует реальность – оно способно ее трансформировать, выступая катализатором социальных перемен. В эпохи кризисов особенно возрастает ответственность творцов: их произведения перестают быть просто зрелищем. Они становятся духовными ориентирами, спланивающими людей вокруг общих идеалов. Такое искусство может менять мировоззрение аудитории и мотивировать ее на действия во имя общего блага.

Во втором параграфе **«Д. У. Гриффит: сочетание художественности и расистской идеологии»** говорится о том, что творчество Дэвида Уорка Гриффита, одного из основоположников кинематографа, представляет собой уникальный пример сочетания художественного новаторства и идеологии. В частности, его фильм «Рождение нации» (1915) стал тем произведением, которое не только произвело революцию в области киноязыка, но и, одновременно с этим, вызвало острую общественную дискуссию из-за своей расистской направленности. Гриффит, родившийся в 1875 году в США, вырос в условиях послевоенного Юга, что оставило отпечаток на его мировоззрении и творчестве. Его путь в кино начался с театра, а затем продолжился на киностудии «American Mutoscope Biograph Co», где он быстро перешел от работы актера к режиссуре.

«Рождение нации» – это масштабная историческая драма, которая рассказывает о Гражданской войне в США и последующем восстановлении Юга. Мы можем говорить о том, что фильм стал новаторским, благодаря использованию монтажа, крупных планов и параллельного повествования, что подняло кино на новый художественный уровень. Однако его идеологическая составляющая (например, прославление Ку-клукс-клана и изображение афроамериканцев в негативном свете) вызвала волну протестов. Кинолента привела к общественным дебатам и даже к массовым демонстрациям в связи с пропагандой расизма. Тем не менее картина добилась кассового успеха и существенно повлияла на эволюцию киноискусства. Вдохновленный произведениями Томаса Диксона, Гриффит создал не просто историческую реконструкцию, а мощный инструмент формирования общественных настроений. Этот кинематографический опыт демонстрирует механизмы

идеологического воздействия через художественные образы. Примечательно, что режиссеру удалось сохранить равновесие между эстетической ценностью произведения и его пропагандистской функцией.

Фильм вдохновил множество режиссеров на создание собственных кинопроизведений, а также стал отправной точкой для дискуссий о расизме, идентичности и социальной справедливости.

Третий параграф **«Творчество Лени Рифеншталь: поиск художественной выразительности для господствующей идеологии»** рассматривает творчество Лени Рифеншталь (1902–2003), которое также представляет собой сложный и противоречивый феномен, где художественное мастерство переплетается с явными идеологическими установками. Её работы, такие как «Триумф воли» (1934) и «Олимпия» (1938), стали не только примерами прекрасных художественных образов, но и символами пропаганды тоталитарного режима и культа личности.

Рифеншталь начала свою карьеру как актриса в «горных фильмах» Арнольда Фанка. Именно с этим известным режиссером она сформировала свой уникальный стиль, фундаментом которого стало восхищение природой, физической красотой и силой человека. Ее дебютный фильм «Голубой свет» (1932) стал важным этапом в ее творчестве. Исследуя темы свободы и связи с природой, она уже самостоятельно выступила в качестве режиссера, но по-прежнему оставалась актрисой.

Однако настоящую известность Рифеншталь принес фильм «Триумф воли». Этот документальный фильм, посвященный съезду НСДАП в Нюрнберге, стал образцом пропагандистского кино, сочетая новаторские кинематографические приёмы (аэрофотосъёмка, движущаяся камера, монтаж) с идеологическим прославлением нацистского режима. Фильм получил международное признание, но после Второй мировой войны стал символом нацистской пропаганды, что навсегда омрачило репутацию Рифеншталь. Она оказалась в центре моральных дилемм: её мастерство как режиссёра было неоспоримо, но её работы использовались для оправдания преступного режима.

Следующий проект Рифеншталь, «Олимпия», посвящённый Берлинским Олимпийским играм 1936 года, стал ещё одним шедевром документального кино. Фильм воспевал красоту человеческого тела, дух соревнования и единство народов, но при этом служил пропаганде нацистской идеологии. Рифеншталь использовала новаторские методы съёмки (замедленная съёмка, подводные камеры, ракурсы с дирижаблей), что сделало фильм визуально впечатляющим и технически совершенным. Однако, как и «Триумф воли», «Олимпия» была воспринята неоднозначно: с одной стороны, как художественное достижение, с другой – как инструмент нацистской пропаганды.

После войны Рифеншталь столкнулась с резким общественным осуждением, что вынудило ее уйти из кинематографа. Её жизнь и творчество, остаются предметом споров до сих пор. С одной стороны, она была выдающимся художником, чьи работы повлияли на развитие киноискусства, но с другой – сам факт того, что она сотрудничала (осознанно или неосознанно) с нацистским режимом, ставит под сомнение ее моральную позицию.

Творчество Рифеншталь поднимает важные вопросы о роли художника в обществе, о его ответственности за свои произведения и о границах между искусством и пропагандой. Её работы стали примером того, как искусство может быть использовано для манипуляции общественным сознанием, а ее судьба служит напоминанием о сложных этических дилеммах, с которыми сталкиваются творцы в условиях тоталитарных режимов.

Третья глава **«Специфика сопряжения идейности и художественности в пространстве советского кино первой трети XX века»** раскрывает соотношение отточенной художественности и коммунистической идейности в лентах советских режиссеров 20-х годов – Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова и В. Пудовкина.

Первый параграф **«Сочетание идейности и художественности в творчестве советских режиссеров XX века»** исследует советский кинематограф 1920–1930-х годов, который стал уникальным явлением, где художественные поиски тесно переплетались с идеологическими задачами. Режиссеры этого периода, такие как Лев Кулешов, Дзига Вертов, Александр Довженко, Всеволод Пудовкин, Абрам Роом и Сергей Эйзенштейн, создавали фильмы, которые не только отражали революционные изменения в обществе, но и формировали новый киноязык, ставший важным вкладом в мировое киноискусство.

После революции 1917 года кинематограф в Советской России превратился в важнейшее средство идеологического воздействия. Новое руководство страны быстро осознало потенциал кино как инструмента пропаганды и формирования коллективного сознания. Кинематографисты этого периода, работая в условиях радикальных социальных преобразований, создавали произведения, где художественные эксперименты сочетались с выражением революционных идеалов.

Особое значение в этот период приобрели поиски новых выразительных средств. Лев Кулешов (1899-1970), один из пионеров советского киноискусства, своими экспериментами доказал фундаментальную роль монтажа в создании кинематографического образа. Его знаменитые исследования продемонстрировали, как монтаж может трансформировать восприятие зрителя.

В частности, он продемонстрировал эффект, названный позже его именем

(«эффект Кулешова»). Суть этого эффекта в том, что при сопоставлении смонтированных отдельных изображений, появляется новый смысл, который отсутствует в каждом из этих изображений отдельно. Его фильмы, такие как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и «По закону» (1925), сочетали революционные идеи с новаторскими приемами, став важными культурными артефактами своего времени.

Александр Довженко (1894-1956) в своих фильмах, таких как «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1928) и «Земля» (1929), соединял революционные темы с украинским фольклором и поэтической образностью. Его работы стали символами эпохи, отражая социальные изменения и глубокую связь человека с природой и историей.

В ином ключе работал Абрам Роом, чьи картины «Третья Мещанская» (1927) и «Строгий юноша» (1936) сосредоточены на исследовании частной жизни в условиях общественных трансформаций. Его интересовала прежде всего психология персонажей, через которую раскрывались сложные процессы перестройки человеческих отношений в новом социуме.

Особое место занимает трилогия Всеволода Пудовкина (1893-1953) – «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингис-хана» (1928). Режиссер разработал собственную систему работы с актерами, которая позволила создать многомерные образы.

Сергей Эйзенштейн (1898-1948) и Дзига Вертов (1896-1954) являются одними из ключевых фигур советского кино. Эйзенштейн, известный своими новаторскими методами монтажа, создал такие шедевры, как «Стачка» (1924), «Броненосец "Потёмкин"» (1925) и «Октябрь» (1927), которые сразу стали символами революционного кино. Дзига Вертов, которого мы можем назвать одним из основателей документального кино, в своих работах (например, «Человек с киноаппаратом» (1929)), искал новые формы отражения реальности, подчеркивая роль кино как инструмента беспристрастного познания мира.

Второй параграф **«Творчество Сергея Эйзенштейна: синтез художественной формы и идеологической концепции»**. Сергей Эйзенштейн (1898-1948) – одна из ключевых фигур в истории мирового кинематографа, чье творчество стало символом синтеза художественной формы и идеологического содержания. Его фильмы, включая «Стачку» (1925), «Броненосец "Потёмкин"» (1925) и «Октябрь» (1927), стали не просто отражением революционной эпохи, но и прорывом в визуальном языке. Эйзенштейн, будучи не только режиссером, но и теоретиком кино, разработал уникальную теорию монтажа, которая оказала огромное влияние на развитие кинематографа.

На творческий путь Эйзенштейна повлияли два ключевых фактора: личное участие в революции 1917 года и сотрудничество с Всеволодом Мейерхольдом

– театральным экспериментатором, чьи идеи стали для него отправной точкой. Уже в дебютных работах режиссёр продемонстрировал умение управлять восприятием зрителя через тщательно продуманное сочетание кадров. Разработанная им система монтажа – от метрического до интеллектуального – превращала кино в инструмент эмоционального и философского воздействия.

«Стачка» (1925), первый крупный проект Эйзенштейна, бросил вызов традициям, оформленным в сфере искусства: вместо актёров он снимал рабочих, добиваясь документальной достоверности. Фильм, повествующий о подавлении забастовки, использует различные шокирующие приемы параллельного монтажа: сцены расстрела людей соседствуют с изображением забиваемого скота. Этот контраст не просто обличает насилие власти – он метафорически стирает грань между человеком и «ресурсом» в системе угнетения.

«Броненосец "Потёмкин"» (1925), вдохновленный восстанием 1905 года, также вошел в историю благодаря новаторским решениям. Легендарная сцена на Одесской лестнице, где кадры марширующих солдат перемежаются с паникой мирных жителей, создает почти физическое ощущение ужаса. Хотя историки отмечают неточности в изображении событий, сила художественного высказывания Эйзенштейна превратила фильм в манифест революционного искусства.

«Октябрь» (1927), созданный к юбилею революции, стал экспериментом в области уже «интеллектуального кино». Монтаж здесь работает как ассоциативный код: например, образы Временного правительства сравниваются с античными статуями, подчеркивая тем самым архаичность режима. Однако сложность визуального языка сделала фильм менее доступным для массового зрителя, что выявило противоречие между авангардным поиском и задачами пропаганды.

Эйзенштейн не ограничивался агитацией, напротив, его работы исследуют природу власти, насилия и коллективного сознания. Даже если подходить с позиции того, что он следовал идеологическому заказу, сложно отрицать то, что он при этом превращал кино в пространство для философских размышлений. Революция в его фильмах – не просто смена власти, а взрыв визуальных и смысловых конвенций.

Наследие Эйзенштейна сегодня актуально как никогда. Оно ставит вопросы о взаимодействии искусства и истории, манипуляции образами и этической ответственности режиссера.

Третий параграф **«Творчество Дзиги Вертова: сопряжение модернистской художественности и коммунистической идейности»** более подробно рассматривает личность Дзиги Вертова (1896-1954). Вертов разработал уникальный киноязык, в котором модернистская эстетика органично

соединилась с задачами революционной пропаганды. Его принципиальный отказ от традиционных форм игрового кино был продиктован убеждением, что только документальный метод способен передать «правду новой эпохи».

В основе вертовской концепции «киноглаза» лежала вера в особые познавательные возможности киноаппаратуры. Режиссер утверждал, что камера, будучи технически совершенным органом зрения, может раскрывать сущность явлений, недоступную обычному человеческому восприятию. Эта идея получила воплощение в его новаторских приемах – скрытой съемке «жизни врасплох», экспериментах с ракурсами и ритмическим монтажом, включении в фильм самого процесса съемки.

Свои теоретические положения Вертов впервые опробовал в серии киножурналов «Киноправда», где стремился запечатлеть пульс революционной действительности. Однако подлинным шедевром режиссера стал «Человек с киноаппаратом» – фильм, где форма сама превратилась в содержание. В этой визуальном произведении камера выступает как самостоятельный персонаж. Вертов мастерски использует возможности киноязыка, играя со временем и пространством, чтобы передать динамику современной эпохи.

Особую значимость творчеству Вертова придает то, что его формальные поиски никогда не были самоцелью. Даже самые смелые эксперименты подчинялись задаче создания нового типа кинематографа – инструмента социального преобразования. В этом смысле его наследие представляет собой уникальный пример синтеза художественного авангарда и революционной утопии, где эстетические открытия служили целям построения нового общества.

Несмотря на несомненное новаторство, творчество Вертова часто вызывало споры и критику. Его радикальные взгляды и отказ от компромиссов с традиционным кино привели к изоляции в профессиональной среде. К 1930-м годам его популярность начала снижаться, а к 1940-м он практически исчез из кинематографического дискурса. Однако его идеи оказали значительное влияние на последующие поколения режиссеров, как в СССР, так и за рубежом.

Таким образом, наследие Вертова сохраняется, активно исследуется и переосмысливается в контексте современных культурных и социальных реалий.

В четвертом параграфе **«Творчество Всеволода Пудовкина: объемность художественных решений и революционная идейность»** центром нашего внимания выступает Всеволод Пудовкин. Творчество этого режиссера стало символом синтеза художественной выразительности и революционной идейности. Его работы, такие как трилогия о революции – «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингисхана» (1929), не только отражали дух времени, но и заложили основы для развития психологического реализма в кино.

Пудовкин так же, как и вся знаменитая шестерка режиссеров-авангардистов 20-30-х годов, развивал монтаж. И это не случайно – в начале своего творческого пути Всеволод Пудовкин учился у выдающегося Льва Кулешова⁴⁴. Пудовкин с большим энтузиазмом поддерживал любые новаторские идеи и эксперименты, которые предлагал его учитель. Это влияние стало особенно заметным в его ранних работах, таких как «Шахматная горячка» (1925) и «Механика головного мозга» (1926), где отчетливо прослеживается влияние Кулешова, «эффект Кулешова» открыл Пудовкину новые возможности в визуальном повествовании. Главная идея, к которой пришел молодой режиссер: монтаж является не техническим этапом произведения, а важнейшим инструментом для интересно рассказанной истории и передачи эмоций. Принятие этого подхода позволило Пудовкину усилить драматизм киноповествования. Еще он очень ценил теорию стройной композиции кадра. Эта концепция предполагает четкость и ясность визуального языка, что делает каждую сцену более выразительной и запоминающейся. Осознавая важность формы как средства усиления воздействия материала на зрителя, Пудовкин начал придавать ей гораздо большее внимание. Он понимал, что форма сама по себе может быть мощным инструментом для передачи эмоций и создания определенного настроения.

Монтаж Пудовкина отличался и от монтажа аттракционов Эйзенштейна – предельно динамичного и контрастного. У Пудовкина он «сглаженный», постепенно раскрывающий авторский смысл произведения. Но самое главное, Пудовкин делал акцент на раскрытии психологии героев, отчего и привлекал к работе очень хороших театральных актеров, например Николая Баталова и Веры Барановскую (фильм «Мать»). В повествовании он часто отдавал предпочтение личной драме, например в фильме «Конец Санкт-Петербурга» (1927). Со временем Эйзенштейн тоже переключился с героя-массы на индивидуальных персонажей и тоже задействовал в съемках замечательных актеров – Николая Черкасова, Николая Охлопкова, Михаила Жарова, Людмилу Целиковскую и других, а Пудовкин сразу стал акцентировать внимание на сложных индивидуальностях, часто с серьезными внутренними переживаниями.

Четвертая глава **«Сочетание идейного и художественного в кинематографе как репрезентация эпохи»** обобщает отражение в кино исторических и культурных процессов своего времени.

В первом параграфе **«Особенности художественной репрезентации эпохи в кинематографе»** говорится о том, что кинематограф играет ключевую роль в формировании общественного сознания, выступая не только как зеркало,

⁴⁴ Лев Владимирович Кулешов (1899 – 1970) – советский кинорежиссёр, сценарист, теоретик кино, педагог. Народный артист РСФСР. Профессор ВГИКа. Автор монтажных экспериментов «Эффект Кулешова», «Творимая земная поверхность», «Творимый человек».

отражающее социокультурные изменения, но и как инструмент, активно влияющий на создание ценностных систем и мировоззренческих парадигм. Искусство кино при этом фиксирует реальность, параллельно с этим интерпретируя ее, создавая пространство для диалога между зрителем и эпохой. Это особенно ярко проявляется в фильмах, которые становятся «культурными комментариями» на актуальные темы (например, социальное неравенство, технологический прогресс и моральные дилеммы).

Репрезентация в кино при этом понимается как процесс воссоздания реальности через образы, символы и знаки, где зритель активно участвует в интерпретации увиденного. Каждый фильм воспринимается через призму индивидуального опыта, эмоций и культурного багажа зрителя, что делает процесс репрезентации многогранным и субъективным. Кино становится не только отражением эпохи, но и средством для её осмысления, предлагая зрителю новые перспективы и стимулируя критическое мышление.

На наш взгляд, ярким примером этой характеристики кино является фильм «Метрополис» (1927) режиссера Фрица Ланга и его осмысление зрителем. Фильм «Метрополис» поражает масштабом постановки, удивительной для 1927 года, предвидением облика современных огромных городов, новыми приемами съемки, вплетением в обычное повествование анимации (изображение семи смертных грехов), запоминающимися метафорами (как забыть тот же Молох). Но самое главное, что лента отличается множеством трактовок смысла. Кто-то обязательно увидит в фильме отражение ростков нацизма, поскольку явно показаны толпы людей-винтиков, кто-то – критику провокационных призывов к бунту, кто-то, напротив, будет крайне недоволен призывом рабов к покорности и ожиданию милости от хозяина, кому-то кажется уместной подчеркнута экзальтированная работа актеров, а кому-то как раз будет претить слишком экзальтированная мимика актеров, слишком яркий их грим. Для кого-то в фильме все предстанет прозрачным, а кто-то не поймет причины действий героев.

Но все это как раз свидетельствует, что кино способно особенно убедительно фиксировать идеологические тенденции, а также их внутренние противоречия, которые получают развитие в дальнейшем и оказывают существенное влияние на формирование социокультурного ландшафта последующих лет. В условиях современности, когда проблемы социального неравенства, последствия технологического прогресса, изощренная манипуляция общественным сознанием и поиски оптимальных путей развития человеческого общества становятся особенно актуальными, анализ фильма «Метрополис» приобретает особую значимость.

Лента Ланга не ограничивается лишь отражением социальных реалий

эпохи, но поднимает и фундаментальные вопросы, – те, которые касаются перспектив развития человечества и формирования его нравственных ориентиров. Этот фильм выполняет функцию своеобразного зеркала, в котором находят отражение и личностные тревоги, и общественные, связанные с нестабильностью экономики и путях развития технологического прогресса. Применяя систему собственных символов и метафор, Ланг предлагает идеологические дилеммы, отличающиеся остротой. В частности, речь идет о таких противоречиях, как конфликт труда и капитала, конфликт между усиливающейся механизацией жизни и необходимостью сохранения гуманистических принципов. Эти аспекты остаются предметом дискуссий, демонстрируя свою вневременную значимость.

Во втором параграфе **«Специфика репрезентации времени первой половины XX века в кинематографе»** мы говорим о том, что исследования кинопроизведений С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Д. У. Гриффита, Л. Рифеншталь демонстрируют, что кинематограф всегда есть точное отражение духа времени, идеологических установок общего общественного настроения. Первая половина XX века, которую исследуемые нами кинематографисты фиксировали – это сложный и насыщенный исторический период, характеризуемый особыми глобальными потрясениями в разных концах света: Первая и Вторая мировые войны, революции и Гражданская война. Эти исторические события не могли не отразиться в искусстве, в частности, в кино. Причем мы обращали внимание на то, что присутствующее в рассматриваемых нами произведениях сопряжение идейного и художественного особенно ясно свидетельствовало, что кинематограф под этим существенным углом зрения предоставляет нам уникальную возможность более глубокого изучения времени первой половины XX века.

Фильмы периода первой половины XX века, отражавшие политические и эстетические тенденции, активно влияли на общественное мнение, создавая образцы, которые стали основой развития кино в дальнейшем, и роль кинематографа в формировании идеологических представлений о времени нельзя недооценивать: он стал важным участником в диалоге между прошлым и настоящим, а также в процессе осознания культурной идентичности.

В **заключении** подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора, в том числе:

в научных изданиях, входящих в Перечень ВАК:

1. Беда, В. Г. Репрезентация эпохи и социокультурных тенденций в контексте сопряжения идейного и художественного (на примере фильма Фрица Ланга «Метрополис») / В. Г. Беда // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2025. – № 1(53). – С. 116-124. – DOI 10.22405/2304-4772-2025-1-116-124. К2.
2. Беда, В. Г. Сопряжение идейного и художественного в кинематографе США первой половины XX века / В. Г. Беда // Nomothetika: Философия. Социология. Право. – 2025. – Т. 50, № 2. – С. 417-426. – DOI 10.52575/2712-746X-2025-50-2-417-426. К2.
3. Беда, В. Г. Место и роль кинематографа в культуре: мировоззренческие аспекты / В. Г. Беда, Г. В. Драч // Наука. Искусство. Культура. – 2024. – № 1(41). – С. 32-42. К3.
4. Беда, В. Г. О репрезентации времени в кинематографе первой половины XX века: аспекты влияния / В. Г. Беда // Вестник Калмыцкого университета. – 2024. – № 3(63). – С. 144-150. – DOI 10.53315/1995-0713-2024-63-3-144-150. К2.

в журналах, индексируемых в РИНЦ:

5. Беда, В. Философия жизни и творчества Лени Рифеншталь / В. Беда // Южный Полус. Исследования по истории современной западной философии. – 2019. – Т. 5, № 1-2. – С. 68-79. – Режим доступа: https://spolejournal.ru/assets/volumes/vol_5.pdf (дата обращения 22.06.2025).
6. Беда, В. Г. Художник в политическом контексте эпохи (анализ фильма Сергея Эйзенштейна "Александр Невский") / В. Г. Беда // Сова Минервы : ежегодный сборник научных работ студентов и аспирантов Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Южный федеральный университет", Институт философии и социально-политических наук ; редакционная коллегия: В. Д. Бакулов [и др.]. – Ростов-на-Дону; Таганрог : Издательство Южного федерального университета, 2022. – С. 59-69.