

На правах рукописи

НАЗАРЕТЯН Петр Варздатович

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ  
В КИНЕМАТОГРАФЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Краснодар  
2025

Работа выполнена в отделе комплексных проблем изучения культуры Южного филиала федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**СИЮХОВА Аминет Магаметовна,**  
доктор культурологии, доцент, ФГБНИУ  
«Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия имени  
Д. С. Лихачёва», ведущий научный сотрудник  
отдела комплексных проблем изучения культуры  
Южного филиала

**Официальные оппоненты:**

**ХРЕНОВ Николай Андреевич,**  
доктор философских наук, профессор, ФГБНИУ  
«Государственный институт искусствознания»,  
главный научный сотрудник отдела  
художественных проблем массмедиа

**ШАХОВА Илона Валерьевна,**  
кандидат культурологии, ФГБОУ ВО «Рязанский  
государственный университет имени  
С. А. Есенина», доцент кафедры культурологии

**Ведущая организация:**

**ФГАОУ ВО «Южный федеральный  
университет»**

Защита состоится 29 мая 2025 г. в 11.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета 99.0.131.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350063, г. Краснодар, ул. Красная, д. 28, каб. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 20 марта 2025 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: [https://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2025/03/Nazaretan\\_diss.pdf](https://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2025/03/Nazaretan_diss.pdf).

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 29 марта 2025 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В XXI веке теоретические и исторические аспекты киноискусства как динамично трансформирующегося культурного явления все чаще становятся объектом научно-исследовательского интереса специалистов самых разных областей знания: культурологов, философов, искусствоведов, историков, социологов. Сегодняшняя массовость и огромнейшая популярность кинематографа во всем мире, очевидность его глубоких и сложных взаимоотношений с обществом ставят это искусство на место одного из самых актуальных и практически ценных объектов научного рассмотрения.

**Актуальность темы исследования.** При всей многочисленности подходов к изучению кино как совокупности взаимосвязанных культурных феноменов и участника особых коммуникаций со зрителем, в трудах современных мыслителей недостаточно раскрывается развитие социокультурного смысла кино в контексте фундаментальных основ общества и его истории, а восприятие фильма и его влияние обычно подаются исключительно в рамках опыта эстетической рецепции, без учета комплексных аспектов создания авторами особой художественной реальности, преломляющей повседневную действительность.

В наши дни кино, со всей своей художественно-технической комплексностью, жанрово-стилевой многоликостью и высочайшими доступностью и популярностью, является уникальнейшим культурным феноменом. С одной стороны, благодаря неоспоримой силе воздействия на сознание и бессознательное кинематограф в той или иной степени задает модели поведения, взаимоотношений людей, формирует мнения и взгляды на социальную действительность. Таким мощным, масштабным ресурсом в XXI веке и близко не обладает ни один другой вид искусства. Многочисленные социологические исследования подтверждают, что кинематографическое изображение архетипов действительности, закономерностей материального и духовного рода, культивирование образов, характеров и паттернов в современном мире оказывает огромное влияние на социум, в первую очередь – на детей и молодежь<sup>1</sup>.

С другой стороны, как бы ни был величественен аппарат экранного искусства, оно не является исключительно источником отношений с обществом и культурой. «Фильм – зритель» – все-таки не последовательная причинно-следственная конструкция, а совокупное социокультурное пространство, имманентно трансформирующееся под воздействием взглядов, ожиданий, вкусов, увлечений, в конечном счете – спроса публики на продукцию того или иного характера, на определенных героев, тематические и смысловые концепты. Сам факт того, что созданием кинопроизведений заняты люди, а значит члены общества и представители культурных пространств, которые в их системах формируются как личности и творцы, уже

---

<sup>1</sup> Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. М.: Академический проект, 1994. С. 135–147.

достаточен, чтобы утверждать: социокультурная среда тоже оказывает влияние на кинематограф, прямым путем определяя его сюжеты, типажи, идеи и идеалы.

Именно сейчас, по прошествии длительного периода существования кино, уместно делать выводы не только о его непреложных свойствах и закономерностях развития, но и о его взаимосвязи с метафизическими и диалектическими аспектами социокультурных систем. Таким образом, кинематограф совокупно репрезентирует и детерминирует социальную реальность, что при производстве фильмов отражается на его качественных характеристиках. Большие художественные достоинства и смысловая нагруженность рождает способность конкретных продуктов экранного искусства быть генераторами социокультурных трансформаций в реальной жизни сообществ.

**Степень разработанности проблемы.** Междисциплинарность темы массовой культуры и искусства, многообразие трактовок происходящего в них обуславливают проявление высокого интереса исследователей второй половины XX – первой четверти XXI века. Широкий круг культурологов, историков, искусствоведов, социологов и философов уделяют внимание вопросам функционирования кинематографа в обществе. Особенно ярко дискуссия по этому поводу развернулась в отечественном научном сообществе в последние 10-15 лет.

Тема диссертации, ее цель и задачи обусловили разделение всех соответствующих исследований на несколько групп, относящихся, по сути, к основным областям знаний, позволяющим ориентироваться в данной проблеме – культурологической, социально-философской, социологической и искусствоведческо-эмпирической.

Труды мыслителей, культурологически рассматривавших кино как некую двойственную реальность, взаимодействие вымышленного мира с социальным, реалистичность и правдоподобие фильма, воспринимаются как методологическая основа решения вопросов, обозначенных в настоящем исследовании. К подобным трудам следует отнести работы Д. Лукача, Р. Барта, Ж. Делеза, Т. Адорно, Ю. М. Лотмана, М. Б. Ямпольского. Необходимыми для осмысления развития теории и истории кино, являются работы отечественных киноведов К. Э. Разлогова, Н. А. Хренова, С. С. Гинзбурга, С. И. Фрейлиха, О. В. Аронсона, Ю. М. Ханютина, Д. Б. Дондуря.

В другом пласте исследований, посвященных философии и истории кино, отчетливо заметна склонность апеллировать к учениям античных мыслителей – Платона, Клавдия Птолемея, Герона, в определенном смысле предвосхитивших появление экранного искусства. Среди современников кинематографа самого внимательного изучения заслуживают работы А. Базена, В. Беньямина, З. Кракауэра, Б. Балаша.

Также необходимо указать работы социальных философов, выводящих на ключевые теоретические позиции различные аспекты моделирования реальности. В лапидарном виде это представлено у основоположников

западноевропейской социологии М. Вебера, Э. Дюркгейма, Г. Зиммеля, Ф. Тенниса. В отечественном научном поле для данной диссертации важно выделить таких мыслителей и интерпретаторов, как Н. В. Мотрошилова, В. Г. Федотова, В. У. Бабушкин.

Эффективный методологический инструментарий для понимания, анализа социальной реальности выработан феноменологами Э. Гуссерлем и А. Шюцем, социальными конструктивистами К. Манхеймом, И. Гофманом, П. Бергером и Т. Лукманом. Они установили фокус на целом ряде понятий, напрямую связанных с трактовкой действительности («повседневность», «жизненный мир», «интерсубъективный мир»), и впервые утвердили важность внетеоретического знания об обществе.

Следующая группа трудов по теме диссертации сосредотачивается вокруг комплексных исследований массовой культуры и общества. Здесь стоит упомянуть классиков зарубежной философии – Х. Ортегу-и-Гассета, Т. Адорно и М. Хоркхаймера. В целом они негативно, крайне критически высказывались по поводу явлений массовой культуры и модернизма в искусстве. В качестве их оппонентов по данному вопросу следует выделить Ч. Муккерджи и М. Шадсона, П. Бурдые, а также русскоязычных авторов А. В. Захарова и С. Я. Кагарлицкую, преодолевавших эстетическую детерминированность освещения этой темы.

Избранная в нашей работе эмпирическая база – фильмография итальянского неореализма и советского кино второй половины 1940-х гг. – потребовала изучения соответствующей литературы. Из современных исследователей итальянского неореализма выделим авторов историко-искусствоведческих трудов: Ю. А. Беспалову, Н. Б. Кириллову, А. П. Кураша, О. А. Перенижко. Они раскрывают данное направление в кино как исторически и социально обусловленное, необходимое явление, сформировавшее традиции художественной выразительности и характер развития всего европейского кино на десятилетия вперед.

Второй пласт важных для комплексного понимания итальянского неореализма источников составляют изыскания по политической истории. В ракурс нашего внимания вошли работы В. П. Любина, Е. П. Наумовой и В. М. Ощепковой, рассматривающих идейные и организационные преобразования итальянской политики и особенности местной межпартийной борьбы в 1920–1940 гг.

Особенный интерес представляют философские труды о неореалистическом кинематографе южноевропейской страны. Исследователи И. Н. Гнездилова, И. И. Кранк, Р. В. Черкасов в своих работах анализировали поднимаемые данным искусством вопросы, такие как моральная ответственность перед обществом и страной, противоречия национальной идеологии Италии с тягой человека к экзистенциальной свободе, аксиологический кризис, субъектность детей в киноповествованиях. Реализованные вышеназванными авторами подходы позволяют постичь смысловые опоры репрезентации реальности в рассматриваемом направлении

кино, философские стороны творческих поисков и открытий художников данного направления.

Среди авторов наиболее профильных, культурологических трудов о кинематографе неореализма следует указать И. В. Гожанскую, А. Ю. Зимина, С. Ю. Коробову. Они раскрывают коммуникативные, семантические и созидательные свойства фильмов, их место в медиаполе, процессах его глобализации и персонализации, утверждают большое социокультурное значение экранного искусства и его осмысления.

В данной работе также были использованы итальяно-язычные научные изыскания E. Gheller и S. Parigi об иконографических, тематических, стилистических, повествовательных, дискурсивных, продуктивных и рецептивных аспектах неореализма (в особенности, о восприятии неореалистического кино современной ему прессой).

Важную роль в формировании понимания ряда сторон советского кинематографа того периода играют авторы искусствоведческих статей по обозначенной теме – В. А. Гусак, М. И. Косинова и А. В. Трофимов. Они фокусировались на описании процессов возрождения пережившего военную разруху кино СССР, ключевых составляющих эстетических концепций конкретных фильмов и поиске в них средств художественной выразительности, перекликающихся с эталонами итальянского неореализма.

На проблемах социокультурного и хозяйственного восстановления СССР послевоенного периода сосредоточены труды таких авторов, как В. А. Гоганова, Р. М. Дзангиева, С. Г. Согомонян и К. М. Чепак. Отдельный интерес вызывают философские работы об отечественной действительности 1940-х гг., посвященные массовому сознанию, государственной идеологии, культурным кодам страны и отдельных социальных групп, символизации понятий, антропологическим и психологическим факторам жизни на фронте и в тылу, конструированию в обществе стереотипа советской женщины. Эти темы исследованы К. С. Дроздовым, Н. Л. Пушкаревой, А. А. Трошиным.

Культурологическую направленность имеют также проанализированные при написании диссертации труды Т. А. Булыгиной, Е. В. Огарковой, З. П. Тининой и С. А. Куликовой. В них отражены использовавшиеся в СССР стратегии возвращения населения в условия мирной жизни, процессы трансформации индивидуальных и коллективных ценностей, духовные аспекты отечественных культуры, науки и образовательной системы в середине XX в., наконец – значение произведений периода малокартинья в развитии культуры и общества.

Итак, имеющаяся литература с различных сторон изучает атрибуты социальной реальности и ее взаимоотношения с процессом создания произведений кино, внутренними пространственно-временными системами фильмов. Тем не менее, до сих пор отсутствует комплексный анализ теории и практики репрезентации действительности на экране в культурологическом ракурсе, учитывающий также и множественные междисциплинарные аспекты данной темы, в чем состоит **проблема настоящего исследования.**

**Объектом исследования** в работе является кинематограф как культурный феномен, вид искусства и особая форма репрезентации реальности.

**Предмет исследования** – моделирование репрезентации социальной реальности в кинематографе.

**Целью диссертационного исследования** стало выявление способов моделирования репрезентации социальной реальности в кинематографе на примере кино итальянского неореализма и советского кино второй половины 1940-х гг.

Реализации цели подчинены следующие **задачи исследования**:

1. Рассмотреть роль и место кинематографа в культуре и обществе, в их истории.

2. Исследовать проявления реалистичности и правдоподобия в кинематографе как факторов художественного моделирования социальной реальности, определить процессы идентификации зрителя как формы отражения этого моделирования.

3. Разработать в культурологическом контексте универсальный способ анализа социальной реальности в кино.

4. Провести анализ форм репрезентации социальной реальности в итальянской и в советской кинематографиях второй половины 1940-х годов.

5. Систематизировать характер представления различных элементов социальной реальности, свойственный классическим неореалистическим фильмам Италии и фильмам СССР периода малометража.

**Хронологические рамки исследования** заданы его объектом и потому охватывают весь период существования кинематографа (с 1890-х годов по настоящее время), а в третьей главе временной период был сужен до второй половины 1940-х годов, в течение которых создавались экранные произведения, послужившие эмпирическим материалом диссертации.

**Территориальные границы исследования** аналогичным образом, с одной стороны, определены совокупностью мирового опыта кинематографа, а, с другой стороны, охватывают исключительно культурное пространство Италии и СССР (в третьей главе).

**Источниковая база исследования.** В изучении итальянского кино второй половины 1940-х годов и применяемой в нем модели репрезентации социальной реальности мы сконцентрировались на ключевых неореалистических фильмах: «Рим – открытый город» (Роберто Росселлини, 1945), «Похитители велосипедов» (Витторио де Сика, 1948) и «Земля дрожит» (Лукино Висконти, 1948). В кинематографии СССР соответствующего периода выделены ленты невоенного характера, показывающие повседневную жизнь общества: «Первая перчатка» (Андрей Фролов, 1946), «Весна» (Григорий Александров, 1947), «Во имя жизни» (Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, 1947), «Кубанские казаки» (Иван Пырьев, 1949).

**Методологической основой** в работе служат диалектический и метафизический методы и принципы познания, раскрывающие объект исследования в целостности и полноте. Решение отдельных задач,

поставленных в работе, осуществляется также с помощью системного, структурно-функционального, семиотического подходов и путем использования методов построения суждений, таких как, синтез, абстрагирование, идеализация, сравнение, моделирование, индукция и дедукция.

Особое значение в исследовании имело использование нами методологических подходов нескольких современных авторов. Так, у философа аналитической школы Джона Сёрла позаимствовано многоуровневое структурирование реальности согласно его теории речевых актов, где различные социальные институты связываются между собой через язык<sup>2</sup>. Важным методологическим основанием для диссертации послужила теория А. Я. Флиера, в культурологической концепции которого социальная реальность разделяется на две сферы в зависимости от степени упорядоченности общественных коммуникаций и включает в себя не только эти коммуникации, но и их материальный и духовный продукт<sup>3</sup>. Кроме того, в качестве эффективного средства для анализа кинематографических феноменов выступила классификация коммуникационных аспектов художественных произведений отечественного эстетика Ю. Б. Борева, состоящая из нескольких смысловых пластов, в пределах которых могут выражаться взаимоотношения зрителя с собой и внешним миром<sup>4</sup>. Для анализа оценочных аспектов репрезентации социальной реальности в послевоенном итальянском и советском кино нами взята ценностно-нормативная модель смыслообразования Г. Л. Тульчинского<sup>5</sup>. Фундаментальные принципы, которые мы попытались реализовать в диссертации – необходимость применения интегративных подходов к исследованию произведений искусства и колоссальный потенциал культурологии как определяющей науки в системе современного гуманитарного знания – почерпнуты из сочинений отечественного философа Н. А. Хренова<sup>6</sup>.

**Научная новизна** исследования заключается в следующем:

– впервые системы теоретических представлений о кинематографе, актуальные для определенного периода истории и культуры их происхождения, представлены как естественные составляющие специфики социальной реальности, в которой они формируются и которую всецело отражают;

– концептуализированы с точки зрения культурологии такие феномены, как формы идентификации зрителя с содержанием кинопроизведения, реалистичность и правдоподобие фильма, повествовательность;

---

<sup>2</sup> Сёрл Дж. Р. Что такое речевой акт? Косвенные речевые акты. Классификация речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986. С. 151–169.

<sup>3</sup> Флиер А. Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие, Артем, 2014. 560 с.

<sup>4</sup> Боров Ю. Б. Эстетика. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. М., Феникс. 2005. 511 с.

<sup>5</sup> Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. Сыктывкар, 2012. 343 с.

<sup>6</sup> Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. 2022. № 2. С. 56–77.

– предложена универсальная модель анализа социальной реальности в кино;

– впервые представлен культурологический анализ репрезентации социальной реальности в конкретных фильмах отдельных стилевых направлений итальянского и советского кинематографа;

– смоделирована система оценочных уровней элементов социальной реальности в итальянском и советском послевоенном кино.

**На защиту выносятся следующие положения, выносимые на защиту:**

1. Концепции кино разных лет следует рассматривать в совокупности с культурой, политикой, экономикой и историей социальной реальности, где они формируются, расценивать эту общность как взаимообусловленную.

2. Категории реалистичности и правдоподобия фильма, идентификации зрителя складываются в системе кино и имеют опосредованное отношение к отождествлению с социальной реальностью и ее объектами. Они раскрываются скорее в рамках пространства вымышленного мира, формируемого произведениями экрана и формирующего их.

3. Многообразие сочетаний элементов и свойств социальной реальности, получающих отражение в тех или иных фильмах, может без качественных потерь быть редуцировано до различных теоретических конфигураций путем применения универсальной модели анализа социальной реальности в кино.

4. Репрезентация социальной реальности в художественном кино итальянского неореализма имеет ряд общих характерных черт, раскрывающихся в культурологическом анализе ключевых произведений этого искусства. Аналогичные исследовательские методы демонстрируют иной набор качественных характеристик репрезентации социальной реальности в советских фильмах, снятых в аналогичный исторический период.

5. Универсальная модель репрезентации социальной реальности в кино способна отражать уровни эмоционального отношения авторов и публики к базовым элементам социальной реальности в границах от крайнего неприятия до полной эйфорически окрашенной апологетики.

**Теоретическая значимость:** проведенное исследование позволит расширить знания в области культурологического понимания социальных функций кинематографа и применять подобные методы для изучения разных направлений кино, а также других видов художественно-эстетической деятельности.

**Практическая значимость:** результаты исследования могут найти применение в учебной практике при чтении дисциплин «Культурология», «История кино», «Мировая художественная культура» и др. Также знакомство с настоящей диссертацией работников, связанных с производством кинопродукции, позволит им более осмысленно относиться к репрезентации социальной реальности средствами искусства, сформирует понимание реакций публики на их творения, усовершенствует прогнозирование

последствий продвижения тех или иных идей в нестабильном современном обществе.

**Личный вклад** соискателя состоит в:

– самостоятельном выборе фильмов советского производства на невоенную тематику, снятых во второй половине 1940-х гг., наиболее ясно и высокохудожественно отражающих особенности актуальной им социальной реальности и некоторые специфические черты метафизики отечественной культуры и ее развития;

– раскрытии ключевых свойств культуры послевоенного СССР через призму передового на тот момент итальянского киноискусства, на порядок более изученного и породившего в различных кинематографиях мира массу версий отражения своего влияния;

– проведении культурологического анализа советских фильмов второй половины 1940-х гг.;

– осмыслении сути, элементов и значения моделирования социальной реальности в кинематографе.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Тема работы соответствует паспорту специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, в том числе пунктам: п. 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; п. 11. Архитектоника культуры. Многоуровневое строение культуры и культурно-исторического процесса; п. 25. Искусство как феномен культуры; п. 32. Культура и общество. Социокультурная динамика; п. 35. Традиционная, массовая и элитарная культура. Их взаимодействие и взаимовлияние; п. 45. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры; п. 46. Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика; п. 90. Концепции культуры как знаковой и символической системы; п. 109. Методы анализа текстов культуры: дискурс-анализ; п. 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; п. 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Высокая степень достоверности обусловлена опорой на пользующуюся большим авторитетом в научной среде литературу, репрезентативностью выборки эмпирического материала, сбалансированностью совокупности применявшихся в работе методов, а также апробацией на следующих научных конференциях: XI международная научно-практическая конференция «Россия и Европа: связь культуры и экономики» (Прага, Чехия, 2015), III международная студенческая научно-практическая конференция «Молодые исследователи: взгляд в прошлое, настоящее, будущее» (Смоленск, 2022), XIX международная научно-практическая конференция «Молодежь в современном мире: проблемы и перспективы» (Уфа, 2023), Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов, докторантов и молодых

ученых (Майкоп, 2024), X международный научный форум «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Краснодар, 2024), IX ежегодная научно-практическая конференция молодых ученых и аспирантов «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (Москва, 2025).

По теме исследования опубликовано 14 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 5 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, и других публикациях.

Положения и выводы диссертационного исследования были обсуждены на заседаниях кафедры философии и общественных дисциплин Краснодарского государственного института культуры и отдела комплексных проблем изучения культуры Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва.

**Структура работы** обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем диссертации – 179 страниц. Список использованных источников и литературы включает 244 наименования.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, его теоретико-методологические основы, формулируются положения, выносимые на защиту, научная новизна, излагаются теоретическая и практическая значимости работы, приводятся сведения об апробации материалов диссертации и публикациях автора.

Первая глава диссертационного исследования «**Кинематограф как социокультурная категория**», складывающаяся из трех параграфов, рассматривается место и значение кинематографа в истории культуры и современном обществе.

В первом параграфе «**Роль кинематографа в истории культуры**» рассматривается широкий перечень важнейших концепций кино, устанавливаются точки их теоретико-методологического соприкосновения и линии исторического развития.

На протяжении всего XX века происходит плавный переход от узкопрофильного осмысления кино (в феноменологии, экспрессионизме) к теориям, истолковывающим его вкупе с культурой (в интертекстуализме), иными видами искусства (в структурализме, семиотике) и массовых коммуникаций (медиа-технологической). Увеличивается и поле внимание ученых, вначале признающих кинематографический продукт как в высокой

степени самостоятельную единицу, а в конце столетия – уже совершенно неотделимый от связанных с ним произведений, идеологической, социальной, экономической среды его рождения и существования элемент. Кроме того, если первые теории сосредотачивались вокруг формалистских изысканий (феноменология, импрессионизм), то уже с середины столетия исследователи включают в фокус рассмотрения контекст производства и демонстрации фильмов (неомарксизм, неореализм), а потом и скрупулезный анализ публики (социальная антропология, феминизм). Если в начале века (в диалектике, взглядах Франкфуртской школы) зритель рассматривается как простой, зачастую механически осмысливаемый объект процесса показа ленты, то уже в 1950-х гг. в психофизиологических взглядах фильмологов подчеркивается целесообразность изучения отдельного человека, публика разделяется на категории, а воздействие кино сегментируется на поэтапные составляющие. Адепты постструктурализма, интертекстуальности и вовсе ратуют за то, что просмотр есть всегда индивидуальный акт, активизирующий работу сознания и бессознательного, потому любой анализ публики скорее ошибочен. Теоретики все меньше говорят о кинематографе в категориях искусства, уходя в философские, культурологические, социологические, политологические и экономические темы, потому вновь активизируется полемика вокруг того, можно ли его считать искусством. Нередко эти дискурсы приводят к новым определениям категории «кино», отражающим его изменившуюся (во многом благодаря кинематографическим явлениям) суть.

Несмотря на принципиальный разброс во мнениях есть и связующие точки между разнородными толкованиями киноискусства. Один из ведущих философов XX века Луи Альтюссер мыслил, что все теории – это плод идеологии, экономики и общества, в которых они формируются, связанных через интерпелляцию (взаимообусловленность идентичности индивидуума и социума, где он живет)<sup>7</sup>. Поэтому-то ранние теории кино не обладают прочным фундаментом, а основаны на впечатлениях и ощущениях преимущественно авангардных мыслителей, а поздние – являются аргументированным результатом системных исследований, объединяющих маститых философов, культурологов, социологов, психоаналитиков.

Современный исследователь культуры Н. А. Хренов приходит к схожим выводам, объясняя плюрализм теорий в истории искусства (как и альтернативность художественных практик) стремлением разнообразия субкультур и контркультур (выразителями которых являются, несомненно, оригинальные авторы и их труды) универсализировать свойственную каждой из них картину мира. В особенности это проявлено в эпоху постмодерна (и кинематографа – ярчайшего аккумулятора и рупора ее специфики), когда культура как систематизирующее многоликую широту ее феноменов образование нуждается в большом количестве посредников с носителями индивидуального сознания. Наряду с историко-философскими аспектами, в изучении художественного творчества необходимо, по Хренову, учитывать

---

<sup>7</sup> Альтюссер Л. Об искусстве. М. : V-A-C press, 2019. 112 с.

также искусствоведческие, эстетические, социологические и социально-психологические в их тесной взаимосвязи, что укрепляет культурологию в качестве комплексной, междисциплинарной области гуманитарного знания<sup>8</sup>.

Большинство из упомянутых в диссертации теорий стремятся объять киноискусство целиком, при этом их авторы умозаключают всеобщую верность своих гипотез только на основе разборов отдельных лент путем экстраполяции выводов. С одной стороны, они, несомненно, дают весьма утилитарное понимание той дифференциации аспектов (в том числе и культурологических) многоликого кинематографа, каким он видится в XXI веке. С другой стороны, такая неуглублённость концепций становится очевидной, способствует поддержанию высокого научного интереса к кино и побуждает других теоретиков в качестве ответных реакций продуцировать новые, более полно, точно или оригинально выраженные идеи. Все это благоприятствует развитию кинематографа по всем направлениям, а также воспитывает его зрителя в актуальных мировоззренческих и социокультурных парадигмах.

Второй параграф **«Специфика коммуникационных процессов в системе «кино – зритель»»** раскрывает экранное искусство как необходимое, социально опосредованное и структурированное образование – особую коммуникативную систему. Здесь анализируются уровни идентификации зрителя с показываемым в кино, а также факторы, формирующие их отношения.

Положение зрителя в системе коммуникации при кинопросмотре обусловлено сложными механизмами восприятия и идентификации, действия которых, по большому счету, мало от него зависят и регулируются извне. Участвуя в показываемых событиях как наблюдатель, человек вступает в отношения с персонажами и их создателями, в психоаналитическом смысле становясь с ними на один уровень. Это формирует, с одной стороны, особую репрезентацию реальности ввиду ее активации зрителем во время сеанса и актуализации себя и своей роли внутри вымысла, а с другой стороны, возвращает зрителя к однотипным случаям из его повседневной жизни, где его значение оказывается аналогичным, а процессы взаимодействия с окружающим миром разворачиваются по схожим схемам, которые, по сути, заложены в привычных ему моделях социального.

Вне зависимости от того, насколько мир экранного произведения пытается быть реалистичным, скрывает свою фиктивность, он априори соотносится с действительностью в части отношений к ходу событий, знакомых зрителю. Так, в абсолютном большинстве фильмов герои никогда не смотрят в камеру, тем самым как бы отрицая постановочную избирательность кадра и привилегированное положение публики относительно показываемого. В кинопроцесс трансляции истории стремится к природной нейтральности реального мира, каким он воспринимается в

---

<sup>8</sup> Хренов Н. А. Образы «великого разрыва»: кино в контексте смены культурных циклов. М. : 2008. 536 с.

происшествиях, в которые наблюдатель напрямую не вовлечен. Рассказ следует будто сам по себе, непредсказуемо и неподконтрольно.

Опыт в качестве кинозрителя при возникновении аналогичного опыта в реальной жизни позволяет человеку прогнозировать ход развития событий и готовить себя к различным вариантам будущего, планировать свое поведение в соответствии с этим. Никогда не зная наверняка, что ему предстоит и как это произойдет, человек зачастую уверен, что сработает одна из известных ему закономерностей и свершится что-нибудь из ожидаемого им. Это свойство сознания парадоксально – оно одновременно может и не может предсказывать продолжение сюжета (на экране или в собственной жизни), хочет и не хочет знать его заранее. И реальность, и фильм производят в человеке двойное впечатление: как логичное развитие и как стохастический процесс. Многие кинематографисты признавали, что успех фильма зависит как раз от умения сочетать в нем предопределенность и внезапность хода повествования для публики. Это еще один аспект, в котором фильм пытается уподобиться реальности.

Развитие и применение в кинематографе многочисленных средств и приемов съемки и монтажа на протяжении всей истории обуславливалось намерениями создателей фильмов тем или иным образом коммуницировать с социальной реальностью и миром представляемого ими произведения, сформировать определенный характер проекции одного через другое, материальное и образное сопряжение повседневности и вымысла, ограниченное размерами кадра и длительностью хронометража. При этом основной вопрос, который раз за разом решается кинематографистами, располагается в области конструирования системы художественной коммуникации, где средствами кино аудитория получает новый опыт, определяющий, осмысливающий и корректирующий ее отношения с социальной реальностью.

В третьем параграфе **«Рецепция социальной реальности в контексте возможности отражения в кинематографе»** выявляются характеристики и элементы социальной реальности в контексте возможности отражения в киноискусстве, а также тенденции в исторических изменениях теоретических воззрений на данную проблематику.

Структура социальной реальности в каждой философской концепции тесно сопряжена с ее составом не только номинально, но и идеологически, а вместе они являются, по сути, естественным раскрытием социальных аспектов содержания вышеупомянутых теорий. С развитием философской мысли в истории растет число исследуемых элементов реальности и сложность их взаимоотношений, усиливаются акценты на субъективности их восприятия и понимания.

Наиболее удобными для изучения репрезентации социальной реальности в кино нам представляются теоретические положения Сёрла. Его видение свойств и структуры социальной реальности достаточно компактно, однозначно, современно, сфокусировано на институциональности. В равной степени исследователь уделяет внимание объективным и субъективным

факторам, влияющим на особенности той или иной социальной реальности. Заметим, что главным связующим звеном здесь признается человеческий язык. Данная модель является удачным средством для культурологического анализа широкого спектра кинематографических феноменов и используется нами в третьей главе в рамках исследования отражения социальной реальности в послевоенных фильмах Италии и СССР.

Содержание выделенных Сёрлом типов фактов реальности получает в кино оценочное отражение. Степени проявленности оптимизма/пессимизма по отношению к ним, в совокупности составляющие художественную модель социальной реальности, представлены нами схематически через отметки на осях-шкалах, соответствующих каждому исследованному аспекту фильмов: одна отметка для неореалистических произведений, одна – для советских. Здесь методологическим ориентиром послужила ценностно-нормативная модель смыслообразования Г. Л. Тульчинского<sup>9</sup>.

Реализованное представление социальной реальности в качестве исследовательской категории позволяет научно оперировать различными ее вариантами, бытовавшими в тех или иных историко-географических ситуациях. Применима такая методология и к моделям репрезентации действительности в кинематографе. Она помогает видеть уплотнение многообразия характерных для реальной жизни вещей и явлений до компактных структур, особым путем формирующих художественно-образную систему. Экранное искусство как бы удваивает мир, прибавляя к действующему условный мир искусства, в конечном итоге смешивающийся с первым до полного слияния.

Во второй главе диссертации **«Образно-художественное осмысление социальной реальности в кинематографе: характеристики и методы»**, состоящей из двух параграфов, показывается, какими способами многообразие явлений действительности репрезентируется на экране и какие в связи с этим возникают специфические феномены, требующие анализа в связи с их культурологическим контекстом.

Первый параграф **«Реалистичность и правдоподобие в кинематографе как фактор художественного моделирования социальной реальности»** посвящен исследованию реалистичности и правдоподобия как факторов кинематографического моделирования социальной реальности.

Для успеха фильма у широкой публики (в том числе и коммерческого) нет принципиальной разницы – используются ли реалистические предметы референсов или какие-либо фикции: главное, чтобы они не противоречили представлениям обыденного сознания. Такое кино обладает потенциалом приобрести симпатии широкого круга публики, то есть быть просмотренным, принятым на веру и произведшим влияние на большое количество членов общества. Иными словами, оно вполне способно стать средством распространения определенных значений, высказываний о повседневности,

---

<sup>9</sup> Тульчинский Г. Л., Бразговская Е. Е., Лимеров П. Ф. Семиозис и культура: лабиринты смысла. Сыктывкар, 2012. 343 с.

которые в совокупности можно рассматривать в виде специфической мифологической системы.

Такой дискурс способен намеренно исказить факты и вводить публику в заблуждение, считываясь ею не просто как правдоподобный референс, но и как некая истина о социальной реальности. Экран может становиться институциональной технологией насаждения идеологических взглядов, проводником государственной пропаганды. Так социальная реальность превращается в условие не только структурирования мира произведения, но и в целом кинематографа как индустрии, как социального института.

Исследование реалистичности и правдоподобия в кино напрямую связано с решением вопроса о его репрезентативных возможностях и частных случаях их использования. Следует заключить, что во многом система соответствия некоему объективному миру в экранном искусстве выработана его практикой и существует автономно от повседневности. В этой связи репрезентацию реальности в кинематографе необходимо рассматривать как обработку абстрактной, вымышленной и даже мифологизированной общности явлений, которая находится относительно художественного мира фильма в одноуровневом положении, а потому сама в не меньшей степени способна репрезентировать его.

Во втором параграфе **«Повествовательная репрезентация в кино как основа художественного отражения социальной реальности»** раскрывается положение о том, что фильм выравнивается в коммуникационном поле реальности с другими всевозможными актами высказывания, в том числе теми, что напрямую инспирированы существованием этого кинематографического произведения (даже если съемочный процесс не завершен). Написание кинокритических рецензий, устный обмен мнениями, обращения к создателям выражают в речевой форме опыт взаимодействия зрителя с фильмом. Воспринимая кинематографический текст, человек через свои чувства, эмоции, реакции тут же готовится «ответить» ему своим текстом. А режиссеры, продюсеры, сценаристы, получая обратную связь публики, становятся, по существу, субъектами восприятия их высказывания. Таким образом формируется своего рода диалог между двумя контрагентами института кино – создателями и зрителями, в котором они постоянно меняются ролями автора и читателя, производя свой текст. Кинематографист «пишет», собираясь «прочитать» и снова «написать», зритель «читает», планируя «написать» и снова «прочитать». В этой связи публика не является сторонней для киноязыка, она обособлена от повествования и мира фильма лишь в той степени, в которой создает эквивалентный ему по статусу текст, перекликающийся с кинематографическим. Категории интертекстуальной теории позволяют рассматривать генерирование всех этих текстов в качестве процессов, внедряющих их в недифференцированное, регулярно увеличивающееся пространство интертекста.

Таким образом, репрезентация реальности в киноискусстве осуществляется еще и на основе структурной и онтологической идентичности сюжета фильма и истории культуры. Выстраиваемая хронометражем

вымышленная киноистория органически соответствует любой реальной истории, а универсум, в который она помещена, по сути, всегда является творческим осмыслением и представлением всей объективной реальности. Такое положение вещей становится возможным и реализуется благодаря существованию и вовлеченности воспринимающей стороны – зрителя, который выступает единственным и обязательным слушателем и наблюдателем изображаемого. Оставаясь сообщением создателей к публике, фильм предстает не только формой коммуникации, но и самим ее субъектом, открывая безграничное поле взаимоотношений вокруг порожденных своим феноменом поводов.

Изложенные в двух первых главах теоретические положения потребовали эмпирического подтверждения на примере культурологического анализа конкретных образцов кинематографического повествования.

Третья глава **«Репрезентации социальной реальности в итальянском и советском кино второй половины 1940-х гг.»** содержит три параграфа. Она включает в себя описание главных результатов проведенного в диссертации исследования.

В первом параграфе **«Итальянское и советское кино второй половины 1940-х гг. как объект междисциплинарного исследования»** освещена степень разработанности обозначенной темы и представлены методологические подходы к комплексному междисциплинарному изучению итальянского и советского кино второй половины 1940-х гг.

В ходе работы возникли существенные проблемы с поиском философской и культурологической литературы по советскому кино второй половины 1940-х гг. Главным образом, это вызвано практически полным отсутствием научных исследований подобного характера, рассматривавших специфику экранного искусства этих лет вне чисто художественных характеристик, сквозь призму его репрезентирующих свойств и визуального опыта народа. Кинематограф малокартинья остается в стороне от изучения советской культуры и искусства этого периода, концентрирующего внимание в основном на литературе, музыке, живописи и скульптуре.

В ходе подготовительной работы нами было выявлено также, что социалистический реализм как единственное официальное направление искусства СССР крайне редко исследуется и описывается через отечественный кинематограф. Возможно, причиной здесь служит то обстоятельство, что средства художественной выразительности, которые, к примеру, в литературе или скульптуре считаются характерными для произведений данного направления, либо не переносятся на пленку, либо теряют там весомость своего значения. С другой стороны, отечественные фильмы второй половины 1940-х гг. настолько ярко отражали идею преобразования страны после победы в войне, что априори не требовали какой-то дополнительной научной аргументации причисления их к магистральному художественному стилю советской эпохи.

Параллельное рассмотрение весьма различного по стилистике кино итальянского неореализма и советского кино этого же периода стало

возможным через применение синхронического метода культурологии, который позволяет рассматривать разные формы проявления одних и тех же типов культуры (в данном случае – кино) на протяжении конкретного отрезка истории, тем самым помогая понять сущность и глубину культурных процессов, происходящих в разных обществах.

Во втором параграфе **«Репрезентация социальной реальности в кино итальянского неореализма»** в соответствии с разработанной нами методологией проведен анализ моделирования повседневного мира в итальянском послевоенном кинематографе.

С помощью анализа наиболее известных и влиятельных неореалистических фильмов выделены следующие элементы социокультурной реальности, формирующие специфику ее репрезентации в исследуемом кинотечении: политический уклад (итальянское государство середины 1940-х гг. и особенности реализации им своей власти), семейно-межпоколенческая система отношений, религиозная жизнь (положение церкви и место духовной веры в сознании граждан), комплекс конституирующих городскую и провинциальную культуру феноменов, значение личности и индивидуальности в общественном бытии.

Отмеченная совокупность факторов объективной действительности отражается на пленке в итальянском неореализме по-разному, однако для всех рассмотренных картин характерно следующее: критика немощи и жестокости актуальной власти; идентификация создателей данных произведений и зрителей с переживающим бедствия народом; главенство общественного бытия, исторического контекста над вопросами семьи, брака, генетического родства; объемная противоречивость взаимосвязей религии и религиозных чувств с частной повседневностью рядовых граждан; универсально-философский пафос поднимаемых тем; индифферентное отношение к лирическому в искусстве и обществе в противовес утверждению консолидации сил и интересов народа как источника формирования личностных аспектов каждого его представителя.

Проведенный анализ построен на авторской методике моделирования отражения социальной реальности в итальянском кино 1940–1950-х гг. и может быть использован для осуществления других исследований (например, сравнительного характера). Особый интерес для отечественной науки и культуры представляло сопоставление итальянского неореализма с развивавшимся параллельно кинематографом СССР.

Третий (последний) параграф **«Художественное осмысление социальной реальности в советском кинематографе второй половины 1940-х годов»** построен на выявлении методов осмысления социальной реальности в советском кинематографе периода малокартинья, а также на сравнении полученных нами выводов о моделировании ключевых элементов социальной реальности в итальянском неореализме с соответствующими выводами по советскому послевоенному кино.

Ранее апробированным способом мы провели анализ концептов, играющих важную роль в образовании характера репрезентации

социокультурных объектов и явлений в кино: государство и власть, семья и связь поколений, религия и вера, город и провинция, индивидуальность и личностные взаимодействия.

Советское послевоенное кино демонстрирует самобытное сочетание следования национально-историческому контексту и политике партии с ориентацией на универсальные ценности классического искусства: ясности, смысловой наполненности, гармоничности, эффективности воздействия на публику. Следует признать, что обе интенции реализованы успешно, так как и спустя десятилетия отечественный зритель понимает язык произведений сталинского периода, с интересом проводит параллели между прошлыми состояниями общества и нынешними, между двумя стандартами его моделирования, характерными для этих этапов существования нашей культуры.

Кино периода малокартинья через свою беспрецедентную конфигурацию внешних и внутренних факторов закономерно пропускает через себя отечественный культурный код, укрепляя формирование национальной специфики репрезентации действительности и коммуникаций со зрителем, актуальной по сей день. К компонентам этой специфики относится, например, преимущественно скупое или позитивное освещение деятельности институтов власти, семейных и супружеских отношений, религиозного и этнического многообразия страны.

В нынешнее время глобальных пертурбаций, обострения проблем между государствами, культурами, народами, стратами и иными социальными образованиями советский кинематограф демонстрирует высокую способность генерировать ответы на ключевые для российского общества вопросы о его настоящем и будущем, направлять развитие страны, в том числе культурное, в сторону крепкого единства традиционных для нее духовных и материальных ценностей и новых, конструктивно адаптирующих население к естественным последствиям хода исторического процесса. Кроме того, профессионально, ясно и колоритно воплощенные на пленке отношения, концепты, сценарии, модели поведения, характерные для сталинской эпохи, позволяют вблизи рассмотреть сторонние современному массовому сознанию условия, при которых социальные задачи решались не менее успешно, чем в наши дни, хотя этническая и территориальная полифония тогда была еще объемнее.

В завершении параграфа охарактеризованы процессы, повлекшие вырождение рассмотренных традиций кинематографического искусства, освещено, к каким условиям существования кино и его принципам привели трансформации социокультурных реальностей двух стран. В обобщающем разделе по третьей главе в качестве критерия сравнения итальянского и советского кино второй половины 1940-х гг. была использована восьмиуровневая структура коммуникационных аспектов художественных произведений крупного отечественного эстетика Ю. Б. Борева. Согласно его теоретическим построениям, концептуальность продукта творчества, моделирующая реальность, может отражаться в восьми пластах, характеризующих типы взаимоотношений человека с собой и со средой (от

внутреннего диалога до связей с мирозданием). Например, итальянский неореализм преподносит семейные отношения как жестко ограниченные состоянием социальной действительности и одновременно вписанные в извечные военно-политические и философско-религиозные темы. Так отчетливо раскрываются третий («я – мы», взаимодействия человека с социальной средой) и седьмой («я – все созданное нами в сфере духа») коммуникационные пласты Борева. В сталинском же кино близкие отношения на экране попадают под диктат социалистической идеологии, отрицающей специфическую ценность родственных связей – здесь вопросы семьи осмысляются исключительно на втором коммуникационном уровне («я – ты»).

Адаптированная под настоящее диссертационное исследование ценностно-нормативная модель смыслообразования Г. Л. Тульчинского наглядно отразила оценки элементов социальной реальности в итальянском и советском послевоенном кино относительно среднего и условно-гармоничного положений (Рис. 1).

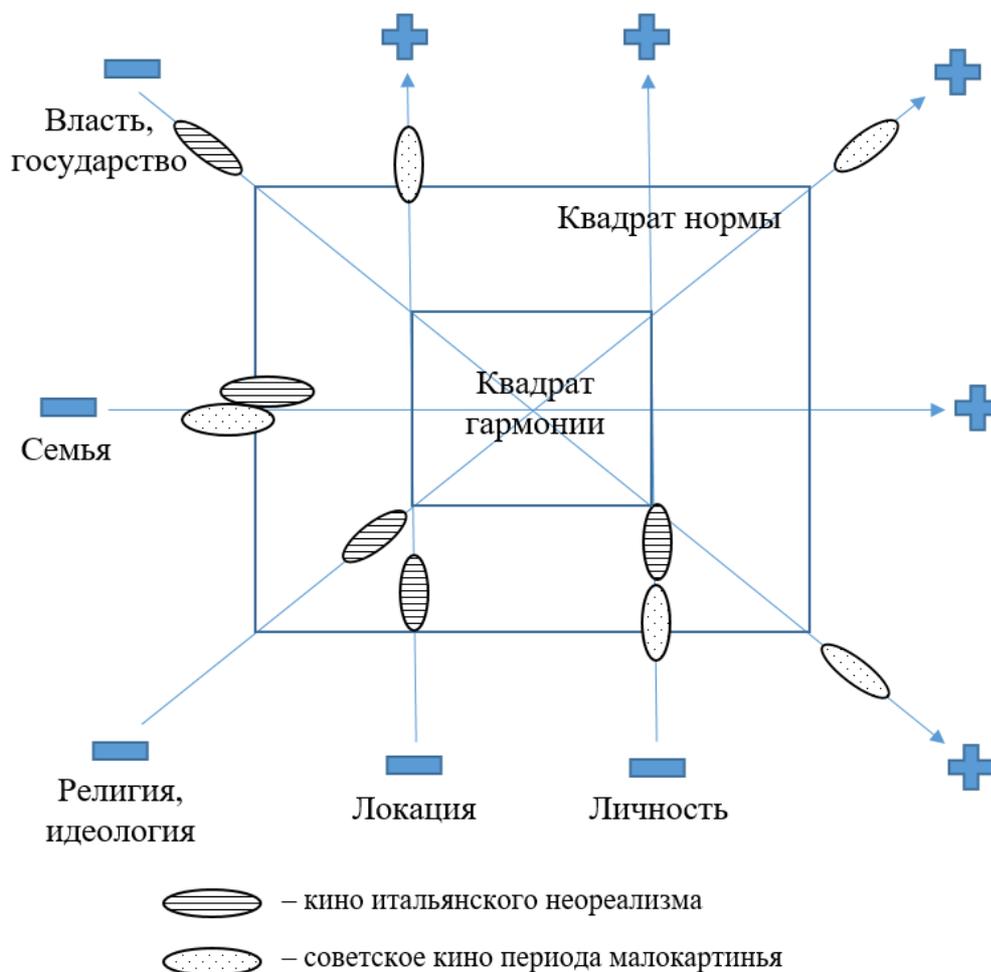


Рисунок 1 – Модель репрезентации элементов социальной реальности в итальянском неореализме и советском кино периода малокартинья

Все аспекты исследованных лент оказались не достигшими нейтрального пребывания в кадре, равновесного состояния в комплексе своих объективных преимуществ и недостатков, причем в ряде случаев оценка этих

аспектов чересчур негативна или чересчур позитивна. Однако в итальянском неореализме кинематографистам все-таки удавалось сохранять бóльшую беспристрастность к поднимаемым в их произведениях темам, чем советским деятелям экрана.

Данное сравнение не влечет за собой вывод об эстетическом превосходстве неореалистических картин – оно призвано продемонстрировать разницу между двумя кинематографиями в целях художественной коммуникации со зрителем (итальянцы обращаются к нему с сочувствием и вопрошающим возгласом, советские же режиссеры в фильмах не о войне работают над развлечением публики и внушением ей оптимизма).

В **Заключении** подводятся итоги, формулируются выводы и отмечаются перспективы дальнейшего исследования.

В диссертации рассмотрен ряд репрезентационных основ кинематографических произведений, учтено многообразие примеров по обработке социальной реальности в рамках экранного искусства, дано подробное описание всей сложности и глубины взаимоотношений пространства фильма и объективного мира. Данное исследование неоднократно отсылает к большому теоретическому опыту освоения искусства с позиций культурологии, философии, искусствоведения, социологии и истории и, в том числе, этим раскрывает важность подробного научного интереса к обозначенной проблематике. Высочайшие массовость и популярность кинематографа в XXI веке во многом обязаны его тесным взаимоотношениям с культурой и обществом, выступающим одним из главных факторов преобразования как искусства и индустрии кино, так и социальной реальности.

Представление истории развития кинематографа, переплетения его этических и эстетических концепций, включение в исследование комплексных аспектов двухсторонних связей вымышленной и объективной реальности способствовали устранению некоторой ограниченности известных подходов к рассмотрению художественной репрезентации в кино, позволили интегрировать значимые моменты проанализированных концепций в единую теоретическую систему, раскрыли и развили идеи, в очередной раз доказывающие обоснованность общемирового признания кино как важного для культурологии исследовательского предмета.

**Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:**

*в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:*

1. Назаретян, П. В. Основания гуманитарных подходов в изучении практики кинематографа на примере ключевых социокультурных моделей отечественной истории / П. В. Назаретян // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 52–56. – DOI : 10.34685/НІ.2024.40.83.007. (0,5 п. л.).

2. Назаретян, П. В. Репрезентация социальной реальности в киноискусстве итальянского неореализма: основные концепты и особенности

/ П. В. Назаретян // Наследие веков. – 2024. – № 2. – С. 15–27. – DOI : 10.36343/SB.2024.38.2.001. (0,5 п. л.).

3. Назаретян, П. В. Социально-культурные аспекты моделирования реальности в творчестве А. В. Лентулова / П. В. Назаретян // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2. – С. 73–85. – DOI : 10.24412/2070-075X-2022-2-73-85. (1,5 п. л.).

4. Назаретян, П. В. Репрезентация социальной реальности в дореволюционной живописи А. В. Лентулова / П. В. Назаретян // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 2. – С. 48–52. (0,2 п. л.).

5. Назаретян, П. В. Ретроспективное представление теорий кино в социально-философском контексте / П. В. Назаретян // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1. – С. 110–114. – DOI : 10.24412/2070-075X-2019-1-110-114. (0,3 п. л.).

*в других научных изданиях:*

6. Назаретян, П. В. Понятия реалистичности и правдоподобия в контексте репрезентации реальности в кино / П. В. Назаретян // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : программа и тез. докл. участ. X междунар. науч. форума (Краснодар, 26–29 сентября 2024 г.). М. : Институт Наследия, 2024. С. 180–181. – DOI : 10.34685/НИ.2024.26.33.004. (0,2 п. л.).

7. Назаретян, П. В. Соположение культурных феноменов и динамики социальной реальности / П. В. Назаретян // Вызовы и решения для устойчивого развития и ответственного ведения бизнеса : матер. V национал. (всерос.) науч.-практ. конфер. (Краснодар, 29 ноября 2023 г.). – Краснодар : Российский эконом. ун-т, 2023. – С. 169–174. (0,3 п. л.).

8. Назаретян, П. В. Киноискусство как феномен социальной реальности / В. Б. Храмов, П. В. Назаретян // Сфера услуг: инновации и качество. – 2023. – № 67. – С. 134–141. (0,6 п. л., авторство не раздено).

9. Назаретян, П. В. Дивергентность социальной реальности в контексте нового времени / П. В. Назаретян // Молодежь в современном мире: проблемы и перспективы : сб. матер. XIX междунар. науч.-практ. конфер. (Уфа, 17 мая 2023 г.). – Уфа : Изд-во БИСТ, 2023. – С. 87–91. – DOI: 10.47598/904354-86-2.2023.87-91. (0,3 п. л.)

10. Назаретян, П. В. О моделировании социальной реальности в искусстве / П. В. Назаретян // Молодые исследователи: взгляд в прошлое, настоящее, будущее : матер. III междунар. студенч. науч.-практ. конфер. (Смоленск, 30 ноября 2022 г.). – Смоленск : Смоленский филиал Рос. эконом. ун-та, 2022. – С. 122–125. (0,3 п. л.).

11. Назаретян, П. В. Кинематограф как средство массовой коммуникации субъектов социальной реальности / П. В. Назаретян // Вестник Казахского гуманитарно-юридического инновационного университета. – 2019. – № 1. – С. 104–109. (0,4 п. л.).

12. Назаретян, П. В. Компетентностный подход в управлении социальными системами / Т. П. Хохлова, П. В. Назаретян // Экономика: теория и практика. – 2018. – № 3. – С. 94–99. (0,7 п. л., авторство не разделено).

13. Назаретян, П. В. Социально-философский анализ теорий кино / П. В. Назаретян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 1-1. – С. 96–102. (0,1 п. л.).

14. Назаретян, П. В. Киноискусство как предмет социально-философского исследования / П. В. Назаретян // VIRTUS: Scientific Journal. – 2015. – № 3. – С. 23–26. (0,5 п. л.).

**Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 6,4 п. л.**

Назаретян П. В.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИАЛЬНОЙ  
РЕАЛЬНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ:  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Автореферат

Подписано в печать: 28.03.2025. Объем уч.-изд. л.: 1,43

---

Отпечатано с оригинал-макета заказчика