**Образ власти в советском кинематографе первой половины ХХ века**

**ПЛАН**

|  |  |
| --- | --- |
| Введение | 3 |
| Глава 1. Рационализм и идеализм как методология и установка в советском искусстве | 6 |
| Глава 2. Человек нового мира в советском кинематографе первой половины ХХ века | 14 |
| Глава 3. Тоталитаризм и воспитание «нового» человека | 19 |
| Глава 4. Образ будущего в советском кинематографе | 27 |
| Выводы | 31 |
| Список литературы | 33 |

**ВВЕДЕНИЕ**

Советский кинематограф привлекает исследователей до сегодняшнего дня. При этом все больше исследователей делают упор на разбор советского кино с точки зрения тогдашней идеологии. При этом образ власти, как и в любой другой тоталитарной системе, занимает в советской идеологии ведущее место.

**Актуальность нашей работы** в том, вопрос тоталитаризма и методов его насаждения до сих пор до конца не исследован. При этом именно сейчас возрастает интерес как к образу советской власти и путям его реализации, так и к методам построения советской идеологии. Кроме того, идет тотальное разоблачение советского тоталитарного режима.

Наша работа указывает на киноискусство как один из главных способов внедрения идеологии тоталитаризма. При этом за основу берется кинематограф Советского союза первой половины ХХ века – периода перемен и «проб пера» политиков, время острой надобности поиска тех самых средств, которые помогут обществу не разочароваться в идеях, которые потом назовут тоталитарными.

**Объектом** работы стало советское кино первой половины ХХ века.

**Предметом** – образ власти как существенный элемент проявления идеологии в культуре.

**Целью работы** является раскрытие сущности образа власти в советском кинематографе первой половины ХХ века и выявление его связи с идеологией и культурой данного периода.

Исходя из цели, нами были поставлены такие **задачи**:

- рассмотреть культурные и социальные влияния на советское искусство первой половины ХХ века;

- проследить основные идеологические установки в советском кино и искусстве первой половины ХХ века;

- обозначить образ вождя в советском кинематографе;

- выявить взаимосвязь тоталитарных систем и советского кино;

- проследить влияние власти на главные образы в кино;

- обозначить образ будущего в советском кинематографе.

**Степень научной разработанности проблемы**. Вопросом образа советской власти и идеологии в советском кино и культуре в целом занимались многие как отечественные, так и зарубежные исследователи. Так, А. Цуладзе рассматривает вопрос мифологии, построенной советской властью; Х. Гюнтер говорит об архетипическом в советской культуре; И. Пападопулу затрагивает образ вождя в советской идеологии.

В то же время Г. Коваленко рассматривает вопрос советской модели управления искусством, а И. Попов представляет обзор советской культуры сквозь рассмотрение советских кинокартин.

Исходя из целей и задач нами были определены **методы исследования**:

* В первой и второй главе используется метод сравнения
* Для очерчивания эпохи во всех четырех главах используется культурно-исторический метод
* В процессе трактовки и определения основных особенностей кинематографа используется герменевтический метод.

**Структура работы**. Данная работа состоит из введения, четырех глав, выводов и списка использованной литературы. В I главе делается разбор советского искусства, определяются его основные установки и методы определения в культуре. Глава II рассматривает образ вождя в советском кино первой половины ХХ века, определяет основные особенности изображения вождей в кино. III глава затрагивает вопрос тоталитаризма, рассматривает основные его черты и особенности, а также выделяет черты искусства в тоталитарной среде. Даются основные характеристики советскому искусству первой половины ХХ века сквозь призму кино и особенностей тоталитарного режима. В главе IV описываются методы изображения образа будущего в советском кино.

Материал для исследования разрабатывался на основе статей и монографий по теории советского кино и искусства в целом (Ж. Садуль, Г.Журов). Кроме того, были использованы работы, связанные с тоталитаризмом и его проявлением в культуре (Х.Арендт, Ф. Хайек). Также анализ строился на основе самих советских фильмов первой половины ХХ века, их сюжетах и используемых образах («Броненосец Потемкин», «Мать», «Секретарь райкома» и т.д.).

**ГЛАВА 1. РАЦИОНАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ КАК МЕТОДОЛОГИЯ И УСТАНОВКА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ**

Советское искусство формируется уже сразу после Октябрьской революции. Только установив новый политический строй, советская власть тут же переписывает каноны искусства, его методы и установки. Главными становятся установки на рационализм и идеализм.

Рационализм в Новой философской энциклопедии трактуется как философско-мировоззренческая установка, согласно которым истинными основания бытия, познания и поведения людей являются принципы разума [16, с.422-424]. Он рассматривается как источник всей деятельности человека, а последний мыслится разумным по своей природе. В рационализме разум видится основой свободы, активности и самоопределения человека.

Рационализм в искусстве отличается функционализмом, лаконичностью и строгостью форм. Основная его установка – идейное развитие прогрессивных сил общества. Кроме того, для него характерны возвеличивание человеческого индивида как активного, свободного и равноправного существа, исторический оптимизм, вера в безграничные возможности человека в познании и преобразовании природы [4, с. 533].

Идеализм – философская система, фундаментальным принципом которой является идея, в частности идеал. Делает упор на внепространственном, нетелесном, сверхчувственном, нормативном или оценочном [27, с. 128].

М.И. Туган-Барановский говорил: «тем принципиально отличается от всех до сих пор бывших форм человеческого общежития, что социализм мыслится нами, как общество, в основу которого положен известный разумный план, положена определенная цель, определенная идея, социалистический строй есть искусственная, придуманная форма человеческого общежития, в противоположность естественным, стихийно развившимся, формам общества, существующим ныне» [25, с. 7.].

Следовательно, социализм берет за основу учение об идеале, конструирует свой новый идеал. В целом, стоит сказать, что советская культура, с первоначальной установкой на рационализм и торжество ума, быстро приходит к несостоятельности этого метода и обращается к идеализму.

Изначально обращаясь к разуму человека, социализм становится лишь умозрительной системой взглядов». Реальность как бы показала, что человек не столь разумен и рационален. «Его духовный мир окутан плотной тканью интересов, привычек, традиций, предвзятых взглядов, предрассудков, которых не рассекут самые сильные логические аргументы» - пишет Туган-Барановский [25, с. 128.]. Также исследователь отмечает, что человек готов действовать лишь в случае затрагивания его интересов. Поэтому, чтобы влиять на людей, социализм должен был сблизиться с их интересами. И социализм пришел к этому через борьбу за идеал в виде улучшения положения рабочего класса.

Все упомянутые выше тенденции находят свое развитие и в социалистическом искусстве. Новый политический строй быстро берет под управление все сферы искусства, направляя его на создание все того же идеала и идеи.

Как утверждал Л. Сауленко в книге «Мы наш, новый миф построим»: «В тоталитарном искусстве оживают древнейшие, не тронутые цивилизацией представления и архетипы «коллективного бессознательного», оказываются современными мифологические структуры и представления, относящиеся к «детству человечества» - и все это активно функционирует в культуре ХХ века. Постоянно находящееся в узде идеологии, это искусство живет мифом, создающим его и одновременно им же создаваемым» [23, с. 27.].

Советское искусство жило мифом. Он создавался в начале ХХ века для поддержания новой идеологии и просуществовал вплоть до 90-х гг. ХХ века. Помощью в этом стал стиль социалистического реализма. В нем искусство ориентировалось государством и его ценностями. При этом государство вмешивалось во все сферы искусства без исключения.

Задачи искусства в послереволюционное время были изложены в «Тезисах художественного сектора НКП и ЦК Рабис об основах политики в области искусства». Здесь указывается, что «искусство есть могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями. Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в … могучие формы художественности» [13, с. 27]. Позже в положении о художественном отделе Главполитпросвета от 26 апреля 1921 г. была поставлена цель работы отдела: «воспитание масс через искусство в духе коммунистическом». Достигались поставленные цели в основном путем пропаганды и агитации. На художественный отдел Главполитпросвета был возложен также идеологический контроль над всеми зрелищными предприятиями [6].

Советская идеология начала строиться во времена активных изменений в культуре. В этот момент появляются так называемые более «гедонистические» виды искусства. Они нацелены в первую очередь на удовольствие, расслабление зрителя. Из-за всеобщего «усреднения» общества традиционные виды искусства теряют авторитет. Это происходит потому, что они ориентированы на индивидуальное, а в обществе преобладает коллективное [22]. Но кинематограф, при всей своей внешней поверхностности, изображая реальность обращается к тем же чувствам и мыслям, что и традиционное искусство.

При этом только с помощью кино стало возможно настолько точное и реалистичное воспроизведение действительности. Новые приемы кинематографа захватывают и увлекают зрителя, тем самым делая кино востребованным жанром. Попадая в контекст восприятия человека, кино способно действовать на человека так, как нужно его создателям. При этом зритель ничего не заметит, делая ставку на потребительское – «гедонистическое» - отношение к этому виду искусства.

Такая особенность кинематографа привлекала советскую пропаганду. Ведь без особых средств убеждения обществу возможно навязать нужную «картинку» жизни. Благодаря кино человек без особого труда меняется, перестраивает идеалы и даже воспитывается. Поэтому кинематограф в начале ХХ века в Советском Союзе активно развивался. В. Ленин и его соратники осознавали, что их государственный проект зависит от ценностных ориентаций и нравственного облика людей. Именно поэтому правящая верхушка огромную роль в своей стратегии отводила место воспитанию.

В 1920-х гг создание новой модели воспитание было даже несколько вынужденным. Появление новых идеалов требовало их внедрения в жизнь. Возник особый социальный проект создания особого, нового человека. И то общество, с которым столкнулись создатели нового мира, вовсе не отвечало требованиям. Поэтому возникла потребность воспитания человека. При этом ставка делалась на подрастающее поколение, еще не сформировавшее свое видение мира в полной мере. Так, Е. Преображенский писал: «Взрослое поколение слишком испорчено капитализмом и привыкло к старому» [21, с. 82]. Поэтому воспитание получило огромную роль в развитии Советского Союза. Следует заметить, что моральный облик потенциальных воспитанников партии не удовлетворял их «учителей». Рука об руку шли идейное подвижничество молодежи с ее же хулиганством и разгульным образом жизни. Эти факты никак не вписывались в общий контекст нового, лучшего мира с такими же его жителями.

В следствие это возникает ряд кинокартин, представляющих общественности молодых людей с высокой советской моралью. Например, фильм Д. Вертова «Киноглаз». Зарисовки о быте пионеров всячески наталкивают юных зрителей последовать примеру активистов. Глава «Утро в лагере» рассказывает зрителю о том, как пионеры живут в палатках, умываются в реке, сами обеспечивают свой быт и даже помогают сельским жителям, создавая ремонтную мастерскую и парикмахерскую. Это поведение идеальных советских граждан.

Для воспитания в рамках идеологии нужна своя программа. Поэтому в 1918 году намечаются основные линии воспитания советских граждан. Россией будет теперь управлять партия. Она, соответственно, управляет и народом, а вместе с тем и каждым человеком. [14, с 143]. При такой формулировке обычный человек должен просто подчиниться основной линии партии, довериться ей полностью. Тут человек фактически превращается в ребенка, которому «взрослые» говорят, что и как делать. А примерами для подражания становятся герои литературы и кино.

Так, можем вспомнить фильм С. Герасимова «Комсомольск». В нем члены Ленинского Комсомола, следуя решению партии в создании нового города юности, отправляются к берегам Амура и в короткие сроки стоят город. В качестве «родительского поощрения за послушание» город называют в честь его строителей – Комсомольск.

Или фильм «Волга-Волга» Г. Александрова. В нем как бы предлагается альтернатива досуга для молодежи: петь и сочинять песни, играть на музыкальных инструментах, участвовать в конкурсах самодеятельности.

Как и любая составляющая тоталитарной системы, идеология обладает некоторыми общими чертами.

Во-первых, это обращенность в будущее. Хотя настоящая жизнь редко радовала советских граждан, особенно в первой половине ХХ века, советская идея говорила: это временная жертва на пути к светлому будущему. А достичь этого будущего удастся только людям, принадлежащим великой идее, которую и отстаивает советская идеология.

Во-вторых, образ "врага". Враг хочет всячески препятствовать приближению «правильных» граждан к ранее упоминаемому светлому будущему. Враг этот - воплощение зла и безнравственности, он жестокий и коварный. И договориться с ним также невозможно.

Еще одна черта - сакрализация государства, государственной партии и лидера. Любая критика в их сторону – недопустима, как и любое недовольство или сомнения.

Последняя важная черта – идея Великого Вождя. Вождь несет дух народа, без него построение нового мира просто невозможно. Именно поэтому каждый человек и народ в целом обязаны верить Вождю, доверить свое настоящее и будущее [1].

Для советского правительства кино стало одним из основных средств агитации. Это подтверждает, то, сколько денег вкладывалось в кинопроизводства начиная с 1919 года. Так, выпускается декрет «О переходе кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». При этом основу функционирования киноиндустрии составляла подготовка пропагандистских кинопрограмм, съемка хроники. Еще до 1930-х годов было выпущено 322 фильма, а затраты на кинопроизводство в 1926–1927 гг. составили 11 174 457 рублей [10].

Расцвет кинопромышленности объясняется активной линией модернизации. Ее задачей стало создание человека дисциплинированного, способного трудиться в новых сложных областях. И особая роль кинематографу как способу воспитания. Упор делался на агитацию. Идеология вкупе с кино настолько плотно укоренились в сознании правящей верхушки, что даже в Кремле проводились показы фильмов. Кинопоказы проводились несколько раз в неделю поздно вечером. Зрителями выступали все представители политической элиты. Причем после кинопоказа устраивалось обсуждение фильмов и их соответствие политике партии. При этом упор делался не только на соответствие идеологии, но и «легкость» фильма. Кино должно было помочь трудовому человеку отдохнуть, отвлечься и зарядиться на новые производственные подвиги.

В середине 1920-х гг. прошел ряд дискуссий, и были приняты решения, определяющих отношение власти к искусству. Именно в это время формируется также своеобразное понимание «социального заказа». Причем он формулируется не как административный нажим, а как ощущение «нужности» или «ненужности» собственной работы.

Уже в начале 1930-х гг. советской властной системой был взят жесткий курс на организационные основы политического контроля над искусством и культурой. И здесь особое внимание уделялось кино, так как, являясь одним из самых эффективных методов транслирования идеологических установок в массовое сознание, оно помогало привить населению желательные для власти взгляды. Осуществление художественно-идеологического руководства возлагалось на киноорганизации, тогда как политический

контроль считался прерогативой Главрепеткома.

Все эти методы приводят к созданию в 30-х годах ХХ века нового стия искусства – соцреализма. Он стал «героическим стилем», при этом яро противопоставляясь «безгеройности» буржуазного искусства, в частности – реализма. Реализм как таковой отрицательно воспринимается советской властью, как минимум, в силу его героя – пассивного человека. Это полностью противоречило идеям советского искусства, следованию идеологии государства. «Поиск героя» – так называлась статья 1935 г., обозначавшая первоочередную задачу соцреализма. С этого момента во всех официальных документах проводится идея того, что соцреализм – главный стиль советского искусства, а кроме того – высшая форма отображения правдивой картины мира.

Таким образом, культура и искусство являлись важнейшим институтом советской системы политического контроля. Создавались особые центры и комитеты по контролю за искусством, власть издавала статьи и рекомендации для творцов, чтобы направить их на путь идеологии государства. Кроме того, советской властью в начале ХХ века формируется своя особая элита, которая будет лояльна к власти. Все это приводит к трансформации искусства, установлению новых методов работы с художественным.

Общество в первой половине ХХ века переживало значительные трансформации, не всегда легкие для человеческого сознания и души. И кино помогало наполнить их светлыми и сильными чувствами. Эти яркие впечатления сохранялись в сознании зрителя и помогали пережить человеку различные переломы в обществе и социальные травмы. А это в свою очередь давало возможность легче навязать нужную государству идеологию.

**ГЛАВА 2. ТЕМАТИЗАЦИЯ ВОЖДЯ КАК СУЩЕСТВЕННЫЙ МОМЕНТ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА**

Любое тоталитарное государство охватывает и держит под контролем все сферы жизни человека. И Советский Союз – не исключение. При этом для более незаметного и внушаемого доверие контроля активно используется идеология как оправдание действий со стороны государства. При этом задача идеологии – сохранить начальные идеи нового государства, избавить учение от влияний извне. Советская власть стремилась оградить свое учение от ересей и расколов, постоянно актуализировало марксистское учение, возрождало государственный миф.

Такая актуализация идеи советской власти была стержнем формирования человека нового мира. Причем процесс принятия идеологии начинался с рождения и длился до последних дней каждого советского жителя. Советская идеология заключалась в стремлении воспитать идеального человека. Причем идеальным он должен был быть в мировых масштабах. Однако «мировые» стандарты при этом устанавливались именно советской властью. Для укоренения подобных установок советская власть должна была подавать пример поведения, а кроме того – выводить образ идеального человека. Главным таким «идеальным» человеком становился вождь пролетариата.

Как утверждает Х. Гюнтер в статье «Архетипы советской культуры», образ вождя в кино имел еще одно важное значение. Исследователь говорит об актуализации архаических представлений в послереволюционной советской культуре. Архетипы начинают играть здесь с ново силой. И уже к 30-м годам ХХ века в искусстве возникает образ семьи во главе с сильным отцом. Он становится и руководителем, и вдохновителем, и защитником [6].

Уже к середине 30-х годов создается образ вождя, который олицетворяет собой страну, революцию и новую жизнь. С этого момента архаизация образа правителя становится значительным элементом советской культуры. В 1930-е годы создаются ключевые мифы советской власти, в них главным становится образ Ленина. Позднее такая же участь ожидает и образа Сталина. М. Зиолковски отмечает, что «официальный образ Сталина стремительно уподобляется стилизованной репродукцией уже давно стилизованного образа Ленина» [18, с. 75].

Образ вождя в советском кино первой половины ХХ века олицетворяется в фигурах Ленина и Сталина. При этом часто в фильмах изображаются обе эти фигуры. Ленин становится лидером и вождем всего народа, а Сталин – «как Ленин».

Главным художественным фильмом о Ленине можно считать фильм «Три песни о Ленине» Д. Вертова. Главной помощью в создании архетипичного образа вождя здесь становятся титры. Вертов говорит о Ленине: «Из тьмы он делает свет, из смерти он делает жизнь». В кинокартине Ленин становится не только отцом народа, но и своего рода магом. Он подчиняет себе стихии, выходит победителем и повелителем.

Примечателен также эпизод с похорон вождя: колонны несут транспарант «Ленин – наше бессмертие», Вертов же комментирует это: «Мы отдали бы свою жизнь, только вернуть его». То есть, снова возникает архетипическое мышление, где за отца «рода» люди готовы на все. Подобная же логика возникает в кинокартине «Человек с ружьем» С. Юткевича. Здесь герой восклицает: «Я с Лениным разговаривал. Он великая голова, его весь мир знает <...> Я забыл, где я, что я, готов всю душу ему выложить». Здесь опять поддерживается образ Ленина как отца народа, как человека на половину магического. «Люди забудут названия стран, где жили их предки, но имя Ленина не забудут» - заканчивает свой фильм Д.Вертов. Образ вождя здесь становится жизнеполагающим.

Еще один фильм - «Ленин в Октябре» М. Ромма. Здесь будущий вождь скрывается и ускользает от врагов, едва ли не попадается вооруженным солдатам, но здесь образ народа в лице шофера грузовика его спасает. При этом сам шофер настолько очаровывается будущим лидером, что в итоге гибнет за него. Последней фразой шофера становится имя Ленина. Опять образ вождя соприкасается с идеей жертвенности народа для него. Вождь – такой себе демиург, мессия, и ради него стоит как жить, так и умереть.

Важной особенностью воспевания образа вождя в советских фильмах первой половины ХХ века также становится чрезмерная его героизация. Например, вспомним «Октябрь» С. Эйзенштейна, где воспет штурм Зимнего дворца. Здесь изображается ожесточенная борьба, множество жертв. Герой как бы не может победить легко, это «негероично».

Особую роль кинематограф сыграл в создании культа личности Сталина. «Вождь лично контролировал создание мифа о самом себе. В тоталитарном государстве вождь и бюрократия непосредственно надзирают над кинопроцессом. Государство полностью содержит и, следовательно, контролирует киноиндустрию» [29, с. 28].

Главным признаком образа Сталина была простота, доступность и героизм. Он всегда вежлив, одет в удобную полувоенную одежду. Все это создает видимость простого рядового советского человека. Но в то же время, в отличие от Ленина, он будто лишен личного. Ленин, будучи родителем всего народа, героем, принесшим новый политический режим, становится героем со всеми своими особыми чертами. Сталин – продолжатель великого дела, он более рациональный и размеренный, его чрезмерная героизация уже не так важна. Именно поэтому образ Сталина всегда делает упор на преемственности, величии (но без чрезмерного героизма). При этом Сталин, как и Ленин, сакрализуется в каждой картине. Он становится магом, выполняющим великую миссию.

Так, например, вспомним сцену из «Клятвы» М. Чиаурели: на Красной площади ломается трактор. Когда в него садится Сталин, машина заводится и едет. Впоследствии, как бы с его легкой руки, по всей стране едут тракторы по полям, выпускаются новые образцы машин. События происходят подобно магическому велению. Подобный образ помогает укоренять архетипическое сознание, где вождь – маг и провидец.

Если вспомнить тезис о том, что Сталин выступает продолжателем дела Ленина, стоит также упомянуть еще об одной особенности. Фильмы о Ленине примечательны наличием индивидуальных черт у героя. Он харизматичен, выделяется своей эмоциональностью. Сталин же наоборот отличается почти монументальным спокойствием и отсутствием индивидуального. Являясь почти божеством, он мало похож на обычных людей. Так, его не изображают ни лежащим, ни сидящим. Ярко заметны эти тенденции в фильмах «Третий удар» И. Савченко и «Падение Берлина» М. Чиаурели. Здесь мы видим оппозицию Гитлер-Сталин. У Гитлера присутствуют все человеческие черты: он ругается, смеется, кричит, даже пьет чай. А вот Сталин же – всегда с ровным спокойным голосом, никогда не есть и не пьет. Вождь здесь похож скорее на монумент, чем на живого человека. И это основная черта всех фильмов о втором вожде пролетариата.

Традиции изображения вождей в особой стилистике буду продолжаться вплоть до 90-х годов ХХ века. И это еще один признак того, насколько плотно эти образы входили в сознание людей. Безусловно, такая тематизация управленцев страны имела несколько причин. И одной из них становится, помимо героизации, еще и создание образа, который будут любить и которому верить. И здесь Ленин как раз становится харизматичным отцом народа, которого все любят и верят ему. А вот Сталин своим образом скорее добивается в людях подчинения и страха, как архетипический отце семейства и вождь.

В целом, образ вождя в советском киноискусстве первой половины ХХ века очень важен. Во-первых, он создает сказку и веру людей в прекрасное будущее – ведь с такими феноменальными людьми иначе быть и не может. Во-вторых, он создает пример для подражания. В-третьих, подобные кинокартины становятся мощным средством агитации и пропаганды, при том, что апеллирует она к архетипическому. Подводя итог, хотелось бы вспомнить тезис И. Попова: «Широчайшая популярность в народе первых фильмов о Ленине и Сталине, может быть, тем и объясняется, что в построении художественных образов великих вождей они нашли перекличку с тем, что уже прочно отложилось в народном сознании»[20, с. 12].

**ГЛАВА 3. ТОТАЛИТАРИЗМ И ВОСПИТАНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА**

В современной гуманитарной науке принято размышлять об ошибках прошлого в целях не повторения их в будущем. Явление тоталитаризма – не исключение. Ярко обозначившись в начале ХХ века, тоталитарная политическая система дала почву для исследований вплоть до наших дней. При этом, учитывая всю внешнюю изученность темы, появляются некоторые вопросы. Особенно с позиции изучения явления феномена тоталитаризма в истории нашего государства. Попробуем дать общую характеристику феномену тоталитаризма и рассмотреть его «национальные» особенности.

Понятие «тоталитаризм» впервые появляется в лексике итальянской оппозиции 20-гг ХХ века. Противники Б. Муссолини дали такое определение для обозначения государства, тяготеющего к установлению абсолютного контроля над всеми сторонами жизни общества. Позже, когда разворачивается активное изучение феномена тоталитаризма на территории Европы и США, этот термин дополняется. Так, в 1944 году Ф. Хайек пишет работу «Дорога к рабству». В ней автор выделяет несколько тоталитарных систем и указывает их общую черту: отрицание ценности человеческой личности [28].

Следующим ярким этапом в изучении феномена стал международный симпозиум в США в 1952 году. Здесь уже дается определение тоталитаризма, которое, все же, в последствии также терпит изменения. Суть его сводилась к тому, что тоталитарным можно назвать закрытое общество, в котором все сферы жизни человека контролируются из единого центра [8, с. 13].

В это же время К. Фридрих и З. Бжезинский предлагают свое определение тоталитаризма: «Тоталитаризм — это общественно-политической строй, при котором государство полностью подчиняет себе все сферы жизни общества и отдельного человека» [1, с. 19].

В целом, о тоталитаризме говорил едва ли не каждый философ с середины ХХ века. И это тоже может являться причиной того, что проблема так всесторонне изучена, однако положения ее в конечном счете так точно и не сформулированы. Обобщая, приведем такое понятие тоталитаризма.

Тоталитаризм – это система, при которой централизованное руководство осуществляет с помощью технически усовершенствованных средств неограниченную политическую власть с целью проведения всеобщей социальной революции, включая перестройку человека на базе провозглашенных руководством в обстановке вынужденного единодушия населения страны известных произвольных, идеологических принципов [9, с. 77.].

Данное определение не только обобщает понятие тоталитаризма, но и дает опору нашему исследованию, поскольку впервые среди приведенных трактовок говорит о перестройке человека на новые, провозглашенные руководством, установки. Именно этот феномен мы встречаем в советской культуре начала ХХ века, когда со сменой политической власти кардинально меняются и социальные установки. И активно прослеживается это в искусстве. В частности, в не так давно появившемся киноискусстве.

Однако прежде чем перейти к рассмотрению феномена тоталитаризма в советском кинематографе, стоит выделить его основные признаки.

Изучению и разбору феномена тоталитаризма посвятила свою научную деятельность такая исследовательница как Х. Арендт. В своем труде «Истоки тоталитаризма» она максимально полно приводит основные признаки тоталитарного режима [3, с. 596.]. И все последующие работы других авторов частично повторяют наработки Арендт. Поэтому за основу нами были взяты именно признаки этого автора, которые в последствии мы дополним тезисами других исследователей.

Одним из главных и – что важно – формирующих признаков тоталитаризма является превращение класса в массы. При этом – по мнению Арендт – он не только вытесняет партийную систему как таковую, но и становится социальной опорой тоталитаризма. И так как расчет руководства идет на создание именно масс, мы приходим к выводу Ф. Хайека: «в тоталитарном режиме происходит отрицание ценности человеческой личности как таковой» [28].

Еще один важный признак тоталитаризма – наличие харизматичного лидера. Причем он всячески обожествляется и навязывает всем членам сообщества тотальную ответственность за свои действия. Отсюда, как нам кажется, вытекает идея ставки на личную волю человека.

Следующий важный признак – наличие «врагов» существующей системы как извне, так и внутри режима, экстремальная форма борьбы с таковыми посредством уничтожения, вплоть до войн. В этой связке, вспоминая о массах, следует упомянуть еще одну важную особенность тоталитарной системы – террор власти, сопряженный с поддержкой масс. Здесь присутствуют, например, доносы населения. А возможно это благодаря признаку нарушения публичной и частной сфер жизни, перекосу в сторону первой сферы. Это явление связано с еще одной особенностью тоталитаризма – идеологией и мифологизацией жизни для всеобщего счастья. Упомянутое счастье при этом всегда направленно в будущее, а не на настоящее. Последний признак мифологизации очень явственно заметен именно в искусстве. Здесь ярким примером становятся, например, исторические героические фильмы.

Кроме того, Х. Арендт говорит о том, что тоталитаризм не может существовать без фанатизма членов тоталитарной системы [3, с. 411]. И это также подогревается идеологией и мифологизацией, которая льется через искусство.

Кроме типологии признаков тоталитаризма Х. Арендт стоит упомянуть Фридриха и Бжезинского. Они выделили 6 критериев «тоталитарного синдрома»:

1) единственная массовая партия, возглавляемая харизматическим лидером, чье ядро непоколебимо предано идеологии;

2) официальная идеология, охватывающая все жизненно важные аспекты человеческого существования, и которая должна признаваться всеми;

3)монополия на СМИ;

4) монополия на все средства вооруженной борьбы;

5) система террористического полицейского контроля, направленного не только против «врагов», но и против произвольно выбираемых групп и классов населения;

6) централизованная система контроля и управления экономикой [17].

И последняя, интересная на наш взгляд типология выделяет такие черты тоталитаризма:

а) неприятие демократических прав и свобод;

б) всевластие корпоративных организаций иерархического типа;

в) государственная и/или находящаяся под жестким бюрократическим контролем частная собственность на средства производства;

г) административно регулируемый характер экономики;

д) официальная регламентация всех сторон жизни общества и человека, включая ограничения в одежде, передвижении, проведении досуга и т.д.;

е) мощный репрессивный аппарат, использующий методы физического и психологического террора по отношению к массовым и даже элитным группам;

ё) система всеобщей слежки и "стукачества";

ж) развитая сеть тюрем и концлагерей с антигуманными методами содержания;

з) мессианская государственная идеология

и) агрессивный характер внешней политики, сочетающийся с самоизоляцией страны

й) милитаризация экономики и всего общества, перманентное применение насилия (полицейского и армейского) во внутренней политике;

к) общенациональный, наделяемый сверхъестественными качествами правитель [9].

В целом, все приведенные типологии имеют сходства и включают в себя похожие черты тоталитаризма. Только одни из них более общие, а другие – развернутые.

При этом упомянутые признаки тоталитарного общества в той или иной степени присутствуют в чертах советского государства. Что дает нам возможность размышлять о проявлении этих признаков в системе советской культуры. Так, позже нами будет рассмотрена черта тоталитарного мифотворчества и идеологичности, которые ярко проявят себя именно в киноискусстве.

Любое воспитание зиждется не только на идеалах, но и на чертах, которые пытаются взрастить в воспитаннике. Для большей убедительности воспитание советских граждан основывается на идеальном «новом» человеке, обладающим особым набором личных качеств.

Понятие это пропагандируется правительством в первые же годы после Октябрьской революции. Во первой половине ХХ века образ «нового» человека закрепляется в литературе. А уже в 1931 году А. Макаренко издает свою «Педагогическую поэму». В ней примечательна фраза автора: «Нужно нового человека по-новому делать». [15, с. 27-28] Дополняет его и М. Горький: «В Союзе Советов растет новый человек и уже безошибочно можно определить его качество. Он обладает доверием к организующей силе разума, – доверием, которое утрачено интеллигентами Европы, истощенными бесплодной работой примирения классовых противоречий. Он чувствует себя творцом нового мира и хотя живет все еще в условиях тяжелых, но знает, что создать иные условия – его цель и дело его разумной воли, поэтому у него нет оснований быть пессимистом» [5, с. 289-290.]. То есть новый человек сам отходит от старых привычек и устоев, еще и меняя действительность.

Вспомним фильм С. Герасимов «Учитель». Молодой человек сам готов меняться: ехать учиться, развиваться. А изменившись сам, он приезжает в родное село с намерением построить школу, т.е. изменить действительность. При этом его отец не признает данного порыва, четко демонстрируя отрицательную закоренелую позицию старого строя. В итоге молодой учитель так умело преображает действительность, что даже заряжает этим же порывом молодую девушку Груню.

Для «нового» человека были сформулированы и недопустимые черты. К ним относились пьянство, хулиганство, половая распущенность, религиозность. А вот ожидались: дисциплинированность, неприятие религии, отношение к противоположному полу по-товарищески [19, с. 156].

Еще одной важной чертой «нового» человека становится его готовность быть борцом за советские идеалы. Так А. Сольц постулирует: «Все, что облегчает нашу борьбу, все, что нас усиливает как борцов, все, что нам помогает в этой борьбе, то является этичным, хорошим» [2, 152]. То есть, отстаивая свои интересы, рабочий класс отстаивает мировую справедливость и наоборот.

В этой связи становится понятной любовь советских режиссеров к созданию фильмов о рабочем классе, всегда готовом бороться за свои права. Возьмем даже известный фильм С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Матросы – по сути, рабочие – взбунтовались из-за того, что их хотели накормить червивым мясом. Все это перерастает в целое восстание. И в финале справедливость торжествует, а на мачте броненосца развивается поднятый красный флаг, как символ победы добра над злом.

Или же фильм того же режиссера «Стачка». Возмущенные тяжелыми условиями труда рабочие запускают серию забастовок. Так как действие фильма происходит в дореволюционное время, выступления подавляют. А фильм заканчивается титрами: «Помни, пролетарий!» в знак того, что новая власть, в отличие от старой, – союзник рабочих, а спад настроения борьбы всегда может обернуться возвратом подобных ужасов.

По этим примерам видна еще одна особенность характера «нового» человека – позволение собственной морали любых, даже самых жестоких, мер борьбы с «чужим» миром, врагом. Здесь приемлемы любые методы, вплоть до убийства, потому что представители старого, «чужого» мира по определению хотят посягнуть на свободу советского гражданина. Отсюда вытекает целый пласт фильмов про отважную борьбу героев-идеалов «нового» человека во время революции и войны. Это и «Чапаев» братьев Васильевых, и «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана. И еще многие другие фильмы. Тут же популярностью начинают пользоваться фильмы с исторической тематикой вроде «Александра Невского» С. Эйзенштейна.

Причем в этой связи в «новом» человеке также требовалось взрастить жертвенность и бескорыстие. Вспомним слова Е. Преображенского: «Пролетариат в борьбе за власть жесток и беспощаден. Он не только не щадит своих врагов, но не щадит, где это нужно для дела, и лучших представителей своего класса... На севере Сибири, бывает, что громадное стадо оленей переходит широкую реку. Перейти на тот берег необходимо для спасения от голода всего стада. Но река глубока, и мост наводит социальный инстинкт стада трупами передовых» [22, с. 72 – 73]. Советский гражданин должен быть готов поставить интересы социума над личными интересами кого бы то ни было. Причем такие настроения замечаем не только в тех же фильмах о революции, партизанах и отважных солдатах. Но и киноленты о стахановцах и отважных рабочих тоже вписываются в эту парадигму.

Вспоминаем фильм «Встречный» режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича, где ленинградские рабочие обязуются досрочно сконструировать и наладить выпуск турбин для гидроэлектростанции. Или «Земля» А. Довженко, где социально активная молодежь агитирует жителей села к коллективизации, со всеми последствиями, изображенными в фильме.

В целом, все перечисленные нами черты «нового» человека говорят лишь об одном: советской правящей элите нужен был человек, готовый разорвать со всем прошлым, идти по пути, очерченному властью, не задавая лишних вопросов и не сомневаясь в правильности действий. Это человек, для которого идеалы «нового», причем на деле – виднеющегося где-то в перспективе мира, становятся превыше всего.

**ГЛАВА 4. ОБРАЗ БУДУЩЕГО В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Советская модель власти подразумевала особые коды и формулы для искусства. Это делалось для того, чтобы установленная идеология могла стать всеобщей картиной мира. При этом определяющую роль в советской идеологии играла идея светлого будущего, строителями которого являются крестьяне и рабочие.

Следовательно, многие «факты» из истории часто претерпевали кардинальных изменений, чтобы вписаться в новую концепцию мира. Историк становился писателем. Е. Добренко отмечает: «советский историк — одна из разновидностей советского писателя» [7, с. 37]. В этой связи любой творец также был призван обращаться с действительностью так, как это будет лучше ложиться в канву нового советского мифотворчества. Киноискусство здесь играло особо важную роль, как это указывалось ранее, ведь именно кино, являясь синтетическим видом искусства, способно влиять на большее количество людей. Киноискусство описывало строительство советской действительности, воспитывало на этом примере молодежь. И именно она становилась лучшим зрителем и воспринимающим образов прошлого и будущего.

В целом, будущее было основой жизни в настоящем. При этом прошлое всячески мифологизировалось. Если говорить о мифологизации, стоит вывести понятие мифа. Миф – это «особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное, синкретическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя форма общественного сознания», писал Ф. Х. Кессиди [12, с. 41.]. И как раз искусство становится средством выражения мифа. Очень часты в переломные исторические моменты так называемые мифы-идеи, которые как раз и строят новое видение прошлого и особое будущее. Люди хотят более легкой жизни, надеются на это. И здесь на помощь приходят мифы-идеи и мифы-образы, конструирующие новое сознание. Легче всего такой механизм внедряется посредством искусства. При этом изображается в искусстве не только будущее, но и прошлое и настоящее.

«Настоящее вытесняет прошлое», – писал Бергсон, искусство же является той формой, которая помогает политикам вписать свою идеологию в настоящее и будущее, не оглядываясь на прошлое. Воспроизведение новых образов и мифов в настоящем посредством слова помогает сформировать представление о прошлом и становится отправной точкой формирования культурной идентичности.

Так, в Советском союзе первой половины ХХ века снимаются кинокартины о прошлых достижениях. Но все они представлены сквозь призму идеологии. Например, «Александр Невский» С. Эйзенштейна. Фильм основан на исторических событиях, состоявшихся в XIII веке. Изображается борьба Новгородского княжества с рыцарскими орденами. При этом Эйзенштейн не ставит задачей буквально экранизировать события. Он создает вымышленных персонажей, «переписывает» некоторые события.

Но главным в формировании советского мифа стал образ будущего. Он, на ряду с образом вождя, становится сакральным. Официальная идея состояла в том, что каждый советский гражданин ждал «светлого будущего». При этом он даже мог жертвовать настоящим, забывать прошлое. Отказ от прошлого насаждался ещё в первые годы советской власти. Уничтожаются любые формы прошлого жизненного уклада, создаются новые герои и даже новый язык. Это заложило основы для дальнейшего восприятия официальных постулатов о будущем. В результате это приводит к тому, что простые люди начинают воспринимать идею «светлого будущего» на уровне спасения души в христианстве. Образовывался смысловой ряд, в котором социализм, коммунизм и рай становились родственными понятиями. ««Царство Божие на земле» была одной из часто употребляемой в прямом, а также в метафорическом и неявном виде комплексов-индикаторов, зафиксированных в письмах крестьян» [30, с. 220].

Вера в светлое будущее подкреплялась еще и тем, официальное советское искусство призывалось «служить народу», отстаивать общее дело борьбы за социализм и нести людям правду [11, с. 293.]. Именно символ образа будущего становится главенствующим в советском кино. Вспомним «Семеро смелых» С. Герасимова. Семеро молодых друзей-полярников едут работать в Арктику. Они переживают трудности работы и жизни в тяжелых условиях. Но зритель понимает: все не зря, они творят новое будущее, светлое и беззаботное.

Или «Светлый путь» Г. Александрова. Это история советской золушки, которая из неграмотной домработницы превращается в передовую ткачиху. Путь домработницы здесь – символ дореволюционного прошлого, мрачного и беспросветного. А вот как только девушка становится участницей стахановского движения, превращается в ткачиху, - она сразу как бы идет к этому светлому будущему, в которое так верят советские граждане. И оно не заставляет себя долго ждать: девушку награждают орденом Ленина, она кружится в танце в прекрасном дворце, и сразу становится понятно, что дальше ее ждет только счастье и успех.

В целом, количество подобных фильмов в первой половине ХХ века было достаточно велико. Причин тут несколько: во-первых, поддержание идеи светлого будущего. Во-вторых, поддержание боевого духа народа. Это этакий «свет в конце тоннеля», ради которого стоит терпеть все неудачи. В-третьих, именно такие фильмы помогали отвлечься от реальности, отдохнуть от серых будней. Именно фильмы с идеей прекрасного светлого будущего, по мнению того же Сталина, могли заменить советскому гражданину даже отпуск.

Заметим, что образ будущего настолько укореняется в умах советских людей, что продержится в умах советских граждан дольше всех остальных идеологических установок. И если со смертью Сталина развенчивается «культ личности» и как таковая тематизация и ставка на образ вождя несколько теряет свое первостепенное значение, то вера в светлое будущее нисколько не спадает.

Образ будущего, подобно образу вождя, становится архетипом, плотно установившемся в сознании. И при этом именно образ светлого будущего становится помощником советской власти в удержании своих позиций. Именно благодаря поддержании данного образа, идеология могла оправдывать многие проступки и поступки: все ради светлого будущего, которое невозможно без тоталитаризма сегодня.

**ВЫВОДЫ**

В процессе разработки темы нами было сделано заключение о том, что кинематограф – важный инструмент в формировании человеческой картины мира. Советский союз, обладая всеми признаками тоталитарного государства, использовал кино в качестве подпитки идеологии.

Советский кинематограф первой половины ХХ века воспитывал человека, выводил для него новые идеалы, которые были выгодны политической верхушке. Эти идеалы получали свое развитие в фильмах исторической, документальной направленности. Но более всего – в кинокартинах о простых советских людях, их буднях. Такие фильмы носили развлекательный характер и гораздо легче воспринимались зрителями, а значит, легче воспринимались и идеи, постулируемые там.

Правящей элите советского государства нужен был новый, особый человек. Он должен был быть готов отречься от своего прошлого, смотреть только в будущее. Идя по пути, очерченному властью, «новый человек» никогда не должен был сомневаться в правильности этого пути. Это человек, для которого идеалы «нового», причем на деле – виднеющегося где-то в перспективе, мира становятся превыше всего.

В целом, советское киноискусство первой половины ХХ века обладало всеми чертами, которые присущи тоталитаризму вообще. Каждая черта тоталитарного государства так или иначе находила свое отражение и как бы одобрение – если не воспевание – в кинематографе.

советский кинематограф первой половины ХХ века вобрал в себя черты эпохи

- образ власти в кино становится идеализированным

- все советское кино первой половины ХХ века базируется на установках государственной идеологии, здесь отсутствует оппозиционное мнение

- советское кино первой половины ХХ века тяготеет к историческому жанру. Часты сюжеты о войне или ярких вехах истории России. При этом все картины наполнены идеей патриотизма и жертвенности ради высшей цели. Также интересует режиссеров жизнь простых жителей страны: рабочих, студентов, пионеров, жителей села.

- кино становится помощником для аппарата советской власти для собственной популяризации и поддержки.

Советское кино первой половины ХХ века становится создания образа для советской власти. Здесь она предстает иделизированной, возвышенной и почти монументальной. Кино становится способов легкого донесения идеологии страны.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Андерсен Р.Д. Тоталитаризм: концепт и идеология / Р.Д. Андерсен // Полис. – 1993. - №3. – 315 с.
2. Анискин М.А. Становление советской системы кинопроизводства (1920 – 1930 гг.) / М.А. Анискин // Власть. – 2016. – №10. – С. 154-159.
3. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. – М., 1996. – 697 с.
4. Гольбах П. Избранные философские произведения в 2-х тт / П. Гольбах. - Т. 2— М., 1963— 678 с.
5. Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах / М. Горький. – Т. 26. – М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1949. – 793 с.
6. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. СПб., 2000. – 234 с.
7. Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. - М. : НЛО, 2008. – 424 с.
8. Дякевич Н.В. Типология политических режимов: вопрос теории / Н.В. Дякевич. – М., 1993. – 70 с.
9. Завьялов Ю.С. Тоталитаризм как разновидность политического режима / Ю.С. Завьялов // Государство и право. – 2010. – №5. – С. 76-80.
10. Искусство: ежемесячный журнал Главискусства НКП РСФСР. - 1921. -№ 1. - С. 20–21.
11. История русского и советского искусства / Под ред. Д.В.Сарабиянова. – М. 1979. – 457 с.
12. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу / Ф. Х. Кессиди. – М. : Мысль, 1972. – 358 с.
13. Коваленко Г.А. Советская модель управления искусством / Г. А. Коваленко // Стерлитамакская государственная педагогическая академия. – № 11. – 2008. – с. 37-40.
14. Ленин В.И. Полное собрание сочинений в 30-ти томах / В. И. Ленин. – Т.12. – М.: ГИЗ, 1935. – 848 с.
15. Макаренко А.С. Педагогическая поэма / А. С. Макаренко. – М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1944. – 736 с.
16. Новая философская энциклопедия / под. ред. В. С. Степина [и др.] — Т. 3. - М.: Мысль, 2010.— 692с.
17. Новиков С.Г. Разработка модели «нового человека» советской властной элитой 1920-х гг. / С.Г. Новиков // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. - №5. – С. 154-158.
18. Пападопулу И. Сталинский миф: официальный образ вождя в художественной лиетартуре социалистического реализма / И. Пападопулу // Труды. – Вып. 6. - 2016. – с. 74-83.
19. Партийная этика: Документы и материалы дискуссий 20-х годов / под ред. А.А. Гусейнова [и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 360 с.
20. Попов И. Ф. Образы вождей Великой Октябрьской социалистической революции на экране. — В кн.: Образы Ленина и Сталина в кино / Сб. статей. - М., 1939, с. 3-34.
21. Порус В.Н. Рационализм / В.Н. Порус // Новая философская энциклопедия в 4 томах / под ред. В.С. Степина [и др.]. – М. : Мысль, 2010. – Т.3. – 692 с.
22. Преображенский Е.А. О морали и классовых нормах / Е.А. Преображенский. – М. : ГИЗ, 1923. – 273 с.
23. Рассоха И.Н. Тезисы о тоталитаризме / И.Н. Рассоха // Полис. – 1995. - №2. – С. 147-155.
24. Сауленко Л. Мы наш, новый миф построим / Л. Сауленко. – Одесса : Астропринт, 2001. – 384 с.
25. Туган-Барановский М.И. Социализм как положительное учение / М.И. Туган-Барановский. – Пг. : Изд-е тов-ва кооп. союзов «Кооперация», 1918. – 133 с.
26. Философия осмысления феномена кино В. Беньямином [Электронный ресурс] // URL: http://vphil.ru (дата обращения: 1 декабря 2017).
27. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. Ивнина. — М.: Гардарики, 2004. – 554 с.
28. Хайек Ф.А. Дорога к рабству / Ф.А. Хайек. – М., 1996. – 680 с.
29. Цуладзе А. Политическая мифология [Электронный ресурс]. – М. : Логос, 2003. – 384 с. – URL:http://www.bib.convdocs.org/v21635/цуладзе (дата обращения: 22.04.2018).
30. Шаповалова Н.Е. Коммунистижеская перспектива в представлениях крестьян Европейской части России (1921 – 1927 гг.): Дис. канд. ист. наук. – Армавир, 2001.