

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)

**ДИССЕРТАЦИЯ**

**на соискание ученой степени кандидата философских наук**

Научный руководитель:  
Заслуженный деятель науки РФ,  
доктор философских наук, профессор  
Драч Геннадий Владимирович

Ростов-на-Дону – 2025

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА РОЖДЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА: ОТ РАЗВЛЕЧЕНИЯ К ИСКУССТВУ</b>	<b>18</b>
1.1. Рождение кино как зрелища	18
1.2. Рождение кино как искусства	27
<b>ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СОПРЯЖЕНИЯ ИДЕОЛОГИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ США И ЕВРОПЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА</b>	<b>38</b>
2.1. Особенность бытия художника в политическом контексте эпохи	38
2.2. Дэвид Уорк Гриффит: конфликт художественности и расистской идеологии	60
2.3. Лени Рифеншталь: столкновение художественной выразительности и господствующей нацистской идеологии	72
<b>ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА СОПРЯЖЕНИЯ ИДЕЙНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВЕТСКОГО КИНО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА</b>	<b>85</b>
3.1. Союз идейности и художественности в творчестве советских режиссеров-авангардистов	85
3.2. Сергей Эйзенштейн: синтез авторской теории монтажа и коммунистической убежденности	93
3.3. Дзига Вертов: сопряжение модернистских тенденций творчества и коммунистической идейности	101
3.4. Всеволод Пудовкин: глубокий психологизм и революционная идейность	112
<b>ГЛАВА 4. СОЧЕТАНИЕ ИДЕЙНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭПОХИ</b>	<b>118</b>
4.1. Особенности художественной репрезентации эпохи в кинематографе	118

4.2. Специфика репрезентации времени первой половины XX века в кинематографе	125
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	<b>138</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b>	<b>143</b>

## ВВЕДЕНИЕ

### **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, насыщенным 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 кино<sup>1</sup>, анализ киноэстетики Андре Базена<sup>2</sup>, текст о связи кино и идеологии в Веймарской республике и нацистской Германии Зигфрида Кракауэра<sup>3</sup>, теория монтажа и анализ советского кино Сергея Эйзенштейна<sup>4</sup>, классический текст по истории мирового кино Жоржа Садуля<sup>5</sup>, текст о связи киноязыка и культурного контекста Юрия Тынянова<sup>6</sup>, книга<sup>7</sup> Виктора Шкловского, посвященная теории кино и анализу советских фильмов, обзор<sup>8</sup> стилей и направлений, включая довоенное кино Дэвида Бордвела, Кристин Томпсон, Джефф Смит, анализ<sup>9</sup> немецкого кино от экспрессионизма до нацистской пропаганды Сабины Хейк, ее же исследование<sup>10</sup> о кино Третьего Рейха, текст<sup>11</sup> о сравнении анализа идеологических систем в кино Р. Тейлора, статьи: Михаила Ямпольского<sup>12</sup> о кинематографе тоталитарной эпохи, Юрия Лотмана<sup>13</sup> о семиотике кинематографа, Олега Ковалова<sup>14</sup> о кинематографе 1930-х годов, Тома Ганнинга<sup>15</sup> 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

---

<sup>1</sup> Арнхейм, Р. Кино как искусство. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1960

<sup>2</sup> Базен, А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972

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

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

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

<sup>6</sup> Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977

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

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

<sup>9</sup> Nake, S. German National Cinema. – Routledge, 2002

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

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

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

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

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

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

Н.А. Добролюбов<sup>16</sup>, М.Е. Салтыков-Щедрин<sup>17</sup>, Ф.М. Достоевский<sup>18</sup> 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 трудах<sup>19</sup> акцентировал внимание на способности искусства «улавливать политику в эстетике», что позволяет выявлять социально-политические аспекты через художественные образы. А.С. Бушмин<sup>20</sup>, 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. Воронского<sup>21</sup>, М.А. Лифшица<sup>22</sup> и других исследователей. Воронский, в частности, акцентировал внимание на необходимости «чистоты» художественного восприятия. Его концепция<sup>23</sup> 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.

---

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

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

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

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

<sup>20</sup> 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)

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

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

<sup>23</sup> Воронский А. Искусство видеть мир. – М: Круг, 1928

В настоящее время научное сообщество, представленное такими авторами, как Е. С. Кащенко<sup>24</sup>, Н. Б. Кириллова<sup>25</sup> и В. А. Монастырский, активно исследует 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. Салкелд<sup>26</sup>, А. Барзаха, Х.М. Кетцле и Х. Мозера<sup>27</sup>, 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 Хальбвакса<sup>28</sup>. 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 Хайдеггера<sup>29</sup> и Мориса Мерло-Понти<sup>30</sup>.

---

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

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

<sup>26</sup> Одри Салкелд (1936 - 2023) – английская альпинистка, историк и писательница

<sup>27</sup> Хуго Мозер (1909 – 1989) – немецкий филолог и германист

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

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

<sup>30</sup> Морис Мерло-Понти (1908 – 1961) – французский философ, представитель экзистенциальной феноменологии, восходящей к основаниям философии Гуссерля и Хайдеггера. Оказал значительное

Хайдеггер интерпретировал<sup>31</sup> искусство как сферу раскрытия истины бытия, подчеркивая его способность обнажать фундаментальные аспекты человеческого существования. В свою очередь, Мерло-Понти фокусировался<sup>32</sup> 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.

**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.

---

влияние не только на эти два направления, но также на герменевтику, структурализм и постструктурализм, теорию символа.

<sup>31</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. — М.: Академический проект, 2008. — С. 167.

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

- 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 теоретическая 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. Давидович<sup>33</sup>, Ю.А. Жданов<sup>34</sup>, Г.В. Драч<sup>35</sup>, Е. В. Золотухина<sup>36</sup>, Т. С. Паниотова<sup>37</sup>). В соответствии с ним, культура понимается как родовая специфика человеческой деятельности, выражающая способ бытия людей в обществе. Как подчеркивает Г. В. Драч<sup>38</sup>, деятельностная природа 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.

<sup>33</sup> 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

<sup>34</sup> 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)

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

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

<sup>37</sup> Таисия Сергеевна Паниотова – российский философ, культуролог, педагог, учёный. Доктор философских наук.

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

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 (Хальбвакс<sup>39</sup>, Хайдеггер<sup>40</sup>), концепции взаимодействия идеологии с эстетикой (Салтыков-Щедрин<sup>41</sup>, Воронский<sup>42</sup>).

---

<sup>39</sup> Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. - М.: Новое изд-во, 2007.

<sup>40</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. — М.: Академический проект, 2008.

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

<sup>42</sup> Воронский А. Искусство видеть мир. – М: Круг, 1928

Методы исследования объединяют:

- Сравнительно-исторический анализ (для выявления эволюции кинематографа от развлечения к инструменту идеологии);
- Семиотический подход (расшифровка визуальных и нарративных кодов в фильмах);
- 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 Вине<sup>43</sup>). 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 изощренные 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 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**

---

<sup>43</sup> Роберт Вине (1873 – 1938) – немецкий кинорежиссёр, сценарист, продюсер. Один из зачинателей киноэкспрессионизма.

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 пониманию 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.

## ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА РОЖДЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА: ОТ РАЗВЛЕЧЕНИЯ К ИСКУССТВУ

### 1.1. Рождение кино как зрелища

Согласно устоявшейся точке зрения<sup>44</sup>, официальное рождение кинематографа как вида искусства и технологии произошло во Франции в последней декаде XIX века. Знаковым событием в этом процессе стал киносеанс, организованный братьями Луи и Огюстом Люмьерами<sup>45</sup> 28 декабря 1895 года в Париже, в заведении под названием «Гранд-кафе», расположенном на бульваре Капуцинок. В ходе данного мероприятия зрителям были продемонстрированы несколько короткометражных фильмов, вошедших в историю кинематографа. Среди них особого упоминания заслуживают такие работы, как «Прибытие поезда», «Политый поливальщик», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Стена» и «Завтрак младенца». Эти первые кинематографические опыты вызвали широкий общественный резонанс и ознаменовали собой начало новой эры в истории визуального искусства.

Проникновение кинематографа в Россию. На территорию Российской империи кинематографические технологии проникли вскоре после их появления во Франции. Первый публичный киносеанс в России состоялся 4 мая 1896 года в Санкт-Петербурге, а уже 26 мая (по новому стилю – 7 июня) того же года с изобретением братьев Люмьер смогли познакомиться и жители Москвы. Примечательно, что 1896 год был отмечен не только распространением кинематографа, но и значимыми историческими событиями. В частности, 14 мая 1896 года прошла коронация императора Николая II<sup>46</sup>, которая была запечатлена на киноплёнку французским оператором Камиллом Серфом, работавшим по заказу компании Люмьеров. Данная съёмка стала первой

---

<sup>44</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1958. – Т. 1.

<sup>45</sup> Братья Люмьер – родоначальники кино, Луи Жан (1864–1948) – младший брат, изобретатель аппарата «синематограф», и Огюст Луи Мари Николя (1862–1954) – старший брат, организатор.

<sup>46</sup> Николай II Александрович (1868 – 1918) – последний император Всероссийский, царь Польский и великий князь Финляндский.

кинохроникой, снятой на территории России, хотя и выполненной иностранным специалистом.

Важным этапом в развитии отечественной документалистики стало 20 февраля 1907 года, когда при дворе появился оператор А. К. Ягельский<sup>47</sup>, зафиксировавший на пленку открытие заседаний II Государственной думы. Это событие можно считать отправной точкой в истории российской кинохроники, поскольку именно с этого момента началось систематическое документирование значимых государственных и общественных событий средствами кинематографа.

Становление игрового кино в России. Переломным моментом в истории российского кинематографа стало создание первого отечественного игрового фильма «Стенька Разин» (известного также под названием «Понизовая вольница»), премьера которого состоялась 15 октября 1908 года. Режиссером данной картины выступил Владимир Ромашков, а сценарий был написан Василием Гончаровым при участии продюсера Александра Дранкова. Эта дата считается официальным днем рождения российского кино, поскольку до этого времени в стране демонстрировались исключительно зарубежные киноленты. Появление «Понизовой вольницы» ознаменовало начало развития национального кинематографического искусства, открыв новые возможности для отечественных кинематографистов и способствуя формированию культурной идентичности в данной сфере.

Снимались киноленты, отличающиеся этнографической ценностью и рассказывающие об истории страны, иными словами, параллельно с созданием игрового кино в России развивалось и документальное направление. В 1908 году оператор Владимир Сашин-Федоров<sup>48</sup>, используя киноаппарат фирмы «Вайтаграф»<sup>49</sup> (Vitagraph), осуществил съемки ряда сцен, отражающих театральную жизнь того времени. Кроме того, он создал несколько

---

<sup>47</sup> Ган К. и Ягельский А. К. фиксировали на пленку все важнейшие события в жизни Николая II и его семьи.

<sup>48</sup> Владимир Александрович Сашин (настоящая фамилия Фёдоров; 1856–1918) – русский актёр, фотограф, подвижник кинематографа.

<sup>49</sup> Vitagraph (англ. Vitagraph Company of America) – американская киностудия, основанная в 1897 году.

хроникальных фильмов, среди которых особый интерес представляют «Вольная Богородская пожарная команда в Москве», «Конно-железная дорога в Москве» и «Игра в мяч». Эти работы не только фиксировали повседневную действительность, но и служили ценным источником информации о социальных и культурных особенностях эпохи.

В Харькове значительный вклад в развитие кинодокументалистики внес фотограф Альфред Федецкий, применявший камеру системы «Демени» (Demeny) для съемки хроникальных сюжетов. В числе его наиболее известных работ – «Перенесение чудотворной иконы Божьей матери из Куряжского монастыря в харьковский Покровский монастырь», «Джигитовка казаков 1-го Оренбургского полка» и «Вид Харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством». Наибольший интерес представляет последний фильм, который, в противоположность классическим хроникальным лентам братьев Люмьер, запечатлевает момент отправления поезда, тем самым акцентируя движение и изменчивость бытия.

Светская хроника также получала отражение в кинематографе благодаря деятельности таких фигур, как К. Ган и ранее упомянутый А. Ягельский. Их творчество способствовало эволюции хроникального жанра и диверсификации его тематики. Эти первые опыты отечественных кинематографистов не только обогащали визуальную культуру государства, но и закладывали фундамент для последующего развития российского кинематографа. Примечательно, что их работы не ограничивались простой фиксацией происходящего, но и оказывали влияние на общественное сознание, давая зрителям возможность ощутить свою причастность к историческим событиям.

Утвердившись в Санкт-Петербурге и Москве, кинематограф постепенно проникает в другие регионы Российской империи, причем особый рост его популярности наблюдается в Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону и ряде иных крупных городов. Это новое технологическое достижение быстро превратилось в модное увлечение, приковывающее внимание широкой публики, включая

известных деятелей культуры. Среди них был Максим Горький<sup>50</sup>, который 4 июля 1896 года в газете «Нижегородский листок»<sup>51</sup> опубликовал статью с впечатлениями от первого знакомства с синематографом Люмьеров: «Вчера я был в царстве теней... Синематограф – это движущаяся фотография... И вдруг что-то где-то звучно щёлкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам... Экипажи идут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты – и всё это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идёт вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... Пред вами кипит странная жизнь – настоящая, живая, лихорадочная жизнь главного нервного узла Франции, – жизнь, которая мчится между двух рядов многоэтажных зданий, как Терек в Дарьяле, и она вся такая маленькая, серая, однообразная, невыразимо странная. Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, – жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, – людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти всё её лучшее...»<sup>52</sup>

Стоит отметить, что в тот период кинематограф воспринимался исключительно как элемент балаганного или циркового представления, и во многом действительно таковым являлся. Кино превратилось в популярное развлечение, привлекающее массы. Как точно подмечает советский киновед Б. С. Лихачёв<sup>53</sup>: «Большинство «электрических театров» нельзя было собственно даже и называть кинотеатрами. Сеансы являлись в них лишь

---

<sup>50</sup> Максим Горький (настоящее имя – Алексей Алексеевич Пешков, также Алексей Максимович Горький) (1868 – 1936) – русский советский писатель, классик русской литературы, поэт, прозаик, драматург, журналист, общественный деятель и публицист.

<sup>51</sup> «Нижегородский листок» – ежедневная общественно-политическая, литературная и биржевая газета, посвященная вопросам нижегородской и поволжской жизни. Первый номер вышел 1 июля (14 июля – по новому стилю) 1893 года как «листок объявлений и справок».

<sup>52</sup> Горький М. Полное собрание сочинений: художественные произведения. В 30 т. – М.: Худ. лит., 1953. Т. 23. – С. 242–246.

<sup>53</sup> Борис Сергеевич Лихачёв (1898 – 1934) – советский историк кино, актёр, режиссёр, театральный деятель, один из пионеров советского киноведения.

побочным развлечением для приманки публики. Под маркой кино существовали шантаны, тиры, паноптикумы, кегельбаны и часто еще более сомнительные учреждения»<sup>54</sup>. Это свидетельствует о том, что кинематограф тогда еще не обрел статуса самостоятельного искусства и зачастую использовался в качестве приложения к иным формам развлечений. Кроме того, следует упомянуть, что Сашин-Федоров не организовывал отдельные киносеансы; его ленты демонстрировались исключительно в качестве дополнения к театральным постановкам и шли после их окончания.

Данные обстоятельства указывают на то, что кинематограф в тот период еще не утвердился в качестве самостоятельной формы искусства в культурном пространстве, оставаясь на второстепенных позициях в восприятии публики и уступая более устоявшимся видам досуга. Следовательно, можно сделать вывод, что в первые десятилетия XX века кинематография находилась на начальном этапе своего становления, постепенно двигаясь к признанию, которое она обретет впоследствии, тогда как ее статус оставался неоднозначным и во многом зависимым от иных художественных практик.

Тем не менее, упомянутый ранее первый российский игровой фильм «Понизовая вольница» не ограничивался исключительно функцией удовлетворения зрительского спроса в рамках отечественного кинопроизводства. Как отмечает исследователь кинематографа и литератор Г. Миронов<sup>55</sup>, данная картина также стимулировала «росту деловой активности молодой российской буржуазии»<sup>56</sup>, которая, наконец, обратила внимание на перспективную отрасль предпринимательства – кинопромышленность. Этот процесс демонстрирует значимость кинематографа не только как культурного, но и как экономического фактора в условиях развивающегося социума.

---

<sup>54</sup> Лихачев Б.С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. – Ленинград: Academia, 1927. – С.27.

<sup>55</sup> Георгий Ефимович Миронов – историк, искусствовед и прозаик.

<sup>56</sup> Миронов Г.Е. Пассионарная Россия. – М.: Развитие и Совершенствование, 2007. – С. 346.

В данном контексте ключевую роль сыграл Александр Ханжонков<sup>57</sup> – выдающаяся фигура начала XX века, проявившая себя в качестве предпринимателя и кинематографиста. Он принадлежал к числу немногих, кто с самого начала осознал художественную ценность и перспективы нового вида творчества. Ханжонков активно привлекал к сотрудничеству известных литераторов, включая Л. Андреева<sup>58</sup>, А. Куприна<sup>59</sup> и Ф. Сологуба<sup>60</sup>, предлагая им участие в создании сценариев для будущих кинокартин. Подобные действия свидетельствуют о его намерении синтезировать литературное и кинематографическое искусство, создавая уникальные произведения, способные привлечь аудиторию.

Однако далеко не все представители литературной среды разделяли его взгляды. Некоторые из них отклоняли предложения Ханжонкова, сохраняя скептическое отношение к кинематографу. Это противоречие между традиционной литературой и новым экранным искусством отражает сложный характер взаимодействия различных форм творчества в тот период. Несмотря на растущую популярность и коммерческую востребованность, кинематограф продолжал сталкиваться с недоверием со стороны определенной части интеллектуальной элиты. Данная дихотомия является отражением более масштабных социокультурных трансформаций, происходивших в России в начале XX века, когда новое искусство только начинало завоевывать признание в общественном сознании.

При анализе отечественного кинематографа указанного периода особого внимания заслуживает позиция Р.П. Соболева<sup>61</sup>. Ученый подчеркивает<sup>62</sup>, что подъем национального кинопроизводства напрямую коррелирует с началом

---

<sup>57</sup> Александр Алексеевич Ханжонков (1877 – 1945) – русский предприниматель, организатор кинопроизводства, режиссер, сценарист, один из пионеров русского кинематографа

<sup>58</sup> Леонид Николаевич Андреев (1871 – 1919) – русский писатель и драматург. Представитель Серебряного века русской литературы. Один из пионеров цветной фотографии в России. Считается родоначальником русского экспрессионизма.

<sup>59</sup> Александр Иванович Куприн (1870 – 1938) – русский писатель-реалист, переводчик.

<sup>60</sup> Фёдор Кузьмич Сологуб (1863 – 1927) – русский поэт, писатель, драматург, публицист, переводчик. Представитель декадентского направления в русской литературе и русского символизма.

<sup>61</sup> Ромил Павлович Соболев (1926 – 1991) – советский киновед. Кандидат искусствоведения. Заслуженный работник культуры РСФСР.

<sup>62</sup> Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. - М: Искусство, 1961. - С. 5-6.

Первой мировой войны. Данная закономерность объясняется тем, что в условиях военных действий ввоз зарубежных фильмов на российский рынок практически прекратился, тогда как зрительский интерес к кинематографу продолжал стремительно возрастать. В результате отечественные кинематографисты получили возможность развивать собственное производство без конкуренции с иностранной продукцией, что способствовало становлению национальной киноиндустрии.

Схожей точки зрения придерживается Н. А. Лебедев<sup>63</sup>, который также акцентирует внимание на повышении интереса к кинематографу в России в военные годы. Однако он дополняет<sup>64</sup> этот перечень иными значимыми факторами, оказавшими влияние на данный процесс. В частности, исследователь упоминает о введении «сухого закона», что могло побудить население искать альтернативные формы досуга. Кроме того, психологическое напряжение, вызванное военными событиями, инфляция и общее стремление к эскапизму создавали благоприятные условия для массового увлечения кинематографом.

Совокупность этих факторов сыграла существенную роль в популяризации кино как одного из наиболее доступных и эффективных способов отвлечения от повседневных тревог. В условиях социальной нестабильности и страха, порожденного войной, кинематограф стал своего рода убежищем, позволяя зрителям временно абстрагироваться от суровой реальности и погрузиться в мир визуальных образов. Таким образом, можно утверждать, что именно в этот период кино не только приобрело широкую популярность, но и превратилось в значимый социальный феномен, отражающий запросы и настроения общества в условиях кризиса.

---

<sup>63</sup> Николай Алексеевич Лебедев (1897 – 1978) – советский киновед и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения.

<sup>64</sup> Лебедев Н.А. Становление советского киноискусства (1921-1925). - М.: [б. и.], 1960.

Исследование И. С. Зильберштейна<sup>65</sup> позволяет глубже изучить отношение высших кругов Российской Империи к кинематографу в начале XX века. Примечательно, что император Николай II выражал резко негативную оценку кино, заявляя: «Я считаю, что кинематография – пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может поставить этот балаганный промысел на уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует»<sup>66</sup>. Данное высказывание наглядно демонстрирует его скептицизм и неприятие нового вида творчества, набравшего популярность. Однако важно отметить, что подобная риторика зачастую расходилась с его практическими решениями. В 1914 году Николай II санкционировал создание военно-кинематографического отдела, задачей которого являлось производство, распространение и пропаганда военной кинохроники и патриотических игровых фильмов. Это решение свидетельствует о попытке использовать кинематограф в государственных интересах, что подчеркивает двойственность позиции монарха в отношении данного вида искусства.

Таким образом, несмотря на декларируемое пренебрежение к кинематографу, действия Николая II указывают на осознание им потенциала кино как инструмента воздействия на общественное сознание и формирования патриотических настроений. Результатом данной политики стало не только создание уникальных архивных материалов, фиксирующих события Первой мировой войны, но и заметный рост кинопроизводства в военные годы. Этот период стал катализатором развития киноиндустрии, которая начала активно осваивать новые технологии и методы создания фильмов. Как следствие, можно констатировать, что даже в условиях противоречивого восприятия кинематограф сумел занять важное место в культурной жизни страны и оказал значительное влияние на общество в целом.

---

<sup>65</sup> Илья Самойлович Зильберштейн (1905 – 1988) – советский литературный критик, литературовед, искусствовед, коллекционер, доктор искусствоведения. Один из основателей и редактор сборников «Литературное наследство».

<sup>66</sup> Зоркая Н. М. Советские фильмы на зарубежном экране. – М.: Знание, 1987. – С. 5.

Согласно данным<sup>67</sup>, приведенным Мироновым, в годы Первой мировой войны было выпущено более 1200 художественно-игровых кинокартин. Среди них выделяются такие работы, как «За царя и Отечество», «Всколыхнулась Русь сермяжная», «За честь русского знамени» и «Подвиг рядового Василия Рябова». Впрочем, эти произведения существенно отличались от современного понимания художественного фильма. В условиях недостаточной развитости кинематографического языка того времени данные ленты зачастую воспринимались как хроникальные записи или кинолубки<sup>68</sup>, что ограничивало их эстетическую ценность.

Тем не менее, активное развитие отечественного кинопроизводства в этот период стало важным этапом трансформации кино из примитивного развлечения в полноценную форму искусства. Кинематограф, ранее ассоциировавшийся с ярмарочными аттракционами и низкопробными зрелищами, постепенно начал приобретать статус самостоятельного и влиятельного культурного явления.

Этот процесс сопровождался увеличением количества специализированных кинотеатров – «электротеатров», предлагавших зрителям более комфортные условия для просмотра. Качество обслуживания в подобных заведениях также значительно улучшилось. В результате кинопоказы стали неотъемлемой частью повседневной жизни для все большего числа граждан. Кинематограф превратился в значимый элемент культурного досуга, который не только развлекал, но и формировал общественные настроения, способствовал патриотизму и открывал новые возможности для творческой реализации. Таким образом, данный период можно считать переломным моментом в истории российского кино, заложившим основы для его дальнейшего развития.

---

<sup>67</sup> Миронов Г.Е. *Пассионарная Россия*. – М.: Развитие и Совершенствование, 2007.

<sup>68</sup> Лубок – вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов. Кинолубок, таким образом, является процессом переноса на экран литературного лубка, в ходе чего рождается экранизация-иллюстрация, которая ориентируется на книжную графику и съемку профессиональных театральных спектаклей с участием артистов.

Александр Серафимович<sup>69</sup> в своей статье «Машинное надвигается» следующим образом описывал современную ему ситуацию: «Пройдитесь вечером по улицам столицы, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди – кинематограф»<sup>70</sup>.

## 1.2. Рождение кино как искусства

Кинематограф, несмотря на кратковременность своего существования в сравнении с иными формами искусства, претерпел значительную эволюцию, превратившись из элементарного развлечения в признанную и авторитетную художественную практику. В отличие от таких устоявшихся видов творчества, как литература, театральное искусство, музыка и изобразительное искусство, кино представляет собой относительно новое явление. Его становление, развитие и институционализация произошли в течение жизни всего нескольких поколений, что придает его истории особую динамику и научный интерес. За этот период кинематограф сформировал значительный эстетический потенциал, который последовательно реализовывался усилиями выдающихся деятелей. Такие режиссеры и теоретики, как Чарли Чаплин, Дэвид Уорк Гриффит, Луи Деллюк, Робер Вине, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов и другие, внесли существенный вклад в формирование киноязыка. Примечательно, что первоначально их деятельность не всегда получала признание, особенно среди приверженцев классических художественных направлений. Тем не менее, именно эти новаторы осознали уникальные выразительные возможности кинокамеры в фиксации и интерпретации действительности.

---

<sup>69</sup> Александр Серафимович Серафимович (Попов) (1863 – 1949) – советский писатель, журналист, военный корреспондент. Лауреат Сталинской премии первой степени. Член РКП с 1918 года.

<sup>70</sup> Сине-фоно: журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. – М: Лурье, 1907–1918. – С. 9.

Кинематограф эволюционировал от простого развлекательного действия до сложного феномена истинного искусства. Каждым новым произведением кинематографисты демонстрировали возможности визуального повествования для размышления над проблемами реальности и человека. Этот вид искусства продолжает развиваться, интегрируя инновационные технологии, что обеспечивает его прежнюю актуальность и в современном культурном пространстве. Именно благодаря этой способности к трансформации и своей специфической природе кино не только заняло равноправное положение среди традиционных видов искусств, но и превратилось в значимый социокультурный феномен, оказывающий влияние на общественное сознание и мировоззрение человека.

При рассмотрении генезиса кинематографа следует учитывать концепцию В.А. Монастырского, который утверждает, что его возникновение не может быть сведено к единичному фактору, а является следствием длительного культурно-исторического процесса. По мнению исследователя, хотя достижения научно-технического прогресса сыграли ключевую роль в появлении кино, они не исчерпывают всей совокупности предпосылок. Ученый указывает на взаимосвязь кинематографа с общими тенденциями развития художественной культуры. Особое внимание он уделяет извечному стремлению человека к «оживлению» статичных изображений. Эта потребность в динамике и трансформации визуальных форм явилась одной из ключевых характеристик кино как искусства.

Кроме того, Монастырский выделяет иные значимые факторы, которые способствовали становлению кинематографа. Среди них – достижение фотографической точности в воспроизведении действительности, которое соответствует принципу мимесиса, к которому европейская художественная традиция обращалась со времен античности, хотя в конце XIX – начале XX века многие искусства начали отходить от этой парадигмы. Концепция мимесиса, восходящая к древнегреческой философии, наиболее полно разработана в трудах Платона и Аристотеля. Так, Платон трактовал искусство как имитацию

(мимесис) реальности, подразумевая, что художник создает лишь ее отражение. Аристотель, в свою очередь, расширил это понимание, утверждая, что мимесис может включать не только прямое воспроизведение, но именно художественный аспект его, что открыло для искусства возможность передачи глубинных смыслов.

Кинематограф, возникший как новый вид творчества в конце XIX столетия, унаследовал и продолжил традицию документально-фотографического воспроизведения действительности (миметическую традицию). Именно ориентация на миметическое отображение реальности приобрела особую значимость с совершенствованием технических средств кино. В данном контексте нельзя не упомянуть теоретические труды лидера новой волны (Франция) Андре Базена<sup>71</sup>, акцентировавшего уникальную способность кинематографа запечатлеть объективную реальность. Согласно его концепции, кинолента не просто воссоздает действительность, но становится ее органичной частью. Параллельно, на рубеже XIX–XX веков новаторы-живописцы начали постепенно отказываться от миметического идеала, и это привело к рождению модернизма, включающего такие авангардные течения как, кубизм, абстракционизм, сюрреализм, фовизм и многие другие, которые подвергли весьма мощному сомнению саму необходимость имитации реальности. Художники обратились к исследованию формы произведения и цветовых решений, что привело к рождению принципиально новых выразительных средств.

Миметическая функция кинематографа приобретает особую значимость при анализе его культурной роли. Речь идет не только о достижении определенного уровня визуальной культуры, но и о способности вызывать эмоциональный отклик у аудитории. Данный аспект наглядно демонстрируется в творчестве таких прославленных мастеров экрана, как Лукино Висконти<sup>72</sup>,

---

<sup>71</sup> Андре Базен (1918 – 1958) – французский кинокритик, влиятельный историк и теоретик кино.

<sup>72</sup> Лукино Висконти ди Модроне (1906 – 1976) – итальянский режиссёр оперного и драматического театра и кино.

Микеланджело Антониони<sup>73</sup>, Ингмар Бергман<sup>74</sup>, использовавших реалистические образы для передачи сложных психологических состояний и социальных реалий. Таким образом, мимесис в кино представляет собой очень сложный процесс, который сопрягает документальную точность с авторской позицией, взглядом художника, причем эта тенденция все время эволюционирует под влиянием развития технологической базы.

Миметическая функция (в важном для нас контексте кинематографического искусства) и феномен культурной репрезентации находятся в тесном взаимоотношении. Культурная репрезентация понимается как совокупность способов изображения и интерпретации различных культурных идентичностей и социальных групп в художественных практиках, включая кинематограф. В данном случае мимесис выступает в качестве инструмента, позволяющего киноискусству не только отображать, но и конструировать новую творческую реальность, создавать уникальные художественные нарративы. При этом кино, конечно, оказывает мощное влияние на общественное восприятие культурных феноменов. Посредством выбора персонажей, сюжетных линий и визуальных решений фильмы могут либо воспроизводить стереотипные представления о тех или иных социальных группах, либо способствовать их деконструкции.

Взаимосвязь между миметической функцией и репрезентацией может быть структурирована в таком виде:

Репрезентация реальности – кинематограф обладает способностью с высокой степенью достоверности воспроизводить реальные события и культурные контексты. Однако следует учитывать, что даже в документалистике отбор демонстрируемых элементов неизбежно носит субъективный характер, ведь фильм создает художник.

---

<sup>73</sup> Микеланджело Антониони (1912 – 2007) – итальянский кинорежиссёр и сценарист, классик европейского авторского кино. В центре его внимания – рассмотренные под углом философии экзистенциализма проблемы современного общества: духовное омертвление, эмоциональная усталость, одиночество людей.

<sup>74</sup> Эрнст Ингмар Бергман (1918 – 2007) – шведский режиссёр театра и кино, сценарист, писатель. Признан одним из величайших режиссеров авторского кино.

Интерпретация действительности – кинематографическое произведение никогда не является простой копией реальности, но всегда представляет собой ее авторское осмысление. Творческие решения режиссеров и сценаристов могут способствовать как созданию культурных мифов, так и их развенчанию.

Критическая рефлексия – отдельные кинопроизведения целенаправленно подвергают критике устоявшиеся культурные парадигмы. Творчество таких режиссеров как Спайк Ли<sup>75</sup> или Педро Альмодовар<sup>76</sup> демонстрирует, как миметические приемы могут использоваться для деконструкции стереотипов восприятия и создания абсолютно новых образов.

Историческая динамика – культурные репрезентации в кино находятся в постоянном развитии. Социальные движения (феминизм, борьба за гражданские права и др.) способствуют переосмыслению ранее принятых норм.

Таким образом, между миметической функцией кино и культурной репрезентацией существует диалектическая связь. Кинематограф не просто отражает действительность, но активно участвует в её конструировании, как закрепляя, так и преодолевая стереотипные представления.

Не менее значимым фактором, как отмечает<sup>77</sup> Монастырский, выступает усиление миграционных процессов – как внутригосударственных (из сельской местности в города), так и международных. Данный социальный феномен создал запрос на новые формы массовой культуры, способные удовлетворить разнородную аудиторию. Кино здесь пришлось очень к месту. Кинематограф не только удовлетворил актуальные общественные запросы, но и благодаря своим специфическим свойствам (использованию монтажа, вариативности ракурсов и масштабов изображения) стремительно развился как самостоятельный вид искусства с уникальным языком. Особого внимания заслуживает пространственно-временная природа кинематографа, определяющая его онтологические характеристики. Это убедительно продемонстрировал М. С.

---

<sup>75</sup> Шелтон Джексон «Спайк» Ли – американский кинорежиссёр, продюсер, сценарист и актёр.

<sup>76</sup> Педро Альмодовар Кабальеро – испанский кинорежиссёр, кинопродюсер и сценарист. Лауреат двух премий Оскар.

<sup>77</sup> Монастырский В.А. Киноискусство в социальной работе. Учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 1999.

Каган<sup>78</sup> в своей книге, посвященной изучению морфологии искусств. Кинематограф принадлежит к пространственно-временным искусствам, в отличие от статичных пространственных форм (живопись, скульптура, архитектура) или временных (музыка). Эта особенность позволяет кино особенно креативно синтезировать пластические и динамические выразительные средства.

В общем, развитие киноискусства следует рассматривать как сложный многомерный процесс, предполагающий научно-технические достижения, художественные искания и социальные трансформации.

Кинематограф – синтетическое творчество, но это не просто синтез искусств, в нем литература, музыка и живопись превращаются в нечто большее. Почему именно кино стало главным искусством XX века? Возможно, потому что оно смогло связать слово, звук и изображение в единый поток. С момента своего появления кино соединило разные виды искусства – литературу, театр, живопись, музыку. Влияние литературы проявляется в первых экранизациях, в западноевропейском кино были сняты фильмы по знаменитым пьесам У. Шекспира – «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», в России экранизировали романы Л. Толстова «Война и мир», «Анна Каренина», «Отец Сергей» и, конечно, произведения и других знаменитых писателей. Театр также сыграл свою роль в формировании киноязыка. Оттуда пришли профессии режиссера и актера, но актерская техника игры в кино иная, чем в театре, мастера экрана в большей мере владеют мимикой, умеют выражать чувства одним взглядом и выразительным жестом. Музыка в кино прошла путь от игры тапера до изысканного музыкального сопровождения, написанного специально для конкретного фильма, появился и отдельный жанр киномузыки. Работа художника в кино актуализирует влияние живописи. С. Эйзенштейн, А.

---

<sup>78</sup> Моисей Самойлович Каган (1921 – 2006) – советский и российский философ и культуролог, специалист в области философии и истории культуры, теории ценности, истории и теории эстетики. Доктор философских наук, профессор.

Тарковский<sup>79</sup>, А. Куросава<sup>80</sup>, С. Параджанов<sup>81</sup> сознательно работали с синтезом искусств. В современном кино ленты часто соединяют визуальную эстетику и философский подтекст, например, «Матрица»<sup>82</sup> или «Бегущий по лезвию»<sup>83</sup>. В кино сформировались новые профессии – киноактер, кинооператор, кинодраматург. Кино не ограничивается простым заимствованием элементов других искусств, а развивается как самостоятельная форма, постоянно расширяя собственный выразительный потенциал. Таким образом, кинематограф представляет собой не просто синтез искусств, а целостную художественную систему, в которой взаимодействуют различные творческие дисциплины.

В трудах Монастырского особого внимания заслуживает его работа, посвященная ключевой проблеме теории киноискусства – определению эстетической специфики кинематографа и его отличительных характеристик. Современный кинематограф, развиваясь в постоянном взаимодействии с другими видами искусства, сталкивается с проблемой сохранения собственной идентичности. Ученый акцентирует внимание на том, что кино способно функционировать как самостоятельная художественная форма даже при отсутствии таких компонентов как музыкальное сопровождение, сценография, актерская игра или проговариваемый текст. Несмотря на то, что эти элементы существенно обогащают выразительные возможности фильма, Монастырский допускает создание «чистого» кинематографического произведения, опирающегося исключительно на его имманентные средства. Это порождает дискуссию о сущности кино как искусства: можно ли признать фильм полноценным художественным высказыванием при отказе от традиционных выразительных средств? Это ставит перед исследователями вопросы, связанные

---

<sup>79</sup> Андрей Арсеньевич Тарковский (1932 – 1986) – советский режиссёр, сценарист; народный артист РСФСР (1980), лауреат Ленинской премии.

<sup>80</sup> Акира Куросава (1910 – 1998) – японский кинорежиссёр, сценарист и продюсер.

<sup>81</sup> Сергей Иосифович Параджанов (1924 – 1990) – советский армянский кинорежиссёр, сценарист и художник.

<sup>82</sup> Научно-фантастический боевик (1999), поставленный братьями Вачовски.

<sup>83</sup> Американский художественный фильм (1981), снятый английским режиссёром Ридли Скоттом по мотивам научно-фантастического романа Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?»

с механизмами зрительского восприятия и способностью аудитории интерпретировать визуальные образы без вспомогательных элементов. Вместе с тем, как отмечает Монастырский, современный кинопроцесс вряд ли откажется от синтеза с другими искусствами, слишком тесно его эволюция связана с междисциплинарным взаимодействием. Таким образом, проблема уникальности киноискусства приобретает не только теоретико-эстетическое, но и практическое значение, требуя от кинематографистов поиска баланса между традиционными и инновационными методами выразительности. Теория<sup>84</sup> Монастырского базируется на практике кинорежиссера Отара Иоселиани<sup>85</sup>, создавшего фильм, посвященный теме воды. В нем фиксируются разнообразные природные явления: атмосферные осадки, таяние снега, движение горных потоков, разливы рек и их переход в морскую гладь. Ключевой особенностью проекта стало динамическое взаимодействие элементов внутри кадра: вода трансформировалась, перетекала из одного состояния в другое, формируя визуальную нарративную линию. Иоселиани обращает внимание на то, что в повседневности природные процессы часто воспринимаются как фоновые и не вызывают интенсивного эмоционального отклика. Однако, будучи организованными в определенную ритмическую и композиционную структуру, они приобретают выразительную силу. Режиссер подчеркивает, что именно последовательность, тональность и логическая взаимосвязь кадров создают условия для глубокого эстетического переживания, что эмоциональная реакция зрителя определяется не только содержанием, но и организацией визуального материала. Иоселиани развивает мысль М. Антониони о том, что «актер – это элемент изображения, и далеко не всегда самый важный»<sup>86</sup>. Режиссер подчеркивает, что кинематографическое произведение может исключать человеческое присутствие, оставаясь при этом носителем духовного содержания. Такая коммуникация возможна, например,

---

<sup>84</sup> Монастырский В.А. Кино как вид искусства // Державинские чтения. – 2001. - №6. – С. 2.

<sup>85</sup> Отар Давидович Иоселиани (1934 – 2023) – советский, грузинский и французский кинорежиссёр, сценарист, актёр и педагог. Лауреат множества наград и премий.

<sup>86</sup> Антониони М. Антониони об Антониони. – М.: Радуга, 1986. – С. 182.

через визуальную репрезентацию природных ландшафтов, где смысл передается исключительно через образную систему. При этом необходимо учитывать, что интерпретация визуальных образов кино происходит через призму человеческого сознания. Кинематограф транслирует эмоции и идеи не только посредством сюжета и персонажей, но и через организацию пространства, световое и цветовое решение, а также символику кадра. Это расширяет границы понимания кино как искусства, основанного на комплексном воздействии визуально-пластических средств.

Одним из важнейших компонентов киноязыка является аудиовизуальная композиция, и это опять синтез, гармоничное соединение звука и изображения, которое обогащает зрительское восприятие и расширяет возможности режиссерского высказывания. Например, музыкальная тема может вызывать определенные ассоциации, которые, визуализируясь, создают более полное и глубокое впечатление от фильма.

Конечно, кинематограф осваивает средства выразительности и формирует собственный, автономный художественный язык, когда обретает способность запечатлеть динамику с помощью монтажа, который активно разрабатывался с 1910-х годов. Значительный вклад в его развитие внесли такие выдающиеся режиссеры и теоретики, как Д. У. Гриффит, Л. Деллюк<sup>87</sup>, Т. Дрейер<sup>88</sup> и Е. Бауэр<sup>89</sup>, а впоследствии – С. Эйзенштейн, Д. Вертов, О. Уэллс<sup>90</sup> и другие. Особый вклад в развитие этого выразительного средства кино в нашей стране внесли Сергей Эйзенштейн и Андрей Тарковский. Эйзенштейн – теоретик «диктаторского» монтажа, он в разных своих вариантах, путем частой «нарезки» кадров настойчиво «навязывал» зрителю свои ассоциации и смыслы. Тарковский же в

---

<sup>87</sup> Луи Деллюк (1890 – 1924) – французский кинорежиссёр, сценарист и кинокритик. Теоретик группы кинематографистов «Авангард». Предложил понятие «фотогении».

<sup>88</sup> Карл Теодор Дрейер (1889 – 1968) – датский кинорежиссёр-новатор, один из наиболее значительных мастеров европейского киноискусства.

<sup>89</sup> Евгений Францевич Бауэр (1865 – 1917) – русский режиссёр немого кино, театральный художник и сценарист. Его режиссёрские работы оказали большое влияние на эстетику российского кинематографа начала XX века.

<sup>90</sup> Джордж Орсон Уэллс (1915 – 1985) – американский кинорежиссёр, актёр, сценарист, который работал в театре, на радио и в кино. Его фильмы отмечены изобретательностью в технических решениях.

отличие от жесткой склейки Эйзенштейна акцентировал идею монтажа времени – подхода, который стремится уйти от дискретности в воспроизведении реальности. Он отмечал: «Кинематографу же удастся зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой оказывается звук, в живописи – цвет, в драме – характер»<sup>91</sup>. Таким образом, монтаж – главный элемент художественной структуры фильма. Именно он позволяет кино передать те смыслы, которые дороги режиссеру и особенно интересны зрителю.

Сопряжение выразительной и репрезентативной функций кино является одной из наиболее сложных проблем режиссера. Репрезентативная функция связана с фотографической природой кинематографического изображения, кино и ранее создание фотографии реализовали цель, к которой столетиями стремились художники – наиболее точно запечатлеть действительность. Но тут же возникла другая проблема – как возможно в рамках «фотографического» воспроизведения действительности выразить индивидуальное авторское видение. Об этом особенно задумывался Эйзенштейн. Однако, как, например, отмечает Монастырский, фотографичность кинематографического изображения не есть сугубо механическая фиксация реальности, не «протокольное отображение жизни», она всегда предполагает творческое осмысление снимаемого. И режиссер всегда должен преодолеть пассивность репрезентативности изображения использованием выразительных средств, о которых мы говорили выше и среди которых главная роль, конечно, отводится монтажу.

Киноизображение воспринимается зрителем как имитация реальности, и оно существует в двухмерном формате, создавая трехмерный только как иллюзию, в отличие театрального действия, которое разворачивается в реальном пространственно-временном континууме. В. Пудовкин подчеркивал: «Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, которую он может

---

<sup>91</sup> Тарковский А. Лекции о кино. – М., 1979. – С. 91.

деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального пространства и времени. Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку»<sup>92</sup>.

Итак, в ходе анализа в первой главе были выделены ключевые характеристики, определяющие специфику кинематографа:

- Выразительные средства киноязыка – монтаж, смена масштаба изображения (планов), изменение ракурса (все они существуют и работают, конечно, вместе). Безусловно язык кино разнообразней, в нем присутствуют и элементы выразительности других видов искусства, однако традиционно монтаж с изменениями планов и ракурсов – на первом месте. Важную роль в создании кинематографической образности играют и аудиовизуальные сочетания.
- Технологическая обусловленность – кинематограф возник как продукт научно-технического прогресса, и его эволюция неразрывно связана с развитием медиатехнологий.
- Синтетичность – кино впитало в себя элементы литературы, живописи, музыки и театра, что подчеркивает его междисциплинарную природу.

Таким образом, кинематограф, выросший из уникального синтеза искусств и развития технологий, функционирующий в пространственно-временном континууме, является подлинным видом искусства, оригинально конструирующим художественную реальность, чем расширяет границы художественного восприятия. Будучи тесно связанным с культурными традициями и техническими инновациями, кинематограф остается одним из наиболее значимых феноменов современной культуры.

---

<sup>92</sup> Пудовкин В.И. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Искусство, 1974. Т.1. – С. 99.

## ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СОПРЯЖЕНИЯ ИДЕОЛОГИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ США И ЕВРОПЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

### 2.1. Особенности бытия художника в политическом контексте эпохи

Искусство во всех его проявлениях – будь то кино, живопись, музыка или литература – неизбежно несет в себе отпечаток индивидуального видения мира<sup>93</sup>. В ходе творческого процесса рождается художественный образ, созданный не спонтанно, а в соответствии с замыслом и принципами, заложенными автором. Это свидетельствует о том, что любое произведение искусства представляет собой уникальное и глубоко личное воплощение внутреннего мира человека. Подобная природа творчества определяет его ключевую эстетическую роль – воспитание утонченного восприятия, которое, в свою очередь, помогает людям по-новому осмысливать действительность. Своеобразие художественного мировоззрения тесно переплетается с общественно-политическими взглядами творца. Художник, как и любой член общества, вовлечен в социальные и политические процессы, что неизменно находит отражение в его работах.

Вопрос о взаимосвязи идеологии и искусства стал предметом дискуссий еще в середине XIX столетия, когда все чаще поднималась тема отношений власти и творца-художника. В марте 1851 года профессор С. П. Шевырев в ходе лекционного цикла «Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях»<sup>94</sup>, изложил свое видение отношений между художником и государством. Он разработал целостную теорию, базирующуюся на сотрудничестве творческих деятелей и власти, что позволило по-новому

---

<sup>93</sup> Некоторые положения данного параграфа относительно анализа фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» опубликованы автором в см.: Беда В. Г. Художник в политическом контексте эпохи (анализ фильма Сергея Эйзенштейна "Александр Невский") // СОВА МИНЕРВЫ: ежегодный сборник научных работ студентов и аспирантов Института философии и социально-политических наук ЮФУ. Ростов-на-Дону: 2022. С. 59-69.

<sup>94</sup> Шевырев С.П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. – М.: Унив. тип., 1852.

взглянуть на их взаимодействие. Основная мысль Шевырева сводилась к тому, что необходимо выстроить особый механизм государственной поддержки и стимулирования искусства. По его мнению, подобный подход мог бы способствовать формированию истинно национального искусства, воплощающего дух эпохи и культурные традиции народа. По словам К. В. Ратникова<sup>95</sup>, теория Шевырева остается актуальной и в наши дни, поскольку она может послужить основой для формирования гармоничного взаимодействия между властью и творчеством, где ни одна из сторон не будет доминировать над другой.

В эстетической теории существует и концепция, известная как «чистое искусство». Она трактует творчество художника как свободное от каких-либо общественных идей. В ее рамках предполагается, что произведение, созданное в таком ключе, не подвержено влиянию даже самого автора. Это достигается через принцип «анонимности»: зритель, воспринимая творение определенного художника, должен оценивать его исключительно по внутренним характеристикам, избегая любых внешних оценок (будь то идеологические или политические). Эта идея на протяжении долгого времени находила поддержку среди большого количества русских мыслителей. Среди тех, кто жил в XIX веке, мы можем выделить В.П. Боткина<sup>96</sup>, А.В. Дружинина<sup>97</sup>, и П. В. Анненкова<sup>98</sup>. Эти исследователи подчеркивали значимость «искусства ради искусства», отрицая любые попытки увязать его с нравственными принципами или утилитарной выгодой, то есть, по сути, с идеологией. Они критиковали назидательность в творчестве, полагая, что она губит подлинный художественный процесс. Известный современный мастер З. К. Церетели<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Ратников К.В. Роль С.П. Шевырева в развитии русской науки, литературы и журналистики. – Челябинск, 2008

<sup>96</sup> Боткин Василий Петрович (1811–1869) – литературный критик и переводчик.

<sup>97</sup> Дружинин Александр Васильевич (1824–1864) – литературный критик, переводчик (переводы произведений Байрона и Шекспира), писатель (публикации в журнале «Современник»).

<sup>98</sup> Анненков Павел Васильевич (1813–1887) – литературный критик и историк литературы.

<sup>99</sup> Церетели Зураб Константинович (1934 - 2025) – советский, грузинский и российский художник-монументалист, скульптор, живописец, педагог.

также разделял эту точку зрения. Он отмечал<sup>100</sup>, что политика неизбежно и постоянно воздействует на жизнь любого человека. Тем не менее, как утверждал<sup>101</sup> Церетели, лишь тот, кто следует идее «искусства ради искусства», может сформировать собственный неповторимый и аутентичный творческий мир, предложив зрителю идеальный феномен, свободный от идеологического и политического подтекста. Следовательно, суть концепции «искусства ради искусства» заключается в освобождении творческих произведений от политики и возвращении к приоритету их эстетической и декоративной роли. С одной стороны, этот подход открывает новые горизонты для восприятия искусства как самодостаточного явления, позволяя зрителю сосредоточиться на эстетическом опыте без влияния внешних факторов.

Более того, подобный взгляд не просто поддерживает свободу творческого процесса, но и открывает возможность подлинного контакта между художественным произведением и его аудиторией. Однако при этом совершенно упускается из виду, что автор не способен творить в изоляции, вне идеологического и политического контекста, даже если он сам заявляет о своей независимости от этих факторов. Любое творчество неизбежно становится своеобразным отражением эпохи, вбирая в себя ее дух, события и преобладающие настроения. Следовательно, искусство выполняет не только функцию личного самовыражения, но и превращается в значимый способ осознания необходимости общественных перемен. В этом смысле каждое произведение – это особый взгляд на реальность, в котором индивидуальные переживания художника тесно переплетены с актуальными проблемами социума.

Одним из тех, кто особенно убедительно говорил о проблеме неизбежности сопряжения идеологии и художественности, был В. И. Ленин, о чем он заявил в своей работе «Партийная организация и партийная

---

<sup>100</sup> Зураб Церетели: «Я счастливый художник — не жду долго вдохновения. Утром встал и пошел в мастерскую работать» // [Электронный ресурс] URL: <https://portal-kultura.ru/articles/person/333838-zurab-tsereteli-ya-schastlivyy-khudozhnik-ne-zhdu-dolgo-vd-okhnoveniya-utrom-vstal-i-poshel-v-masters/>

<sup>101</sup> Там же.

литература»<sup>102</sup>. Правда, ее выводу часто неверно интерпретируют. Ленин провел четкое различие между понятиями «партийность литературы» и «партийная литература» и подчеркнул, что партийность литературы присуща любой литературной деятельности в классовом обществе. А под партийной литературой он понимал тексты, отражающие взгляды определенных партийных кругов. Важно подчеркнуть, что Ленин в этой работе говорил о контроле над партийной литературой, а не над литературой в целом. В условиях свободы слова каждый может сам выбирать темы для своего творчества, но конкретные партии могут перестать сотрудничать с теми авторами, взгляды которых идут вразрез идеологии организации. Ленин также высказывает важную мысль о том, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»<sup>103</sup>. Эта идея подчеркивает, что свобода буржуазного писателя, художника или актрисы часто оказывается лишь иллюзией, замаскированной зависимостью от финансовых интересов, подкупа и коммерческих условий. В этом контексте Ленин и его соратники выступали за идеи революционного преобразования общества, полагая, что только таким образом можно преодолеть существующие социальные зло и несправедливость. Таким образом, Ленин поднимал вопросы не только о природе искусства и его связи с идеологией, но и о том, как социальные условия влияют на свободу творчества. Это создает пространство для размышлений о том, каким образом литература может служить инструментом изменения общества и отражать его внутренние противоречия. Художники и писатели, находящиеся в рамках определенной идеологии, должны осознавать свою ответственность перед обществом и теми изменениями, которые они стремятся воплотить в своих произведениях.

Таким образом, проанализировав три наиболее репрезентативных подхода к вопросу о соотношении идейности и художественной составляющей, мы приходим к следующим выводам: художник может стать активным участником политических процессов; он может стремиться исповедовать

---

<sup>102</sup> Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература. – М.: Политиздат, 1965.

<sup>103</sup> Ленин В. Полное собрание сочинений. Том 12. Октябрь 1905 ~ апрель 1906.

незаинтересованность политическими процессами, сохранять независимость от внешних влияний; и третий, близкий ко второму: художник пытается найти некий компромисс между личными предпочтениями и главенствующими идеологическими догмами, хочет отыскать возможность установления диалога между этими сферами.

В определенной степени проблему соотношения идеологии (политики) и искусства отражает ситуация, связанная с выходом на экраны фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский». Режиссер работал в эпоху, наполненную революционными событиями и четкими идеологическими установками, он никогда не был политическим диссидентом, разделял идеологию нового советского государства, создал ряд гениальных фильмов на эту тему, но еще он интересовался русской историей. Он размышлял о лентах, посвященных ее ярким событиям, например, освобождению Москвы от польских захватчиков и показом на экране Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского, рассказе о подвиге Ивана Сусанина, по преданию спасшего юного царя Михаила Романова. Но ему было суждено запечатлеть на экране Александра Невского, возглавившего борьбу русского народа против немецко-шведских захватчиков. Режиссера особенно привлекал образ Александра Невского, тем более, к началу 40-х годов XX века борьба с немецким врагом имела очевидную актуальность, все жили накануне войны с Германией. Это как раз тот случай, когда художественные и идейные мотивы гармонично сливались в творчестве художника. Тот факт, что о жизни Александра Невского сохранилось довольно мало исторических сведений, помогло режиссеру в работе. Он мог работать с большей свободой, не опасаясь суровой критики со стороны историков. Кроме того, работа над этим сюжетом позволила Эйзенштейну уничтожить нараставшую после его возвращения из Америки подозрительность и отчасти враждебность со стороны недоброжелателей, которые критиковали его за формализм в искусстве<sup>104</sup> и считали, что его вояж за океан особенно усугубил эту тенденцию.

---

<sup>104</sup> Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 310–323.

В ответ на такие обвинения, как утверждают<sup>105</sup> некоторые кинокритики, Эйзенштейн решил создать фильм, который бы опровергал подобные упреки. Он обратился к истории Павлика Морозова в своей работе «Бежин луг». Однако в 1935 году, когда режиссер представил почти завершённую версию своего фильма руководству советского кинематографа, съёмки были приостановлены, а весь отснятый материал за два года оказался заблокированным. Официальная причина запрета заключалась в обвинениях в формализме и сложности языка картины. Это было как бы повторением прежних замечаний, к которым добавились новые упреки в мистицизме. В «Бежином луге» Эйзенштейн предпринял попытку раскрыть суть различных социальных процессов, происходящих на фоне политики коллективизации в деревне, используя множество цитат и аллюзий на библейские тексты.

Леонид Максименков описывает<sup>106</sup> ситуацию с запретом фильма, как одну из ключевых в процессе установления партийного контроля над советским кинематографом в целом. Это подчеркивает важность политического контекста, в котором создавались фильмы того времени. И вот, с учетом всех этих обстоятельств, Сергей Эйзенштейн получил шанс от В. М. Молотова представить зрителям такую киноленту, которая могла бы полностью соответствовать заданным эстетическим требованиям и установленной идеологической программе советской власти. Об этом мы в моменте можем говорить исходя из текста резолюции Политбюро ЦК ВКП(б): «Думаю, что можно попробовать использовать Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердить его сценарий, текст и пр. – надо с ним повозиться»<sup>107</sup>. Работа над проектом о великом русском воине стала для Эйзенштейна важным и осмысленным шагом в защите своей творческой личности на фоне сложной политической обстановки. Этот фильм отсылал зрителя к глубинным архетипам русского сознания, но имел и особый подтекст. Образы псов-рыцарей, конечно,

---

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталин. культур. революция, 1936-1938. - М.: Юрид. кн., 1997. – С. 248–249.

<sup>107</sup> Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталин. культур. революция, 1936-1938. - М.: Юрид. кн., 1997. – С. 248–249.

намекали на готовящихся нанести военный удар немецких нацистов, а вот русские воины Александра Невского отсылали мыслями и чувствами к силе и единству современного Отечества – Советского Союза.

Кевин Дж. МакКенна в своем исследовании<sup>108</sup> проводит анализ функций пословиц, которые мастерски использует Эйзенштейн в своем фильме «Александр Невский». Так, он делает ряд важных выводов, основным из которых для нас является заключение о том, что данный фильм представляет собой легко воспринимаемую аллегорию. В этом произведении рыцари Ливонского ордена становятся аллюзией на нацистскую Германию, в то время как Новгородская Русь олицетворяет собой Советский Союз. Данная аллегория, безусловно, может служить и служит инструментом пропаганды против национал-социализма. Но, в данном случае, нам также интересно и то, что ее можно адаптировать к любым «враждебным» идеологиям или политическим режимам, которые в какой-либо степени могут нести угрозу советскому народу.

Кроме того, стоит отметить, что сама подача идеи противодействия любому «захватчику» выполнена с большим мастерством. В фильме присутствует знаменитая фраза: «Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива. Пусть без страха жалуют к нам в гости. Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!»<sup>109</sup>. Это выражение не только не носит агрессивного характера, но и передает глубокое чувство достоинства государства, а также его готовность защищать свой народ в любых обстоятельствах.

Любопытна и показательна для нашего исследования последующая судьба фильма. Он имел огромный кассовый успех, положительные отклики от критиков, хотя крайние сторонники интернационализма несправедливо восприняли картину как чуть ли не попытку возрождения русского дореволюционного национализма, но был и еще один существенный фактор,

---

<sup>108</sup> МакКенна К. Дж. Послание из прошлого России: функция пословицы в классическом фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский». // *Rossica Antiqua*, 2013, 2 (8), с. 105-131

<sup>109</sup> Александр Невский [Художественный фильм] / реж. С. Эйзенштейн; кинокомпания «Мосфильм». – СССР, 1938.

который определил особенности судьбы произведения Эйзенштейна. Между СССР и Германией был подписан Договор о ненападении, и в силу политкорректности, чтобы фильм не воспринимался как антинемецкая пропаганда, как даже провокация, прокат ленты был временно приостановлен.

Однако в 1941 году кинокартина проявила себя совершенно иначе. Разбирая работу Эйзенштейна, Н. И. Клейман<sup>110</sup> обращает внимание<sup>111</sup> на то, что «Александр Невский» – это уникальное соединение глубоких мыслей и понятной формы, благодаря чему фильм находит отклик у самых разных зрителей. Взрослые, обладающие знаниями и опытом, воспринимают его осмысленно, тогда как дети чувствуют его на более интуитивном, эмоциональном уровне. При этом Клейман, разумеется, отмечает<sup>112</sup>, что во время войны сюжет и основная идея фильма приобрели новое, чрезвычайно важное значение.

Картина Эйзенштейна безусловно есть результат высокого профессионализма и показатель высокой культуры его авторов. В фильме много отсылок к символизму, прямых цитат из творческих работ Н. Рерих и И. Билибина. Визуальную выразительность и историческую достоверность придают фильму костюмы, созданные знаменитым русским и советским модельером Н. П. Ламановой. Этот легендарный фильм актуален не только в контексте конкретной эпохи, но и вечный символ борьбы за свободу и независимость нашего народа, это делает его ценным и для будущих поколений.

В истории кинематографа можно обнаружить и другие примеры, когда творческие личности сознательно выбирали путь участия в распространении различных идейных концепций через художественные произведения. Под «сознательным» в данном контексте подразумевается такое решение, которое принималось художником без внешнего давления и при этом не противоречило политике государства. Ярким примером такого явления можно считать эпоху

---

<sup>110</sup> Наум Ихильевич Клейман — советский и российский киновед и историк кино, специалист по творчеству С. М. Эйзенштейна.

<sup>111</sup> Клейман Н.И. Интеллектуальное кино. – М.: Сов. энцикл., 1986. – С. 152.

<sup>112</sup> Клейман Н.И. Интеллектуальное кино. – М.: Сов. энцикл., 1986. – С. 152.

холодной войны и «горячую» войну во Вьетнаме. В это время в США, в условиях напряженной политической ситуации, наблюдался заметный рост числа фильмов военно-патриотического жанра. Многие актеры 50-х годов сами участвовали в военных действиях, а впоследствии активно участвовали в создании кинолент на эту тему. Например, Леонард Нимой на ранних этапах своей карьеры часто снимался в фильмах военно-патриотического содержания<sup>113</sup>. Это было вполне естественным для того времени, когда общественное сознание и культурные тренды находились под значительным влиянием политических реалий. Всегда есть периоды в истории страны, когда искусство и идеология не выступают противниками, а союзниками в борьбе за определенные идеалы и цели. В трудные времена для Отечества талантливые и честные художники становятся моральными ориентиром для общества, и их идейная позиция не только не противоречит их дару, но подкрепляет его.

К концу 1930-х годов тревожные сигналы из Европы становились все громче и неоспоримее. Аншлюс Австрии (1938), Мюнхенское соглашение, отдавшее Чехословакию на растерзание (1938), и открытая подготовка Германии к войне создавали ощущение надвигающейся катастрофы. Однако Соединенные Штаты Америки, глубоко травмированные опытом Первой мировой войны и погруженные в Великую депрессию, упорно цеплялись за политику изоляционизма. Эта позиция была не просто мнением, а закреплена законодательно: серия «Актов о нейтралитете»<sup>114</sup>, принятых Конгрессом США между 1935 и 1939 годами, жестко ограничивала любую возможность вовлечения страны в чужие конфликты. Эти законы запрещали<sup>115</sup> экспорт оружия воюющим сторонам, вводили эмбарго на кредиты и даже ограничивали торговлю с ними, требуя оплаты наличными и перевозки грузов на

---

<sup>113</sup> Леонард Нимой впоследствии стал известен благодаря своей роли Спока в культовом сериале «Звездный Путь» («Star Trek» [1964–2013]),

<sup>114</sup> Законы о нейтралитете представляли собой серию актов, принятых Конгрессом США в 1935, 1936, 1937 и 1939 годах в ответ на растущие угрозы и войны, которые привели ко Второй мировой войне. Они были вызваны ростом изоляционизма и неинтервенционизма в США после вступления США в Первую мировую войну и были направлены на то, чтобы США больше не были втянуты в иностранные конфликты.

<sup>115</sup> Herman A. Freedom's Forge: How American Business Produced Victory in World War II. - New York: Random House, 2012.

иностранных судах («cash-and-carry»). Общественное мнение в США представляло собой сложную мозаику: глубоко укоренившийся страх перед новыми кровавыми бойнями соседствовал с растущим, но пока еще сдержанным, беспокойством о судьбе демократии в Европе и участием преследуемых нацистами групп, особенно евреев, о чем ярко свидетельствовали сообщения о погромах «Хрустальной ночи»<sup>116</sup> (1938). В этом вакууме решимости, когда официальная политика предписывала невмешательство, а значительная часть общества колебалась между страхом и состраданием, фигура Чарли Чаплина приобрела особый вес. К 1939 году он был не просто величайшей кинозвездой планеты, создателем бессмертного «Бродяги»<sup>117</sup>, он превратился в уникальный для Голливуда феномен – морального авторитета, чей голос обладал беспрецедентной силой воздействия на миллионы. Именно этот статус и чувство личной ответственности перед лицом нарастающего варварства побудили Чаплина совершить беспрецедентный шаг. Вопреки давлению студий, предостережениям друзей и явным рискам для собственной карьеры и бизнеса (он был совладельцем United Artists<sup>118</sup>), он решил создать полнометражный фильм, который не просто намекал бы на опасность, а открыто, прямо и сатирически обличал Адольфа Гитлера, нацистскую идеологию и сам механизм фашизма. Так родился замысел «Великого диктатора» (1940). Знаковым стало и решение Чаплина сделать этот фильм своим первым полностью звуковым. Этот технический переход символизировал гораздо большее: переход от универсальных, но личных драм «Бродяги» к глобальному политическому высказыванию, где голос, слово, интонация становились оружием. Его выбор сыграть две диаметрально противоположные роли – маниакального диктатора Томании Аденоида Хинкеля и безвестного, доброго еврейского парикмахера из гетто – был не просто виртуозным

---

<sup>116</sup> Еврейский погром, который прошел в ночь с 9 на 10 ноября 1938 года по всей нацистской Германии, в части Австрии и в Судетской области.

<sup>117</sup> Трагикомический киноперсонаж, созданный и сыгранный английским актёром и режиссёром Чарли Чаплином. Чарли – вечный скиталец и бродяга, но при этом добрый и милосердный романтик.

<sup>118</sup> Американская кинокомпания, существовавшая в 1919–1981 годах. Компания была создана 5 февраля 1919 года знаменитыми актёрами и режиссёрами Чарльзом Чаплином, Мэри Пикфорд, Дугласом Фэрбенксом и Дэвидом Уорком Гриффитом.

актерским трюком. Это был глубокий художественный и этический манифест: он подчеркивал, что зло часто рядится в гротескные, почти комические одежды, но противостоять ему способен даже самый маленький, незаметный человек, если в нем живет человечность и мужество.

В «Великом диктаторе» Чаплин совершил уникальный синтез, превратив комедию – жанр, традиционно считавшийся развлекательным и аполитичным – в мощнейший инструмент анализа и разоблачения тоталитарной системы. Его режиссерский метод опирался на мастерское сочетание визуальной гиперболы и семиотической игры, где каждый образ, жест, звук работал на создание сложной сатирической ткани, в конечном итоге трансформирующейся в пронзительный гуманистический призыв. Центральным орудием критики стал гротескный образ Аденоида Хинкеля. Чаплин не просто копировал внешние атрибуты Гитлера – усы, прическу, манеру держать руки – он создал карикатуру, доведя до абсурда саму суть диктаторской риторики и поведения. Его «ораторские» выступления перед толпой, наполненные нечленораздельными, гортанными выкриками на лже-немецком («Schtonk!», «Schnitzelbank!»), были блестящей пародией на реальные речи фюрера, в которых эмоциональный накал, театральные паузы и агрессия подменяли собой логику и смысл. Этот прием выполнял двойную функцию: он разоблачал пустоту и манипулятивность фашистской пропаганды и одновременно создавал резкий звуковой контраст с речью еврейского парикмахера. Реплики парикмахера, простые, искренние, лишенные пафоса, озвученные естественным, теплым голосом самого Чаплина, несли в себе подлинную человечность и достоинство, которых была лишена истерика диктатора. Одна из самых знаменитых и анализируемых сцен фильма – эпизод, где Хинкель в своем кабинете грациозно танцует с надувным глобусом под торжественную музыку Вагнера. Этот визуальный образ, одновременно комичный и жуткий, работал на нескольких уровнях. С одной стороны, он визуализировал инфантильный нарциссизм власти, ее патологическую жажду обладания миром. С другой, демонстрировал хрупкость и иллюзорность имперских амбиций (глобус в итоге лопается). Тем самым, он стал мощной

метафорой саморазрушительной природы тоталитарного вождизма. Позднее этот эпизод неоднократно становился предметом глубокого анализа в работах политологов и психологов, изучавших психопатологию диктаторских режимов.

Чаплин проявил себя как виртуозный деконструктор нацистской эстетики и символики. Замена свастики на придуманный им «двойной крест» (две перекрещенные буквы «X») была не просто остроумной шуткой. Этот символ работал семиотически. По сути, Чаплин обыгрывал английскую идиому «double cross» (двойной крест), означающую предательство или обман, прямо указывая на лживую суть нацистской идеологии. Одновременно он подчеркивал искусственность и пустоту тоталитарной символики, ее оторванность от подлинных ценностей. Пространственное решение фильма также строилось на резких антитезах. Интерьеры дворца Хинкеля – это холодные, гигантские, стерильные залы, выдержанные в стиле, напоминающем неоклассицизм нацистского архитектора Альберта Шпеера. Они олицетворяли бездушный брутализм и подавляющий масштаб тоталитарной машины. Им противопоставлено еврейское гетто – тесное, но живое пространство, наполненное бытовыми деталями и человеческими отношениями. Сцены в парикмахерской, где герой Чаплина бреет клиента под лирическую, умиротворяющую музыку Иоганнеса Брамса, представляли собой не просто фон. Они становились тихим и настойчивым актом культурного сопротивления, утверждением ценности простой человеческой жизни, искусства и достоинства перед лицом дегуманизирующей идеологии.

Переход к звуковому кино открыл для Чаплина новые, невероятно выразительные возможности. Он выстроил сложную систему аудиальных контрастов, которая стала неотъемлемой частью сатиры. Истеричная, срывающаяся на визг тональность речей Хинкеля, его псевдо-патетические интонации резко противопоставлялись спокойному, разумному, полному искренней веры в человека финальному монологу парикмахера. Этот монолог, произнесенный Чаплином без маски комедийного персонажа, его настоящим голосом, обращенный прямо к зрителю, стал кульминацией фильма – прямым,

лишенным иносказаний, гуманистическим манифестом, призывающим к миру, разуму и братству. Музыкальная партитура, написанная самим Чаплином, функционировала как тщательно продуманная лейтмотивная система. Диссонансирующие, механистичные, устрашающие маршевые ритмы, сопровождавшие появления Хинкеля и его приспешников, военные парады и митинги в Томании<sup>119</sup>, контрастировали с нежными, лирическими, часто сольными скрипичными или фортепианными мелодиями, ассоциированными с жизнью обитателей гетто и Ханной (Полетт Годдар). Этот акустический контраст создавал ощущение двух параллельных, антагонистических миров, существующих в одном пространстве.

Премьера «Великого диктатора» 15 октября 1940 года в Нью-Йорке (а затем по всей стране) стала не просто кинематографическим, а крупным общественно-политическим событием и спровоцировала невероятно поляризованную реакцию, отразившую глубокие расколы в американском обществе накануне возможного вступления в войну. С одной стороны, прогрессивная интеллигенция, левые круги и антифашистские организации восприняли фильм как долгожданный и невероятно смелый акт сопротивления. Журналы вроде «New Masses»<sup>120</sup> (связанный с Коммунистической партией США) и «Daily Worker»<sup>121</sup> публиковали восторженные рецензии<sup>122</sup>. «New Masses» писало, что «...только Чаплин мог сделать такое. Это не просто фильм – это трибуна для голоса разума и человечности»<sup>123</sup>. Эти оценки сигнализировали о сдвиге в критической парадигме: на первый план выходила социальная и этическая значимость произведения, его актуальность и смелость, иногда в ущерб традиционным требованиям к безупречности формы.

---

<sup>119</sup> Вымышленное государство, которое является пародией на Германию.

<sup>120</sup> Американский марксистский журнал. Был преемником как The Masses, так и The Liberator. Позже New Masses был объединен в Masses & Mainstream.

<sup>121</sup> Ежедневная американская политическая газета левой направленности, созданная в 1924 году в Нью-Йорке Коммунистической партией США.

<sup>122</sup> ‘Chaplin in “Modern Times”’ by Robert Forsythe from The New Masses. Vol. 18 No. 8. February 18, 1936 // [Электронный ресурс] URL: <https://revolutionsnewsstand.com/2023/12/16/chaplin-in-modern-times-by-robert-forsythe-from-the-new-masses-vol-18-no-8-february-18-1936/>

<sup>123</sup> «Диктатор» Чарли Чаплина // Интернациональная литература. – 1941. № 7-8. С. 202-204.

С другой стороны, консервативные и изоляционистские силы обрушились на фильм с яростной критикой, видя в нем опасную провокацию. Крупные издания, такие как «Chicago Tribune»<sup>124</sup>, открыто обвиняли<sup>125</sup> Чаплина в «подстрекательстве к войне» и нарушении духа и буквы законов о нейтралитете. В Конгрессе раздавались призывы (особенно от изоляционистов) инициировать расследование в отношении режиссера по подозрению в «антиамериканской деятельности» и попытках подорвать нейтралитет США. Эти обвинения были не пустым звуком – ФБР под руководством Дж. Эдгара Гувера действительно открыло досье<sup>126</sup> на Чаплина, включив его в список наблюдения за «просоветскими симпатиями» (ссылаясь, в частности, на его поддержку республиканцев в Испании в 1936-39 гг. и выступления на мероприятиях левых организаций). Особый резонанс вызвала критика со стороны одной из самых влиятельных фигур Голливуда – Мэри Пикфорд<sup>127</sup>, бывшей партнерши Чаплина по United Artists и королевы немого кино. В своих мемуарах и интервью она позже выражала разочарование, утверждая<sup>128</sup>, что Чаплин «предал душу» своего гениального Бродяги, смешав чистую, универсальную комедию с сиюминутной политикой, и тем самым разрушил магию своего искусства. Позиция Пикфорд была симптоматична: она олицетворяла взгляд значительной части «старого Голливуда», считавшего, что кино должно оставаться исключительно сферой развлечения и эскапизма, избегая политических баталий. Для них нейтральность была условием творческой свободы и коммерческого успеха. Однако в контексте глобального кризиса 1930-х годов, когда демократии рушились под натиском тоталитаризма, сама позиция аполитичности и невмешательства неизбежно становилась политическим выбором, по сути – молчаливым одобрением статус-кво.

---

<sup>124</sup> Наиболее популярная газета Чикаго и американского Среднего Запада.

<sup>125</sup> Chicago Tribune | History, Ownership, & Facts. Encyclopedia Britannica. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.britannica.com/topic/Chicago-Tribune>

<sup>126</sup> MI5 spied on Charlie Chaplin after FBI asked for help to banish him from US // [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/uk/2012/feb/17/mi5-spied-on-charlie-chaplin>

<sup>127</sup> Американская актриса канадского происхождения, соосновательница кинокомпании «United Artists». Легенда немого кино, обладательница премии «Оскар» (1930).

<sup>128</sup> Чаплин Ч. с. О себе и своем творчестве : в 2 т. / Ч. с. Чаплин. — Т. 2. — М.: искусство, 1991

Исторический парадокс «Великого диктатора» заключается в том, что Чаплин создавал свою сатиру в условиях ограниченной информации. В 1939-40 годах миру еще не были известны истинные масштабы нацистских преступлений, особенно планомерного уничтожения евреев (Холокост). Фильм опирался на доступные открытые источники: карикатуры на Гитлера в мировой прессе, документальные кинохроники нацистских митингов и парадов, свидетельства беженцев, покинувших Германию, и общую логику развития тоталитарного режима. Ирония в том, что именно эта комедийная условность, продиктованная неполным знанием, позволила Чаплину создать не просто злободневную сатиру, а универсальный, вневременной образ сопротивления бесчеловечности, деспотизму и потере достоинства. Его гротеск оказался пророческим.

«Великий диктатор» сыграл значительную, хотя и трудно измеримую количественно, роль в изменении общественных настроений в США накануне вступления страны во Вторую мировую войну. Сцены, такие как абсурдный дипломатический конфликт между Хинкелем и диктатором Бактерии Бензино Напалони (недвусмысленная пародия на Муссолини), высмеивали не только патологическую риторику самих фашистских лидеров, но и политику «умиротворения» агрессоров, проводимую западными демократиями, наиболее ярким примером которой стало Мюнхенское соглашение 1938 года. Фильм вышел за месяц до президентских выборов 1940 года, на которых Франклин Д. Рузвельт баллотировался на беспрецедентный третий срок. Его успех у зрителей, особенно среди образованных слоев населения и в крупных городах, косвенно способствовал формированию климата, в котором Рузвельт смог постепенно отходить от строгого изоляционизма в сторону большей поддержки союзников (особенно Великобритании). Уже в марте 1941 года, менее чем через полгода после премьеры фильма, Конгресс принял исторический Закон о ленд-лизе, ставший первым крупным шагом к активному участию США в борьбе против держав Оси и фактически похоронивший строгий нейтралитет.

Значение «Великого диктатора» давно переросло рамки своего исторического момента. Во-первых, Чаплин создал мощнейший прецедент использования комедии, особенно гротеска и абсурда, для десакрализации, «разоблачения через смех» авторитарной власти и ее ритуалов. Его приемы – гипертрофированная униформа, нелепые титулы, показная воинственность, скрывающая трусость, – стали арсеналом для последующих поколений сатириков. Во-вторых, фильм стал образцом синтеза визуальной метафоры и звукового контраста для создания сложной политической сатиры. Метод Чаплина явно прослеживается в «Докторе Стрейнджлэве» (1964) Стэнли Кубрика, где «эротический» танец с ядерными бомбами пародирует безумие гонки вооружений так же, как танец Хинкеля с глобусом пародировал имперские амбиции. В-третьих, и это, пожалуй, самое главное, финальный монолог парикмахера остается одним из самых цитируемых и актуальных гуманистических манифестов в истории кино. Его слова о человечности, разуме, свободе и солидарности звучали на баррикадах Парижа в 1968 году, передавались из рук в руки в виде самиздата в странах соцлагеря, звучали в эфире радио «Свобода». В 2020 году, на фоне новой волны национализма и авторитаризма по всему миру, был создан вирусный видеоролик-ремикс этого монолога с участием десятков современных актеров, доказывая его непреходящую силу. Чаплин блестяще продемонстрировал, что смех – это не просто лекарство от уныния, но и мощная форма этического и гражданского сопротивления, способная развенчивать тиранию, обнажать абсурд и пробуждать совесть. Этот метод не потерял своей остроты и в эпоху цифровых медиа и новых форм пропаганды.

Создание и выход «Великого диктатора» стали актом огромного личного и профессионального мужества Чарли Чаплина. Он шел против мощных течений: официальной политики изоляционизма, страхов Голливуда потерять рынки (фильм был немедленно запрещен во всех оккупированных нацистами странах и в нейтральных, но опасавшихся Германии государствах; в самой Германии он, конечно, не показывался вплоть до 1945 года), давления со стороны части

коллег и консервативных кругов, грозивших ему бойкотом и юридическими преследованиями (досье ФБР будет преследовать его и впоследствии способствовать его высылке из США в 1952 году). Сила фильма заключается в его способности преодолеть двойную изоляцию: внешнюю – политический нейтралитет США, и внутреннюю – страх искусства перед прямым политическим высказыванием. Переход Чаплина от «Бродяги», символа индивидуального выживания и оптимизма в мире невзгод, к «Диктатору», голосу коллективной совести перед лицом глобальной угрозы, обозначил важнейшую траекторию в развитии кинематографа – его взросление, его готовность говорить от имени общества и брать на себя ответственность.

Своеобразным отражением времени начала 20-х годов в Германии стал и фильм «Кабинет доктора Калигари»<sup>129</sup> (1920) режиссера Роберта Вине. Во времена Веймарской республики Германия лежала в руинах после катастрофического поражения в Первой мировой войне. Версальский договор (1919) воспринимался как национальное унижение, наложившее невыносимые репарации. Экономика была разрушена, свирепствовала гиперинфляция, превращавшая сбережения в пыль. Политическая сцена сотрясалась от уличных столкновений между ультраправыми и левыми революционерами, предвещающая грядущую гражданскую войну. Общество было травмировано, дезориентировано, охвачено коллективной истерией и глубоким недоверием к любым властным структурам, воспринимавшимся либо как слабые и предательские (Веймарская республика), либо как жестокие и репрессивные (старая имперская политика). В этой атмосфере всеобщей тревоги, паранойи и ощущения краха рационального мира родился немецкий киноэкспрессионизм – и его самый знаменитый манифест, «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине. Фильм стал не просто развлекательным триллером, а отражением коллективного бессознательного нации, стоявшей на пороге еще более страшного безумия. Подобно тому, как Чаплин позднее бросит прямой вызов

---

<sup>129</sup> Классический немой фильм, положивший начало немецкому киноэкспрессионизму. Первый в истории кинофильм, передающий на экране изменённые состояния человеческого сознания.

реальному Гитлеру, Вине и его команда интуитивно схватили и визуализировали саму структуру зарождающегося тоталитарного сознания, его механизмы и его ужасающую эстетику, задолго до того, как оно обрело конкретное имя и форму.

Повествовательная структура «Калигари» гениальна в своей двусмысленности, отражая саму суть травмированной реальности. Фильм начинается с пролога: молодой человек по имени Франц рассказывает в саду психиатрической лечебницы ужасную историю своему попутчику. Он вспоминает, как в его родной городок Гольштен приехал загадочный доктор Калигари (Вернер Краусс), получивший разрешение бургомистра на представление с сомнамбулой Чезаре (Конрад Фейдт). Чезаре, по словам Калигари, спит 23 года и может предсказывать будущее. Почти сразу в городе начинается серия загадочных и жестоких убийств. Жертвой одного из них становится близкий друг Франца, Алан. Охваченный горем и подозрениями, Франц начинает собственное расследование, постепенно сходя к выводу, что убийца – Чезаре, которым манипулирует Калигари, использующий сомнамбулу как идеальное орудие для бессмысленных преступлений. Францу удается выследить Калигари и доказать его вину, после чего зловещего доктора помещают в ту самую лечебницу, где он и оказывается главным врачом. Однако здесь вступает в силу эпилог. Зритель видит, что рассказчик Франц сам является пациентом этой лечебницы. Среди других пациентов – и Чезаре, и Джейн (невеста Алана, которую Франц считал жертвой похищения Чезаре), и сам доктор Калигари, который теперь предстает мудрым и сострадательным врачом. Он осматривает Франца и обещает вылечить его. Финал ставит под сомнение всю предшествующую историю: была ли она реальностью, свидетелем которой стал Франц, или плодом его больного воображения? Эта принципиальная неразрешимость – ключ к силе фильма. Она отражает послевоенную реальность, где границы между правдой и пропагандой, реальностью и кошмаром, жертвой и преследователем были размыты до неузнаваемости. Как и в случае с Чаплиным, который использовал комедию для прямого обличения, Вине использует жанр ужаса и мистики, чтобы создать мощную метафору

невидимой, но всепроникающей угрозы, манипулирующей людьми и искажающей саму реальность.

Подлинную бессмертную славу<sup>130</sup> «Калигари» принесли не столько сюжетные повороты, сколько его радикальная визуальность, ставшая визитной карточкой немецкого экспрессионизма. Работа художников-постановщиков Германа Варма, Вальтера Рёрига и Вальтера Реймана была не просто «декорациями» – она стала самостоятельным языком, выражающим внутреннее состояние персонажей и суть изображаемого мира.

Отбросив реализм, художники создали мир, существующий по законам тревожного сна. Город Гольштен – это нагромождение кривых, остроконечных домов, нависающих под невозможными углами над узкими, извилистыми улочками, которые кажутся ловушками. Окна и двери скошены, лестницы ведут в никуда или обрываются в пустоту. Перспектива намеренно искажена, создавая ощущение дезориентации и клаустрофобии. Этот визуальный хаос – прямое отражение психологического состояния общества, потерявшего опору и веру в стабильность. Он предвосхищает ощущение абсурда и дегуманизации, которое Чаплин позднее передаст через гротескную архитектуру дворца Хинкеля и стерильный брутализм его власти.

Освещение в фильме не служит для простой видимости. Оно драматично, контрастно, почти скульптурно. Резкие тени, отбрасываемые на стены и лица персонажей, становятся самостоятельными действующими лицами – символами скрытой угрозы, подавленных страхов, манипуляций. Тени часто искажают фигуры, делая их больше, уродливее, зловещее. Этот «театр теней» – мощная метафора того, как тоталитарные режимы используют пропаганду и страх, чтобы искажать реальность, создавать монстров из ничего и управлять восприятием масс. Тени Калигари и Цезаре – такие же активные участники зла, как и они сами. Контраст света и тьмы здесь – предтеча аудиальных контрастов

---

<sup>130</sup> Чичина Е. А. Кино // История искусств. Учебное пособие / Паниотова Т.С., под ред., Драч Г.В., под ред., и др. – Москва: КноРус, 2019.

Чаплина (истеричные крики Хинкеля vs голос парикмахера), работающих на раскрытие сущности власти.

Визуальный дизайн персонажей гениален в своей простоте и символической силе. Доктор Калигари (Вернер Краусс) – это воплощение мнимого авторитета и скрытой жестокости. Его костюм (остроносые туфли, цилиндр, очки, делающие глаза черными провалами) и грим подчеркивают неестественность, отстраненность, холодный расчет. Он не человек, а функция – функция манипуляции и власти. Чезаре (Конрад Фейдт) – один из самых узнаваемых и жутких образов в истории кино. Его худоба, подчеркнутая облегающим черным костюмом, мертвенно-бледное лицо с темными кругами под глазами, неестественные, плавные, почти змеиные движения – все это создает образ живого мертвеца, марионетки, лишенной воли. Его пробуждение из гроба-ящика – аллегория пробуждения слепой, разрушительной силы, которой манипулирует власть. Эта диада «манипулятор-убийца» стала архетипической для изображения тоталитарных систем: Калигари – это «фюрер», скрывающий безумие за маской науки или порядка, а Чезаре – это послушная партия, превращающая людей в бездумных исполнителей чужой воли. Чаплин, спустя два десятилетия, доведет этот гротеск до абсолюта в образе Хинкеля, но корни его – в этом экспрессионистском кошмаре.

Изначально сценаристы (Карл Майер и Ганс Яновиц) видели в Калигари аллегорию авторитарного государства, бездушно использующего своих граждан (Чезаре) в бессмысленных, разрушительных целях. Однако добавленные режиссером Робертом Вине и продюсером Эрихом Поммером пролог и эпилог существенно сместили акценты. Они обернули историю рамкой безумия рассказчика. Эта двусмысленность и породила множество интерпретаций, каждая из которых по-своему соотносится с темой противостояния тоталитаризму.

Если верить истории Франца до эпилога, то фильм – это прямая притча о злоупотреблении властью. Калигари олицетворяет государственную машину или конкретного тирана, который, прикрываясь авторитетом, превращает

человека (Чезаре) в послушного убийцу. Бессмысленность убийств отражает иррациональную жестокость любой репрессивной системы. Триумф Франца – это победа индивидуального расследования и правды над системой лжи и насилия. Однако финал-эпилог эту победу сводит на нет, делая ее иллюзией безумца. Это можно понять, как пессимистическое предупреждение: зло власти настолько всепроникающе, что даже попытка его разоблачения воспринимается как безумие, а сам «доктор» остается у руля системы («лечебницы»). Эта интерпретация напрямую переключается с позицией Чаплина: зло тоталитаризма реально и его нужно называть по имени, даже если это кажется безумием.

Если история Франца – плод его паранойи, то настоящим «злом» становится само безумие, охватившее общество. Калигари-врач в эпилоге – это попытка рационального, гуманного начала (науки, порядка) справиться с этим хаосом. Однако и эта интерпретация имеет мрачный политический подтекст. Фигура «доброего» Калигари, обещающего вылечить пациентов (т.е. «нормализовать» общество), может быть прочитана как предупреждение о том, что «спасение» от хаоса часто приходит в форме нового, еще более жесткого авторитаризма, который подавляет инакомыслие (помещая «безумных» Францев в лечебницу) под предлогом лечения и наведения порядка. Чезаре и убийства в этом случае – символ неконтролируемых, деструктивных сил, бушующих в самом обществе, которые авторитарная власть (Калигари) лишь пытается канализировать или подавить. Эта двойственность Калигари (злодей/спаситель) – гениальное предвидение демагогии будущих диктаторов, обещавших порядок и возрождение нации из хаоса.

Независимо от буквальной правдивости истории Франца, образ доктора Калигари обладал пугающей пророческой силой. Его холодная расчетливость, манипулятивность, использование гипноза/пропаганды (контроль над Чезаре), опора на мнимый авторитет (докторская степень), способность представлять в разных ипостасях (злодей/врач) – все это сделало его архетипом грядущего тоталитарного вождя. Зрители начала 20-х еще не знали будущих диктаторов,

но образ Калигари, созданный Вине и Крауссом, оказался удивительно точным слепком с тиранов, которые, подобно Калигари на ярмарке, будут выставлять свою идеологию как «аттракцион» для масс, скрывая за этим смертоносную сущность. Как позже напишет Зигфрид Кракауэр в своей знаменитой книге «От Калигари до Гитлера», фильм интуитивно выразил те глубинные психологические и социальные процессы в немецком обществе, которые в конечном итоге привели к нацизму. Калигари стал символом власти, которая сама есть форма коллективного безумия.

«Кабинет доктора Калигари» произвел эффект разорвавшейся бомбы<sup>131</sup>. Он был встречен с восторгом авангардистскими кругами и с непониманием или даже враждебностью частью консервативной публики и критики, смущенной его мрачностью и визуальной странностью. Однако его влияние на мировое кино было мгновенным и неоспоримым. Он стал эталоном экспрессионистского стиля, определив визуальный язык не только немецкого кино 1920-х (Мурнау, Ланг), но и оказав огромное влияние на Голливуд (фильмы ужасов Universal 1930-х, нуар 1940-50-х), японское кино, советский авангард. Его приемы искажения пространства, игры со светом и тенью, психологизации среды стали частью общекинематографического языка.

«Калигари» остается одним из самых мощных художественных предупреждений о природе тоталитарной власти в истории искусства. Он показал, как страх и хаос становятся питательной средой для манипуляторов (Калигари), как люди превращаются в послушные орудия (Чезаре), как реальность искажается до неузнаваемости (декорации, рамка безумия), и как сама власть может быть формой коллективного психоза. Он продемонстрировал, что кино, даже в жанре мрачной фантасмагории, может быть невероятно точным и пронизательным инструментом социально-политического анализа и предвидения. В этом он – прямой предшественник «Великого диктатора» Чаплина. Если Чаплин в разгар

---

<sup>131</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. - М.: Искусство, 1977.

реальной диктатуры использовал комедию для ее прямого, сатирического разоблачения и гуманистического призыва к сопротивлению, то Вине, работая в момент зарождения чудовища, использовал эстетику кошмара, чтобы вскрыть его психологические и структурные корни, показать его механизмы изнутри, заставить зрителя почувствовать его ужас на уровне подсознания. Оба фильма, каждый по-своему, совершили акт огромного творческого мужества, бросив вызов не только кинематографическим условностям своего времени, но и самой атмосфере страха, апатии или непонимания, окружавшей угрозу тоталитаризма. «Кабинет доктора Калигари» – это не просто классика ужасов. Это вечный памятник способности искусства видеть сквозь время, предупреждать о тьме и напоминать о хрупкости разума и свободы перед лицом неконтролируемой власти и коллективного безумия. Его деформированные тени и кривые улицы – это карта той пропасти, в которую может скатиться общество, забывшее о ценности человечности и здравого смысла, карта, актуальная и сегодня.

## **2.2. Дэвид Уорк Гриффит: конфликт художественности и расистской идеологии**

Творчество американского кинорежиссера Дэвида Уорка Гриффита предоставляет уникальную возможность глубже рассмотреть заявленную нами тему. Особенно ярко это представлено в его известной картине «Рождение нации» (1915), где воедино слиты художественная сила и антигуманная расистская идеология. В ленте о Гражданской войне между Севером и Югом Гриффит явно симпатизирует Югу. Этим фильмом Гриффит отражает и отношение американцев к Гражданской войне и к расистской проблеме. Окончательное расставание с расистской идеологией произошло в США спустя много десятилетий после выхода фильма. Но начало размышлений о ней, равно как и – действительно – рождению нации было положено Гриффитом в этом фильме.

Дэвид Уорк Гриффит родился в 1875 году в Соединенных Штатах. В юности Гриффит занимался разным трудом: был чернорабочим, металлургом, библиотекарем, служащим на поле для гольфа, редактором газеты. Но более всего его привлек к себе театр. Он хотел стать актером и писателем. Работа в театре Гриффиту удалась, финансово он окреп и женился по любви. В кино он пришел, стремясь улучшить материальное положение, и в 1907 году он и жена стали работать на киностудии «Байограф»<sup>132</sup>, снимаясь в короткометражках. Его мечта о писательстве подтолкнула его к деятельности сценариста, а кроме того, так сложилось, что ему как-то доверили снять фильм, он не отказался, и благодаря одаренности и опыту работы в театре, он стал заниматься этим всерьез. И в середине 1908 года он уже был одним из главных режиссеров студии «Байограф» («Biograph»). Период становления Гриффита как режиссера совпал с временем становления киноязыка, формирования жанров и освоения технологий.

Гриффит создал свой уникальный кинематографический стиль. Упомянутая его картина «Рождение нации» стала знаковым произведением в его творчестве, и она является одним из ключевых объектов нашего исследования. Лента считается классикой мирового кинематографа, именно в этой картине Гриффит применил новые художественные принципы в их целостности, что позволило поднять кино на уровень подлинного искусства. Особенно ярко он продемонстрировал возможности монтажа как уникального выразительного средства, усилив эмоциональное воздействие на зрителей. Режиссер стал использовать параллельный монтаж, отказываясь от привычных на тот момент титровых вставок вроде «а в это время», а в фильме «Рождение нации» с помощью параллельного монтажа особенно грамотно смог сочетать несколько сюжетных линий и получить многослойное повествование.

Работает он и с масштабированием изображения. Так, снимая крупные события, он прибегает к общему плану, создавая тем самым представление о

---

<sup>132</sup> Мутоскоп и Байограф (англ. American Mutoscope & Biograph Co) – американская киностудия, основанная 30 декабря 1895 года.

значимости происходящего, а когда хочет подчеркнуть эмоции героев, переходит к крупному. Крупный план помогает глубже понять внутренние переживания персонажей, почувствовать их мысли и чувств. До него смена планов была редкой и спонтанной, Гриффит же стал применять смену планов осознанно. Использование крупного плана совершило революцию в актерской игре, усилило эмоциональную связь актеров с публикой. Некоторые приемы Гриффит заимствовал у своих коллег, но только он открыл их истинный потенциал. Гриффит не просто снимал фильмы, он устанавливал стилевые стандарты, которые стали вдохновлять кинорежиссеров всего мира. А в общем, «Рождение нации» не просто фильм – это знаковое произведение, которое сформировало основы для дальнейших экспериментов в области кинематографического повествования.

Для этого фильма была специально создана оркестровая музыка, играющая важную роль в развитии сюжета. «Фильм «Рождение нации», – пишет Сеймур Стерн, – обошелся в 110 тыс. долл. По сравнению со средними расходами в настоящее время сумма незначительна. Но в масштабе средних расходов в 1914 году она была просто фантастической, ибо почти в пять раз превышала самые крупные суммы, когда бы то ни было вложенные в производство фильмов»<sup>133</sup>. Работа над сценарием, как уже упоминалось, была осуществлена Ф. Вудсом совместно с Д. Гриффитом и заняла около полутора месяца. Съёмочный процесс длился значительно дольше – два с половиной месяца, завершившись в начале сентября 1914 года. В картине присутствуют массовые батальные сцены, характеризующие гражданскую войну. В павильонах Reliance – Majestic Studios<sup>134</sup> были возведены декорации будущего фильма, часть из которых даже располагалась под открытым небом, где построили небольшой декоративный город, в котором жили южане. Так же был специально построен театр Форда, в котором убили Линкольна, и парламент, в

---

<sup>133</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1958. – С. 11.

<sup>134</sup> Американская киностудия, основанная в 1914 году в Голливуде (Калифорния). Расформирована в 1915 году. На студии частично или полностью снимались такие фильмы, как «Рождение нации» (1915), «Сердца мира» (1918) и «Сломанные цветы» (1919).

котором проходили заседания негритянского большинства. Под личным руководством Гриффита, монтаж картины длился почти четыре месяца. Звуковым сопровождением, представляющим собой попури из американских народных песен и произведений классиков, руководил Дж. Брейлем. Одна из важнейших деталей фильма – победоносная скачка «белых ангелов» – ку-клукс-клановцев, сопровождается знаменитым «Полетом валькирий» Рихарда Вагнера.

В конце декабря 1914 года фильм был окончательно завершён и насчитывал двенадцать частей. Его премьера состоялась 8 февраля 1915 года в Лос-Анджелесе, где он был представлен первым зрителям под названием «Человек клана», и демонстрировался чуть больше полугода. Затем фильм был показан в Нью-Йорке под новым названием «Рождение нации» и продержался на экране 11 месяцев подряд.

Безусловно, были и критические замечания относительно художественной стороны этого фильма. В частности, известный французский киноисторик Жорж Садуль выразил своё мнение следующим образом: «Фильм «Рождение нации», успех которого положил начало гегемонии американской, небезупречен. Режиссерская работа с актерами далеко не везде образцова. Угрюмая замкнутость Генри Б. Уолтхолла довольно хорошо подходит к роли «маленького полковника», но живость Мэй Марш (которая впоследствии создала незабываемый образ в «Нетерпимости») в роли Флоры не всегда умеряется режиссером. Роль мулатки Лидии Броун, любовницы депутата Остина Стоунмена, с невыносимой нарочитостью исполняет Мэри Олден; когда она вращает глазами, белки сверкают на ее лице, выкрашенном коричневой краской. Все роли «плохих негров» сыграны белыми, обмазанными ваксой, что не придает правдоподобности этим условным образам. Характеры в целом намечены довольно схематично, чересчур крупными штрихами, «положительные» персонажи с помощью весьма упрощенных приемов противопоставляются «отрицательным» – неграми их сторонникам. Значение фильма не в раскрытии психологии персонажей, не в режиссерской работе с

актерами, а в том мастерстве, которое Гриффит проявил в монтаже и постановке массовых сцен»<sup>135</sup>. Тем не менее, Ж. Садуль выделяет этот фильм Гриффита как уникальный в его кинематографической деятельности.

Гриффит всегда проявлял глубокую любовь к литературе и много читал. Это не случайность, что он создавал выдающиеся сценарии, среди которых сценарий к «Рождению нации» занимает особое место. Гриффит работал над ним в сотрудничестве со своим постоянным соавтором Фрэнком Вудсом. Сценарий создан на основе романа Томаса Диксона «Человек клана», но отступления от оригинала присутствуют. Любопытно, что Садуль не только критиковал фильм Гриффита, но и роман Диксона, отмечая его предвзятость и недостаток художественной ценности<sup>136</sup>. В этих словах есть доля истины, но вот как раз талант Гриффита позволил из спорного по художественным ценностям романа создать увлекательный фильм. Гриффит считал, что при экранизации важнее всего передать дух произведения, а не следовать его фабуле в строгом смысле. Например, эпизоды, которые в книге были лишь кратко упомянуты, получили значительное развитие на экране. Ярким примером является Питтсбургская битва: в фильме этот момент представлен как масштабное событие, тогда как в книге он занимает всего две страницы и изложен как рассказ одного из персонажей.

Работу над фильмом Гриффит начал в июле 1914 года, что уже само по себе является важным историческим контекстом, учитывая политическую и социальную обстановку того времени. Если обратиться к содержанию картины, то в самом начале зритель сталкивается с коротким вступлением, которое погружает его в историческую реальность XVII века. Здесь показаны сцены, иллюстрирующие ввоз рабов в Америку, что открывает дискуссию о жестоких реалиях работорговли и угнетения. Этот момент служит основой для дальнейшего повествования и задает тон всему фильму. Затем мы видим торговлю рабами и зарождение аболиционистского движения в конце XVIII

---

<sup>135</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1958. Т. 3. См. Рождение нации. Глава 18. (часть 2).

<sup>136</sup> Там же.

века, что говорит о постепенном осознании обществом моральной неправоты рабства. Фильм не только рассказывает историю, но и ставит перед зрителем важные вопросы о человеческой природе, справедливости и исторической памяти.

Сюжет фильма Гриффита сложно изложить в краткой форме, поскольку он представляет собой сложное переплетение множества историй. Важно отметить, что в первой части картины авторы знакомят зрителей с ключевыми персонажами и их взаимосвязями, а также освещают конфликт между Севером и Югом. В то время как вторая часть фильма фокусируется на возникновении и роли Ку-клукс-клана, на явном возвеличении образа белого человека. Он представлен как добрый и заботливый хозяин по отношению к своим рабам, а также как доблестный воин на поле боя. В то же время чернокожие персонажи изображены в крайне негативном свете. Они часто воспринимаются как символы жестокости и дикой природы.

Особенно запоминающимся является эпизод, связанный с послевоенным голосованием, где афроамериканцы нарушают все возможные правила, ведут себя антиобщественно, проявляют агрессию и даже распивают алкоголь на трибунах. В этом контексте белые изображены как представители достоинства и благородства, которые с ужасом наблюдают за поведением черных. В связи с этим явно проводится мысль: когда рабство сохранялось, жизнь была вполне гармоничной, белые хозяева и черные рабы существовали в относительном мире, однако с окончанием войны это спокойствие исчезло, и страдальцами стали именно белые. Правда, в фильме присутствуют и положительные образы чернокожих – верная и преданная прислуга, что также само по себе показательно.

В конце фильма особенно выпукло проявляется противостояние между белыми и чернокожими, а также преувеличенное негативное восприятие последних. Зритель становится свидетелем сцены, где чернокожие вот-вот должны были совершить насилие по отношению к белой девушке, тем самым подчеркивая дикие и агрессивные наклонности этих персонажей. Но в этот

напряженный момент на помощь белым героям приходят «архангелы-мстители» – белые всадники Ку-клукс-клана, возглавляемые Великим Драконом. Их вмешательство кардинально меняет ход событий: они освобождают белых пленников, а депутат, осознавший свои прежние ошибки, дает обещание защищать белых от угрозы. Финальные кадры фильма рисуют новую идиллию в Южных Штатах, где жизнь вновь обретает гармонию под властью Ку-клукс-клана. Фильм, кстати, поспособствовал возрождению этой организации, которая к этому времени была почти забыта. Образ идеализированного мира, данный в конце ленты, вызывает множество вопросов о достоверности исторических событий и об их субъективной интерпретации режиссером.

В общем, с одной стороны, фильм «Рождение нации», имел огромный кассовый успех, но, с другой, – этот успех сопровождался сильным общественным осуждением, слишком уж открыто в ленте присутствовала ненависть к афроамериканцам, которых в то время в США проживало более десяти миллионов. Упомянувшийся французский историк кино Садуль, исследуя творчество Гриффита, пришел к выводу, что «либералы по крайней мере открыто выступали против фильма пропагандирующего расизм и террор. Два крупных либеральных журнала – «Нью рипаблик», в статьях кинокритика Фрэнсиса Хекета, и «Нейшн», в статьях, подписанных главным редактором Освалдом Гаррисоном Виллардом, – дали фильму уничтожающую оценку. Ректор Гарвардского университета Чарлз Элиот заявил, что фильм «Рождение нации» является «извращением идеала белых». Национальная ассоциация развития цветных народов выпустила брошюру, направленную против фильма, а негритянские и либеральные организации распространили ее по всей стране»<sup>137</sup>.

Уровень общественного беспокойства был столь высок, что показы фильма проходили под охраной полиции. Но, несмотря на всю критику, фильм

---

<sup>137</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1958. Т.3. См. «Кино становится искусством, 1914–1920».

не был запрещен. Более того, для защиты Гриффита была подготовлена брошюра под названием «Подъем и упадок свободы слова в Америке»<sup>138</sup>, которая призвана была смягчить негативное восприятие картины. А известный своей поддержкой сегрегации в правительстве в ответ на критический резонанс, вызванный картиной, американский президент Вудро Вильсон организовал специальный показ «Рождения нации» в стенах Белого дома, на который были приглашены дипломаты с семьями и высокопоставленные государственные деятели. Вильсон считал, что показ фильма окажет влияние на будущие выборы и повлияет на электоральные настроения.

Тем не менее, в крупных городах, таких как Нью-Йорк, Чикаго и Бостон, в мае 1915 года прошли массовые демонстрации против ленты Гриффита, которые сопровождались многочисленными жертвами.

С целью недопущения потенциальных конфликтов и массовых волнений муниципальные органы управления в малых населенных пунктах все-таки принимали меры по ограничению демонстрации кинокартины. Необходимо подчеркнуть, что идейная направленность фильма во многом обусловлена воззрениями самого Гриффита на межрасовые отношения, которые коренятся в его биографии. Будучи уроженцем южных штатов Америки, он сформировался в среде, где расовые предубеждения являлись неотъемлемой частью общественной жизни. Его отец состоял на службе в войсках Конфедерации, и после капитуляции южан семья Гриффита переживала значительные материальные лишения. В связи с этим в юности Дэвид жил трудно, пока не реализовался в кинематографической сфере. Это оказало существенное влияние на становление его взглядов и повлияло на субъективную интерпретацию расовой проблематики.

В общем, фильм «Рождение нации» стал особым культурным явлением своего времени и символом глубоких социальных разногласий в американском обществе, потому что Гриффит сумел затронуть одну из наиболее острых и актуальных тем своего времени, и его работа стала катализатором широких

---

<sup>138</sup> Там же.

общественных дискуссий. Гриффит стремился отразить актуальные проблемы своего времени, выбрав для экранизации произведение, которое непосредственно затрагивало эти вопросы, а переплетение художественного и идейного явно свидетельствует о сложной мировоззренческой ситуации в американском обществе, ведь идеи, представленные в этом фильме, воспринимались как актуальные как сторонниками, так и противниками его содержания.

За рубежом восприятие картины оказалось неоднозначным и сопровождалось определенными сложностями. В этот период европейские государства были вовлечены в Первую мировую войну, которая требовала концентрации внимания общества. На фоне глобального противостояния тематика, связанная с Гражданской войной в США, воспринималась как незначительная. В ряде стран, включая Великобританию и Францию, власти приняли решение о запрете показа фильма до окончания боевых действий, чтобы направить общественное сознание на решение более насущных задач, связанных с войной. Таким образом, несмотря на безусловную художественную значимость и важность для истории кино, картина Гриффита оказалась отодвинутой на второй план в связи с глобальными событиями того времени.

Влияние фильма Гриффита на дальнейшее развитие кинематографа трудно переоценить, поскольку практически каждый второй американский фильм, не говоря уже о многих произведениях вне Голливуда, невольно заимствует как технические, так и стилистические элементы из «Рождения нации». В этом контексте нельзя не отметить такие картины, как «Семь самураев» (1954) Акиры Куросавы, «Джанго освобожденный» (2012) Квентина Тарантино, «Рождение нации» (2016) Нэйти Паркера и др. Фильм Гриффита привел к созданию множества киноаллюзий, отражающих реалии времени их производства.

Двойственность в изображении крестьян и самураев в кинокартине Акиры Куросавы порождает параллели с героями ленты «Рождение нации», где «обычные люди» представлены со своими внутренними страхами и

стереотипами. Что касается фильма Нэйта Паркера, носящего аналогичное название – «Рождение нации», то в нём прослеживается значительное количество отсылок к работе Гриффита. В статье «Скандалное "Рождение нации"» кинокритик Константин Мильчин пишет: «В 1915 году Америка была не такой, как сейчас, на Юге действовали сегрегационные законы, но даже для того времени фильм был слишком расистским. Но то, старое, "Рождение нации" было для своего времени фильмом революционным. Масштабные сцены сражений, подвижные камеры, которые следуют за кавалеристами, некоторые эпизоды кажутся современными даже сто лет спустя. И удивительным образом фильм, пропагандировавший расизм, впервые показывал человеческую жизнь такой, как она есть, без художественных прикрас. Это было рождение кинореализма. В 2017 году фильм о восстании черных против белых порядков называется так же, как и фильм о восстании белых против черных. Трудно не понять намек. В старом фильме вешают чернокожего насильника (его, кстати, играл белый актер в черном гриме), а в новом фильме вешают чернокожего, чью жену изнасиловали белые»<sup>139</sup>.

Фильм Квентина Тарантино «Джанго освобожденный»<sup>140</sup> безусловно обращается к наследию Гриффита, однако его идейное содержание кардинально отличается от оригинала. В частности, ироничное изображение Ку-клус-клана в картине служит ярким примером этого контраста. Тарантино сам утверждает, что «Джанго освобожденный» можно рассматривать как своего рода ответ на «Рождение нации». В его замысле жестокость и ужасы рабства представлены как запоздалый отклик на искажения, которые Гриффит ввел в свое произведение. Тем не менее, в отличие от многозначности Гриффита, у Тарантино отсутствует ощущение глубины и присутствия в историческом контексте. Карикатурность некоторых наиболее шокирующих сцен из «Рождения нации» становится основным приемом в «Джанго», что создает

---

<sup>139</sup> Мильчин К. Скандалное "Рождение нации": что не так с претендентом на "Оскар". [Электронный ресурс] URL: <https://tass.ru/opinions/3957624>

<sup>140</sup> «Джанго освобождённый» — художественный фильм 2012 года режиссёра Квентина Тарантино в жанре вестерн. Главные роли исполнили Джейми Фокс, Кристоф Вальц, Леонардо Ди Каприо, Керри Вашингтон и Сэмюэл Л. Джексон.

впечатление легкости, несмотря на серьезность поднимаемых тем. В этом калейдоскопе цитат и отсылок, которыми мастерски жонглирует Тарантино, не возникает ощущения, что он стремится передать хотя бы частичку реальности – хотя эмоциональный накал может заставить зрителя задуматься о том, что он снимает нечто близкое своим собственным мыслям и чувствам.

В интервью<sup>141</sup> Тарантино подчеркивает, что он сознательно выбирал локации, где когда-то существовало рабовладение. Однако в самом фильме отсутствует жест, который бы подтвердил его осознание собственного присутствия в присваиваемой им истории. Это создает впечатление некоторой отстраненности от серьезных исторических реалий. Режиссер проводит различие между насилием, которое можно воспринимать «весело», и тем, что вызывает тяжесть на душе (к которому он подходит с серьезностью). Однако в «Джанго освобожденном» это различие часто размывается: складывается ощущение, что для Тарантино съемка насилия становится своего рода развлечением, независимо от его природы. Изображая жестокость белых по отношению к черным, Тарантино явно утверждает, что фильм Гриффита – неправдивая история о событиях Гражданской войны, но сам явно наслаждается им самым придуманной пародией и не прочь сыронизировать над самим Гриффитом. А вот Гриффит всерьез переживал те эпохальные для США события. Тематика расизма, глубоко исследуемая в фильме Квентина Тарантино «Джанго освобожденный», продолжает развиваться и в его следующем произведении «Омерзительная восьмерка» (2016). Как и в «Рождении нации» Гриффита, в «Омерзительной восьмерке» американская идентичность неразрывно связана с наследием рабовладения. Это подчеркивается, например, моментом, когда к середине фильма салун шутливо делят на «север» и «юг», что служит символом глубокой политической и социальной разделенности, существующей в стране.

---

<sup>141</sup> Хиггинсон Н. Квентин Тарантино: «Америка сто лет избегала темы рабства». [Электронный ресурс] URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2041196/>

По своей сути, оба кинематографических произведения не просто затрагивают проблему расовой дискриминации, но и ставят перед аудиторией фундаментальные вопросы, связанные с формированием идентичности и ролью насилия в истории Соединенных Штатов. Если Гриффит акцентирует внимание на напряженных взаимоотношениях между разными слоями общества, то Тарантино предлагает ироничный взгляд на эти проблемы. Это свидетельствует о том, что тематика, впервые поднятая Гриффитом в картине «Рождение нации», сохраняет свою актуальность и по сей день, оставаясь предметом оживленных дебатов как в кинематографической среде, так и в общественном дискурсе в целом.

В дальнейшем Гриффит создал еще одну выдающуюся картину под названием «Нетерпимость» (1916 г.), которую можно рассматривать как своего рода реакцию на критику, возникшую после выхода «Рождения нации». Этот фильм, к сожалению, в прокате не имела широкого успеха. А вот критики отнеслись к нему благосклонно.

Таким образом, Дэвид Уорк Гриффит, несмотря на серьезную критику ленты «Рождение нации», безусловно, занимает значительное место в истории кино как один из самых талантливых мастеров-новаторов, первооткрывателей кинематографа. Гриффит раскрыл художественный потенциал смены кадров, разработал несколько принципиально новых методов монтажной композиции, создал ряд особенных сценариев. Помимо этого, он проявил незаурядные организаторские способности в управлении кинопроизводством, добившись высокой слаженности работы на съёмочной площадке, а его социальная чуткость позволила ему внести фундаментальный вклад в теоретическое осмысление проблем общества. И, конечно, соотношение художественного и идейного аспектов стало одной из наиболее заметных характеристик фильма Гриффита «Рождение нации». Это противоречие делает фильм не только произведением искусства, но и глубоким исследованием общества и человека.

### **2.3. Лени Рифеншталь: столкновение художественной выразительности и господствующей нацистской идеологии**

Кинопроизведения немецкого режиссера Лени Рифеншталь (1902–2003) также иллюстрируют взаимодействие художественного и идеологического аспектов в искусстве, однако в ее творчестве эта проблема проявляется с особой остротой<sup>142</sup>. Рифеншталь приобрела кинематографический опыт, работая у режиссера Арнольда Фанка в жанре так называемых «горных» фильмов в 1920-х – начале 1930-х годов. Несмотря на то, что участие в этих проектах иногда было рискованным, она осталась благодарной своему наставнику за тот опыт, который она получила. Работая с Фанком, Рифеншталь, открыла для себя кинематограф, познакомилась с новаторскими техниками съемки и особенно почувствовала связь с природой. Она писала: «Он (Фанк – прим. В. Беда) был мастером монтажа фильмов, и я, конечно, неосознанно кое-чему у него научилась. (...) Я хочу заметить, что влияние доктора Фанка на мои фильмы было очень большим. Это прежде всего касается видения – он был хорошим фотографом, пришёл из фотографии. И как-то передал это своим кинооператорам»<sup>143</sup>. В общем, уникальная атмосфера горных фильмов сумела сформировать Рифеншталь как художника, закрепила за ней образ сильной и смелой женщины и тем самым невольно предвосхитила тот идеологический заказ, который она исполнила позже.

В фильме «Голубой свет», который стал дебютным проектом Рифеншталь как режиссера, главным ее устремлением было желание найти максимальные возможности самовыражения. Не случайно, в ленте Рифеншталь заняла не только место режиссера, но и исполнила в нем главную роль. Её героиня (Юнта) предстала перед зрителем в образе девушки-дикарки, обитающей на высоких скалах. Этот образ явно символизировал свободу ее героини и связь с природой, что выступало контрастом с другими фильмами, где было

---

<sup>142</sup> Некоторые положения данного параграфа относительно философского осмысления творчества Лени Рифеншталь опубликованы автором в см.: 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.

<sup>143</sup> Рифеншталь Л. Мемуары (1902–2003). – М.: Ладомир, 2006.

представлено обилие подробностей городской жизни, наполненных социальными конфликтами. Сакральная задача Юнты – хранить секрет загадочного кристалла, излучающего завораживающее голубое свечение. Этот кристалл, наряду с самой девушкой, становятся метафорой внутренней, духовной силы. «Голубой свет» стал важной вехой на пути Рифеншталь в киноискусстве, демонстрируя ее стремление к экспериментам и поиску уникального визуального языка, который немногим позже станет уже характерной чертой ее творчества. Она говорила: «В «Голубом свете» я, словно предчувствуя, рассказала свою дальнейшую судьбу: Юнта, странная девушка, живущая в горах в мире грёз, преследуемая и отверженная, погибает, потому что рушатся ее идеалы – в фильме их символизируют сверкающие кристаллы горного хрусталя»<sup>144</sup>.

Чуть позже последовал проект, который стал как успехом, так и настоящим проклятием для Рифеншталь – фильм «Триумф воли» (1934). Эта работа была посвящена съезду Национал-социалистической немецкой рабочей партии (НСДАП), проходившему в Нюрнберге в 1934 году, и была заказана режиссеру непосредственно Адольфом Гитлером. Сама Рифеншталь успела побывать на выступлении Гитлера, которое, как она сама говорила, произвело на нее глубокое впечатление. Это было в берлинском Дворце спорта, и его речь настолько ее захватила, что она даже написала Гитлеру эмоциональное письмо, выразив свое восхищение им. При личной встрече выяснилось, что Гитлер тоже давно ее ценит, особенно как балерину (до кино она была танцовщицей, но получив травму колена, ушла из мира хореографии). Он выразил желание, чтобы именно Лени сняла документальный фильм о съезде нацистской партии. Она согласилась, и этот шаг стал судьбоносным и, как позже оказалось, даже роковым для ее карьеры. Однако решение Рифеншталь отразило ее мировоззрение: она не поступалась своими принципами, соглашаясь на предложение фюрера.

---

<sup>144</sup> Там же.

Ранее, в 1933 году, она уже сняла аналогичную картину – документальную ленту «Победа веры», однако оценка этой работы (прежде всего, ею самой) оказалась для неё неутешительной. В том числе и это побудило Рифеншталь в 1934 году согласиться на создание ленты «Триумф воли», тем более что ей были предоставлены уникальные возможности для этого – и техника, и съемки рядом с важными официальными лицами. Технические возможности, которыми располагала Рифеншталь, сыграли значительную роль в процессе создания фильма. В ее распоряжении находилось тридцать камер, тридцать шесть операторов и восемьдесят помощников, что позволило ей реализовать свои амбициозные идеи на высоком уровне. Фильм с профессиональной стороны стал новаторским, Рифеншталь применила в нем метод многоплановой съемки, что было революционным шагом в киноискусстве, использовала аэрофотосъемку, подвижную камеру, длиннофокусные объективы, грамотно выстроила музыкальное сопровождение. Самостоятельная монтажная работа, занявшая целых пять месяцев, является ярким свидетельством ее известного перфекционизма и глубокого интереса к затронутой теме. Этот фильм отличался продуманной концепцией и уникальным стилем.

Все это сделало фильм эмоционально сильным, но главное, представило съезд НСДАП особо значимым, чего и хотел Гитлер.

Фильм «Триумф воли» изначально принес Рифеншталь широкую популярность и имел международное признание. Фильм был отмечен высоким европейским признанием, включая приз на Венецианском кинофестивале в 1936 году, удостоился множества наград в США, Франции, Швеции и других странах. Его успешные показы на Всемирной выставке в Париже в 1937 году подчеркивают, что в то время Европа вовсе не была так уж одержима антифашистскими настроениями. Наоборот, многие страны поддерживали нацистские идеи, хоть и с определенной осторожностью.

С началом Второй мировой войны и особенно после ее завершения, отношение к «Триумфу воли» резко изменилось. Фильм, который некогда восхищал зрителей, стал расцениваться как символ пропаганды, тем самым став

объектом всеобщей критики, что лишний раз свидетельствует, как политические изменения кардинально меняют точку зрения на то или иное произведение искусства. Бесспорно, как режиссёр Рифеншталь проявила выдающийся талант, сняв «Триумф воли», но прославление в нем нацистской идеологии навсегда оставило тень на репутации режиссера. Ведь Рифеншталь сняла не просто отличный документальный фильм – она сконструировала миф. На съезде, запечатленном Рифеншталь, собравшем свыше 700 тысяч человек, выступали ключевые фигуры режима – сам Гитлер, Рудольф Гесс, Юлиус Штрейхер. фильме мелькают колонны штурмовиков, ликующие толпы – всё это создает гипнотический эффект. В Германии успех киноленты был предсказуем: она отвечала настроениям общества, жаждавшего «возрождения» под властью нацистов. Важным моментом было и то, съемки проходили после «Ночи длинных ножей» (30 июня 1934 года). В фильме эти «пробелы» тщательно замаскированы: акцент на единстве и силе лишь подчёркивает культ фюрера.

Это заставляет задуматься о том, где проходит грань между искусством и манипуляцией. Даже спустя 80 лет «Триумф воли» продолжает будоражить зрителя. Для одних это шедевр кинематографа, для других – символ морального падения искусства и художника. Фильм демонстрирует красоту формы и неприемлемое содержание, которое в дальнейшем было осуждено всей планетой в ходе Второй мировой войны. В нем можно увидеть явное восхищение Рифеншталь тем, что происходит на экране, и это вызывает у зрителей сложные чувства. С одной стороны, осознание и принятие мастерства режиссера, а с другой – отрицание ее оценки феномена национал-социализма в Германии.

Рифеншталь принципиально дистанцировалась от простой фиксации событий, подчеркивая в своих мемуарах стремление к художественному осмыслению материала: «Это не отвечает ни героическому стилю, ни внутреннему ритму реального события. Его должен ощутить, подчинить своему движению и передать художественный фильм. Внутреннее понимание задачи само по себе выдвигает такое понятие, как художественное решение. Ещё нигде

в мире государство не занималось в такой степени вопросами кино. Это его лицо, которое обращается к нам, его фюрер и его соратники. Весь народ узнает в нём самого себя»<sup>145</sup>. Но Рифеншталь использовала все эти материалы для создания фильма, где документальная хроника превратилась в эмоциональное и визуально мощное высказывание. Соответственно, Гитлер здесь – не просто главный герой, а своего рода центр притяжения: даже когда он не в кадре, его присутствие ощущается. Режиссёр виртуозно выстроила ритм, заставляя зрителя чувствовать себя участником событий.

Талантливый режиссёр оказалась заложницей собственного успеха. «Триумф воли» давно перестал быть просто кинолентой – он превратился в вечный предмет дискуссий. Споры вокруг него ставят болезненный вопрос: где та грань, за которой художественное мастерство перестает служить оправданием для поддержки морально непростительных идей? Путь в искусстве Лени Рифеншталь демонстрирует тот факт, что художественное творчество неотделимо от нравственных принципов. Через десятилетия после окончания войны Рифеншталь говорила: «Горжусь ли я? Напротив, я сожалею о том, что участвовала в этом проекте: если бы я могла предвидеть, к чему это приведет, я ни при каких обстоятельствах не взялась бы за его реализацию». Можно бесконечно «гадать», был ли союз Рифеншталь с властью обусловлен сознательным принятием ее политики, стремлением защитить жизнь или возможностью оставаться в профессии, но сама она впоследствии говорила о жестких сроках, технических сложностях, но не о политических сомнениях. Она утверждала, что участие в создании «Триумфа воли» было для нее исключительно творческой задачей, а не актом идеологической солидарности. До войны Гитлер, как говорила сама Рифеншталь, казался ей харизматичным лидером, воплощением национального возрождения – особенно на фоне экономического краха и национального унижения. Этот образ, по её словам, вдохновлял её как художника, а не как сторонника режима. И в этом она явно

---

<sup>145</sup> Рифеншталь Л. Мемуары (1902–2003). – М.: Ладомир, 2006.

была едина с большинством немецкого народа, чувствовавшего свое унижение после проигранной Первой мировой войны.

Мотивация Рифеншталь по-прежнему остается предметом споров. Никто не может с полной уверенностью утверждать, была ли это искренняя вера в идеи нацизма, профессиональный расчёт или вынужденная уступка тоталитарной системе. Но при всем этом, ее случай показывает, как сложно судить о выборе, сделанном в условиях, где любое решение могло стать роковым. В общем, творчество Рифеншталь представляет собой не просто составную часть тщательно отлаженной машины нацистской пропаганды. На наш взгляд, ситуация гораздо более многослойна и сложна. В горных фильмах Арнольда Фанка, которые оказали значительное влияние на ее творчество, Рифеншталь, как уже отмечалось, изображает сильного и волевого человека, способного преодолевать любые преграды, а некоторые исследователи даже интерпретируют ее имидж в этих лентах как метафору «арийского полноценного человека», поэтому очень трудно предположить, что Рифеншталь будет что-то исполнять механически, по приказу.

Правда, существуют и иные интерпретации понимания деятельности режиссера. Например, Сьюзен Зонтаг утверждает<sup>146</sup>, что восхождение на горные вершины в фильмах Фанка у Рифеншталь символизирует стремление к высшей мистической цели, которая в свою очередь олицетворяется в поклонении фюреру в ее ленте.

Созданные Рифеншталь образы, при всей их политической обусловленности, выходят за рамки конкретного исторического момента, затрагивая универсальные темы: природу власти, психологию масс, человеческую тягу к возвышенному. Эта многомерная составляющая продолжает вызывать споры не столько о прошлом, сколько о вечных дилеммах человеческого существования в условиях той или иной политической системы. На наш взгляд, анализ художественного наследия Рифеншталь демонстрирует, что ее произведения являются объективным отражением эпохи становления

---

<sup>146</sup> Зонтаг С. Магический фашизм // Первое сентября. – 2000. – № 47.

власти Гитлера и демонстрацией менталитета значительной части немецкого населения, проживавшего в Германии в 30-е годы. И сама Лени Рифеншталь предстает в своей оценке режима так же неотъемлемой частью этого общества, она вместе с соотечественниками испытывала сильные эмоции, разделяя позитивное восприятие гитлеровского режима. Очень точно это представлено в эпизодах «Триумфа воли», где организованные колонны немцев, прибывшие из разных уголков Германии, приносят клятву верности Гитлеру. Мы понимаем, что настроение этих молодых немцев разделяет весь народ и Рифеншталь, похоже, тоже. Она, как и подавляющее большинство немцев того времени, не осознавала, что те первые шаги, которые делала Национал-социалистическая немецкая рабочая партия (НСДАП), прокладывают путь к созданию страшной и преступной машины, которая вскоре приведет к развязыванию Второй мировой войны и геноциду народов, не относящихся к «арийской» расе. При просмотре её знаменитого фильма «Триумф воли» невозможно не вспомнить о трагических составляющих этого «триумфа».

Часть критиков настаивает, что все, снятое режиссером, надо забыть и осудить. С их точки зрения, ее работы только оскверняют память жертв нацизма. Другие же исследователи даже проводят параллели между Рифеншталь и мифическим греческим героем Прометеем, утверждая, что она принесла человечеству истинное знание о нацистском режиме, жертвуя при этом своей карьерой как художника. Возможно, это слишком, но мы солидарны с теми, кто видит в ее кинотексте ценный исторический источник, который позволяет сегодня подробно изучить механизм пропаганды и постараться избегать манипуляции своим сознанием. Художник, даже гениальный, остается продуктом своей эпохи и далеко не всегда способен предвидеть последствия поддержки «триумфальных» идей своего времени. Анализируя такие сложные темы, как творчество Рифеншталь, важно избегать упрощений: история – это не черно-белая хроника, а сложное переплетение обстоятельств, решений и их последствий. Когда Рифеншталь приступила к созданию своего знаменитого фильма «Триумф воли», мир еще не столкнулся с ужасами Второй мировой

войны. Тем не менее, цели и даже некоторые результаты нацистской идеологии уже становились очевидными. Но в тот период Рифеншталь не была единственной, кто не осознавал надвигающуюся угрозу. Хотя многие представители художественной интеллигенции Германии приняли решение эмигрировать, Лени осталась в стране, продолжая свою карьеру. Как истинный художник, Рифеншталь, возможно, интуитивно уловила в режиме Гитлера те аспекты, которые могли бы остаться незамеченными для обывателя. Поэтому она воспринимала свою работу как чистую документалистику, и многие критики поддерживали это мнение, подчеркивая высокое качество её творчества и профессионализм. Так, Одри Салкелд приводит слова британского режиссера Кевина Браунлоу: «Лени Рифеншталь сделалась символом. В то время как бывшие гестаповцы получают хорошие зарплаты в западногерманских силах безопасности, эта великая артистка вынуждена нести бремя их преступлений. И это наша вина»<sup>147</sup>. Хотя такое сравнение может показаться несколько преувеличенным, в нем действительно содержится доля правды. Лени Рифеншталь искренне считала, что просто документирует исторические события, не занимаясь прямой манипуляцией. Однако граница между документалистикой и пропагандой в ее работах оказалась слишком размытой. Ее открытия в сфере кинематографа невозможно рассматривать вне исторического контекста – они неразрывно связаны с идеологией, на которую работали. Поэтому, как выдающийся режиссер, Рифеншталь, конечно, несет особую ответственность за свои работы. Историческая память устроена парадоксально – мы склонны забывать о собственной роли в трагических событиях прошлого. Искусство же оказывается одновременно и зеркалом общества, и его несостоявшейся совестью. Важно задуматься над тем, как искусство может быть использовано для пропаганды идеологии и как художники могут оставаться слепыми к последствиям своих действий. В случае Рифеншталь её работы стали символом нацистской эстетики, что создало сложный и противоречивый образ её личности.

---

<sup>147</sup> Салкелд О. Лени Рифеншталь: Триумф и воля. – М.: Эксмо, 2005.

Общественные настроения демонстрируют поразительную метаморфозу: массовое восхищение нацистскими идеалами сменилось после войны столь же массовым отречением. Этот феномен заставляет задуматься: действительно ли общество осознало свою сопричастность, или просто поспешило дистанцироваться от позорного прошлого? Фильм «Триумф воли», по сути, трансформировал кинематограф, эта лента стала символом сопряжения высокого художественного мастерства и возвеличения античеловеческой идеологии. Снова и снова этот фильм заставляет думать о сложном моральном выборе, стоящем перед художником во время процесса творчества

После успеха «Триумфа воли» режиссер снимает документальную ленту о летних Олимпийских играх в Берлине. Фильм, получивший название «Олимпия», отсылал к античности, к Олимпийским играм древности, тем самым подчеркивая историческую преемственность мероприятия. Лента значительно превышала рамки хроники спортивных состязаний; в этом произведении Рифеншталь опять проявила себя как истинный художник. Фильм, состоящий из двух частей: «Олимпия. Часть 1: Праздник народов», «Олимпия. Часть 2: Праздник красоты», безусловно стал революционным. В первой части фильма древнегреческие статуи постепенно оживают, превращаясь в современных атлетов с олимпийским факелом. Этот визуальный переход подчеркивает связь античных традиций с Играми 1936 года. Вторая часть открывается гипнотической сценой бегунов в лесной чаще, сменяющейся образами обнаженных ныряльщиков – этот переход мастерски воплощал идеал гармонии человека и природы. Особое значение приобрела эстафета олимпийского огня, впервые представленная именно в этом фильме как связующее звено между древнегреческими и современными играми.

Главный визуальный акцент в «Олимпии» Рифеншталь сделала на теле. Как отмечает Е. С. Кащенко, «это была уникальная возможность триумфально показать на экране то, что всегда представляло для нее наибольший интерес в

искусстве – красоту человеческого тела»<sup>148</sup>. В этом произведении тело выступает в роли главного героя, в то время как слова и диалоги остаются на втором плане. Для Рифеншталь важнейшим было именно изображение, которое передает мощь и грацию атлетов. Интересно, что если бы текст был полностью исключен из фильма, это не оказало бы значительного влияния на его восприятие. Музыкальная составляющая фильма Герберта Виндта также была на высоте, ее торжественность подчеркивала праздничность Олимпийских игр. В общем, «Олимпия» не стала стандартной документальной картиной о спорте и большом событии в нем, а превратилась в художественное высказывание. Возможности Рифеншталь и здесь были широкие, несколько десятков операторов, несколько специалистов, обеспечивающих многоплановость ракурсов, игнорирование ограничений в показе официальных лиц.

В фильме «Олимпия» особенно примечательно сотрудничество Рифеншталь с оператором Вальтером Френтцем. Именно он воплотил творческие задачи, которые поставила Рифеншталь, он снял запоминающиеся панорамы, поработал с замедленным воспроизведением, чтобы уточнить детали движения спортсменов, с оригинальными ракурсами, стал использовать субъективную камеру, позволяющую смотреть на реальность глазами героев, провел параллельную съемку с нескольких камер. «Олимпия» во многом вспоминается в связи с показом соревнований по прыжкам в воду у мужчин, потому что режиссеру и оператору удалось показать своеобразный невесомый полет спортсменов в небе. При монтаже Рифеншталь выбирала и сопоставляла самые выигрышные кадры, на которых было запечатлено эмоциональное напряжение спортсменов во время всевозможных полетов тел – не только в воду, но и при прыжках с шестом, накал эмоций и сил в марафонском беге (там работала замедленная съемка), во время соревнований по фехтованию – здесь режиссер и оператор прибегали к демонстрации силуэтов на земле. Особая роль в ленте отводилась саундтреку и авторским комментариям. Чтобы произвести

---

<sup>148</sup> Кашенко Е.С. История западного кинематографа: классический и современный периоды. – СПб.: [б. и.], 2009. – С. 43.

все эти выигрышные кадры, Рифеншталь придумывала оригинальные решения. Например, снимая прыгунов с шестом, она распорядилась вырыть ямы прямо на поле, чтобы из них камерой можно было продемонстрировать прыгунов, «летающих» на фоне неба. Она использовала дирижабли и воздушные шары, – к ним были прикреплены маленькие камеры. Лени был предоставлен неограниченный бюджет. Рифеншталь первой установила камеру на рельсы, и съемки с нее стали новаторскими. Премьерный показ фильма «Олимпия» состоялся 20 апреля 1938 года, и с тех пор он стал предметом широких обсуждений и анализа.

Лента Рифеншталь, с одной стороны, стала образцом спортивного фильма, но, с другой, – она вольно или невольно вливалась в пропаганду нацистского режима, который отстаивал культу тела и ценность физического здоровья и спорта. Косвенно фильм «Олимпия» тоже служил демонстрацией могущества нацистской Германии. Кащенко отмечает: «“Олимпия” действительно является шедевром, своеобразным мемориалом спортивного духа и, кроме того, источником многочисленных киноцитат. Но выход в свет этой ленты совпал с началом осуждения политики нацистской Германии мировым общественным мнением. Сложно представить, что режиссер, имевший дело с политическими темами, мог быть настолько наивен, что не осознавал всех возможных последствий подобной работы. Именно так считали те, кто в середине 1940-х гг. обвинял Лени Рифеншталь в сотрудничестве с нацистами. Однако еще одна причина негативного отношения к этой талантливой женщине, возможно, заключалась в том, что ей парадоксальным образом удавалось сочетать в своей жизни и творчестве, казалось бы несходные понятия»<sup>149</sup>.

Трудно себе представить, что режиссер, который активно взаимодействовал с политическими темами, мог не осознавать последствий своей работы. Именно так считали многие, кто в 1940-е годы обвинял

---

<sup>149</sup> Кащенко Е.С. История западного кинематографа: классический и современный периоды. – СПб.: [б. и.], 2009. – С. 44–45.

Рифеншталь в пособничестве нацистскому режиму. Однако её особая позиция объяснялась и уникальной способностью сочетать в жизни и творчестве, казалось бы, несочетаемое. Масштаб работы также поражает: около 400 километров отснятой плёнки, два с половиной месяца непрерывного просмотра материала и два года кропотливого монтажа. Этот титанический труд позволил миру по-новому увидеть красоту большого спорта.

После завершения съемок своих двух самых значимых фильмов – «Триумф воли» и «Олимпия», она не проявляла активного участия в политической жизни, но не покинула страну. И это решение оказалось судьбоносным, ведь она осталась в государстве, где нацистский режим утвердился с полной силой. Этот выбор впоследствии дополнительно негативно сказался как на ее личной судьбе, так и на восприятии ее творчества. После завершения войны Рифеншталь стала профессионально заниматься фотографией и съемками под водой, что заявило о еще одной грани ее одаренности. Очень интересно ее личность была представлена в документальной ленте Рэя Мюллера «Великолепная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь» (1993), где она предстала по-прежнему сильной духом. Образ Лени Рифеншталь в культурной традиции в большей мере окрашен в черный цвет и предстает «демоническим», но это черное у нее амбивалентно: демонстрируя его и даже очаровываясь им, она тем самым его уничтожает. «Нелегко отрешиться от настоящего и погрузиться в прошлое, пытаюсь осмыслить свою жизнь, похожую на долгое хождение по острию ножа. Иногда кажется, что прожито несколько жизней. Подобно лодке в волнах океана меня бросало то вверх, то вниз. Никогда не успокаиваясь, я стремилась всегда к чему-то необычному, чудесному, таинственному»<sup>150</sup>.

Жизнь и творчество Лени Рифеншталь предстают историческим свидетельством и предупреждением для человечества о том, как искусство может быть использовано в качестве инструмента манипуляции. Важно помнить, что каждая творческая личность имеет потенциал влиять на

---

<sup>150</sup> Рифеншталь Л. Мемуары (1902–2003). – М.: Ладомир, 2006.

общественное сознание, и именно от моральной ответственности художника зависит, каким образом это влияние будет реализовано. Вечная тема ответственности художника за «тех, кого он приручил», остается актуальной и сегодня, подчеркивая необходимость критического подхода к творчеству любого художника, а особенно последствий этого творчества.

Искусство невозможно рассматривать в отрыве от идеологии. Лени Рифеншталь, создавшая произведения, прославляющие идеологию, которая принесла страдания многим людям, навсегда останется фигурой, чье творчество не может быть однозначно интерпретировано.

Ключевой вывод этой части нашего исследования в том, что художник должен проявлять высочайшую степень ответственности и добросовестности в выражении своих идей. Без этой ответственности он рискует столкнуться с судьбой Рифеншталь. Хотя она вызывает симпатию как талантливый режиссер и сильная женщина, но именно ее жизнь свидетельствует, что деятель искусства всегда должен быть особенно ответственен за то, что он творит.

### **ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА СОПРЯЖЕНИЯ ИДЕЙНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВЕТСКОГО КИНО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

#### **3.1. Союз идейности и художественности в творчестве советских режиссеров-авангардистов**

Исследуя взаимосвязь между идейным и художественным в рамках европейского кинематографа 1910–1930-х годов, невозможно обойти вниманием творчество выдающихся советских режиссеров – истинных авангардистов кино: Льва Кулешова, Александра Довженко, Абрама Роома, Всеволода Пудовкина и, конечно, Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова – наиболее знаменитых мастеров этого периода. Все они не просто «снимали кино», их киноленты стали истинными произведениями искусства и принесли на экран ясную и сильную идейную позицию, что было особенно важно в эпоху больших социальных и политических перемен. Мы вновь подчеркнем тот факт, что кино сумело в кратчайшие сроки эволюционировать из ярмарочного балагана в одно из общепризнанных и самодостаточных искусств. Важно отметить, что в СССР художественный рост кинематографа шел практически параллельно с ростом социальных изменений, кардинальными переменами в обществе. Новые общественные и политические условия требовали от искусства не только демонстрировать актуальную для того периода реальность, но и активно участвовать в формировании сознания людей. И кино в данной системе оказалось мощным средством пропаганды актуальных для советской власти идей и эмоций, способных глубоко влиять на умы и чувства зрителей.

Постановка этих задач – распространения новых идеалов и ценностей – совпадала с личными убеждениями кинорежиссеров, что, на наш взгляд, особенно помогло им создавать уникальный художественный язык молодого искусства. Их работы отличались различными эстетическими нововведениями, которые при этом несли глубокую социо-культурную значимость. Таким

образом, кино рассматриваемого нами периода стало неотъемлемой частью важнейших общественных преобразований и активно участвовало в диалоге между прошлым и будущим, участвуя тем самым в процессе переосмысления культурной идентичности.

Взгляды многих исследователей на то, как революция влияет на творчество, могут кардинально отличаться. Например, романтики начала XIX века видели в ней акт творчества, открывающий новые горизонты. По их мнению, радикальные общественные перемены способствуют рождению свежих идей и форм, тем самым непосредственно обогащая собой культуру. Однако, на рубеже XIX–XX веков русский философ С. Л. Франк предложил совершенно иной взгляд на революционные изменения. Он прямо утверждал: «Революция есть всегда чистое разрушение, а не творчество»<sup>151</sup>. То есть, считал, что революция разрушает – и материально и духовно, и что самое главное, это уничтожение тотальное, в его процессе происходит уничтожение всех старых порядков. Только потом на этих руинах начинают пробуждаться новые творческие силы, стремящиеся восстановить первоначальный порядок. Но Франк настаивал, что пробуждение этих сил не является заслугой самой революции, как вещи самой по себе. Он указывал на «органические корни» из прошлого – идеи и ценности, существовавшие до революции и сохранившие жизнеспособность даже при старом строе. Именно они, по мнению философа, способны возродиться позже. Тем самым Франк опирался на известный гегелевский закон диалектики отрицания отрицания. Гегель утверждал, что «Единственное, что нужно для научного прогресса и к совершенно простому пониманию чего следует главным образом стремиться, – это познание логического положения о том, что отрицательное равным образом и положительно или, иначе говоря, противоречащее себе не переходит в нуль, в абстрактное ничто, а по существу лишь в отрицание своего особенного содержания, или, другими словами, такое отрицание есть не отрицание всего, а отрицание определенной вещи, которая разрешает самое себя, стало быть, такое

---

<sup>151</sup> Франк С.Л. Из размышлений о русской революции // Новый Мир. – 1990. – № 4. – С. 207–225.

отрицание есть определенное отрицание и, следовательно, результат содержит по существу то, из чего он вытекает...»<sup>152</sup>. Применяя все эти размышления непосредственно к нашему исследованию, мы можем утверждать, что революция, будучи разрушительной, может также стать катализатором для возрождения уже существовавших в обществе позитивных идей, разрушая старое, она может создать условия для нового творчества, и это творчество всегда опирается на наследие прошлого. Все упомянутые выше кинорежиссеры, как уже говорилось, были сторонниками революционных изменений, в частности, коммунистических идей, потому что считали, что эти изменения, разрушив отжившее, утверждают новое справедливо, которое тоже имеет свои истоки, и своим творчеством активно поддерживали социально-политические изменения в стране.

Первой фигурой, которую мы представим в этом контексте, является Л. В. Кулешов. Он стал настоящим первопроходцем в поиске выразительных средств нового искусства, разработал собственную теорию монтажа. Он увидел в нем не техническую необходимость, а выразительное средство. Оно сочеталось из двух элементов: компоновки материала и его творческого переосмысления автором. Кулешов считал, что «одухотворение» композиции происходит тогда, когда режиссер вкладывает в кадр свои чувства и мысли, обогащая тем самым зрительское восприятие. Кулешов разработкой оригинального приема, который демонстрирует рождение нового содержания при сопоставлении одного и того же кадра с рядом других. Он получил название «эффект Кулешова» и вошел в мировую кинотеорию. Опираясь на свои теоретические исследования, он снял яркие, запоминающиеся игровые фильмы, которые отличались и формальными открытиями и революционным содержанием. Среди знаковых лент Кулешова такие, как кинокомедия, высмеивающая представления иностранцев о советском молодом государстве – «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и

---

<sup>152</sup> Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х томах, т. 1, М. : «Мысль», 1970 г. (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие). 501 с. С. 107 -108.

«По закону» (1925) – экранизация рассказа Д. Лондона «Неожиданное». Своим творчеством Кулешов реагировал на политические перемены своего времени, активно и искренне поддерживал их своим искусством.

Ярчайшая личность революционного периода кино – советский украинский режиссер Александр Довженко (1894–1956). Особенностью его творчества было соединение революционных идей и с национальной украинской спецификой. В период 20-х годов в этой особой «довженковской» традиции он снял свою знаменитую трилогию – фильмы «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1928) и «Земля» (1929). Довженко мастерски показывал на экране не просто социальные перемены, но и то, как они сочетались с внутренними чаяниями народа, его страданиями и надеждами. Кинотексты этого тонкого художника насыщены символикой, говорящей о глубоком понимании человеческой природы и ее связи с историей. Так, например, «Звенигора» поднимает вопросы идентичности человека в контексте борьбы за идеалы свободы, которые заявляла революция, фильм «Арсенал» представлял тему революции и ее героев метафорически, как будто бы хотел особенно точно донести до простого человека дух революционных изменений, а в фильме «Земля» (наиболее известном в этой трилогии) Довженко демонстрировал необходимость гармоничной связи социальных изменений (в его фильме – это коллективизация) с человеком, слитым с природой. Знаменитые кадры этой ленты с яблоками под дождем определили в дальнейшем поэтику творчества Андрея Тарковского.

Вносит свою лепту в идейный и художественный контекст эпохи и Абрам Роом (1894–1976). Он затрагивал очень актуальную в ситуации революции и гражданского тему противостояния близких людей в ленте «Бухта смерти» (1926). Но наиболее он известен как исследователь в киноискусстве гендерной проблемы, связанной с революционными изменениями. Тогда это была актуальная и широко обсуждаемая тема. Этому посвящены его фильмы «Третья Мещанская» (1927) и «Строгий юноша» (1936).

В основе сюжета «Третьей Мещанской» история о новой форме семьи. Так случилось, что рабочий Николай (его играет Николай Баталов), который занят на реставрационных работах Большого театра, его жена Людмила (Людмила Семенова) и печатник Владимир (Владимир Фогель), приехавший к другу Николаю и поселившийся в его квартире (он работает в типографии, где печатается журнал «Новый мир»), стали жить одной семьей. Таким образом, в этой картине заявляются темы новой формы семьи, отторжения ревности как предрассудка, феминизма и даже намека на гомосексуальность как норму, ведь молодая советская Россия строит новое общество и отменяет все моральные предрассудки. Кстати, название картины вовсе не отсылает к мещанскому быту, это просто название улицы. Помимо носящихся в обществе идей на темы картины влияло и увлечение идеями З. Фрейда и обсуждение книги Отто Вейнингера «Пол и характер».

Снятая Роомом картина «Строгий юноша» (1936, Украинфильм) тоже касается гендерных вопросов, но все-таки она шире по тематике и еще ярче репрезентирует время начала 30-х годов в СССР. Фильм снят по одноименной пьесе Юрия Олеши, написавшего и сценарий.

Первое, что следует отметить в этом фильме, что в нем рассказывается о любовном треугольнике. Один из героев по имени Гриша Фокин в исполнении Дмитрия Дорлиака (молодой красивый спортсмен-комсомолец) влюбляется в жену известного учёного Юлиана Николаевича Степанова (в этой роли Юрий Юрьев) – Марию Михайловну Степанову (эту роль играет Ольга Жизнева). Женщина тоже явно равнодушна к влюбленному в нее герою, но нравственно ли изменять мужу? Концовка ленты может трактоваться двояко: в ней можно увидеть и отказ героев от любовных отношений, а, с другой стороны, – согласие Степанова на брак втроем.

Вторая особенность этой ленты – ее художественная форма, которая выглядит совершенно новаторски. Во-первых, содержание ее читается как утопия или как фантастический мир, с претензией на стилизацию античного искусства, все – условно антично и, в то же время, по духу современно, зритель

понимает, что перед ним молодые героини-комсомольцы и современная им молодая страна Советов. К античности отсылают все составляющие визуальный образ фильма – архитектура и скульптура, вид спортсменов, уподобляемых античным олимпийцам, но это античность, переработанная новой коммунистической идеологией. Герои статуарно красивы, их можно назвать представителями советской имперскости. В фильме представлена обнаженная натура, конечно, не полностью, но оценить красоту мужских тел можно легко, молодые физкультурники мускулисты, хорошо сложены, но при этом они нравственны да еще и умны, – отличаются интеллектуальными философскими разговорами и пытаются выработать и внедрить новые социалистические принципы не только быта, но и семьи. Не случайно, что сначала фильм хотели назвать «Дискоболом», а потом «Волшебным комсомольцем». Но потом возникло и осталось название «Строгий юноша».

Третья важная черта фильма Роома в том, что он попробовал отразить особое время 1932–1934 годов. Его особенность в том, что – это период своеобразной первой «оттепели», когда государство отошло от крайне «левой» политики и заявило о возможности полноценного присутствия интеллигенции в социалистическом мире. Один из ее представителей как раз Степанов – талантливый врач и уважаемый человек.

Тема нового положения интеллигенции и ее взаимоотношений с новым революционным миром в контексте начала 30-х годов весьма волновала автора сценария и создателя одноименной пьесы известного советского писателя Юрия Олеши. По сути, третья черта, которую мы выделили, – это критика «уравниловки», т.е. отвержение уравнительного принципа распределения благ, что являлось концом «левой» культурной революции. В 1934 году на XVII съезде партии ее резко осудил И. Сталин, назвав «мелкобуржуазной нелепостью» и подчеркнув, что социализм не стремится достичь одинаковых потребностей и уравнительного распределения, но только уничтожения эксплуататорских классов. Так что Олеша, а затем Роом создают произведение,

поддерживающее идеологический курс, художественная составляющая сочетается с идейным заказом.

В ленте мы видим чрезвычайно роскошный быт доктора Степанова – усадьба, берег реки, расположенный рядом, сад, дог и даже приживал (Цитронов), роль которого тоже обыгрывается. Но это богатство не осуждается, поскольку оно оправдано значительным вкладом ученого в общество. Иными словами, в фильме воздается культу гениальности, на этом строится новая мораль. Кстати, и Гриша Фокин не чужд прославления культа творчества и науки: «Равняйся на лучших», – так он мыслит. О неравенстве речь может идти, но только, связанном с талантом, а не с деньгами.

Персонаж Цитронов введен в структуру фильма, чтобы продемонстрировать неприемлемый тип неравенства, которое сосредоточено в его персоне. Это подхалимство и всемерное стремление к корысти.

В общем, Абрам Роом вместе с Юрием Олешей создают ленту, которая ставит актуальные проблемы своего времени, – гендерные, положение талантливой интеллигенции в обществе, попытку привить зрителю необычную художественную форму повествования. Картина, по сути, переводит актуальные политические лозунги 1930-х в художественную форму. Фильм, однако, приостановили, главным образом, из-за формализма и «неясности концепции». Определенные основания к этому были, потому что лента и, правда, тяжело воспринимается не слишком искушенным в киноискусстве зрителем. Но в истории кино «Строгий юноша» остался образцом смелого новаторского эксперимента.

До 1939 года Роом ничего не снимал, но позже продолжил режиссерскую деятельность. Так, он создал патриотический и при этом психологически достоверный фильм «Нашествие» по получившей широкую известность и публикации в разных странах мира одноименной пьесе Леонида Леонова о судьбе интеллигентной семьи Талановых во время войны. Главный акцент сделан на судьбе сына Таланова-старшего – Федора, который как раз в день начала войны возвращается после заключения. Федор первоначально обозначен

как герой, получивший политическую статью, но затем Леонов меняет его судьбу: герой попадает в заключение из-за выстрела из ревности, который никого не убил. Ни о каких репрессиях в эти годы невозможно было сказать. «Однако в самом поведении младшего Таланова рассматривается никак не взбалмошный ревнивец (этот мотив, кстати, в пьесе почти не проявляется – чувствуется, что он надуманный), но сильный, интеллигентный, пострадавший, честолюбивый человек». Кроме того, все смотрят на Федора, как на человека, отмеченного страшной печатью, и это тоже напоминает о первой версии пьесы. Сам Федор Таланов так говорит о своем заключении: «Через болото тысячеверстную трассу вели... под самый подбородок, так что буквально по горло занят был». И в дальнейшем мы видим, что герой не слишком расположен к «правильным» персонажам повествования. Однако этот человек идет воевать и достойно встречает свою смерть: совершает подвиг, выдавая себя за руководителя партизанского отряда. Как бы ни было несправедливо государство, наступает момент выбора, и для такого человека как Федор отменяются все, самые тяжелые обиды... Позже, в послевоенной редакции Леонов вернет прежнюю причину ареста Федора.

В период своего обычно неожиданного для художников на склоне лет своеобразного «ренессанса» Роом занимается экранизацией прекрасных писателей и опять касается в фильмах личных отношений. Он снимает запомнившиеся зрителю фильмы-экранизации известных литературных произведений русских классиков: «Гранатовый браслет» (1964) по А. И. Куприну, «Цветы запоздалые» (1969) по А. П. Чехову, «Преждевременный человек» (1971) по М. Горькому. Вывод мы можем сделать такой: фильмы Абрама Роома всегда ярко представляли особенности того или иного исторического времени, а его самого всегда в формате любой тематики интересовали люди сложные, не ходульные

### **3.2. Сергей Эйзенштейн: синтез авторской теории монтажа и коммунистической убежденности**

Сергей Михайлович Эйзенштейн – одна из самых ярких и влиятельных фигур в истории отечественного кино. Мировой культуре он известен как режиссер, выдающийся теоретик искусства, мастер кинематографического ремесла, художник и педагог. Важно то, что интерес к его личности и творчеству не угасает и сегодня, спустя десятилетия, что определенно говорит нам о его огромном значении как для отечественных, так и для зарубежных исследователей. Жизненный путь Эйзенштейна начался в семье рижского архитектора и гражданского инженера. И в самом начале его жизни этот факт обусловил выбор им места учебы – он поступил в Институт гражданских инженеров (Санкт-Петербург). Но начавшаяся революция, в которой Эйзенштейн принял участие на стороне красноармейцев, а также знакомство с реформатором театрального искусства В. Э. Мейерхольдом изменили ориентиры его жизни, его талант и знания теперь стали применяться в сфере кино.

С первых же своих работ Эйзенштейн обнаруживает способность мастерски воздействовать на психологию зрителя, заставляя его мысли и эмоции следовать в направлении смыслов, важных для автора кинокартины. Такого эффекта он достигает благодаря теории монтажа, которую сам и разрабатывает. Эйзенштейн понимал монтаж как соединение кадров, предполагающее организацию киноизобразительного материала в особом смысле, как композиционный принцип построения кинофильма. Монтаж, согласно Эйзенштейну, образует идейную и стилистическую систему, свойственную индивидуальности кинорежиссера. Он выступал в роли своеобразного «диктатора от искусства», потому что настойчиво направлял зрительское восприятие. В 1938 году Эйзенштейн представил свою классификацию монтажа, выделив пять основных его типов: метрический, ритмический, тональный, обертонный и интеллектуальный. Эти категории не только демонстрировали его глубокое понимание кинематографа, но и служили

основой для дальнейших исследований в этой области. Французский теоретик кино Марсель Мартен, в свою очередь, объединил все перечисленные Эйзенштейном типы монтажа под одним названием – ритмический. Таким образом, Мартен придал этим категориям статус различных стадий одного единого процесса, что подчеркивало их взаимосвязь и значимость в создании кинофильма<sup>153</sup>. Одним из ключевых понятий теории Эйзенштейна является так называемый «монтаж аттракционов», который утверждал, что каждый кадр, тщательно продуманный и математически выверенный, всегда должен быть контрастным по отношению к другому, с которым монтируется, для того чтобы вызвать у зрителя определенное эмоциональное потрясение.

Основная тематика ранних фильмов Сергея Эйзенштейна сосредоточена на теме революции и борьбе рабочего класса за свои права против самодержавия. В этом контексте первой значимой работой режиссера стала кинолента «Стачка» (1925), которая оказала огромное влияние на развитие отечественного кино. Важным аспектом этой картины стало то, что главными героями стали не отдельные личности, а народная масса, что было новаторским подходом в искусстве кино. Сюжет фильма посвящен забастовочной борьбе рабочих завода против его владельцев, что в более широком смысле символизирует глобальное противостояние пролетариата и буржуазии. Эйзенштейн мастерски изображает происходящее как трагедию огромного масштаба, подчеркивая значимость коллективного действия и единства рабочих. Советский киновед Р. Н. Юренев впоследствии отметил, что «в фильме поражали в первую очередь массовые сцены – стихийный порыв возмущенных эксплуатацией рабочих, мощная демонстрация, героическая борьба безоружных пролетариев против карателей, вооруженных брандспойтами, нагайками, клинками... строгая документальность многих сцен и общий революционный пафос фильма вдохновляли, захватывали зрителей»<sup>154</sup>. Необходимо отметить, что успех картины был также обусловлен плодотворным сотрудничеством

---

<sup>153</sup> Основы теории и истории искусства [Кол. авт. под ред Т.С. Паниотовой] - СПб.: Лань: 2016.

<sup>154</sup> Юренев Р.Н. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1974. – С. 28.

Эйзенштейна с оператором Эдуардом Тиссэ. Именно их совместная работа позволила создать уникальные визуальные образы. Именно в этом фильме Эйзенштейн добился успеха у зрителя и критиков умелым построением целой цепочки «аттракционов», с уникальными кинематографическими метафорами и неожиданными ракурсами, которые постоянно эмоционально заряжали зрителя. Юренев отмечал, что такая перенасыщенность выразительными средствами и решениями их демонстрации делала язык фильма очень сложным, но в то же время порождала совершенно новую образную структуру кинопроизведения и специфическую киновыразительность, которые в синтезе своих характеристик оказывали необычайно сильное воздействие на зрителя. В фильме «Стачка» С. Эйзенштейн сделал интересный выбор, решив не прибегать к услугам профессиональных актеров, за исключением главных ролей. Это решение было продиктовано стремлением режиссера сделать происходящее на экране максимально близким и понятным для широкой аудитории. Логика Эйзенштейна в этом отношении выглядит вполне разумной: представлять рабочий класс или других служащих лучше всего именно теми, кто непосредственно связан с этими профессиями. Однако следует отметить, что не каждый человек «с улицы» может стать полноценным актером. Тем не менее, Эйзенштейн обладал уникальным талантом работать как с профессиональными артистами, так и с непрофессионалами, что позволило ему достичь впечатляющего результата.

Другим показательным фильмом Эйзенштейна в 20-е годы стал «Октябрь» (1927) – фильм, созданный к десятилетию революции по заказу правительства. В этой картине режиссер воплотил теорию интеллектуального монтажа, который предусматривает построение кинообраза чередованием кадров, вызывающих почти конкретные мысли, воспоминания или предпочтения человека, и это может быть как столкновением двух кадров, так и ряда их. Этот тип монтажа, конечно, точно «диктаторский», он особенно сильно стремится навязать зрителю режиссерское видение заявленной на экране проблемы. В фильме «Октябрь» примером такого вида монтажа стала сцена

уничтожения монумента, созданного в честь российского императора Александра III, что символизировало свержение самодержавия как такового, а также следующие за этим кадры, демонстрирующие восстановление памятника из обломков, что завуалировано представляло попытку реставрации самодержавной власти. Нельзя не отметить, что зрители, разделявшие новые революционные идеи, не особенно радушно приняли фильм «Октябрь». Это во многом произошло по той причине, на которую указывал Юрнев: киноязык, который предложил в этом фильме С. Эйзенштейн, был элементарно непонятен большей массе зрителя. В каком-то смысле этот фильм из сегодняшнего дня можно оценить как арт-хаус.

А вот фильм «Броненосец “Потемкин”» (1925), снятый Эйзенштейном двумя годами раньше, в котором режиссер в полной мере воплотил свои теоретические подходы, имел успех как у публики, так и у критиков, более того, признание фильма шедевром длится до сих пор и во всем мире. Получив в 1925 году задание создать масштабную киноленту к двадцатилетию первой русской революции, Эйзенштейн выбрал для своей работы один из наиболее значительных эпизодов – восстание на броненосце «Князь Потёмкин-Таврический», произошедшее в июне 1905 года<sup>155</sup>.

Сюжет фильма таков: команда под предводительством большевика Вакуленчука восстает против офицерского начальства из-за попытки накормить экипаж тухлым мясом и захватывает корабль. Вдохновитель восстания Вакуленчук гибнет во время восстания, на его похороны и для поддержки команды броненосца на одесской лестнице скапливается значительная часть населения Одессы. Но солдаты правительственных войск расстреливают поддержавших команду. В то же время для подавления бунта к месту стоянки «Потемкина» направляется Черноморская эскадра, но её матросы проявляют солидарность с восставшими и отказываются стрелять, броненосец, наплывая на зрителя с экрана, уходит непобежденным.

---

<sup>155</sup> «БРОНЕНОСЕЦ “ПОТЁМКИН”» 1925 - Форум // [Электронный ресурс] URL: <https://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/102-481-1#4>

Фильм был немым, но к нему было написано несколько вариантов музыкального сопровождения, из которых наиболее удачным сам режиссер считал музыку Эдмунда Майзеля (1894–1930). В своей версии Майзель применил интересные шумовые эффекты, которые вызывали у зрителей сильный эмоциональный отклик и усиливали восприятие визуального ряда. Интересно, что записанная композитором пластинка долгое время считалась утраченной. Майзель ушел из жизни очень рано, в возрасте 36 лет, и повторная запись его работы стала невозможной. Однако в 2000 году в Техническом музее Вены (Technisches Museum Wien) случайно была обнаружена эта редкая пластинка. В результате, в 2005 году была представлена полная и отреставрированная версия фильма с музыкой Майзеля. Это был юбилейный показ «Броненосца «Потемкина». В 1930 году фильм был озвучен, первый раз восстановлен в 1950 году, тогда музыку к фильму заново написал композитор Николай Крюков. Писал музыку к фильму и Дмитрий Шостакович. Она была написана в 1965 году, к времени второй реставрации картины в 1976 году к основной музыке, написанной Шостаковичем, добавили его симфонии №5, №8 и №10 и «1905 год». Попытки озвучить фильм предпринимали и зарубежные эстрадные группы. Например, в 2004 году музыку к легендарному фильму написали британский поп-дуэт Pet Shop Boys и американский музыкант и композитор Дель Рей (Del Rey) совместно с группой The Sun Kings. В 2005 году и американский композитор Яти Дюрант написал саундтрек к фильму Эйзенштейна, в нем оркестровое классическое звучание перемежалось с современной квадрафонической электронной музыкой.

Фильм, в целом, основан на реальных событиях, но не совсем, это авторская история. Например, матрос Вакуленчук хотя и воспринимается как революционер, но не имел четкой связи с РСДРП. Сцена с брезентом, который матросам приказывают принести, могла содержать и другой смысл – часто брезентовое полотно использовались на кораблях и для защиты палубы во время обедов, а не исключительно как драпировка для расстрела. Нет и подтверждений факта расстрела мирных жителей на лестнице в Одессе, позже

названной в честь фильма Потемкинской. Спорным является утверждение, что матросам точно предложили борщ из тухлого мяса, из-за чего в картине и возникает бунт. Но вот то, что Черноморская эскадра, отправленная для подавления восстания на «Потемкине», отказалась открывать огонь по восставшим, это правда. Эти несоответствия делают фильм предметом частых идеологических дискуссий и споров, но это произведение искусства, и главное, что некоторое несоответствие историческим реалиям полностью компенсируется в ленте идейной правдой: Первая русская революция произошла не на пустом месте, реальные факты тяжелого угнетения человека в Российской империи существовали. И художественная сила картины несомненна.

Фильм «Броненосец «Потемкин» стал настоящей энциклопедией киноискусства благодаря выдающемуся мастерству Сергея Эйзенштейна. Это произведение отличается и высококачественной съемкой, осуществленной талантливыми операторами Владимиром Поповым и Эдуардом Тиссэ. Их оригинальные планы и нестандартные ракурсы погружают зрителя в самую сердцевину событий, создавая эффект полного присутствия на экране. Кинолента изобилует множеством выразительных приемов, которые вызывают глубокий эмоциональный отклик у зрителей. Одним из самых запоминающихся фрагментов является знаменитая «Одесская лестница», где изображается жестокий расстрел на Потемкинской лестнице. Эта сцена шокирует зрителей бессмысленной жестокостью солдат, поддерживающих режим, которые безжалостно убивают безоружных граждан, пришедших выразить свою поддержку восставшим на «Броненосце». В этом контексте особенно трогательными становятся образы убитой молодой матери с ее младенцем в коляске, катящейся вниз по лестнице, а также сцены, где солдаты расстреливают детей и женщин, что создает мощное ощущение трагедии и безысходности.

Юрнев так писал о находках режиссера: «...композиция фильма удивительно стройна и гармонична... язык фильма образен, метафоричен.

Массовые сцены динамичны и монументальны. Эйзенштейн понял, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем»<sup>156</sup>. Возможности монтажа, продемонстрированные творчеством Эйзенштейна, заключались в процессах ускорения, замедления, растягивания, уплотнения и концентрации времени в кадре. Эти наработки в дальнейшем использовались большим количеством мастеров советского кино, одним из которых был, например, В. Пудовкин (он называл такой подход «время крупным планом»).

Происходящее в фильме разделено на пять картин или действий. Каждая из этих частей имеет собственную композиционную особенность. Так в них обязательно есть экспозиция, за ней следует завязка сюжета, затем его развитие, после кульминация и наконец, развязка. Если смотреть фильм целиком, то наблюдаются пять актов трагедии, каждый из которых с каждым последующим актом предстает перед зрителем с большим количеством действующих лиц и масштабом происходящих событий. Учитывая, что изначально фильм должен был охватывать более широкий круг исторических событий первой русской революции, ясно, насколько гениально режиссер в одном сюжете сумел выразить революционный дух. «Броненосец «Потемкин» пользовался огромным успехом как в Советской России, так и в зарубежных странах и продолжает пользоваться до сих пор. С. Эйзенштейн объяснял подобный успех тем, что кинолента «выглядит, как хроника, а действует, как драма». В фильме снимались актеры Александр Антонов, Владимир Барский, Григорий Александров, Иван Бобров, Михаил Гоморов, Александр Левшин, Нина Полтавцева, Константин Фельдман, Беатрис Ветольди, Иона Бий Бродский и др

Когда речь заходит о творчестве Сергея Эйзенштейна, утверждение, что он создал лишь агитационное кино, выглядит довольно поверхностно. Понятие «агитка» подразумевает примитивную и однобокую пропаганду, что совершенно не соответствует уровню его работ. Эйзенштейн, прежде всего, является мастером художественного кино, который в своих фильмах не только

---

<sup>156</sup> Юренев Р.Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. – М.: Искусство, 1985.

передает зрителям свои глубокие и искренние убеждения, но и делает это через призму исторической правды, которая в конечном итоге поддерживает его художественные замыслы. Художественный фильм, даже снятый на основе реальных событий, всегда может отходить от реальных фактов, потому он и художественный. Если мастер не убежден в своих идейных соображениях, а исполняет что-то только по внешнему заказу, получится что угодно, но не художественное произведение.

Что касается исторической правды, то идейное в этом фильме не противостоит художественному, а справедливо сопрягается. Советское государство состоялось, оно построило промышленность, организовало сельское хозяйство, провело культурную революцию (обеспечило всеобщую грамотность, наладило мощную систему образования), организовало медицинское обслуживание, создало великое искусство (литература, музыка, театр, балет, кинематограф), победило в самой страшной войне человечества – Второй мировой, для нас – Великой Отечественной. Безусловно, в истории нашего государства есть и трагические страницы, но в каком государстве и в каком времени таковых нет? К тому же эти страницы никто не скрывает.

Что же мы видим в картине? Мы видим революционные идеи, образно представленные и эмоционально окрашенные, которые для кого-то только симулякры, но для другого – мифы революции. Да, факты в картине не везде совпадают с действительностью, как мы отметили, но «неправда броненосца по Эйзенштейну» с лихвой оправдывалась критикой социальной несправедливости, сложившейся в царской России в целом. Если бы ее было меньше, никаких революций и бунтов не было бы. Так что восстание на «Броненосце» против тухлого мяса», – это знак отчаяния всего русского народа, движение против унижения и порабощения народа вообще, а расстрел на Потемкинской лестнице – это символический знак подавления любого инакомыслия в царской России и т. п.

### **3.3. Дзига Вертов: сопряжение модернистских тенденций творчества и коммунистической идейности**

Дзига Вертов, известный также как Давид Абелевич Кауфман (1896–1954), представляет собой значимую фигуру в истории советского кино, особенно в контексте обсуждаемой нами темы. Его сложный характер и эгоцентризм, сочетающиеся с радикальными взглядами на то, каким должно быть истинное советское кино, привели к тому, что он остался в некотором роде изолированным среди своих коллег по творческому цеху. Это обстоятельство стало причиной того, что даже его единомышленники, известные как «киноки», и родной брат Михаил Кауфман постепенно отстранились от Вертова. Причины этого разрыва коренятся в уникальных представлениях Вертова о стилистике и процессе создания фильма.

Вертов был убежден, что советское кино должно быть неигровым: «... с настоящими людьми и фактами... без актеров, декораций и прочего»<sup>157</sup>. Эта концепция, в начале своей реализации, находила поддержку у других известных режиссеров. Мы уже упоминали аналогичный пример в работах Сергея Эйзенштейна, где в таких фильмах, как «Стачка» и «Броненосец «Потемкин», отчетливо прослеживается эффект «киноправды», который Вертов так активно пропагандировал.

В 20-е годы Вертов стал одной из самых заметных фигур в советском кино, его воспринимали как сторонника перспективного и явно экспериментального направления в искусстве. В условиях революционных изменений это только способствовало его популярности, включая активные споры на различных диспутах. Судьба Вертова отражает судьбы многих представителей советского авангарда, которые стремились избежать реалистической эстетики и искали новые подходы к своему искусству.

Однако с 30-х годов, после выхода фильма «Три песни о Ленине», популярность Вертова начала резко снижаться. К 1940 году он практически исчез из отечественного и зарубежного кинематографического дискурса. Этот

---

<sup>157</sup> Вертов Д. «Кинокам Юга». В сб.: «Статьи, дневники, замыслы». - М.: 1966. - С. 83.

факт оставляет много вопросов для исследователей, поскольку его творчество не следует рассматривать как изолированное событие; напротив, его путь можно проанализировать в контексте творческих траекторий многих известных советских кинематографистов.

Так, например, заметные отечественные режиссеры, такие как Михаил Калатозов, активно работали в промежутке между 1930–1940 годами и сумели избежать влияния сталинского соцреализма. В 1950-х годах они вернулись к экспериментальным идеям французской «новой волны», представители которой высоко ценили вклад Вертова в развитие киноискусства. Это подчеркивает важность анализа не только индивидуального пути Вертова, но и его влияния на последующее поколение кинематографистов, что делает его фигуру особенно значимой для понимания эволюции советского кино.

Творческий путь Вертова столкнулся с серьезными препятствиями по нескольким причинам. Прежде всего, ключевой преградой для его дальнейшего развития как режиссера стали его собственные теоретические идеи и концепции. Эти идеи, хоть и были инновационными, в то же время ограничивали его возможность адаптироваться и изменять свой стиль и метод работы. Если провести параллели между Вертовым и такими мастерами, как Эйзенштейн или Пудовкин, становится очевидным, что Вертов оказался в плену своих жестких и категоричных взглядов. Это не позволяло ему эволюционировать как художнику, так как он, по сути, «застрял» в своих экспериментальных подходах.

А. Щербенок подчеркивает эту проблему, отмечая, что «поскольку Вертов позиционировал «киноглаз» через тотальное отрицание игрового кинематографа, он лишал его возможности не только конвергенции, но даже диалога с жанрами, постепенно занявшими центральное положение в советском кинопроцессе»<sup>158</sup>. Этот отказ от взаимодействия с другими жанрами и формами кино не только ограничивал его собственное творчество, но и способствовал

---

<sup>158</sup> Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киноведы // [Электронный ресурс] URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>

изоляции его работ от более широкого контекста кинематографа того времени. В результате, несмотря на все свои новаторские идеи, Вертов оказался в ситуации, когда его творчество стало менее актуальным в условиях стремительно меняющегося художественного ландшафта.

В своем манифесте «Мы» Вертов высказывает резкое мнение о других кинематографистах, называя их «стадом старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем»<sup>159</sup>. Это утверждение подчеркивает его презрение к традиционным методам киноискусства, которые, по его мнению, не способны адекватно отразить новую советскую реальность. Вертов утверждает, что принцип «киноглаза» является единственным и наиболее достоверным способом запечатлеть и передать суть изменяющегося мира.

Режиссер настойчиво защищает свою позицию, полагая, что традиционные литературные сюжеты и актерская игра не могут в полной мере выразить дух времени. Он считает, что советское кино должно начинаться и развиваться исключительно через призму «киноглаза», который способен документально запечатлеть жизнь в ее истинной форме. В этом контексте Вертов выступает не только как теоретик, но и как защитник новой реальности, которая требует новых средств выражения.

Вертов подчеркивает, что только через документальное кино можно передать все многообразие и динамику молодой советской республики. Это его убеждение стало основополагающим для его творчества и определило его подход к кинематографу. Он стремится создать не просто фильм, а целую философию, в которой «киноглаз» служит инструментом для глубокого понимания и осмысления окружающей действительности. В этом контексте его работы становятся не только художественными произведениями, но и важными свидетельствами времени, в котором он жил.

Вертов не воспринимал себя как представителя какого-либо традиционного искусства. Напротив, его творческая деятельность олицетворяла радикальные перемены, стремящиеся разрушить устоявшиеся и ложные

---

<sup>159</sup> Вертов Д. Из наследия: в 2-х т. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2.

представления о художественной реальности. Его новаторский подход к кино был не просто стремлением к эксперименту, а настоящей революцией в понимании роли киноискусства. На протяжении всего 20-х годов Вертов придерживался утвердительно отрицательной позиции по отношению к существующим концепциям, касающимся определения сущности и назначения кино. Он считал, что кино должно служить инструментом для полной и достоверной документации жизни, отражая реальность без искажений.

Однако ситуация кардинально изменилась, когда его радикальные идеи о тотальной документации в советском кино столкнулись с реальностью и не оправдали ожиданий. В результате этого провала Вертову пришлось значительно смягчить свою полемику и признать право игрового кино на существование. Это признание стало важным этапом в его творческой эволюции, показывая, что даже самые смелые новаторы должны уметь адаптироваться к изменяющимся условиям и учитывать разнообразие форм искусства. Таким образом, несмотря на его первоначальное отторжение традиционных форм, Вертов осознал необходимость сосуществования различных подходов в кинематографе, что в конечном итоге обогатило его собственное творчество и расширило горизонты советского кино в целом.

В центре теории Вертова находится концепция «киновеци», которая формируется с учетом всех ключевых принципов и требований «киноглаза». Это понятие противопоставляется традиционной игровой кинодраме, что подчеркивает его уникальность и значение. Вертов утверждает, что, в то время как игровая кинодрама строится на вымысле и создает реальность, исходя из заранее прописанного сюжета, «киновещь» основана на фактах и демонстрирует зрителю реальность без искажений. Это различие имеет важное значение для понимания подхода Вертова к киноискусству.

Для него смешение этих двух понятий и их функций является недопустимым. В то же время Эйзенштейн придерживался иной точки зрения. Он использовал элементы эстетики «киноглаза», однако при этом мог вносить значительные изменения, адаптируя их под свои нужды и создавая иллюзии,

которые служили определенным художественным целям. Вертов же был категорически против таких манипуляций, полагая, что иллюзии, созданные режиссерами художественных фильмов, предназначены исключительно для буржуазного зрителя. Он считал, что крестьяне и рабочие должны видеть в кино лишь подлинную действительность, где «яд еще не проник глубоко», и не возникло потребности в «отравляющей сладости художественных драм».

Противопоставление киноленты и игрового фильма, безусловно, является революционной темой, но в то же время имеет вульгарно-социологический оттенок. Вертов полагал, что игровой фильм может быть как реакционным, так и прогрессивным, тогда как кинолента всегда будет иметь прогрессивный характер. Это связано с тем, что она направлена на отражение действительности, в которой воплощаются идеи господствующего класса – пролетариата. Таким образом, Вертов высказывает свои взгляды на соотношение художественности и идейности в кино. Под художественностью он подразумевает свою собственную документальную эстетику, которая стремится к объективному изображению жизни.

Эта позиция Вертова подчеркивает его стремление к созданию кино как инструмента социальной трансформации. Он видел в кино возможность не только отражать реальность, но и активизировать сознание зрителей, побуждая их к действию. В этом контексте «кинолента» становится не просто формой выражения, а средством борьбы за правду и справедливость в обществе. Таким образом, теоретические взгляды Вертова открывают новые горизонты для понимания роли кино в контексте социального и политического изменения.

Для Вертова идеальным инструментом для создания как немых, так и звуковых фильмов была съемка с использованием скрытой камеры. Этот метод позволял глубже исследовать реальность, «как она есть», минимизируя при этом вмешательство и влияние киноглаза на происходящее. Режиссер сам называл этот подход «жизнь врасплох», что подчеркивало его стремление к неподдельности и естественности. Скрытая камера стала средством, с помощью которого после Вертова были запечатлены различные аспекты жизни: от людей,

погруженных в важные дела и не замечающих окружающего мира, до оживленных бесед незнакомцев и игр детей.

Видение Вертова о будущем, в котором концепция киновещи получила бы широкое признание, выглядело как глобальная «кинокизация» общества. Он представлял себе появление новой профессии – «рабочих-корреспондентов», которые, используя компактные портативные кинокамеры, могли бы фиксировать значимые события в любой точке мира. Эти корреспонденты, именуемые «кинкорами»<sup>160</sup> (по аналогии с рабкорами) имели бы возможность мгновенно отправлять отснятый материал в Центральную студию документальных фильмов. Эта студия, в свою очередь, обеспечивала бы киножурналы актуальной информацией, позволяя быстро распространять ее по всей стране.

Такой подход не только расширял бы горизонты документального кино, но и создавал бы новые возможности для взаимодействия с реальностью. Вертова вдохновляла идея о том, что каждый человек мог бы стать свидетелем и хроникером своей эпохи, а кино – не просто искусством, а мощным инструментом для документирования жизни и формирования общественного сознания. Таким образом, его концепция киновещи не только предвосхитила будущее киноискусства, но и предложила новую модель взаимодействия между зрителем и действительностью.

В процессе нашего исследования важно отметить, что реализация концепции киновещи не ограничивается простой визуальной репродукцией реальных объектов. В своей работе «Рождение киноглаза» Вертов детально излагает свои технические трактовки и определения кинозгляда, рассматривая его как «все киносредства, все киноизобретения, которые могут быть использованы для раскрытия и демонстрации правды». Он подчеркивает, что это не просто «съемка врасплох» ради самой съемки, а стремление показать людей в их истинном свете – без масок и грима, запечатлеть их в моменты

---

<sup>160</sup> Сокр. от «кинокорреспондент», внештатный корреспондент, работающий в сфере кино.

неподдельной жизни, уловить их подлинные мысли и чувства через объектив киноаппарата<sup>161</sup>.

Данное утверждение позволяет нам сделать вывод о том, что современные формы медиапроизводства, такие как телевидение, видеозаписи, размещенные в Интернете, а также материалы с камер скрытого наблюдения, могут в определенной мере восприниматься как наследники теории Вертова. Однако это восприятие остается частичным. В современном визуальном пространстве мы сталкиваемся с явным дефицитом тех уникальных стилистических приемов, которые были характерны для вертовской киноленты. Талант Вертова, его способность глубоко проникать в суть человеческой жизни и передавать ее через кино, по-прежнему остается неповторимым.

Таким образом, хотя современные технологии предоставляют новые возможности для документирования реальности, они не всегда способны передать ту глубину и искренность, которую стремился запечатлеть Вертов. Его подход к кино как к инструменту для раскрытия истинной природы человека и общества остается актуальным и вдохновляющим примером для будущих поколений кинематографистов и исследователей. В этом контексте мы можем рассматривать киноленту не только как технику съемки, но и как философию, которая требует от нас постоянного поиска подлинности в каждом кадре. Одной из ключевых целей, которые ставил перед собой Вертов в своем кинематографическом искусстве, было стремление к раскрытию «правды» через высшую форму киноленты, которую он обозначал как «совершенное зрение». Это понятие не просто отражает технические возможности киноаппарата, но и указывает на глубокую связь между восприятием реальности и идеологическими убеждениями самого режиссера. Для Вертова «правда» не была нейтральным понятием; она была пронизана его политическими взглядами и пониманием социальной справедливости.

«Совершенное зрение», как уникальная способность киноглаза, предоставляет возможность увидеть мир в его истинной сущности – с учетом

---

<sup>161</sup> Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – С. 75.

тех аспектов, которые могут быть недоступны обычному человеческому восприятию. Это не просто механическое запечатление действительности, а целенаправленное стремление к выявлению прогрессивных элементов жизни, которые подчеркивают динамику изменений в обществе. В этом контексте «киноглаз» становится не только инструментом наблюдения, но и активным участником процесса интерпретации действительности.

Важно отметить, что истина, которую стремится выразить «киноглаз», направлена на «коммунистическую расшифровку мира». Это подчеркивает не только партийный характер его работы, но и то, как ленинская трактовка правды формировала его подход к кино. Вертов использует свои художественные средства для создания документальных нарративов, которые служат не только отражением реальности, но и инструментом идеологической пропаганды. Таким образом, его творчество представляет собой сложный сплав искусства и политики, где каждое изображение несет в себе глубокий смысл и призыв к социальным переменам.

Таким образом, можно утверждать, что Вертов не просто фиксировал реальность с помощью своего «киноглаза», но и активно формировал общественное сознание, создавая визуальный язык, способный передать идеи прогресса и справедливости. Его фильмы становятся не только документальными свидетельствами времени, но и мощными манифестами, призывающими зрителя к размышлениям о социальных изменениях и идеалах нового общества.

В заключение данного параграфа следует акцентировать внимание на том, что творческие находки Вертова, такие как скрытая камера, синхронный звук, массовая любительская съемка, а также поэтический и идеологический монтаж, играли ключевую роль в его стремлении к максимально точной репрезентации реальности. Для Вертова действительность не была просто фоном; она являлась живым организмом, насыщенным новыми революционными идеями, которые он с энтузиазмом воспринимал и стремился отразить в своем искусстве.

Эти инновации позволяли ему не только фиксировать моменты жизни, но и передавать дух времени, насыщая свои фильмы глубоким смыслом и эмоциональной нагрузкой. Скрытая камера давала возможность заглянуть в самые интимные уголки человеческой жизни, а синхронный звук создавал эффект присутствия, погружая зрителя в атмосферу событий. Массовая любительская съемка, в свою очередь, демонстрировала силу коллективного творчества и вовлеченности общества в процесс создания искусства.

Идеологический монтаж, используемый Вертовым, служил не просто для соединения кадров, но и для формирования определенного нарратива, который подчеркивал важность социальных изменений и революционных преобразований. Таким образом, его работы становятся не только документальными свидетельствами эпохи, но и мощными манифестами, которые призывают зрителя к размышлениям о значении происходящих событий. В этой связи можно утверждать, что Дзига Вертов не просто фиксировал реальность – он активно формировал общественное сознание, используя свои художественные находки как инструмент для передачи идеалов нового времени.

Новаторский подход Вертова, который часто вступал в противоречие с эстетическими канонами большинства своих коллег и вызывал недовольство у многих кинокритиков своего времени, нашел свое яркое выражение в советском кино во время эпохи оттепели. Особенно это проявилось в работах Марлена Хуциева<sup>162</sup>, который, несмотря на то что создавал игровое кино, стал истинным мастером «документального стиля» в этой области. Однако влияние Вертова на Хуциева нельзя рассматривать в изоляции; его творчество было лишь одной из множества составляющих, формировавших художественный облик режиссера.

Необходимо отметить, что четкие контуры документальности в игровом кино начали активно формироваться после Второй мировой войны, особенно в конце 1950-х годов. Этот период стал временем, когда документальный подход

---

<sup>162</sup> Марлен Мартынович Хуциев (1925–2019) – советский и российский кинорежиссёр, сценарист и педагог грузинского происхождения; народный артист СССР, лауреат Государственной премии РФ.

стал альтернативой более неуклюжему и помпезному кинематографу «малокартинья» в Советском Союзе, а также «кино белых телефонов» в Италии и чрезмерно эмоциональным мелодрамам французского кинематографа. В условиях послевоенной реальности, когда множество людей пережили ужасные испытания, серьезные режиссеры ощутили моральную ответственность за качество создаваемого контента. Съемка легкомысленных и банальных сюжетов казалась им недопустимой, и они стремились создавать более глубокие и значимые произведения, которые отражали бы реалии жизни и внутренний мир человека.

Таким образом, можно утверждать, что новаторство Вертова не только оказало влияние на Хуциева, но и стало частью более широкой культурной трансформации, которая стремилась преодолеть устаревшие форматы и предложить зрителю нечто новое и актуальное. Это движение к правдивости и искренности в кино стало важной вехой в развитии советского кинематографа и повлияло на последующие поколения режиссеров. Творческое наследие Дзиги Вертова было тепло воспринято в различных странах, особенно во Франции, где его идеи нашли особенно благодатную почву. В начале 1960-х годов французский социолог и кинотеоретик Эдгар Морен ввел термин «*cinéma verité*», что в переводе означает «правдивое кино». Это понятие напрямую связано с серией советских документальных фильмов Вертова под названием «Киноправда», созданной в период с 1922 по 1924 год. Важно отметить, что именно эти работы стали основой для формирования нового подхода к документальному кино, который стремился отразить реальность без прикрас и манипуляций.

Как впоследствии заметил<sup>163</sup> Ж. Садуль<sup>164</sup>, в тот период некоторые режиссеры, такие как Жан Руш<sup>165</sup> и Крис Маркер<sup>166</sup>, открыто заявили о своем

---

<sup>163</sup> Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. – М.: Изд-во иностр. лит., 1957.

<sup>164</sup> Жорж Садуль (1904–1967) – французский историк, теоретик и критик кино.

<sup>165</sup> Жан Руш (1917 – 2004) – французский кинорежиссёр, этнограф, инженер.

<sup>166</sup> Крис Маркер (Кристиан-Франсуа Буш-Вильнёв) (1921 – 2012) – французский кинорежиссёр-документалист, фотограф и писатель, признанный во всём мире мастер и реформатор документального кино, создатель жанра фильма-эссе.

следовании творческому пути Вертова. Их работы не только вдохновили их современников, но и стали основой для возникновения нового жанра, который был заимствован у самого Вертова и получил название «киноправда». Этот жанр стал символом стремления к искренности и правдивости в кинематографе, что было особенно актуально в контексте социальных и политических изменений того времени. Кроме того, французский и франко-швейцарский режиссеры, такие как Жан-Люк Годар<sup>167</sup> и Жан-Пьер Горен<sup>168</sup>, объединились в рамках «Группы Дзиги Вертова» (Groupe Dziga Vertov). Эта группа стала важным культурным явлением, объединяющим художников, стремящихся продолжить традиции Вертова и исследовать новые формы выражения через кино. Их работы отражали дух экспериментов и новаторства, которые были характерны для «новой волны»<sup>169</sup> французского кино.

Анализируя современное состояние научного интереса к наследию Вертова, А. Щербенок в своем исследовании подчеркивает, что статистические данные показывают неуклонный рост публикаций и статей, посвященных его творчеству, в таких странах, как Россия, Великобритания и США. Это свидетельствует о том, что влияние Вертова продолжает ощущаться и в наши дни, вдохновляя новых исследователей и кинематографистов на изучение его работ и внедрение его идей в современное искусство. Таким образом, наследие Вертова не только сохраняется, но и активно переосмысливается в контексте современных культурных и социальных реалий.

---

<sup>167</sup> Жан-Люк Годар (1930 – 2022) – франко-швейцарский кинорежиссер, кинокритик, актёр, сценарист, монтажер и кинопродюсер, стоявший у истоков французской новой волны в кинематографе.

<sup>168</sup> Жан-Пьер Горен – французский кинорежиссёр, теоретик кино и профессор.

<sup>169</sup> Направление в кинематографе Франции конца 1950-х и 1960-х годов. Одним из его главных отличий от преобладавших тогда коммерческих фильмов был отказ от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съёмки и от предсказуемости повествования.

### 3.4. Всеволод Пудовкин: глубокий психологизм и революционная идейность

Эпоха становления художественной выразительности и нового мировоззрения ярко заявляет о себе и в творчестве режиссёра, актёра и сценариста, очень яркого человека В. И. Пудовкина (1893–1953), который создает фильмы отличающиеся увлекательностью рассказа, предельной выразительностью, индивидуализированными, а не типовыми персонажами, внимательной работой с актерами, особо точной проработкой деталей в кадре. Главными фильмами Пудовкина в рассматриваемый нами период стали «Мать» (1926) – экранизация романа М. Горького, «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингис-хана» – в международном прокате – «Буря над Азией» (1928), которые образовали трилогию о революционных переменах в нашей стране.

Кроме творчества в создании лент, Пудовкин издает много теоретических работ, среди которых такие, как «Творчество кинорежиссера», «Принципы сценарной техники», «Фотогения» (1925) (это труде он развивает принципы, изложенные Луи Деллюком), «Натурщик вместо актера» (1929), где он обсуждает роль актера и натурщика в кино, подчеркивая важность их взаимодействия, «Реализм, натурализм и «система» Станиславского» (1939), «Работа актеров кино и «система» Станиславского» (1952), в которых анализируется влияние театральной системы Станиславского на киноискусство, говорится о том, как актерская техника может быть адаптирована в кинематографе. Эти размышления кинорежиссера значительно усилили базу кинематографической теории и углубили понимание кино как искусства.

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 Кулешова<sup>170</sup>. Пудовкин с большим энтузиазмом поддерживал любые новаторские идеи и эксперименты, которые предлагал его учитель. Это влияние

---

<sup>170</sup> 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».

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 производства, 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. В этом аспекте он так же продолжал традиции своего учителя Кулешова, однако, как подчеркивает Н. Зоркая в своем исследовании<sup>171</sup>, индивидуальность Пудовкина постепенно начала выходить за рамки кулешовской школы. 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

---

<sup>171</sup> Зоркая Н.М. История отечественного кино. – М.: Белый город, 2014.

сложных индивидуальностях, часто с серьезными внутренними переживаниями.

В общем, Кулешов разработал собственную теорию монтажа, которая выступала не технической необходимостью, а выразительным средством. Компоновка материала и творческое его переосмысление – именно это «одухотворяет» композицию, именно тогда режиссер вкладывает в кадр свои чувства и мысли, обогащая тем самым зрительское восприятие. Исследователи подчеркивают, что Пудовкин особенно ценил теорию стройной композиции кадра. Эта концепция предполагает четкость и ясность визуального языка, делая каждую сцену более выразительной и запоминающейся. Так, французский философ Ж. Делез уделил особое внимание особенностям режиссерского подхода Пудовкина, утверждая, что «глубина его искусства состоит в раскрытии сложной ситуации действия по его элементам, которое совершает персонаж с пробуждающимся сознанием... пока он не получает импульса к действию...»<sup>172</sup>. Это утверждение подчеркивает важность внутреннего мира персонажей и их эмоциональных переживаний, что делает фильмы Пудовкина особенно резонирующими для зрителей. И авторитетный советский киновед Е. М. Вейцман<sup>173</sup> в своем анализе творчества Пудовкина выделяет две ключевые стилистические его особенности: «активный поиск кинематографического образа человека» и «монтаж и выразительность актерской игры»<sup>174</sup>. При этом он подчеркивает особую роль крупного плана, как одного из самых сильных инструментов режиссера. Этот прием позволял Пудовкину запечатлеть подлинные эмоции героев, передавая их внутреннее состояние. Крупный план становился для зрителя окном в психологию персонажа. Таким образом, Пудовкин на протяжении своей творческой жизни всегда пытался найти гармонию между новыми экспериментальными формами и классическими методами актерской игры.

<sup>172</sup> Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 84.

<sup>173</sup> Евгений Михайлович Вейцман (1918 – 1977) – советский киновед, специалист в области философии кино. Кандидат философских наук.

<sup>174</sup> Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978, с. 189.

Формирование творческого мировоззрения Пудовкина, а также его убеждений и эстетических предпочтений особенно четко видно в его знаменитой киноленте «Мать», созданной по мотивам одноименного романа Максима Горького. Одной из ключевых задач, стоящих перед Пудовкиным во время съемок, было стремление к максимально точному и выразительному визуальному решению, он продумывал смену планов, изменение ракурсов в картине, метафорические монтажные стыки. Важную роль сыграл подбор актеров на главные роли. Павла Власова сыграл Николай Баталов, роль его матери (Ниловны) – главной героини – исполнила Вера Барановская. При этом, режиссер уделил особое внимание и эпизодическим персонажам, которые оказались на редкость запоминающимися, что усилило эмоциональный эффект фильма. Так, на экране мы можем увидеть таких ярких второстепенных героев, как трактирщик, одноглазый гармонист, судебный надзиратель, пожилые соседки, офицер (эту роль исполнил сам Пудовкин, который был еще и очень хорошим актером). Эти персонажи прекрасно дополняют сюжет и становятся символами различных социальных слоев и конфликтов того времени. Так же в этом фильме Пудовкин применил свою уникальную манеру постановки кадров. Так, при просмотре фильма сразу же бросаются в глаза великолепные съемки весеннего неба с плывущими облаками, которые создают ощущение легкости и обновления, тут же это настроение резко уходит, потому что в кадре появляется огромная фигура неподвижного городского, снятого с нужного Пудовкину ракурса – снизу, что всегда создает эффект монументальности. Эти два последовательных кадра – один о весне, другой о застывшем режиме контрастируют и создают хорошо читаемую аллегория: первый кадр символизирует надежду и возрождение, тогда как второй – олицетворяет застой и угнетение. Такое «наложение» кадров создает многослойность восприятия, позволяя зрителю намного объективнее понимать контекст происходящего.

Фильм «Мать» отчетливо продемонстрировал стремление Пудовкина к простоте изложения материала, понятности для широкой аудитории, которая, конечно, не всегда принимала более сложные метафоры и интеллектуальный

монтаж Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова. В фильме «Мать» особенно видно, как по-разному представляют революционную тематику Эйзенштейн и Пудовкин. Если для Эйзенштейна ключевым является изображение движения масс и коллективного действия, то Пудовкин обращает внимание на конкретные человеческие судьбы, находящиеся в центре революционной динамики. Сюжетно, на начальном этапе персонажи фильмов изображаются как забитые и угнетенные люди, сосредоточенные исключительно на своих собственных нуждах и переживаниях. Однако в ходе развития сюжета они переживают глубокое внутреннее преобразование. К концу фильма Ниловна открывает себя как совершенно иную личность. Пудовкин умело рассказывает зрителю, что жизнь с осознанной общественной целью делает и саму индивидуальную жизнь осознанной. Кроме того, Пудовкин постарался провести мысль, любовь матери к сыну постепенно основывалась на принятых Ниловной идеалах Павла Власова. Все это, как и романе М. Горького «Мать», и в рассматриваемой одноименной экранизации, стало метафорой для всего общества, если оно живет не только материальным, но ориентировано и обретение духовного смысла жизни. Пудовкин в своем фильме предложил героев, которые легко запоминались, о чем говорили многочисленные отклики зрителей, например, присланных в редакцию газеты «Комсомольской правды». Газета отмечала, что «в выборе своих приемов Пудовкин точен, как точен только зрелый мастер. Просмотр таких лент как «Мать» убеждает в исключительном росте нашей советской кинематографической культуры». А редакция не менее известной газеты «Правда» подчеркивала: «...вдумчивая и нешаблонная простота, чуткость, мужественность и психологическая правдивость выдвигает его с первой же кинолентой в передовую группу режиссеров – авторов советского кино». Официальная и более авторитетная критика тоже не оставила без внимания новое произведение Пудовкина. Современный исследователь-культуролог Н. Б. Кириллова, комментируя восприятие фильма «Мать», полагает, что Пудовкин смог воплотить на экране «необычный

художественный синтез трех различных эстетик»<sup>175</sup>: реалистической прозы Горького, психологизма «системы» Станиславского и школы «натурщика» Кулешова. Она обратила особое внимание на то, что режиссеру удалось представить на экране «индивидуальную фабулу интриги», противостоя ранее упомянутому «эффекту Кулешова», и что именно в этом фильме он понял, что монтаж – это не просто технический этап, а мощный инструмент для построения истории и передачи эмоций.

---

<sup>175</sup> Кириллова Н.Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30525777>

## ГЛАВА 4. СОЧЕТАНИЕ ИДЕЙНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭПОХИ

### 4.1. Особенности художественной репрезентации эпохи в кинематографе

Искусство в классической эстетике – это способ конкретно-чувственного выражения духовного опыта, воспроизведение объективного мира через субъективный взгляд художника, через образ, который всегда несет множество смыслов. Неклассическая эстетика, в частности, феноменологическая расширяет представление об искусстве. В ее пространстве произведение искусства фантомно (виртуально), оно только предполагаемая реализации множества возможностей, зависящая от реципиента. Так, польский эстетик-феноменолог Роман Ингарден<sup>176</sup>, говоря о многослойности художественного произведения и выделяя особо слой так называемых зримо представленных «видов» людей и вещей, говорит, что они актуализируются именно реципиентом, у Ингардена – читателем в процессе чтения, а в произведении присутствуют в своеобразном потенциальном состоянии. Во многом опираясь на идеи феноменологов, Я. И. Климов тоже подчеркивает<sup>177</sup> активную позицию реципиента, который не ограничивается пассивным усвоением контента, а участвует в конструировании смыслов, опираясь при этом на личностные культурные и идеологические установки. В результате (если мы говорим о кино) каждый зритель всегда формирует уникальную интерпретацию произведения, что и подразумевает принципиальную множественность художественных оценок. Так что искусство не является простой передачей информации, оно представляет собой интерактивный процесс, в рамках которого происходит диалог между произведением и зрителем, и обе стороны участвуют в генерации новых смыслов, что подчеркивает значимость художественной репрезентации действительности.

---

<sup>176</sup> Роман Витольд Ингарден (1893 – 1970) – польский философ, представитель феноменологии.

<sup>177</sup> Климов, Я.И. Репрезентация реальности в киноискусстве: философско культурологический аспект // Философия и культура. – 2020. – №4, С. 47.

Искусство исполняет важную функцию в структуре общественного сознания, воздействуя на формирование мировоззрения, включающего ценностные ориентиры и идеологические установки. Одновременно оно выражает социальные тенденции и конфликты, характерные для конкретной исторической эпохи. Как отмечает<sup>178</sup> М. С. Мкртычева, эффективность художественного отражения действительности обусловлена его способностью взаимодействовать с коллективным воображением, трансформируясь под влиянием эмоциональных реакций, социальных ожиданий и индивидуальных предпочтений аудитории. Таким образом, искусство расширяет человеческую чувственность, способствуя осмыслению сложных социальных явлений, экзистенциальных проблем, обогащая эмоциональную сферу. Иными словами, искусство предстает как важный когнитивный инструмент, облегчающий процесс осознания и интерпретации многогранных явлений окружающего мира.

Начиная с начала XX века кинематограф начинает занимать важное место в сонме искусств и в способности образно воспроизводить мир. Как отмечал<sup>179</sup> значимый в эстетической науке видный советский и российский эстетик Ю. Б. Борев, кинематографическое искусство обладает уникальной способностью отражать мир, потому что использует временную организацию повествования для передачи внутренней логики событий. Благодаря этому кино наряду со старейшими искусствами является важным средством познания и интерпретации социальной реальности.

В этой связи уместно обратиться и к позиции<sup>180</sup> немецкого социолога Рене Кёнига, отмечавшего, что кинематографическое искусство особенно точно фиксирует эмоциональные состояния и мировоззрение публики, потому что оно обладает большей наглядностью и простотой восприятия, чем иные формы искусства. Действительно, визуальная природа кинематографа, помноженная на

---

<sup>178</sup> Мкртычева, М.С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №12, С. 115.

<sup>179</sup> Борев Ю. Б. Эстетика : отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005, с. 289.

<sup>180</sup> König, R. Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze / Hrsg. von R.König. Köln – Berlin, 1998, с. 544.

передачу движения, способствует мгновенному пониманию эмоциональных и концептуальных посылов, иными словами, оптимальному контакту со зрительской аудиторией.

В общем, кинематограф и как искусство вообще и как искусство, технологически оснащенное не ограничивается пассивной фиксацией социальных явлений, а принимает активное участие в их интерпретации. Искусство экрана выполняет функцию зеркала, в котором отражаются не только социокультурные сдвиги, но и, в силу указанной наглядности и относительной простоты восприятия, глубинные психологические процессы, выражающиеся в человеческих тревогах, устремлениях и идеалах. Так что кино можно рассматривать как особо значимый коммуникативный механизм, обеспечивающий взаимодействие между зрителем и художественным произведением, что позволяет каждому субъекту выстраивать индивидуальные трактовки и извлекать персональные смыслы, о чем мы говорили выше.

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, 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. Например, с какой целью ученый соглашается изменить внешний облик механической женщины, который он

задумал, или почему руководитель города хочет уничтожить рабочих, создав бунт, ведь все это не имеет здоровой мотивировки.

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 личные 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 продолжают оставаться предметом дискуссий, демонстрируя свою вневременную значимость.

К 1927 году мир находился в условиях активной индустриализации и стремительной урбанизации, что, как отмечается в работах исследователей, привело к значительным социальным потрясениям, выразившимся в глобальном экономическом кризисе. Современный российский историк В. П. Любин в своей статье «О неготовности постимперского общества к

демократии»<sup>181</sup> акцентирует внимание на том, что Германия в период конца 20-х годов находилась на грани радикальных изменений. Однако страна столкнулась с серьезными противоречиями: с одной стороны, она достигла определенного уровня индустриального развития, который обычно рассматривается как основа для прогрессивных преобразований, с другой же, – боялась их осуществить, чтобы не привести к дестабилизации существующего социального баланса. Это положение снижало готовность Германии к кардинальным переменам. Поскольку действующая система демонстрировала высокую подверженность социальным кризисам, риск стагнации в процессе структурных преобразований становился еще более явным. Параллельно усиливающееся расслоение общества способствовало усугублению социально-экономического дисбаланса, что дополнительно усложняло обстановку. В данном контексте закономерно и возникала дискуссия о поиске оптимального соотношения между потребностью в реформах и поддержанием общественной стабильности. Говоря иначе, сложившаяся ситуация в Германии характеризовалась противоречием между неизбежностью преобразований и опасениями их негативных потенциальных последствий. Социум испытывал нарастающее давление со стороны разнородных социальных групп, каждая из которых отстаивала собственные интересы и приоритеты. Прогрессивные устремления вкупе с угрозой дестабилизации, оказывали существенное влияние на политические и социальные тенденции того периода.

Фильм «Метрополис» как раз ярко (пусть и в метафорической форме) иллюстрирует социальные процессы своего времени, особо акцентируя внимание на вероятности классовой борьбы. В этом произведении отчетливо представлены процессы урбанизации, город, о котором идет речь (Метрополис) и разделенный на два контрастирующих уровня – верхний, олицетворяющий богатство и власть, и нижний, где царят нищета и угнетение, свидетельствует о

---

<sup>181</sup> Любин В.П. О неготовности постимперского общества к демократии [Электронный ресурс] // Полития. – 2013. – №4. – С. 176–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-negotovnosti-postimperskogo-obschestva-k-demokratii-vinkler-g-a-veymar-1918-1933-istoriya-pervoy-nemetskoj-demokratii-per-s-nem-e-e?ysclid=1w804scz6z254957783>

глубоких социальных противоречиях и напряжении между двумя классами. Конфликт между рабочими, вынужденными существовать в мрачном подземелье, и привилегированной элитой, наслаждающейся всеми благами роскошной жизни, становится яркой метафорой классовой борьбы.

Классовое противостояние, представленное в фильме, воплощает не только борьбу за равноправие и справедливое устройство общества, но и глубокие эмоциональные переживания, порожденные классовым расслоением. Помимо этого, кинокартина поднимает уже тогда значимую проблему взаимоотношений гуманистических ценностей и бездушных технологий. В представленном утопическом мегаполисе технические достижения занимают центральное место в повседневной жизни. Однако подобное превосходство машинной цивилизации вызывает опасения в сохранности духовной составляющей человека, индивидуальной свободы и просто способности управлять созданными для удобства механизмами. Таким образом, фильм не просто изображает социальные противоречия, но и провоцирует размышления о двойственной роли технологий, способных как совершенствовать, так и подвергать опасности жизнь человечества, и «Метрополис» трансформируется из кинематографического произведения в значимый культурный манифест, отстаивающий человеческие права в эпоху ускоряющегося технического развития. Трудно не заметить, что эта проблема и сегодня стоит перед обществом.

Художественная композиция фильма Фрица Ланга позволяет представить особенности общественного развития, идеологические установки, проблемы технологического развития 1920-х годов. Идеи фильма раскрываются не простым повествованием, но насыщенным визуально, включающим символические элементы, системы знаков, передающие культурные ориентиры и мировоззренческие принципы Веймарской республики. Каждая деталь фильма – архитектурные решения, световые эффекты, монтажные приемы – тщательно выверены для передачи ощущения психологического и физического напряжения. Это напряжение проистекает не только из межличностных

столкновений, но и отражает антагонизм между различными социальными группами. Ланг разрабатывает уникальный визуальный стиль, усиливающий восприятие тревоги и угнетения, пронизывающих общество. Зритель понимает, что современные технологии обладают двойственным потенциалом, что они способствуют как интеграции, так и дезинтеграции социальных связей (а это актуализирует проблему этических норм и ответственности в условиях интенсивного развития науки и техники). Ланг, мастерски выстраивая систему символов и визуальных образов, демонстрирует идеальное соответствие формы и смыслового наполнения. Все элементы кинематографического языка усиливают значимость представленных на экране символических элементов. Так, варьирование ракурсов не только выделяет ключевые сцены, но и добавляет смысловую глубину, способствуя более полному раскрытию психологического состояния героев. Все указанное вполне требует семиотического анализа. Фильм Ланга не ограничивается пассивным воспроизведением действительности, а активно конструирует ее. Через демонстрацию определенных социальных структур и идеологических концепций фильм воздействует на мировоззрение аудитории, тем самым фильм представляя собой значимый идеологический документ, в котором нашли отражение ключевые социально-политические противоречия того времени, не потерявшие свою значимость и для нашего.

Это небольшое исследование ленты Ланга позволяет сделать вывод о том, что кинематограф начала XX века фиксировал его идейные, общественные и культурные особенности. Благодаря изысканной визуальной культуре, которую создавали художники уровня Фрица Ланга, киноискусство предоставляло зрителю возможность интерпретировать сложные социальные явления через художественную выразительность. Так, «Метрополис», не только фиксирует острые противоречия современной ей эпохи, но и выступает в роли предсказателя грядущих трансформаций и аналитика социальных, технологических и этических проблем. Благодаря насыщенной символике и выразительному визуальному ряду, Ланг демонстрирует кино как инструмент

осмысления фундаментальных аспектов человеческого бытия, включая социальную стратификацию, взаимодействие гуманистических ценностей и технического развития, а также диалектику личной автономии и общественных обязательств.

Таким образом, киноискусство первой половины XX века, органично синтезируя концептуальную глубину и изысканную художественность, превращается в эффективный инструмент осмысления исторического контекста, является существенным источником культурных и исторических знаний, позволяет глубже проникнуть в дух той или иной эпохи и побуждает к осмыслению насущных вопросов, актуальных для современного этапа развития общества.

#### **4.2. Специфика репрезентации времени первой половины XX века в кинематографе**

Итак, 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<sup>182</sup>. Первая половина XX века, которую исследуемые нами кинематографисты фиксировали – это сложный и насыщенный исторический период, характеризующийся 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

---

<sup>182</sup> Некоторые положения данного параграфа относительно репрезентации временных аспектов в кинематографе опубликованы автором в см.: Беда В. Г. О репрезентации времени в кинематографе первой половины XX века: аспекты влияния // Вестник Калмыцкого университета, 2024, №3(63), с. 144-150.

этим существенным углом зрения предоставляет нам уникальную возможность более глубокого изучения времени первой половины XX века.

Кино первой половины XX века было, конечно, и развлекательным, но мы обращали внимание на то, что оно выступало трибуной для социальных комментариев и высказывания политических взглядов. Фильмы были своеобразными хроникерами событий в обществе, изменений в нем, проводниками прогрессивных изменений в нем, например, таких, как борьба за права человека, свобода совести и др. Поскольку такие изменения в радикальных вариантах происходят во время революционных движений и войн, то темы этих событий кино разрабатывало наиболее полно. Изучая работы великих мастеров киноискусства, мы глубже понимаем не только художественные аспекты их творчества, но и идейные. Осознаем, как их взгляды воспроизводятся в произведениях, насколько они соответствуют историческими реалиями. Все это говорит о значимости кинематографа, поскольку он способен влиять на сознание общества и формировать мировоззрение населения.

Принципиально различные политические и социальные идеологические концепции первой половины XX века оказали непосредственное влияние на форму и содержание кинематографа. Например, в период нацизма в Германии, кинематограф стал средством массовой пропаганды, призванным формировать идеологию нацистского режима. Этот период в истории кинематографа отличается обилием фильмов с ярко выраженной пропагандистской функцией, где представление исторического времени характеризовалось нацистской идеологией. Прекрасным примером, подтверждающим эти мысли, служит кинолента Л. Рифеншталь «Триумф воли». Фильм прекрасно сочетает в себе красоту художественной формы с крайне несправедливым идейным содержанием. И тот факт, что Лени Рифеншталь искренне выразила восхищение событиями, увиденными ею в Нюрнберге на съезде НСДАП, отразило их подлинность, таким образом режиссер невольно сумела создать относительно прозрачный портрет феномена национал-социализма в Германии. С другой стороны, в эпоху

любого идеологического противостояния, такого, например, как холодная война, кинематограф, наряду с другими формами искусства, неизменно превращается в арену идеологической конфронтации. В это время кино развивает не свою развлекательную функцию, но мощный инструментарий, через который передаются различные идеологические послания и, вообще транслируется характерная напряженность времени, пронизанной конфликтами и борьбой за умы людей.

Исследуя кинематографические произведения первой половины XX века, можно с уверенностью утверждать, что влияние идеологии на искусство кино было колоссальным. Кинематограф в этот период особенно часто представлял прежде всего средством идеологического воздействия, стремился так влиять на зрителя, чтобы сформировать у него необходимое властным структурам восприятие мира, не просто фиксировал исторические события, но и активно участвовал в создании новых смыслов и ценностей. Кинематограф, используя мастерски созданные художественные образы, одновременно служил проводником конкретных идеологических установок, насаждал шаблонные модели восприятия событий и явлений, что в конечном итоге способствовало формированию устойчивых общественных представлений и формировало поведенческие модели. Фактически, искусство экрана в большей степени конструировало реальность, нежели пассивно её воспроизводило, поэтому в течение первой половины двадцатого столетия оно превратилось в значимый инструмент идеологического воздействия, участвуя в борьбе за внимание аудитории и демонстрируя двойственную природу искусства: с одной стороны, как механизма пропаганды, с другой же, – как метода осмысления истории.

При исследовании тематического содержания кино указанного периода неизбежно выявляется комплекс любопытных и существенных элементов, которые характеризуют основные характеристики эпохи. В этом смысле показателен фильм, который как будто не отличается идейностью, но несет ее – позитивную и оптимистичную. Речь о фильме «Волшебник страны Оз»<sup>183</sup> 1939

---

<sup>183</sup> Американская музыкальная семейная сказка Виктора Флеминга производства студии «MGM».

года. Это произведение не только стало культовым, но и выразило дух оптимизма и надежды, пронизывавший американское общество после тяжелых испытаний Великой депрессии. Технические новшества – цвет, звук сыграли важную роль в передаче этого светлого состояния духа и выступали катализатором хорошего настроения зрителя. Они помогли сформировать атмосферу радости и освобождения, утверждавшуюся в жизни американцев конца 30-х годов, стремящихся к восстановлению и улучшению своей жизни. «Волшебник страны Оз» стал не просто развлекательным фильмом, но и символом надежды, отражающим стремление общества преодолеть трудности и вернуться к благоприятным перспективам. В этом случае киноискусство выступило как целесообразный инструмент формирования оптимистичного общественного сознания, способный вдохновлять и объединять людей в сложные времена.

Нельзя не отметить, что наше исследование находится в области, соприкасающейся с основными идеями Маршалла Маклюэна, хотя акцентирует внимание на влиянии не всех медиа, а киноискусства на сознание общества во время формирования таких идеологических течений таких, как фашизм, коммунизм, либерализм и др. Канадец Маршалл Маклюэн является автором одного из наиболее известных и влиятельных трудов по пониманию особенной и роли медиа, в 1964 году он написал книгу «Понимание медиа: Внешнее расширение человека». В ней он рассматривает влияние различных медиа на человеческое восприятие и мышление и, считая, что медиа являются «внешними расширениями» человека, предлагает новый способ понимания их. Он полагает, что средства массовой информации должны рассматриваться как объекты исследования независимо от их содержания, что их воздействие на общество обусловлено не столько их содержанием, сколько особыми отличными от других характеристиками. Например, электрический свет, будучи лишенным какого-либо содержания, тем не менее, кардинально изменил образ жизни людей, трансформировав использование ночного времени и сделав

экономическую деятельность круглосуточной<sup>184</sup>, т.е. даже простое новшество в области технологии оказывает глубокое влияние на социальные практики. Точно так же – просто своим существованием – телевидение, радио, газеты и другие средства массовой информации оказывают значительное и непредсказуемое воздействие на развитие общества. Однако, данные воздействия остаются незамеченными из-за того, что исследователи преимущественно заинтересованы в смысле передаваемых сообщений. Маклюэн выразил необходимость изучения скрытых медиа-эффектов в своем знаменитом высказывании «средство коммуникации есть сообщение» (The Medium is the Message). Резюмируя вышесказанное, можно с уверенностью утверждать, что современные медиа – это не просто средства обмена информацией, а активные участники формирования и изменения идей и ценностей общества. При этом, они не только отражают общественные ценности, но и воздействуют на межличностные отношения, душевное состояние, поведение и мышление людей.

С точки зрения анализа медиа, в данном случае, кинематографа, мы считаем, что период первой половины XX века представляет особый интерес, поскольку идеологические конфликты в нем были особенно много. Особое внимание стоит уделить анализу применяемых техник и медиа-технологий и их влиянию на репрезентацию времени в кинематографе первой половины XX века.

Контекст времени. В первой половине XX века произошло несколько принципиально важных глобальных событий, которые оказали огромное влияние на развитие общества, экономику, разные типы идеологий и культуру. Одним из наиболее значимых событий этого периода стала Великая депрессия, которая началась в 1929 году и привела к серьезной экономической нестабильности в мире. Экономический кризис привел к резкому снижению цен на товары, особенно на сельскохозяйственные продукты. Цены на основные

---

<sup>184</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003, с. 10.

сельскохозяйственные и животноводческие продукты снизились в 1932 году в 2–3 раза по сравнению с 1929 годом<sup>185</sup>. В годы кризиса широкие масштабы приобрели банкротство промышленных, торговых и финансовых предприятий и фирм. Значительное количество безработных вместе с семьями, утратив все возможные источники дохода, оказались перед реальной угрозой смерти от голода. Потеря возможности самостоятельно обеспечивать свое существование спровоцировала у них тяжелые психологические состояния, по сути, депрессию. Вследствие экономического кризиса значительная часть населения была вынуждена переселиться в трущобы, лишившись доступа к медицинскому обслуживанию и испытывая хронический голод. Подобные крупные экономические потрясения неизбежно порождают разнообразные социальные движения, часто недовольство и идеологические течения, ставящие целью изменить ситуацию. Великая депрессия, таким образом, не просто представляла собой экономический кризис, но и послужила ключевым фактором в переосмыслении функций государства в экономике и социальной сфере.

Помимо Великой депрессии, первая половина XX века ознаменовалась двумя мировыми войнами, оказавшими глубочайшее воздействие на политическое устройство и социальную динамику большинства стран. Эти военные конфликты привели к радикальному переделу государственных границ, существенным сдвигам в коллективном сознании общества, а также возникновению новых идеологических парадигм и принципов международного взаимодействия. Первая мировая война (1914–1918) спровоцировала распад крупных империй, включая Австро-Венгерскую и Османскую, а также стимулировала социальные преобразования, способствуя, в частности, развитию феминистских движений и усилению борьбы за права рабочих. Вторая мировая война (1939–1945) углубила данные трансформации, вызвав массовые миграционные процессы, формирование новых политических альянсов и кардинальное изменение расстановки сил в глобальном масштабе. Закономерно, что первая часть XX века представляла собой период

---

<sup>185</sup> История США. Т. 3, 1918 – 1945 / Под ред. Г.Н. Севостьянова. - М.: «Наука», 1985, с 154.

фундаментальных трансформаций, оказавших влияние на все сферы общественной жизни, включая экономические, культурные и социальные. Эти процессы способствовали переосмыслению концепции гражданских прав и обязанностей, а также подчеркнули важность международных контактов с целью недопущения повторения мировых войн. Вследствие этого, указанный исторический этап заложил основы мирового порядка, определившего условия существования человечества на ряд десятилетий.

Репрезентация этого времени в кинематографе позволяет глубже его изучить. Зная об особенностях исторической ситуации, легче понять, какие темы, сюжеты и стили были особенно популярны в кино, какие идеологические и культурные тенденции раскрывались в кинопроизведениях. Например, понятно, почему идеи революции были представлены в советском кинематографе. Влияние революционных коммунистических идей на отечественное кино первой половины XX века было значительным и несомненным. В 1920-е годы советская киношкола произвела сильное впечатление на мировую кинематографическую систему, благодаря своим достижениям в области кинематографической формы. Зарубежные коллеги, несмотря, порой, на неприятие содержательно-тематического аспекта, восхищались стилистикой фильмов и художественным мышлением советских режиссеров, их называли «советскими формалистами», подчеркивая новаторский характер их творчества. Три из их кинолент – «Броненосец "Потемкин"» Сергея Эйзенштейна, «Земля» Александра Довженко и «Мать» Всеволода Пудовкина – были включены в список лучших фильмов<sup>186</sup>. К выдающимся лентам этого периода можно отнести еще один фильм Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга», снятый в 1927 году, который отражает как социальные последствия кризиса, так и революционные идеи. Этот, несомненно, политический фильм объясняет, почему и как большевики пришли к власти в 1917 году. Очень интересно, что в фильме акцент сделан на борьбу именно простых людей за свои права и за мир против власти капитала и

---

<sup>186</sup> Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера. – Минск: Тесей, 2005, с. 31

самодержавия. При этом, зрителю не показываются великие политические фигуры того времени. Пудовкин подчеркивает важность кинематографии как средства не только отображения реальности, но и формирования мыслительных процессов у зрителя. Он видит в кинематографе не только зрелище, но и инструмент понимания мира и его изменений. При этом монтаж становится ключевым инструментом для создания глубокого воздействия и передачи сложных связей между явлениями<sup>187</sup>. Изучая как данную теорию, так и другие исследования Пудовкина, советский киновед Е. М. Вейцман в своих работах о философии кинематографа подчеркивает: «Монтаж, по Пудовкину, – прежде всего свойство мышления»<sup>188</sup>.

Революционные идеи выступили стимулом для творчества кинематографистов, поскольку у них появилась возможность работать с интересным материалом – сложной и переменчивой социально-политической ситуацией первой половины XX века. А эта тематика в свою очередь позволила художникам влиять на общественное мнение и вызывать обсуждение социальных проблем.

Эстетика и стиль. Итак, существенное воздействие на эстетику и стиль кинематографа XX века оказали утвердившиеся идеологии – фашизм, нацизм, с одной стороны, и коммунизм, – с другой, разнообразные стили искусства, например, сюрреализм, кубизм, экспрессионизм. Идеи коммунизма оказали значительное влияние на кинематограф, способствуя появлению кинопроизведений, в которых основное внимание уделялось актуальным социальным вопросам, а также продвигались принципы социального равенства и справедливости. В то же время фашистская эстетика, воплощенная в кинематографе Третьего Рейха, фокусировалась на националистической риторике, подчеркивая доминирование одной нации над остальными. Для усиления эмоционального воздействия в таких фильмах активно применялись

---

<sup>187</sup> Панова С. В. Монтажное мышление и его особенности в концепциях советских киноноваторов: философская интерпретация // Вестник Челябинского государственного университета. – 2021. – № 2, с. 93.

<sup>188</sup> Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978, с. 189.

визуальные метафоры, призванные вызывать у зрителей чувство единства с пропагандируемыми идеями. Что касается сюрреализма, который был представлен в европейском кинематографе, он тоже отражал время первой половины XX века, особенно его начала, его воздействие проявилось в формировании на экране причудливых и многозначных образов, раскрывающих глубинные слои человеческого подсознания. Произведения сюрреалистов изобиловали сложными символами и аллегориями, погружая аудиторию в атмосферу, напоминающую сновидения или фантазмагии. Таким образом, представители этого направления расширяли рамки традиционного восприятия действительности, предлагая альтернативные интерпретации окружающего мира и открывая новые возможности для воздействия на коллективное сознание. В общем, разные стилевые подходы этого периода позволяли точно воспроизводить сложную и драматичную реальность времени начала и середины XX века.

Технические инновации. Надо сказать, что на объективную репрезентацию реальности указанного времени имели влияния и новые технологии, прежде всего цветовые и звуковые. Одним из самых значительных моментов в развитии кинематографа стал приход в фильм цвета, который позволяет глубже передавать эмоции и чувства зрителей, создавая более эмоциональную атмосферу и усиливая восприятие сюжета. Ярким примером раннего и успешного использования цвета является цветовая гамма культового фильма «Унесенные ветром» (1939), снятого Виктором Флемингом. В нем цвет мощно обогатил нарратив картины. Кинолента «Унесенные ветром» снимался с помощью системы «Техниколор» (Technicolor), которая включала в себя съемку на три черно-белых негатива с использованием красного, синего и зеленого светофильтров. Результаты работы этой технологии стали настоящим прорывом в кино, оказали серьезное влияние на восприятие фильмов зрителем. Цвет стал важным элементом повествования, по-новому передавал настроение и эмоции героев, обогащал сюжетные линии, делая их более яркими. Теплые оттенки вызывают чувство счастья, холодные – печаль. Грамотное использование цвета

добавляет многозначности кинематографическим произведениям, каждая сцена пронизывается определенной символикой, и цвет становится не просто фоном, а активным участником сюжета. Такой подход позволяет зрителям не только следить за развитием событий, но и глубже погружаться в эмоциональный контекст происходящего<sup>189</sup>. Цвет служит и средством акцентирования изменений в характере персонажей, так, переход от яркого, насыщенного цвета к более приглушенному сигнализирует о внутренней борьбе героя. В общем, использование цвета в кино обогащает зрительский опыт. Теперь без цвета кинематограф почти не мылим. Только отдельные артхаусные режиссера, порой, снимают черно-белые фильмы.

Звуковые технологии тоже оказывают существенное воздействие на зрительское восприятие. Так, музыкальный фон способен усиливать эмоциональную нагрузку ленты, способствовать более глубокому пониманию сюжетной линии. Это не только изменяет художественное время в кино, но и активно работает с художественным пространством. Благодаря звуковым эффектам и музыкальному сопровождению формируются особые звуковые образы, которые дополняют зрительный ряд и способствуют более полному погружению зрителя в процесс восприятия. Например, эффект эха или фоновых шумов способны повысить уровень достоверности сцены, усиливая эффект присутствия и создавая ощущение сопричастности к событиям. Таким образом, звук превращается в неотъемлемый элемент повествовательной структуры, углубляющий понимание содержания ленты. Помимо этого, звуковые технологии выступают как средства передачи символических значений и скрытых смыслов. Лейтмотивы, связанные с конкретными героями или ключевыми моментами, способны формировать у зрителя ожидание или ощущение тревоги. В данном контексте звук приобретает функцию не просто вспомогательного элемента визуального ряда, а становится полноценным

---

<sup>189</sup> Познин В.Ф. Цвет как элемент драматургии фильма. // Вестник Санкт-Петербургского университета – 2021. – №3, С. 416-419.

участником повествования, активно влияющим на интерпретацию кинематографического произведения.

Таким образом, и цветовые и звуковые технологии в кино не просто обогащают опыт зрителя, но и формируют его восприятие на более глубоком уровне, создавая уникальные эмоциональные связи между аудиторией и произведением искусства. В книге В. Маньковского «Основы звукооператорской работы» очень точно и лаконично отмечается характеристика сценария и то, какую роль в нем автор отводит звуку. Согласно его точке зрения, сценарий является художественным произведением, включающим в себя целостное, но в то же время обобщенное визуальное и звуковое описание кинокартины. В нем лаконично и выразительно демонстрируется последовательность событий, формирующих основную концепцию фильма, а также изображаются места, где происходит действие, детализируются психологические портреты героев. Помимо этого, в сценарии присутствует примерная образно-звуковая составляющая киноленты, однако детальная ее проработка, конечно, отсутствует. В качестве примера, подтверждающего свой тезис, Маньковский приводит отрывок из сценария С. Эйзенштейна к фильму «Иван Грозный»: «В сценарии С. Эйзенштейна «Иван Грозный» картина венчания на царство дается в виде такого единого звукозрительного образа: «Под радостный звон колоколов. Под приветственные крики народа... осыпают молодого царя золотым дождем. Звонко льется золотой дождь»<sup>190</sup>. Этот пример прекрасно подчеркивает то, как звук может не только дополнять визуальные элементы, но и создавать целостное восприятие происходящего.

В продолжение своих рассуждений Маньковский пишет, что звуковая составляющая киноизображения становится важным элементом для многих сценаристов и в качестве доказательства своего вывода приводит пример из

---

<sup>190</sup> Маньковский В. С. Основы звукооператорской работы : [Учеб. пособие для вузов кинематографии] / В. С. Маньковский. - М.: Искусство, 1985. - С. 9.

письма, написанного Всеволодом Вишневским<sup>191</sup>режиссеру Е. Дзигану<sup>192</sup>: «Все думают о звуке, о звуковых лейтмотивах, об образе звука и звуковых образах... Звук должен быть органическим игровым компонентом. Он должен по-особому окрашивать действие, вторгаться в драматический элемент...»<sup>193</sup>. Это подчеркивает необходимость интеграции звука в общий нарратив фильма.

На основании изложенного можно утверждать, что звуковая составляющая кинематографического произведения выполняет не только вспомогательную функцию, но играет ключевую роль в процессе художественного воплощения авторского замысла. Создатели фильмов – сценаристы и режиссеры – должны учитывать значимость звукового оформления и музыкального сопровождения как эффективных инструментов воздействия на эмоциональную сферу аудитории. Посредством звука передается специфическая атмосфера произведения, усиливается драматическое напряжение и обогащается смысловое восприятие киноленты, что в совокупности способствует созданию многопланового и выразительного художественного образа.

Следует особо отметить, что репрезентация исторического периода в кинематографе первой половины XX столетия не ограничивается простым воспроизведением культурных и социальных особенностей эпохи, а активно участвует в конструировании идеологических представлений о времени. В данном аспекте киноискусство трансформируется из развлекательного медиума в действенный механизм формирования коллективного сознания и интерпретации исторических процессов.

В общем, 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,

---

<sup>191</sup> Всеволод Витальевич Вишневский (1900–1951) - русский и советский писатель, киносценарист и драматург, журналист, военный корреспондент. Лауреат Сталинской премии первой степени (1950).

<sup>192</sup> Ефим Львович Дзиган (1898–1981) - советский кинорежиссёр, театральный режиссёр, актёр, сценарист, педагог и публицист. Народный артист СССР (1969). Лауреат Сталинской премии второй степени (1941).

<sup>193</sup> Там же.

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.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы пришли к следующим выводам.

В кинематографе всегда присутствует репрезентация времени. Кинематограф вообще и кинематограф первой половины XX века, который мы исследовали, является своеобразным «зеркалом» эпохи, отражая ее основные черты, включая противоречия, идеологические конфликты и культурные тенденции. Кино – это не просто балаганное искусство движущихся изображений, но и вид искусства, пусть и самый молодой, который обладает уникальным способом осмысления мира, в том числе и той или иной эпохи. В отличие от других видов искусства это искусство пространственно-временное, и ему пришлось найти собственные выразительные средства, чтобы обеспечить «победу» выразительной функции над репрезентативной, данной кино от природы. Ведь в кино время – это основа киноязыка, в нем присутствует последовательность кадров, разворачивающаяся во времени. Одна из главных выразительных возможностей – монтаж – способствует развитию выразительности. У каждого режиссера это происходит по-разному, у А. Тарковского присутствуют длинные кадры, они стремятся исключить дискретность времени, а монтаж короткими кусками (как когда-то у С. Эйзенштейна или теперь у Д. Финчера), наоборот, эту дискретность вызывает как выразительное средство.

В общем, кино по своей природе особенно эффектно отражает смыслы, в том числе и историко-философские. Кино может стремиться показать линейное время, используя последовательный монтаж, циклическое (скажем, в «Зеркале для героя» В. Хотиненко или в «Дне сурка» Х. Рамиса), субъективное (как в «Расёмоне» А. Куросавы или в «Гражданине Кейне» О. Уэллса), субъективно замедленное (как в «Зеркале» А. Тарковского, где, к тому же все периоды жизни героя сливаются в один поток экзистенциальных размышлений). Кино часто предстает как путешествие во времени (от фантастических сюжетов о машинах времени до демонстрации им его остановки в стоп-кадре). Время в

кино может выступать героем, персонажем (оно искривляется у К. Нолана в «Интерстелларе» под влиянием гравитации, материализуется как механизм в фильме «Деревянные часы»). Кинематограф выступает в роли «мумии», пользуясь термином Андре Базена, оно фиксирует память, архивирует ее. Кино создает коллективные воспоминания (мы вспоминаем печальные события, скажем, годы Великой Отечественной войны, бомбардировку Хиросимы и Нагасаки, вспоминаем радостные, триумфальные, например, полет Ю. Гагарина в космос).

В общем, кино – позволяет переживать время иначе, чем в реальности, и делает его универсальным средством репрезентации времени, отражая его философские, физические и психологические аспекты. Кинематограф первой половины XX века прошёл путь от развлекательного средства до полноценного искусства, способного отражать сложные социальные, политические и культурные процессы своего времени. Он стал не только инструментом художественного выражения, но и мощным средством идеологического воздействия, что особенно ярко проявилось в творчестве таких режиссёров, как Дэвид Уорк Гриффит, Лени Рифеншталь, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов и Всеволод Пудовкин, о ком мы говорили в нашей работе.

В кинематографе всегда присутствует сочетание идейного и художественного. Оно, по сути, основа создания фильма, это смысловая нагрузка фильма. О чем бы не рассказывал фильм (о войне, любви, гражданском противостоянии) – это всегда некое послание обществу, размышление о жизни. Если фильм затрагивает смысложизненные вопросы, его можно охарактеризовать как философский. К таким мы можем отнести ленты Жана Виго, Акиры Куросавы, Микеланджело Антониони, Франсуа Трюффо, Андрея Тарковского, Никиты Михалкова, Ридли Скотта, Пон Чжун Хо и других. С другой стороны, смысловая нагрузка гармонично сочетается с художественной составляющей, иными словами, форма и содержание сосуществуют в кино гармонично. Художественность – это монтаж, операторская работа, цветовое решение, работа звукооператора, музыка,

конечно, работа актера – все это работает на идейное содержание. Когда художественность и идейность гармонично сочетаются, фильм становится шедевром, но вот вопрос о том, какова особенность идейности.

В нашей работе было показано, как идеологические установки соседствовали с изощренными художественными формами кинематографа. Так, в творчестве Д. У. Гриффита человеконенавистническая расистская идеология была представлена новаторскими художественными приёмами, а в фильмах Лени Рифеншталь не менее неприемлемая нацистская идеология была эстетизирована на высочайшем художественном уровне.

В советском кинематографе 1920-х годов мы фиксируем синтез коммунистической идеологии и блестящих художественных экспериментов, что особенно полно мы представили в работах С. Эйзенштейна, Д. Вертова и В. Пудовкина, и полагаем, что в данном случае это сопряжение не выглядит противоречивым, потому что коммунистическая идея сама по себе является феноменом, ориентирующим человека к светлой идее, а сложности воплощения этой идеи в реальности – это отдельный большой вопрос. Но трудно не заметить, что советское государство состоялось и победило Великой Отечественной войне.

Художественная выразительность часто выступает инструментом идеологии. Художественная выразительность, конечно, мощный инструмент воздействия на сознание и эмоции людей, поэтому те или иные идеологи часто обращаются к большим художникам поддержать их идеи. Власть, религиозные институты всегда использовали художественные формы для либо легитимации, либо для формирования коллективной идентичности, либо для введения определенных социально-политических отношений. Художественность случит идеологии через эмоции, искусство всегда ближе чувствам. Знаменитые советские фильмы «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», можно сказать, воспитывали уважение к Октябрьской революции. Идеи всегда легче усваиваются через образную систему, через мифы. Например, миф о «чистой арийской расе» подкреплялся и скульптурами Арно Брекера и фильмами Лени

Рифеншталь. Фильмы Голливуда, как часто говорят, сформировали США, и это так, в голливудском кино закреплены идеи американской мечты и демократии.

Даже если автор стремится к «чистому искусству», его произведение всё равно существует в культурном контексте и может быть истолковано идеологически. Однако есть разница между открытой пропагандой (например, агитационные плакаты) и косвенным влиянием (например, роман, который критикует общество, но не призывает к конкретным действиям). Художественность усиливает идеологический посыл. Искусство никогда не бывает нейтральным. Поэтому любое произведение надо анализировать не только с точки зрения формы, но видеть в нем и идейные послания.

Мы в нашей работе показали, что художественная выразительность часто использовалась для усиления идеологического посыла. Это проявилось во всех рассматриваемых нами лентах.

Сопряжение идейности и художественности – лучший способ осознания исторического времени. Главным выводом нашей работы является то, комплексный культурологический анализ диалектики идейного и художественного начал в кинематографе первой половине XX века показал, что именно наличие этого сопряжения является ключевой характеристикой этого времени. В кино первой половины XX века разного рода идеологические установки реализуются через филигранные художественные формы, но в каждом конкретном случае это сопряжение позволяет нам увидеть реальные проблемы исторического времени в каждой стране, кинематограф которой мы рассматриваем.

Спорное идейное содержание фильма Гриффита «Рождение нации» в сочетании с прекрасной художественной формой и признание этого произведения публикой, много говорит о том, какая мировоззренческая ситуация сложилась в США в 1910-1920-х годах. Триумф фильмов 30-х годов Рифеншталь, так же гармонично соединивших идейное содержание (прославление нацистской идеологии) и превосходную художественную составляющую, свидетельствует о времени Гитлера, возможно, больше, чем

исторические дипломатические документы. Соединившее коммунистическую идейность и революционную новую поэтику советское киноискусство 1920-1930-х годов говорит нам не менее убедительно не только о принятии идей, привнесенных большевиками, но и том, что эти идеи дали плоды в виде состоявшегося советского государства, которое – да – разрушилось в 1991 году, но принесло и нашему народу, и всему миру много значительного и позитивного. В нашей стране на основе идеологии, которую исповедовали рассмотренные нами режиссеры, выросли поколения, которые, несмотря на многие лишения и даже, порой, трагически несправедливое к себе отношение, создали целый огромный мир культуры, который никуда не исчез и является сегодня гарантией нашей сегодняшней жизни, потому что память о предках – гарантия продолжения жизни потомков. Наша работа позволяет не только лучше понять исторические процессы, но и задуматься о роли искусства в современном мире, где вопросы взаимодействия художественного и идейного по-прежнему остаются актуальными.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов Н.П. Дзига Вертов. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 167 с.
2. Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера. – Минск: Тесей, 2005. – 189 с.
3. Акопян О.Л. Германия после Первой Мировой Войны: От унижения к нацизму // [Электронный ресурс] URL: <http://www.zakonia.ru/analytics/57/52556> (Дата обращения 09.11.2024 г.).
4. Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. – М.: Киноцентр, 1991. – 125 с.
5. Александров Г.В. Эпоха и кино. – М.: Политиздат, 1983. – 336 с.
6. Аннинский Л. Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя. – М.: Эйзенштейн-центр : ВГИК, 2006 (М. : Типография «Наука»). – 431 с.
7. Антониони М. Антониони об Антониони. – М.: Радуга, 1986. – 398 с.
8. Аронсон О. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 264 с.
9. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высш. шк., 1990. – 174 с.
10. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
11. Барзах А. Событие «Рифеншталь» // [Электронный ресурс] URL: [www.guelman.ru/slava/nrk/nrk8/05.html](http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk8/05.html) (Дата обращения 07.11.2024 г.).
12. Беда В. Г., Драч Г. В. Место и роль кинематографа в культуре: мировоззренческие аспекты // Наука. Искусство. Культура, 2024, №1(41), с. 32-42.
13. 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.
14. Беда В. Г. О репрезентации времени в кинематографе первой половины XX века: аспекты влияния // Вестник Калмыцкого университета, 2024, №3(63), с. 144-150.

15. 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.
16. Беда В. Г. Философия жизни и творчества Лени Рифеншталь // *Южный полюс. Исследования по истории современной западной философии*, 2019, №5 (1,2), 68–79.
17. Беда В. Г. Художник в политическом контексте эпохи (анализ фильма Сергея Эйзенштейна "Александр Невский") // *СОВА МИНЕРВЫ: ежегодный сборник научных работ студентов и аспирантов Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета*, 2022, № null (2022) с. 59-69.
18. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. – М.: Советский писатель, 1989. – 98 с.
19. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 384 с.
20. Богомолов Ю. Гений и злодейство совместны. // [Электронный ресурс] URL: <https://ria.ru/authors/20100709/253286850.html#13968066841213&message=resize&relto=register&action=addClass&value=registration> (Дата обращения 21.07.2024 г.).
21. Борев Ю.Б. Эстетика. В 2-х т. - 5-е изд. – Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. – 575 с.
22. Борев Ю. Б. Эстетика: отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
23. Борисова А.Е. Эстетические взгляды М.А. Лифшица на жизнь и труды выдающихся философов и деятелей искусства // [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/320/72893/> (Дата обращения 01.10.2024 г.).

24. Бузина Ю.В. Творческое наследие Лени Рифеншталь как субъект источниковедческого и архивоведческого изучения (1930–1970) // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-nasledie-leni-rifenshtal-kak-obekt-istchnikovedcheskogo-i-arhivovedcheskogo-izucheniya-1930-1970-e-gg-1> (Дата обращения 23.09.2024 г.).
25. Бушмин А.С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. – М.: Современник, 1976. – 253 с.
26. Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. – М.: Знание, 1983. – 142 с.
27. Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978. – 232 с.
28. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
29. Вертов Д. Из наследия. – М.: Наука, 2004. – 535 с.
30. Вертов Д. История становления советского кино: сборник научных трудов. – М.: ВНИИ киноискусства, 1986. – 151 с.
31. Винклер Г. А. Веймар, 1918–1933: история первой немецкой демократии / Генрих Август Винклер; [пер. с нем. Е. Земсковой, А. И. Савина под общ. ред. А. И. Савина]; Германский ист. ин-т в Москве. - М.: РОССПЭН, 2013. - 876 с.
32. Воробей Ю.Д. Диалектика художественного творчества. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 175 с.
33. Воронский А. Искусство видеть мир. – М: Круг, 1928. – 700 с.
34. Гиш Л. Кино, Гриффит и я. – М.: Искусство, 1974. – 183 с.
35. Глинчикова Л.А. Развитие олимпийского движения в начале XX века в Германии // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-olimpiyskogo-dvizheniya-v-nachale-hh-veka-v-germanii> (Дата обращения 09.04.2024 г.).
36. Голубков М.М. История русской литературной критики XX В. (1920-1990-е годы). – М.: Академия, 2008. – 368 с.
37. Горький М. Полное собрание сочинений: художественные произведения. В 30 т. – М.: Худ. лит., 1953. Т. 23 – 464 с.

38. ГРИФФИТ // Большая российская энциклопедия. Том 8. – М., 2007. – С. 24.
39. Гройс Б. Искусство утопии [сборник] // Россия как подсознание Запада. – М.: Знак, 2003. – 319 с.
40. Громов Е.С. Природа художественного творчества. – М.: Просвещение, 1986. – 237 с.
41. Дацишина М.В. Создание социально приемлемого образа тоталитаризма. Опыт нацистской Германии // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-sotsialno-priemlemogo-obraza-totalitarnogo-obraznogo-germanii-1> (Дата обращения 18.01.2024 г.).
42. Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 559 с.
43. Дерябин А. Введение в драматургию его жизни // [Электронный ресурс] URL: <https://chapaev.media/articles/9973> (Дата обращения 11.03.2024 г.).
44. Дзига Вертов в воспоминаниях современников [под ред. И.В. Вайсфельда]. – М.: Искусство, 1976. – 278 с.
45. Добрынин М. Воронский [Литературная энциклопедия: В 11 т.]. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1929. Т. 2 – 768 с.
46. Дэвид Уорк Гриффит: рождение киноискусства из духа зрелища. Лекция Антона Мазурова в библиотеке им. Н. А. Некрасова // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QALjphcKMaM&t=3s> (Дата обращения 08.01.2024 г.).
47. Еремеев А.Ф. Границы искусства: социальная сущность художественного творчества. – М.: Искусство, 1987. – 317 с.
48. Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. – М.: Искусство, 1987. – 494 с.
49. Жуковский В.И. Художник и материал искусства в процессе художественного творчества. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований // [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21350956> (Дата обращения 08.03.2024 г.).
50. Западное искусство, XX в.: классическое искусство и современность: [Сб. ст.]. – М.: Наука, 1992. – 226 с.

51. Зелинский С.А. Манипуляции массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик. – СПб.: Торговый Дом «Скифия», 2008. – 248 с.
52. Зонтаг С. Магический фашизм // Первое сентября. – 2000. – № 47.
53. Зоркая Н.М. История отечественного кино. – М.: Белый город, 2014. – 511 с.
54. Иорданиди О.В. Монтажная выразительность исторического документального фильма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/montazhnaya-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma> (Дата обращения 24.12.2023 г.).
55. История искусств: учебное пособие [Кол. авт. под ред. Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой]. – М.: КноРус, 2014. – 675 с.
56. История США. Т. 3, 1918 – 1945 / Под ред. Г.Н. Севостьянова. - М.: «Наука», 1985. – 656 с.
57. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 543 с.
58. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том VI. Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли. – СПб.: ИД "Петрополис", 2013. – 692 с.
59. Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М.: Искусство, 1983. – 273 с.
60. Кашенко Е.С. История западного кинематографа: классический и современный периоды. – СПб.: [б. и.], 2009. – 124 с.
61. Кетцле Х.М., Мозер Х. Вплоть до одержимости. Портрет Лени Рифеншталь. – Искусство кино. № 8 (2001) // [Электронный ресурс] URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/08/n8-article16> (Дата обращения 19.03.2024 г.).
62. Кино: организация управления и власть. 1917–1938 гг.: документы: сборник [сост., предисл. и примеч. А. Л. Евстегнеевой]. – М.: РОССПЭН : РГАЛИ, 2016. – 605 с.

63. Кириллова Н.Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30525777> (Дата обращения 27.04.2024 г.).
64. Кириллова Н.Б. Советская киношкола как авангард экранной культуры // [Электронный ресурс] URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/76708/1/iurp-2019-189-13.pdf> (Дата обращения 02.02.2024 г.).
65. Кисунько В. Звезды немого кино. – М.: Искусство, 1968. – 248 с.
66. Климов Я.И. Репрезентация реальности в киноискусстве: философско-культурологический аспект // Философия и культура. – 2020. – №4. – С. 46–53.
67. Клейман Н.И. Интеллектуальное кино. – М.: Сов. энцикл., 1986. – С. 152.
68. Комаров С. История зарубежного кино. – М.: Искусство, 1965. – 416 с.
69. Круги на воде с Юлией Чернявской. Лени Рифеншталь: нацистский гламур. Фильм // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g92SiZYAFbE> (Дата обращения 15.08.2024 г.)
70. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы [сост. А. С. Хохлова]. – М.: Искусство, 1979. – 239 с.
71. Кулешов Л.В. Искусство кино. – Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
72. Лебедев Н.А. Становление советского киноискусства (1921–1925) // [Электронный ресурс] URL: <http://www.bibliotekar.ru/kino/15.htm> (Дата обращения 22.11.2023 г.).
73. Лифшиц М.А. В мире эстетики. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 318 с.
74. Лифшиц М.А. Эстетика Гегеля и современность. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 254 с.
75. Лифшиц М.А. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Изобразительное искусство, 1984. Т.1 – 432 с.

76. Лифшиц М.А. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Изобразительное искусство, 1986. Т. 3 – 560 с.
77. Лихачев Б.С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. – Ленинград: Academia, 1927. – 203 с.
78. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
79. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
80. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 214 с.
81. Любин В.П. О неготовности постимперского общества к демократии [Электронный ресурс] // Полития. – 2013. – №4. – С. 176–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-negotovnosti-postimperskogo-obschestva-k-demokratii-vinkler-g-a-veymar-1918-1933-istoriya-pervoy-nemetskoj-demokratii-per-s-nem-e-e?ysclid=lw804scz6z254957783> (дата обращения: 16.01.24).
82. Макиенко М.Г. Художественный образ и символ как основа пространственно-временной реальности кинофильма (на примере художественного фильма «Карнавал») // [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/8/597/> (Дата обращения 15.07.2024 г.).
83. Макиенко М.Г. Философско-эстетическая природа киноискусства // Молодой ученый. – 2010. – № 1–2 (13). – Т. 2. – С. 112–115.
84. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн; пер. с англ. В.Г. Николаева. - М.: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. - 462 с.
85. Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. – М.: Материк, 2002. – 187 с.
86. Маньковский В.С. Основы звукооператорской работы: [Учеб. пособие для вузов кинематографии]. – М.: Искусство, 1985. – 240 с.
87. Мельникова И.М. Античные образы в лирике Третьего Рейха. // [Электронный ресурс] URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-obrazy-v-lirike-tretiego-reyha> (Дата обращения 14.11.2023 г.).
88. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – М: «Ювента», «Наука», 1999. – 608 с.
89. Миронов Г.Е. Пассионарная Россия. – М.: Развитие и Совершенствование, 2007. – 479 с.
90. Михаил Ромм, Ленин в Октябре, Мосфильм 1937 (одна из трактовок ленты Ромма) // [Электронный ресурс] URL: [http://www.1000dokumente.de/?c=dokument\\_ru&dokument=0008\\_len&object=context&l=ru](http://www.1000dokumente.de/?c=dokument_ru&dokument=0008_len&object=context&l=ru) (Дата обращения 20.04.2024 г.).
91. Мкртычева М.С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №12. – 6 с.
92. Молок Н. Спецэффектный Эйзенштейн. Итоги. – М., 1999.
93. Молчанова М. Личный режиссёр Гитлера Лени Рифеншталь // [Электронный ресурс] URL: <https://diletant.media/articles/27773628/> (Дата обращения 17.12.2023 г.).
94. Монастырский В.А. Кино как вид искусства // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-vid-iskusstva> (Дата обращения 26.03.2024 г.).
95. Монастырский В.А. Киноискусство в социальной работе. Учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 1999. – 145 с.
96. Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук // [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/dokumentalny-i-telefilm-kak-sotsialnoe-i-esteticheskoe-yavlenie-ekrannoi-zhurnalistiki> (Дата обращения 04.02.2024 г.).
97. Нечай О.Ф. Основы киноискусства: учеб. пособие для некинематогр. вузов. – Минск.: Вышэйш. шк., 1985. – 368 с.

98. Осипова Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания // Культурологический журнал. – 2011. – №3(5). – 11 с.
99. Панова С.В. Монтажное мышление и его особенности в концепциях советских киноноваторов: философская интерпретация // Вестник Челябинского государственного университета. – 2021. – № 2. – С. 92-99.
100. Паркинсон Д. Кино. – М.: Росмэн, 1996. – 160 с.
101. Платон. Соч. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 145.
102. Познин В.Ф. Цвет как элемент драматургии фильма. // Вестник Санкт-Петербургского университета – 2021. – №3. – С. 410-436.
103. Пудовкин В.И. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Искусство, 1974. Т.1. – 439 с.
104. Пудовкин В.И. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Искусство, 1976. Т.3. – 550 с.
105. Разлогов К.Э. Мировое кино: история искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – 687 с.
106. Рифеншталь Л. Мемуары. [Киносценарии № 5]. – М., 2001.
107. Рифеншталь Л. Мемуары (1902–2003). – М.: Ладомир, 2006. – 246 с.
108. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. – М.: Бюро пропаганды совет. киноискусства, 1975. – 287 с.
109. Рошаль Л. Мир и игра. – М.: Искусство, 1973. – 168 с.
110. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1982. – 266 с.
111. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
112. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1958.
113. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. – М.: Изд-во иностр. лит., 1957. – 463 с.
114. Салкелд О. Лени Рифеншталь: Триумф и воля. – М.: Эксмо, 2005. – 443 с.
115. Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Художественная литература, 1970. Т.9. – 647 с.

116. Сахновский-Панкеев В.А. Соперничество-содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. – Ленинград: Искусство, 1979. – 176 с.
117. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук // [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-tendentsii-razvitiya-dokumentalnogo-kino-i-telefilma#ixzz2zDdlhHfc> (Дата обращения 14.11.2023 г.).
118. Тарковский А. Лекции о кино [сборник]. – М., 1979.
119. Тарковский А. Уроки режиссуры: Учеб. пособие. – М.: ВИППК, 1993. – 92 с.
120. Теплиц Е. История киноискусства. – М.: Прогресс, 1968. – 329 с.
121. Титов С.Н. Искусство: объект, предмет, содержание. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. – 206 с.
122. Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. – М.: Искусство, 1981. – 209 с.
123. Триумф и воля Рифеншталь // [Электронный ресурс] URL: <http://izvestia.ru/news/266038> (Дата обращения 11.07.2024 г.).
124. Франк С.Л. Из размышлений о русской революции. – М., 1923.
125. Ханиш М. О песнях под дождем. – М.: Радуга, 1984. – 155 с.
126. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинопромышленности. – М.: Искусство, 1937. – 174 с.
127. Хренов Н.А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры. Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Том II: Историческая культурология / отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб.: Алетейя, 2008, С. 198–208.
128. Хренов Н.А. Образы Великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 535 с.
129. Художественное творчество и психология: [Сб. ст.]. – М.: Наука, 1991. – 189 с.
130. Чанышев И.И. Азбука кино. – М.: Киноцентр, 1990. – 64 с.
131. Чичина Е.А. Кино // История искусств. – М., 2013. – 680 с.

132. Чичина Е.А. Теория и история кино // Основы теории и истории искусств. Изобразительное искусство. Театр. Кино. – М.: Планета музыки, 2016. – 456 с.
133. Чичина Е.А. Пространственно-временной континуум художественного кинообраза: исторические модификации // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennoy-kontinuum-hudozhestvennogo-kinoobraza-istoricheskie-modifikatsii> (Дата обращения 17.05.2023 г.).
134. Шубаро О.В. Искусство китайского кино // III межд. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур»: Пути Поднебесной. Сборник научных трудов. В 2 ч. Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2013.
135. Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киноведы // [Электронный ресурс] URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (Дата обращения 24.02.2024 г.).
136. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – 455 с.
137. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964.
138. Эйзенштейн С.М. Сочинения: 6 т. – М.: Искусство, 1968.
139. Экранная культура: теоретические проблемы: [Сб. ст.]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 751 с.
140. Юренев Р.Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
141. Юренев Р.Н. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1974. – 422 с.
142. Янин В. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение кино // [Электронный ресурс] URL: [http://www.kulichki.com/moshkow/CINEMA/kinolit/EJZENSHTejN/s\\_chetvertoe\\_izmerenie\\_v\\_kino.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/CINEMA/kinolit/EJZENSHTejN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt) (Дата обращения 05.12.2023 г.).
143. Barna Y. Eisenstein. – Bloomington: Indiana University. Press, 1973. – 287 p.
144. Bibliography of books and articles about Griffith via UC Berkeley Media Resources Center // [Электронный ресурс] URL:

- <https://www.lib.berkeley.edu/libraries/media-resources-center> (Дата обращения 14.10.2024 г.).
145. Comolli J.-L., Narboni J. Cinema/Ideologie/Critique. - Cahiers du Cinema № 216, 1969.
146. Cook D. A History of Narrative Film. – N.Y., 1981. – 721 p.
147. Drew William M. D.W. Griffith (1875–1948) // [Электронный ресурс] URL: <http://www.gildasattic.com/dwgriffith.html> (Дата обращения 11.04.2023 г.).
148. Ellis J. A History of Film. – Englewood Cliffs (N.J.), 1979. – 173 p.
149. Hicks J. Dziga Vertov: Defining Documentary Films. – London and New York: I.B.Tauris, 2007. – 224 p.
150. Knight A. The Liveliest Art. – N.Y., 1957. – 156 p.
151. König R. Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze / Hrsg. von R. König. Köln – Berlin, 1998. – 544 с.
152. Leni Riefenstahl biography // [Электронный ресурс] URL: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html> (Дата обращения 03.07.2024 г.).
153. Mast G. A Short History of Movies. – Chicago, 1971. – 463 p.
154. Michelson A. Introduction. Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov. Berkeley. – Los Angeles - London: University of California Press, 1984. – 344 p.
155. Mitry J. Histoire du Cinema (5 vols.). – Paris: Editions universitaires: J.-P. Delarge, 1967-1980.
156. Papazian E. Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture. – DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009. – 282 p.
157. Rhode E. A History of the Cinema from Its Origins to 1970. – London: Lane, 1976. – 674 p.
158. Robinson D. Hollywood in the Twenties. – New York: A. S. Barnes & Co, Inc., 1968. – 176 p.
159. Robinson D. The History of World Cinema. – N.Y., 1973. – 440 p.
160. Sklar R. A World History of Film. – N.Y.: Harry N. Abrams, 2002. – 600 p.
161. Slide A. American Racist: The Life and Films of Thomas Dixon. – Lexington: University Press of Kentucky, 2004. – 242 p.

162. Tsivian Y. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. – Gemona, Udine: Le Giornate del cinema muto, 2004. – 422 p.
163. «The Box in the Screen» Griffith and television // [Электронный ресурс] URL: [https://early-american-cinema.com/articles/griffith\\_tv.html](https://early-american-cinema.com/articles/griffith_tv.html) (Дата обращения 18.03.2023 г.).
164. The Oxford history of world cinema: [The definitive history of cinema worldwide: 140 special features on film personalities from Bugs Bunny to Ingmar Bergman]. – Oxford: Oxford univ. press, 1997. – 824 p.
165. Thompson K., Bordwell D. Film History: An Introduction. – N. Y.: McGraw Hill Higher Education, 1994. – 864 p.