

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию

Беда Вадима Геннадьевича «Репрезентация эпохи в кинематографе первой половины XX века (сочетание идейного и художественного)», представленную на соискание ученой степени кандидата философских наук по специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)

Актуальность диссертационного исследования Вадима Геннадьевича сложно переоценить, ведь кинематограф все еще остается «важнейшим из искусств», в чем легко убедиться, обратив внимание на его массовость и то, сколько времени и внимания современный человек уделяет или посвящает ему. Вообще этот момент по-священия, близок о-священию, сакрализации и фетишизации. И когда диссертант пишет про «доминирующие нарративы», которым противостоит кино или киноязыки, обращается к «идейному» и идеологическому, все это свидетельствует о неугасающем интересе, сохраняющейся загадке «великого немого». Изучение которого, что вполне обоснованно, следует начинать с самого начала, для диссертанта это 30-е годы прошлого века. Тем более, что для нас они действительно являются историческими источниками и репрезентируют ушедшую эпоху самым непосредственным образом.

Заявленные уже в обосновании актуальности темы достаточно традиционны для работ по философии кино, пересечения с историей и идеологией не редкость, тогда как степень научной разработанности заставляет обратить внимание на авторский акцент на проблеме взаимодействия идейного и художественного, проблеме восприятия, художественного содержания и формы. Наверное, невозможно обойтись и без классических работ, Кракауэра, Ямпольского и других, за исключением

интересной работы Делеза о кино с одноименным названием. Возможно, что ей диссертант предпочел труды Хайдеггера, что является его выбором.

Отметим достаточную логичность формулировок научной проблемы, объекта, предмета, цели и задач исследования. Они последовательно раскрывают авторскую концепцию репрезентации эпохи в кинематографе первой половины XX века, реконструкции и деконструкции механизмов, с помощью которых кинематограф отражал и конструировал социально-политическую реальность. Импонирует также методологический подход автора и его понимание кинематографа как инструмента конструирования реальности, как деятельности по воспроизводству культурных смыслов.

Научная новизна и положения, выносимые на защиту, позволяют положительно оценить степень авторской новации в рамках философского осмысления культуры и искусства. Которые состоят в обосновании эволюции кинематографа от развлечения к «подлинному искусству» и средству выражения идей и эмоций; выделению ряда кинематографистов, творчество которых особенно ярко репрезентирует историческое время; установлении, что ряд фильмов оказал существенное влияние на общественное сознание через его мифологизацию; рассмотрении сочетания идейного и художественного начал в кинематографе первой половины XX века как ключевого механизма репрезентации эпохи.

Следуя за авторской мыслью, кратко охарактеризуем содержание работы. В первой главе «Особенности возникновения кинематографа: от развлечения до искусства» диссертантом изучается зарождение кино как развлечения и его становление как «самостоятельного искусства».

В первом параграфе «Рождение кино как развлечения» отмечается, что кино возникло как техническое новшество для развлечения публики, но быстро стало инструментом культурного и социального воздействия. Прослежена история кино, которая началась в декабре 1895 года. Диссертант отмечает, что, если первоначально кино воспринималось как дополнение к театральным представлениям, но со временем стало самостоятельным

искусством. Обращение к ранним фильмам, таким как хроники В.А. Сашина-Федорова и А.К. Федецкого, которые фиксировали повседневную жизнь и события, формируя общественное восприятие истории, подтверждает высказанный тезис. Обращается внимание на творчество А.А. Ханжонкова, стремившегося объединить литературу и кино, привлекая писателей для создания сценариев. Вывод о том, что в России кино прошло путь от технического аттракциона до признанного искусства, влияющего на общественное сознание и культурную идентичность, не вызывает сомнений.

Во втором параграфе «Рождение кино как искусства» диссертантом рассматривается переход кинематографа из технического новшества в «уважаемое искусство», репрезентирующее эмоции и идеи. По мысли Вадима Геннадьевича, эта трансформация стала возможной благодаря таким режиссерам, как Д. У. Гриффит, Ч. С. Чаплин, С. М. Эйзенштейн и Дзига Вертов, которые осознали потенциал кинокамеры для отражения реальности и исследования человеческой природы. Кино действительно уникально благодаря своей способности объединять визуальные и временные элементы, создавая синтез пространства-времени, воспроизводя человеческий опыт и активно формируя реальность. В силу этого делается вывод о том, что кинематограф способен как воспроизводить действительность, так и создавать новые реальности. Стоит уточнить, виртуальные реальности, привлекательные в том числе в силу своего особого отношения к базовой реальности.

Во второй главе «Особенности взаимосвязи идеологии и художественного начала в кино первой половины XX века» рассмотрено взаимодействие искусства и идеологии через творчество выдающихся режиссеров, таких как Гриффит и Рифеншталь. Искусство всегда отражает субъективное восприятие мира, формируя образы в соответствии с творческими способностями и идеологией автора. Оно выполняет не только эстетическую, но и социальные, политические функции, выражая убеждения времени.

Дискуссии об идеологии и искусстве велись еще в XIX веке и во многом подготовили идейный контекст для дискурса о кинематографе. Диссертант обращается к творчеству Чернышевского, Боткина и Дружинина, а также Ленина, отмечая сложный характер взаимодействия искусства и идеологии. Примером чего служит фильм Эйзенштейна «Александр Невский», в котором исторический сюжет использован как аллегория противостояния нацистской Германии и Советского Союза. Вывод о том, что в эпохи кризисов роль искусства возрастает, становясь духовным ориентиром, сплачивающим людей вокруг идеалов и меняющим мировоззрение аудитории, также не вызывает возражений и желания спорить.

Во втором параграфе «Д. У. Гриффит: сочетание художественности и расистской идеологии» анализируется творчество Дэвида Уорка Гриффита, как пример синтеза художественного новаторства и идеологии. Его фильм «Рождение нации» (1915) произвел революцию в киноязыке. Фильм использовал новаторские монтажные приемы, крупные планы и параллельное повествование, но прославлял Ку-клукс-клан и негативно изображал афроамериканцев, что вызвало протесты. Несмотря на успех и влияние на киноискусство, фильм стал катализатором дискуссий о расизме и социальной справедливости, что несомненно подтверждает авторский тезис о «серьезности» кинематографа как искусства.

Третий параграф «Творчество Лени Рифеншталь» анализирует её карьеру, сочетающую художественное мастерство и идеологию. Фильмы «Триумф воли» (1934) и «Олимпия» (1938) действительно стали символами пропаганды тоталитаризма и культа личности, несмотря на их художественные достоинства. «Триумф воли» о съезде НСДАП в Нюрнберге стал пропагандистским шедевром, используя новаторские техники и прославляя нацистский режим. После войны фильм стал символом пропаганды, омрачив её репутацию. «Олимпия», посвящённая Берлинским Олимпийским играм 1936 года, воспевала красоту тела и единство народов, но служила нацистским целям. Фильм использовал новаторские методы съёмки,

делая его визуально впечатляющим. Параграф поднимает вопросы о роли художника, его ответственности и границах между искусством и пропагандой, а судьба Рифеншталь иллюстрирует сложные этические дилеммы в условиях тоталитаризма.

Третья глава анализирует взаимодействие художественности и идеологии в советском кино 1920-х годов, включая работы Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова и В. Пудовкина. В первом параграфе рассматривается советский кинематограф 1920–1930-х годов, где художественные эксперименты сочетались с реализацией идеологических целей. Диссертант справедливо пишет о том, что Кулешов, Довженко, Роом, Пудовкин, Эйзенштейн и Вертов, создавали фильмы, отражающие революционные изменения и формирующие новый киноязык.

Параграф «Творчество Сергея Эйзенштейна: Синтез формы и идеологии» посвящено Сергею Эйзенштейну, ключевой фигуре в истории кино, чей синтез формы и идеологии стал революцией в искусстве. Фильмы «Стачка», «Броненосец «Потёмкин» и «Октябрь» отразили революционную эпоху и создали новый визуальный язык. Эйзенштейн разработал уникальную теорию монтажа, оказавшую влияние на весь последующий кинематограф. Можно согласиться с выводом, что наследие Эйзенштейна ставит актуальные вопросы о взаимодействии искусства и истории.

Третий параграф «Творчество Дзиги Вертова: соединение модернистской художественности и коммунистической идеологии» рассматривает Дзигу Вертова как создателя уникального киноязыка, объединяющего модернистскую эстетику и революционную пропаганду. Вертов отказался от игрового кино, считая, что только документальный метод передает «правду новой эпохи». Его концепция «киноглаза» основывалась на вере в особые познавательные возможности камеры, раскрывающей сущность явлений. Вертов стремился создать новый тип кино как инструмент социального преобразования, что сделало его наследие уникальным синтезом художественного авангарда и революционных идей.

В четвертом параграфе диссертантом рассматривается творчество Всеволода Пудовкина, известного своими объемными художественными решениями и революционными идеями. Его трилогия о революции – «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингисхана» (1929) – отразила дух времени и заложила основы психологического реализма в кино. Вадим Геннадьевич отмечает, что Пудовкин придавал большое значение стройной композиции кадра, что делало каждую сцену выразительной, а его монтаж отличался от динамичного монтажа Эйзенштейна, будучи более сглаженным и раскрывающим авторский смысл постепенно.

Обращение к классике европейского кинематографа позволяет диссертанту уже в заключительной главе «Сочетание идейного и художественного в кинематографе как репрезентация эпохи» подойти к сложной проблеме отражения в кино исторических и культурных процессов. На примере картин Ланга, Гриффита, Вертова, Эйзенштейна показан сложный феномен пересечения репрезентации истории через собственный опыт режиссера, культурный контекст и личностное восприятие зрителя.

Вместе с тем, положительная оценка работы не исключает вопросов, которые возникают в ходе прочтения работы и свидетельствуют о новизне и интересе, который вызывает исследование:

1. хотелось бы задать диссертанту вопрос по первому положению, выносимому на защиту, как определить самостоятельность творчества, стал ли кинематограф действительно искусством или оставался развлечением в начале прошлого века;
2. диссертант также использует в работе два понятия, идейное и идеологическое, что провоцирует вопрос об их соотношении;
3. бесспорность тезиса о том, что кинематограф поставлен на службу манипуляции общественным сознанием, производит впечатление некоторой обреченности и ставит вопрос об искренности автора, режиссера и актера, наконец, о способности зрителя сопротивляться манипуляции. Хочется услышать мнение Вадима Геннадьевича об этом.

Еще раз отмечу, что представленная работа вызывает подлинный интерес и заставляет думать о собственном опыте зрителя, о восприятии истории. В этом заключен подлинный практический потенциал данной работы, побуждающей к самоанализу. И такой произведенный эффект позволяет с полным правом высоко оценить исследование Беда Вадима Геннадьевича на тему «Репрезентация эпохи в кинематографе первой половины XX века (сочетание идейного и художественного)». Стоит отметить, что сама постановка проблемы содержит в себе актуальность и потенциал для анализа и выявления нового знания в сфере философии культуры. Исследование актуального зрительского опыта, сегодня уже изменившегося под воздействием онлайн платформ, сериалов, различного видео контента в сети, открывает необходимую дистанцию для изучения кинематографа. В силу этого наши размышления о переходе от развлечения к искусству, вопрос о «серьезности» кино, его статусе «большого» искусства, видится с позиции сегодняшнего опыта иначе, чем это было в прошлом веке. То, как писал о кино Кракауэр или Эйзенштейн уже история, а их переживания недоступны нам непосредственно, но мы можем опереться на их опыт опосредованно, через их сочинения, а также на собственный опыт.

Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки), в том числе следующим пунктам паспорта специальности: 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.

С учетом вышеизложенного считаю, что диссертация «Репрезентация эпохи в кинематографе первой половины XX века (сочетание идейного и художественного)» соответствует требованиям Положения о присуждении ученых степеней в ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет», предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата

философских наук, а ее автор Беда Вадим Геннадьевич заслуживает присуждения ему ученой степени кандидата философских наук по специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки).

Официальный оппонент

Директор Института общественных наук и массовых коммуникаций НИУ БелГУ, доктор философских наук (09.00.13 – философская антропология, философия культуры), профессор

Борисов Сергей Николаевич

25.08.2025

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Белгородский государственный национальный

исследовательский университет» (НИУ «БелГУ»)

Адрес: 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85

Сайт: <https://bsuedu.ru/bsu/>

Телефон: (4722) 30-12-11

Электронная почта: borisov_sn@bsuedu.ru

Личную подпись
удостоверяю
Специалист отдела
кадрового обеспечения
Управления
организационного и
и кадрового обеспечения «

Борисов
Борисов
25 АВГУСТА 2025

