Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Пархачева Анастасия Михайловна

**ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК СРЕДСТВО ПРОПАГАНДЫ ВО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель: Потемкин Виталий Иванович,

к. искусcтвоведения, доц.

Санкт–Петербург

2017

**Введение..................................................................................................................**1

**Глава 1. Кинематограф СССР и Германии в идеологических системах пропаганды стран.................................................................................................**5

1. 1. Истоки традиций использования методов пропаганды в кино СССР и Германии 1930-х гг. ................................................................................................5

1. 2. Мобилизационные резервы пропаганды в кино СССР и Германии в начале Второй мировой войны............................................................................22

**Глава 2. Методы создания образов героя и врага в документалистике СССР и Германии (1941-1945гг.).....................................................................**22

2.1. Особенности конструирования образов героя и врага в фильмах 1941 – 1942гг. (начальный период)..................................................................................29

2.2. Особенности конструирования образа героя и врага в фильмах 1943 г. (переломный период)............................................................................................39

2.3. Особенности конструирования образа героя и врага в фильмах 1944- 1945 гг. (победный период)..................................................................................45

**Заключение...........................................................................................................**51

**Список литературы.............................................................................................**54

**Введение**

В современном мире большинство текстов - в том числе кинематографических - помимо основного информационного сообщения несут скрытую или явную подоплеку. Пропаганда перманентно присутствует в информационном пространстве - в рекламе, в новостных программах, в прессе, и кинематограф, как игровой, так и неигровой, за счет сочетания изображения, музыки и вербальной информации является одним из ее наиболее действенных средств. О необходимости обратить внимание на возможности кинематографической интерпретации действительности пишет Андре Базен: говоря[[1]](#footnote-1) о фильмах Френка Капры ("Почему мы сражаемся", 1942-45), он отмечает легкость, с которой экранная реальность конструируется посредством монтажа и закадрового текста. Во многом именно благодаря пропаганде, обращенной к массам, большевизм и нацизм, названные Ортегой-и-Гассетом еще в 1930 году анахронизмами[[2]](#footnote-2), сыграли столь значительную роль в истории двадцатого века. Период Второй Мировой войны и предшествующий ей является одним из наиболее ярких примеров влияния пропаганды на массовое сознание, поэтому предметом данной работы станут документальные фильмы нацистской Германии и СССР в период Второй Мировой войны как носители принципиально различных . Также для более полного понимания истоков традиций пропаганды необходим анализ некоторых более ранних фильмов в период существования национал-социализма в Германии - 1933-1945 г.г. и фильмов Советского Союза тридцатых годов. Поскольку изучить весь объем киноматериалов не представляется возможным, из множества фильмов выбраны те, которые наиболее ярко отражают тенденции того времени. В том, чтобы исследовать методы и приемы внедрения пропагандистских идеологем в кинематографический текст, состоит цель работы.

Для достижения цели ставятся следующие задачи:

- рассмотреть понятие пропаганды в контексте документального кино;

- провести сравнительный анализ док. кино СССР и Третьего Рейха 1930-х гг.;

- проанализировать процесс конструирования системы образов героев и врага в советском и немецком документальном кино 1941-1945 гг.;

-рассмотреть эффективность влияния пропагандистского кино на сознание людей;

- рассмотреть проблему соотношения документальной фиксации военной реальности и ее мифологем в документальном кино враждебных стран.

Поскольку объект исследования (процесс конструирования пропагандистских идеологем в документальном кино) изменяется в соответствии с колебаниями политической обстановки, работа построена по хронологическому принципу: в первой главе описываются идеологические, исторические, эстетические предпосылки возникновения нацистского кино и советского кино, исследуются методы пропаганды в условиях предвоенного времени. Вторая глава строится на сравнительном анализе немецких и советских документальных фильмов через образ врага и противостоящий ему образ героя. А. В. Фатеев в своей монографии, посвященной проблемам образа врага в советской пропаганде, так определяет[[3]](#footnote-3) его: **"«Образ врага» — идеологическое выражение общественного антагонизма, динамический символ враждебных государству и гражданину сил, инструмент политики правящей группы общества".** Через изучение советской и немецкой практики создания документальных пропагандистских фильмов выявляются основные аналогии и различия, подвергается анализу их отношение к объективной исторической действительности, проводится анализ структуры фильмов в свете использования приемов пропаганды.

В настоящее время существует множество исследований, посвященных кинематографу нацистской Германии или Советского Союза, а также теоретическим вопросам пропаганды. Одно из наиболее полных исследований, посвященных немецкому кино в условиях напряженной социальной обстановке в стране является "От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино" Зигфрида Кракауэра. Также необходимо выделить посвященные непосредственно проблеме пропаганды книги "Пропаганда" Эдварда Бернейса[[4]](#footnote-4) и The Fine Art of Propaganda[[5]](#footnote-5), исследования А.В. Фатеева и Почепцова Г. Г.[[6]](#footnote-6). Помимо этого нужно обратить внимание на исследования документального советского кино Прожико Г. С.[[7]](#footnote-7), Мальковой Л. Ю.[[8]](#footnote-8) Для создания более объемной картины также используются мемуарные свидетельства кинооператоров Второй Мировой войны - Р. Кармена[[9]](#footnote-9), В. Микоши[[10]](#footnote-10), М. Посельского[[11]](#footnote-11). При широком изучении вопроса нацистского кино в принципе акцент в подавляющем большинстве исследований ставится на фильмы довоенного времени, а также игровые фильмы; непосредственно хронике Die Deutsche Wochenschau, а также короткометражным документальным фильмам практически внимания практически не уделяется. Одной из задач данной работы будет также исследование этих аспектов нацистского кинематографа.

**Глава 1. Кино СССР и Германии в идеологических системах пропаганды стран.**

1.1. Истоки традиций использования методов пропаганды в кино СССР и Германии 30х годов.

Термин "пропаганда" давно обрел стойкую негативную коннотацию; в современном мире им традиционно обозначают изначально ложную, искаженную в угоду определенной идеологии картину мира, сконструированную небольшой группой людей для внедрения нужных им идей в массовое сознание. При этом изначальное значение (от лат. propaganda – «подлежащая распространению») не содержит в себе оценочной характеристики. Эдвард Бернейс, один из крупнейших специалистов по связям с общественностью, в книге "Пропаганда" 1928 года дает достаточно нейтральное определение, хотя и упоминает об очернении термина из-за событий Первой Мировой войны: "пропаганда - это последовательная, достаточно продолжительная деятельность, направленная на создание или информационное оформление различных событий с целью влияния на отношение масс к предприятию, идее или группе"[[12]](#footnote-12). Йозеф Геббельс на протяжении всей своей карьеры на посту министра Пропаганды стремился представить пропаганду как искусство, он декларировал ее принципиальное отстранение от рекламы. Он говорит: "Пропаганда является термином, который часто недопонимают и о котором часто говорят пренебрежительно. В глазах профана это нечто или неполноценное, или презренное. Слово «пропаганда» имеет скверный подтекст."

Пассивно пропаганда постоянно присутствует в повседневной жизни общества; ее проблема актуализируется и выходит на первый план в периоды социальной напряженности. Информационная война начинается прежде действительных военных действий, создавая в стремительно меняющемся виртуальном поле желаемую картину мира. Реальный мир реакционен по отношению к ней, но как Третий Рейх, так и Советский Союз с его коммунистической утопией показали впечатляющий пример приближения вещи к идее, страны к ее пропагандистской картине. Как в странах с диктаторским методом управления, в них действовала характерная для таких режимов тоталитарной пропаганда. Ее особенность, отмеченная многими исследователями, в том числе Ханной Арендт, состояла в том, что она была нацелена не столько на формирование общественного мнения по тому или иному отдельному вопросу, сколько на создание искусственной реальности, на подмену реального мира миром мифа - и наиболее вещественна эта иллюзорная реальность была в кино.

В период Третьего Рейха в Германии основной упор при ведении пропагандистской кампании падал на горячие медиа по классификации Маршала Маклюэна, которые включали в себя радио, прессу и кинематограф. За счет расширения "одного-единственного чувства до степени высокой определённости"[[13]](#footnote-13), то есть высокой наполненности данными они лучше, чем холодные средства коммуникации, отвечали установке тоталитарной пропаганды на апелляцию к чувствам, а не разуму. Геббельс также стремился подчинить нуждами Министерства Пропаганды и телевидение, но за счет его еще небольшого распространения в тридцатых - начале сороковых годов его влияние нельзя назвать определяющим. В то же время кино уже активно использовалось как одно из средств конструирования образа Германии в массовом сознании. Из средств культуры оно было первым: "С 30 января 1933 года ни одна другая отрасль промышленности не испытывает такого пристального внимания партии и правительства, как кинематограф. < > При такой любви фюрера и его министра пропаганды к кинематографу не может показаться странным, что партия и государство объявили его народным и культурным достоянием[[14]](#footnote-14)". Слова о любви фюрера в данном случае обозначали политику унификации и монополизации немецкого кинематографа под властью партии, что предполагало отстранение от производства евреев и всех тех, чьи идеологические установки расходились с нацистскими. Одним из лозунгов победившей большевистской революции также стала мысль Ленина о том, что "Важнейшим из искусств для нас является кино". Особенностью кино как средства пропаганды - как документального, так и игрового - была наглядность и за счет этого кажущаяся реалистичность. Помимо этого, кино в силу своих свойств позволяло зрителю прожить чужой опыт как собственный и за счет этого достигало наибольшего эмоционального воздействия. И если в годы Первой Мировой войны уровень технического развития еще не позволял кинематографу конкурировать на равных с радиовещанием и печатными изданиями, то Вторая Мировая прошла под взглядами десятков и сотен камер на всех фронтах, что было фактически воплощением идеи о тотальном "киноглазе" Дзиги Вертова. Такое количество документальных свидетельств с одной стороны позволяет восстановить ход событий, претендуя на объективность, с другой - открывает огромный простор для интерпретаций и фальсификаций, чем не могла не воспользоваться пропагандистская машина.

Назначение 30 января 1933 года Адольфа Гитлера канцлером открыло путь национал-социалистической партии к радиовещанию и прессе, которые были под государственным контролем, и Геббельс получил возможность развернуть свою пропаганду, не будучи ограниченным в денежных средствах, и превратить ее во всеобъемлющую. В течении короткого времени кино также оказалось монополизировано под властью государства. 13 марта 1933 года было создано Министерство пропаганды и народного просвещения, и Геббельс возглавил его. Именно Геббельс, уже с середины двадцатых годов задействованный в нацистской пропаганде, во многом определил ее вектор и ее принципы. Несмотря на его фразу о том, что "Пусть сколько угодно говорят о том, что наша пропаганда - крикливая, грязная, скотская, что она нарушает все приличия - плевать! В данном случае все это уже не так уж важно. Важно, что она вела к успеху - вот и все!", которая позволила создать его образ как образ человека столь же грубого и неискусного, как его пропаганда, он был умен и образован. Те приемы, которые позже под его началом использовались в возглавляемом им Министерстве пропаганды, он первым испытал на себе. Будучи хромым, благодаря нацизму он мог чувствовать себя выше других, лучше евреев, которые когда-то отвергали его статьи или не принимали в университете. Национализм Геббельса был проникнут мистицизмом. Геббельс был влюблен не в Германию - он был влюблен в свою мечту о сильной Германии, которая позволила бы ему компенсировать юность во время позора поражения и инфляционной бедности. Подобные настроения были массовыми, и даже если немецкий народ, в чьей памяти еще были свежи воспоминания о военных годах, осознанно не желал новой войны, реваншистский настроения не исчезли, и этим воспользовались нацисты в своей пропагандистской компании. Не призывая к войне открыто, они провозглашали такие лозунги, которые могли быть удовлетворены только военным путем - но люди, чьи мечты воплощали эти обещания, предпочитали не замечать несоответствий, или были подсознательно согласны в ними, что покажет их реакция, когда милитаристическая линия нацистов окажется очевидной.

Пропагандистская идеология Геббельса была разнородной и эклектичной. Система его приемов основана частично на личном опыте, частично на теоретических трудах философов. Среди повлиявших на Геббельса можно отдельно выделить французского социолога Густава Ле Бона, автора книги "Толпа", в которой были отражены идеи, которым позже следовала нацистская пропаганда - в первую очередь это было восприятие массы как податливой глины, которая следует традициям, идеям и эмоциям, и которой талантливый пропагандист способен управлять. Название "Третий Рейх" Геббельс нашел у Меллера ван ден Брука, лозунг "Пробудись, Германия!" - в поэме Дитриха Эккерта, а сам термин "национал-социализм" в искаженном значении был позаимствован у Макса Вебера, у которого он обозначал "социализм, свойственный данной конкретной стране"[17].

В 1949 году в книге "Истоки тоталитаризма" Ханна Арендт на основе опыта коммунизма и нацизма определяет идеологические основы тоталитарных режимов, которые внедрялись в массовое сознание посредством пропаганды. Мир тоталитарной пропаганды характеризуется устремленностью на создание нового человека и нового общества. Таким образом, вопрос о виновности или невиновности жертвы в данном контексте не поднимается в принципе - она следует своей исторической судьбе, как отмирающий класс (раса). Цель создания нового мира для тоталитарного режима оправдывает все средства, и таким образом убийцы также не виновны: они действуют как орудие высшей силы. По Ханне Арендт, тоталитарная пропаганда "формирует особый тип сознания, избавленного от потребности мыслить, от мучительных двусмысленностей и непонимания. Именно ей отводится особая миссия — интерпретация реальных событий в терминах идеологии и тем самым помещение их в воображаемый мир"[[15]](#footnote-15). Этот мир сам по себе логичен и непротиворечив. Именно в этом идеологическом мышлении, в вере в вымышленный мир и близкой к фанатизму преданности и самоотречении приверженцев тоталитаризма Аренд видит основную его опасность.

В основе как пропаганды вообще, так и в документальных пропагандистских фильмов военного и предвоенного времени лежала биполярность конструируемого мира, которая строилась на двух противоборствующих знаковых системах, и потому принципиальное значение приобретал образ защитника, героя, - и образ врага, причем враг мог быть как внешним, так и внутренним. Ненависть и идеализация были столпами, на которых стоял пропагандистский миф. И для того, чтобы он выглядел как «само собой разумеющееся»[[16]](#footnote-16), как определяет Ролан Барт один из основных признаков современного мифа, использовался ряд приемов, которые могли использоваться как в документальном, так и в игровом кино. В книге The Fine Art of Propaganda, написанной на основе исследований Института анализа пропаганды и изданной в 1939 году, сформулированы основные приемы, на которых строилась пропаганда того времени - и нацистская, и советская в том числе.

При различных идеологических базисах, в том, что касалось вопроса "как", пропагандистские системы Германии и СССР обнаруживают множество общих мест, касающихся как организации цензуры, так и проблем непосредственного внедрения идеологического нарратива в кинематографический текст. Первое и очевидное сходство, характерное для диктаторских режимов в принципе, заключалось в тотальности пропаганды. Она обеспечивалась полным контролем государства над медиа вообще и над кинопроизводством в частности, чему также способствовала культурная изоляция стран. Помимо этого были сходны и приемы:

- "игра в простонародность" - изображение влиятельного человека как равного простому обывателю, такого же, как зрители, одного из них. На это работал или рассказ о его прошлом (так один из нацистских главарей на выступлении на Нюрнбергском съезде говорит, обращаясь к солдатам, что он еще недавно был одним из них), или это была история об изначально простом человеке, ставшем значительной фигурой

- трансфер, при котором совершалась фактическая подмена понятий, авторитет чего-либо, в ценности чего люди уверены, переносился на предмет речи оратора. Таким образом ставился знак равенства между верностью господствующей партией и всей стране ("Партия - это Германия, Германия - это Гитлер"), а Третий Рейх становится местом, где царствуют правда и справедливость. Противоположным образом действовал негативный трансфер, создавая негативные ассоциативные связки с компрометирующими понятиями, явлениями, людьми.

- навешивание ярлыков

- ссылка на авторитеты

- "блистательное обобщение", при котором конкретное явление или человек описывался через более общие понятия с общепринятой позитивной коннотацией (демократия, мир, свобода, победа).

- "подтасовка карт", что означало концентрацию на нужных сторонах явления и замачивание неудобных для действующей власти. Таким образом, через акцент на исключительно положительных или исключительно отрицательных сторонах добивались нужного мнения людей касательно предмета пропаганды.

- "вагон с оркестром", или "общая платформа" - прием, который через использование определенных обобщающих речевых конструкций заставлял людей считать, что данная точка зрения присуща той социальной группе, к которой он хотел бы принадлежать или принадлежит.

Помимо вышеперечисленных, широко использовалось осмеяние, особо при создании образа врага, которому была свойственна карикатурность, большая ложь - например, утверждения Геббельса о мировом еврейском заговоре. Также одним из важнейших приемов для нацистской пропаганды был принцип повторения - повторения одних и тех же лозунгов, одних и тех же идей, "пока последний присутствующий в зале не поймет, что именно вы хотите, чтобы он понял это из вашего слогана"[[17]](#footnote-17). Лозунги были везде - декларировались на радиовещании, печатались в заголовках газет и в листовках, отражались в кино. Подобная массированная атака неизбежно накладывала отпечаток даже на критически настроенные умы. Следующей важной особенностью, вытекающей из предыдущей, была простота. Никто не придет на выступление оратора, если он будет строить свою речь на цифрах и схемах, пусть даже безупречно правильных и действенных; нацистские главари собирали десятки тысяч человек на своих митингах за счет превалирования эмоциональной сферы над рациональной. Этот принцип эмоциональной надстройки воплотился и в кинематографе, и ярче всего в музыкальном сопровождении ленты: сцены с солдатами, поющими военные песни во время марша или песни, звучащие за кадром в "День свободы! - Наш Вермахт" (Л. Рифеншталь, 1935) выстроены именно по этому принципу.

Для того, чтобы у нацистской идеологии появился герой, которому немцы смогли бы сопереживать, а также потому, что каждый миф требует своего героя Геббельс создает миф о Хорсте Весселе. Благодаря Геббельсу Хорст Вессель, застреленный сутенером своей любовницы, стал героем, который погиб в борьбе с коммунизмом, и песня в его честь стала важной частью нацистского мифа. Во время войны в СССР также снимались фильмы, посвященные героям фронта (например, такие как "Александр Покрышкин" (А. Гендельштейн, 1945), посвященный летчику-истребителю).

Основной причиной действенности пропагандистских приемов было то, что пропагандист нес благую весть, обещал выполнение желаний - в том случае, если люди присоединятся к нему. Возможность пропаганды диктовать людям, что они должны хотеть, во многом основывалась на внимательном отношении к уже существующим общественным запросам и желаниям, суевериям и традициям. Даже огромный аппарат Геббельса мог потерпеть поражение при попытке заставить людей изменить существующие взгляды на строго противоположные без достаточной причины или исторических предпосылок. Это показал провал компании против католической церкви, организованной Геббельсом в 1937 году[[18]](#footnote-18). Одной из целей нацистской пропаганды и документального кино в частности было превращение национал-социализма в культ с фюрером во главе, который в будущем должен был вытеснить христианскую религию.

Отсутствие альтернативных источников информации в условиях практической монополизации прессы и кинематографа под властью Министерства Пропаганды привели к тому, что даже те, кто не был готов принять на веру геббельсовскую пропаганду, поневоле впитывали его идеи, поскольку воздух Германии того времени был наполнен ими. И если взрослые люди еще имели какой-то шанс критически смотреть на события, то дети такой возможности не имели, и Геббельс это понимал и использовал: "Вся страна охвачена сетью информаторов, которые восстанавливают детей против родителей. Вы можете быть не с нам, но ваши дети уже с нами".

Когда Лени Рифеншталь сняла картину "Триумф воли" (1934), посвященную второму съезду Национал-социалистической рабочей партии в Нюрнберге и ставшую программным пропагандистским фильмом Третьего Рейха, в первую ее половину она включила кадры из лагеря Гитлерюгенд, молодежной организации НСДАП. В Гитлерюгенд, лагере для мальчиков и юношей от десяти до восемнадцати лет, в некритичном разуме детей через игру создавалась ассоциативная связка пассивно присутствующей нацистской символики с правильностью поступков, спортом, товариществом, выстраивая базис для дальнейшей милитаризации. Кадры уроков расовой гигиены не выглядят чем-то необычным, они не носят превалирующий характер, упор делается на понятных и приятных детям и подросткам вещах.

Структура фильма такова, что его можно рассмотреть полностью через призму приемов, о которых говорилось выше. Слова открывающих титров " 5 сентября 1934 года, через 20 лет после начала мировой войны, через шестнадцать лет после начала страданий немецкого народа..." уже программируют на необходимость реванша. "Через 19 месяцев после начала возрождения Германии" - оценочное суждение, обозначающее прихода Гитлера к власти - " Адольф Гитлер снова вылетел в Нюрнберг, чтобы встретиться со своими верными соратниками". Таким образом, Гитлер с "соратниками" представляется как герой, который способен изменить судьбу страны к лучшему.  
  
Иконическое положение свастики в пластическом контексте фильма сообщает этому символу особую значимость. Памятники апеллируют к исторической памяти народа, флаги, снятые крупным планом - они станут общим местом в пластическом контексте нацистских фильмов - подчеркивают торжественность происходящего. В начале фильма даются кадры с самолета, летящего над городом: Гитлер, следуя архетипу бога, спускается на землю с небес; в сцене выхода из самолета нацистских лидеров через параллельный монтаж реакция ликующей толпы подчеркивает их важность: они обретает значимость через глаза смотрящих. Этот же прием используется, усиленный практически до не осознаваемого авторами гротеска, в советской хронике: запись речи Сталина к депутатам 1937 года строится фактически на съемке зрителей и зрительного зала. Громогласные аплодисменты раздаются после каждого негромкого слова Сталина, монументальность зала и воодушевленные лица зрителей работают на зрительское восприятие вождя.

Снятый в 1935 году "День свободы! - наш Вермахт" (Л. Рифеншталь, 1935), посвященный военным маневрам во время седьмого съезда НСДАП, нес еще более милитаристический посыл. Свойственная авторитарным милитаризованным государствам идеализация войны и солдатской жизни отражена и здесь - в кадрах парада, походного лагеря, кавалерии. Эпизод с утренним умыванием солдат относит зрителя к картинам Гитлерюгенда, где дети и подростки так же умывались, а их лагерь и их игры были похож на лагерь и маневры военных. Когда кавалерийский полк появляется осиянным солнечными лучами, съемка против солнца превращает их в живой символ. В "Триумфе воли" (Л. Рифеншталь, 1934) и ("День свободы! - наш Вермахт" (Л. Рифеншталь, 1935) закладываются основы методов конструирования образа идеального солдата. Игровое кино того времени, которому было свойственно использование документальных съемок там, где это позволял сюжет (например, в лентах о Первой мировой войне) также было нацелено на формирование этого образа. Карл Риттер, режиссер "солдатских" или "героических" фильмов, говорит о том, что солдат в их пространстве показывается храбрым, доблестным, благородным, его индивидуальная судьба обретает ценность только в служении обществу[[19]](#footnote-19). Культивируется готовность принести себя в жертву во имя страны и уравнивание таких понятий, как "родина" и "семья" ("Ты находишься здесь ради своей Родины! Ради своей семьи! Ради своих детей! Война тяжелая, но это начало нового времени!" - разговор двух солдат в фильме "Штурмовой батальон 1917" (Ханс Цоберлайн, 1934)). Война преподносится как испытание для наступления дальнейшего счастья, как главный человеческий долг, и погибнуть за победу - это высшая цель и проявление героизма.

Третий Рейх, как и другие великие диктатуры двадцатого века, был не только политической идеологией, но и эстетической. С одной стороны, эллинизм стал философским и эстетическим базисом для формирования идентичности Третьего Рейха; с другой, почву для кинематографа времен национал-социалистов подготовил немецкий эскпрессионизм, эстетика Фрица Ланга, его "Нибелунгов" и "Метрополиса", а также принцип формального подхода, при котором изобразительное средство и содержание неразрывны. Согласно Зигфриду Кракауэру, кино Веймарской республики уже предвещало установление тоталитарной системы: "уличные картины" и фильмы о юношестве предугадывали изменение республиканской "системы" и направление этих перемен."[[20]](#footnote-20) Он трактует "Метрополис" (Ф. Ланг, 1927) как фильм, предвосхитивший нацистские ленты не только в эстетическом аспекте, но и в идеологической подоплеке: видимость победы Фредера на самом деле обозначает еще большее укрепление власти его отца. В эстетическом аспекте "Метрополис" (Ф. Ланг, 1927) также предвосхищает нацистский кинематограф: сходство колонн рабочих с марширующими полками в "Триумфе воли" (Л. Рифеншталь, 1934) очевидна.

Эстетика "Триумфа воли" эстетизирует сам Третий Рейх в целом, заставляет съезд партии выглядеть завораживающим ритуалом, в высшей степени киногеничным. Ночные факельные шествия, торжественная геометрия парадов, упорядоченность пышных процессий - такой предстает Германия в документальных лентах военного и предвоенного времени. Густо испещренный символами язык нацистского кино соответствует мифологичности сознания. Свойственная диктатурам мифологизация вождя превратилась в культ фюрера, для поддержания которого работало огромное Министерство пропаганды Геббельса. И Лени Рифеншталь стала режиссером, воплотившим основные принципы этой эстетики на кинопленке.

Когда она вводит в "Олимпии" (Л. Рифеншталь, 1938) руины Акрополя и проводит недвусмысленные монтажные параллели между древнегреческими статуями и немецкими спортсменами, она декларирует преемственность нацистской Германии относительно эллинских идеалов - идеалов воинов-покорителей. И когда речь заходит о военных столкновениях, в кино враг в соответствии с античными традициями изображаются как некая варварская масса. Это же противостояние прослеживается в том, как формируется образ врага в и советском кино. Несмотря на то, что Советский Союз в рамках официальной идеологии выступал как остров справедливости и правды в море бушующего капитализма, то есть нес те же эллинские традиции*,* в эстетической концепции экранного изображения строгая упорядоченность воинских построений, педантичность в стратегии остается свойством врага - "свиньи" крестоносцев или французских, австрийских или немецких колонн. Советские войска представляют собой вольную конницу ("Чапаев", реж. Г. и С. Васильевы, 1935) или ведут довольно произвольную в сравнении с конструктивизмом противника тактику в "Александре Невском" (реж. С. Эйзенштейн, 1938) - но при этом всегда побеждают, и элемент непредсказуемости играет в этом важную роль.

Как и в нацистской Германии, в СССР кино было сильно идеологизированно, и в тридцатые годы этот процесс только усилился. Выпускающаяся продукция контролировалась со стороны государства, в том числе лично Сталиным. Поскольку кинематограф был пространством для претворения образа идеального коммунистического государства в реальность, в предвоенные годы это привело к его отмеченной многими исследователями, в том числе Г. Прожико "кристаллизации мифологической концепции"[[21]](#footnote-21) экранной реальности. Кино того времени, как будет видно из дальнейших примеров, создавалось в строгих рамках уже существующего канона того, как каждый человек в частности и государство в целом должно выглядеть на экране.

В Советском Союзе не было столь яркого пропагандиста, каким был Геббельс для Германии, и цензура следовала общей линии партии, которая включала в себя сходную с Германием позитивную самоидентификацию нации через исторические картины, конструирование биполярного мира без нарратива дружбы обычных людей вопреки политике их стран, акцент на роли партии, и т.д.. При этом, несмотря на то, что в СССР, как и в Германии, шла милитаристическая пропаганда, ее векторы были несколько различны. Если Геббельс всеми способами, явными и неявными, внедрял в массовое сознание идею о необходимости экспансивной внешней политики (лозунг "Пространство"), хоть и завуалированной, например, предполагаемым спасением немцев от произвола чехов, как это было в случае с Чехословакией, то военный нарратив СССР в случае с Германией имел оборонный характер. В тридцатые годы появилась целая плеяда фильмов, описывающих войну с противником, в образе которого без труда угадывалась Германия. Эти ленты, снятые в псевдодокументальном стиле, демонстрировали быструю и несомненную победу над противником в форме, похожей на немецкую или на самолетах со свастиками. В фильме "Родина зовет" (реж. А. Мачерет, К. Крумин, 1936) звучат слова "враг посягнул на нашу землю, на наш мирный труд, на революцию". Таким образом, характерно видение войны как справедливой обороны и контрнаступления. Это отражает вектор внешней политики СССР, среди приоритетов которой не было агрессивной завоевательной политики по отношению к Германии.

В фильме "Эскадрилья №5" (реж. Абрам Роом, 1939), моделирующей нападение на Советский Союз, ситуация в соответствии с мифологическим каноном находится полностью под контролем, и умиротворенность на месте базирования советских самолетов и одновременно античная величественность подчеркивают это. В этой ленте еще сохраняется исчезнувшее в будущем из военного кино разграничение обычных немцев, солдат, которые изображаются антифашистами и коммунистами по убеждениям, стремящимся к союзу с войсками Красной Армии, и штурмовиками. Фильм заканчивается быстрой победой русских, в том числе благодаря перешедшим на их сторону немцев. В том же 1939 году был выпущен на экраны фильм "Танкисты" (реж. З. Драпкин, Р. Майман), где сюжет следует той же линии. Уже в его эстетике отразилась свойственная кино тридцатых некая плакатность и склонность к монументализму: главные герои, три танкиста, в первой сцене выглядят как ожившие статуи - монументальные статуи, слишком большие для кабинета, где разворачивается действие.

Помимо напряженной внешней обстановки, тридцатые годы для СССР стали временем массовых репрессий и "большого террора". Образ внутреннего врага наравне с образом внешнего врага стал определяющем для мифологической концепции Советского Союза на экране. Суд на экране превращается в "едва ли не главную мифологему десятилетия с образом врага в ее центре"[[22]](#footnote-22). Одним из ярких примеров воплощения суда на экране стал фильм-процесс "13 дней. Дело Промпартии" (Я. М. Посельский, 1930). Несмотря на то, что современная историческая наука считает дело Промпартии полностью сфальсифицированным[[23]](#footnote-23), тон самого фильма как документа того времени крайне однозначен: обвиняемые без возражений соглашаются со всеми предъявленными им обвинениями. Введение звука позволило запечатлеть их голоса, которые остаются практически единственным свидетельством их вины, поскольку рациональных доказательств процесс суда не предполагал изначально. Так на экране воплощается принцип изначальной вины жертвы, сформулированный Ханной Арендт, о котором говорилось выше. Также обращают на себя внимание отличия визуального синтаксиса советского фильма от немецких. Камера расположена на линии или выше головы говорящего, что нехарактерно для эстетики нацистского фильма. Вторым планом повествования идут кадры с демонстрации, напоминающие кадры таких же парадов с лозунгами и факелами в Германии, но менее строго структурированные. В отличие от Германии, эти лозунги в СССР начала тридцатых годах имели специфику классовой борьбы, но к конце десятилетия риторика внешнего врага вышла на первый план.

Образ внутреннего врага, предателя, вступившего в союз с иностранцами, переплетается с образом врага внешнего в финальных титрах ленты о суде над Промпартией: "Ставка интервентов бита ... но опасность военного нападения на СССР не миновала. Быть на чеку!". Политика Сталина по отношению к тем, кто был назван внутренними врагами, врагами народа, видна из его слов, сказанных при обсуждении фильма "Иван Грозный": "Кто будет помнить через 10-20 лет этих негодяев? Никто!... Народ должен знать: он убирает своих врагов. Кто помнит теперь бояр, которых казнил Грозный? Никто!... В конце концов каждый получает то, что заслужил"[[24]](#footnote-24). Однако чем ближе к войне, тем больше доктрина классовой борьбы и космополитического интернационализма сменяется патриотической пропагандой, а претензии к расширению границ и одновременно особая роль СССР в мировых событиях отражается в лозунге "СССР — родина мирового пролетариата". В словах Жданова, обращенных к деятелям кино, прослеживается сходство с немецкой пропагандой с ее историческими обоснованиям претензий на расширение границ: "Вы нашу линию представляете в отношении международной политики — линию независимости и вместе с тем линию расширения фронта социализма, всегда и повсюду тогда, когда нам обстоятельства позволяют < > вы отчетливо понимаете, что это сделано с тем, что мы в нашем народе должны воспитывать непримиримость к врагам социализма и готовность пойти на жертвы, и готовность на то, чтобы дать смертельный удар любой буржуазной стране или любой буржуазной коалиции." Эта стратегия позже найдет свое отражение в картине "Освобождение" (реж. А. Довженко, 1940).

Такой была картина пропаганды в Германии и СССР в конце тридцатых годов. Пропаганда была тотальной, она должна была охватить всех граждан, и кинематограф, как игровой, так и документальный, был одним из ее средств. Война еще не была объявлена, но нацистское руководство уже не сомневалось в ее скором начале, а СССР, несмотря на кажущийся мир с Гитлером, не мог не чувствовать угрозы, нависающей над всем европейским миром. Еще не звучало столь откровенных враждебных лозунгов, какими они станут во время открытых военных действий, но Министерство пропаганды во главе с Геббельсом уже подготовило почву и определило их вектор. Поскольку до начала войны и еще некоторое время после ее начала Гитлер создавал среди немецкого народа образ втянутого в войну, а не ее развязавшего, откровенно пропагандирующие захватническую войну фильмы были невозможны. В стремлении переложить ответственность за желание начать войну на западные страны Геббельс активно использует образ окружения: Германия, по его словам, вынуждена бороться, чтобы кольцо враждебных ей западных стран не сомкнулось. Через образ окружения Зигфрид Кракауэр также трактует фильм "Фридерикус" (Йоханнес Мейер, 1936) о событиях Семилетней войны и короле Фридрихе, который в тридцатые годы уже имел устоявшийся культ в Германии[[25]](#footnote-25). Вывод о том, что политика окружения начала использоваться в пропаганде уже в это время ему позволяет сделать в том числе начальные фразы фильма «Окруженная великими европейскими державами восходящая Пруссия десятки лет боролась за свое право на жизнь».

Вплоть до непосредственного начала военных действий Геббельс надеялся вести войну исключительно силами пропаганды, завоевывать новые территории благодаря информационной войне, и отчасти именно от этого его пропаганда была настолько агрессивной: он хотел запугать противников настолько, чтобы они не решились на военные действия. Однако то, что он был слишком убедителен в своей пропаганде и тем самым вынудил врагов поставить все на карту, и неуклонный курс Гитлера на войну не оставили возможностей для иного развития событий: 1 сентября 1939 немецкие войска вступили в Польшу.

**1.2. Мобилизационные резервы пропаганды в кино СССР и Германии в начале Второй мировой войны**

Начало войны и связанные с ним изменения в политической стратегии Германии оказали неизбежное влияние на пропагандистскую линию страны. Накануне вторжения в Польшу был подписан Пакт о ненападении между СССР и Германией, что резко изменило конструируемый образ врага в обеих странах. В свойственной ему прямолинейной манере, невзирая годы антигерманской и антикоммунистической пропаганды, после подписания пакта Геббельс писал на страницах "Ангрифф": «Мир перед свершившимся фактом: два народа, исходя из общей позиции в международной политике и продолжительной традиционной дружбы, создали основу для взаимопонимания». В СССР был изъят из кинопроката массив исторических фильмов, где в качестве врага фигурировала Германия, в том числе "Александр Невский" (реж. С. Эйзенштейн, 1938). Главным врагом в документальном кинематографе Германии в период 1939-41 стала Европа и особенно Англия, а в сентябрьском разделе Польши СССР и Германия выступают практически как союзники.

Для легитимации германского вторжения в Польшу проводилась обширная пропагандистская кампания, апеллирующая к преступлениям против немцев, живущих на территории Польши. Тактика блицкрига, проводимая как во внешней политике, так и в поддерживающей ее пропаганде, на начало войны была направлена в основном на другие страны и на гражданское население. В прессе постоянно появляются сообщения «Убит офицер СС!» «Застрелены двое штурмовиков!» «Избита ни в чем не повинная семья!» «Вся Польша в военной лихорадке!» «Хаос в Верхней Силезии!»[17]. В информационном пространстве Германии польская операция обычно подается не как "война", а под словами "кампания" или "карательная экспедиция", что говорит об изначальной вине Польши. Вышедший в 1940 году документальный фильм режиссера Фритца Хипплера, который с 1939 года состоял на посту Главы Департамента Кино, "Вторжение в Польшу" (Der Feldzug In Poland, Ф. Хипплер, 1940), служит логическим продолжением этой стратегии средствами кинематографа.

С первых же кадров ленты проводится апелляция к историческим правам Германии на захваченные немцами территории и одновременно вводится завуалированная фигура врага: "С самых давних времен, с эпохи тамплиеров, город Данциг был оплотом Германии в борьбе против востока...". Далее сообщается о немцах, которые подвергаются угнетению и вынуждены бежать - их защита стала основным декларируемым мотивом Германии для нападения. Для описания ситуации используются такие фразы и ярлыки, как "польские провокации", "репрессии против беззащитного германского населения", "польское иго". Отдельное внимание уделяется желанию Германии сохранить мир, не придавая значения тому, на каких условиях предлагался этот мир (добровольная отдача Данцига). Подобная очевидная манипулятивная техника в соответствии с политикой геббельсовской пропаганды подается как само собой разумеющаяся и очевидно верная. Таким образом, агрессия Германии предстает как ответный удар, а польское правительство оказывается виновным в страданиях гражданского населения. Гражданское население при этом отделяется от руководства; на кадрах хроники запечатлены ликующие горожане, приветствующие немецкие войска. Разрушенные дома, которые регулярно появляются в фильме, оказываются виной самих поляков, а не немцев.

В фильме присутствуют кадры, которые после их введения Лени Рифеншталь становятся общим местом нацистских военных фильмов: марширующие солдаты, которых камера снимет с нижней точки, симметричные построения воинских частей. Образ непрестанно идущего вперед покорителя появляется практически в каждом немецком военном фильме, отвечая экспансивному характеру боевых действий, которые вела Германия. Разрыв между правдой запечатленной реальности (горящие дом, разрушения) со словами диктора, говорящего о мирных намерениях Германии, приводит к тому, что подсознательно зритель считывает посыл покорения и разрушения.

Фильм заканчивается солдатской песней в хоровом исполнении - общее место практически каждого военного фильма того времени. Через этот прием национальной надстройки формируется образ врага, с которым немецкие солдаты должны сражаться дальше: "Сегодня самый подходящий день для песен, мы идем на битву с жестоким врагом < > Прощай, моя дорогая, дорогая прощай, желаю тебе счастья, потому что мы идем, мы идем сражаться с Англией". Геббельс сам писал в указаниях своим сотрудникам осенью 1939 года: "Самым опасным и хитрым нашим противником была и остается Англия. Англичане сделали все возможное, чтобы окружить Германию кольцом враждебных ей государств."

В июне 1940 года существовавшие в Германии еженедельные программы новостей были объединены под названием Die Deutsche Wochenschau. Для освещения событий на фронте Геббельсом были созданы пропагандистские роты, состоявшие из специально отобранных военных корреспондентов, операторов, фотографов. Они должны были всегда быть в гуще событий, вместе с солдатами - фактически солдатами с камерами. Именно ими снималась хроника, которой министр придавал большое значение и материал из которой части служил в дальнейшем для создания документальных фильмов. Кинохроника с ее пикирующими самолетами и разрушенными домами использовалась Геббельсом как наиболее действенный за счет своей наглядности метод угрозы и предупреждения для нейтральных стран. В политике их невмешательства он видел главную цель пропаганды в этого период. Особые усилия были направлены на нейтралитет США, и здесь Геббельс в начальный период войны достиг успехов. На основе снятого ротами пропаганды Геббельса материала были смонтированы многие документальные ленты, посвященные победам германского оружия, в том числе выпущенная 31 января "Победа на Западе" (Sieg im Westen, 1941, реж. Свенд Нольдан, Фриц Брунш), где помимо немецкой также использовалась французская трофейная хроника. Первостепенной задачей хроники было создать идеализированный образ войны и столь же идеализированный образ солдата. Для этого он всегда показывался уверенным в себе в любых обстоятельствах, всегда побеждающим. Манера съемки Die Deutsche Wochenschau с ее продуманной внутрикадровой композицией, наследующей эстетике "Триумфа воли" (Л. Рифеншталь, 1934), и акцентированным внутрикадровым движением также достаточно узнаваема.

Пакт о ненападении, а также Секретный дополнительный протокол от 23 августа 1939 года, сделавший СССР и Германию взаимно заинтересованными сторонами при разделе Польши и прибалтийских государств, определил изменение образа врага в информационном пространстве Германия и СССР. Однако если в периодике и на радио было возможно мгновенное изменение курса, то анализ этого образа на материале полнометражного документального фильма как более долгосрочного проекта подвергает прочность мира сомнению. В этом плане кажется довольно показательным умолчание о сотрудничестве между СССР и Германией в польской кампании; ни в немецком "Вторжении в Польшу" (реж. Ф. Хипплер, 1940), ни в советском "Освобождении" (реж. А. Довженко, 1940) не говорится о другой стороне как о союзнике, не появляется кадров с совместных парадов советской армии и вермахта, имевших место, например, при передаче Бреста в соответствии с разделением о зонах влияния в Восточной Европе. Умолчание о такого рода контактах в послевоенное время тем более понятно - признание дружеских связей с фашистской Германией не соответствовало концепции советского мифа о победе.

Фильм "Освобождение" (реж. А. Довженко), освещавший польскую кампанию, вышел в 1940 году. Из его полного названия, звучавшего как "Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью", уже ясен его идеологический базис. Как и в немецком фильме, врагом становится польское правительство: "выполняя волю империалистов, польское правительство втянуло страну в гибельную войну". Несмотря на то, что вступление СССР в Польшу было объяснено необходимостью защитить ее народ от немцев [Нота советского правительства от 17 сентября 1939 г.], в силу действующего мирного договора немцы не могли выступать в качестве врага в фильме - и им становится польская жандармерия, которая разрушает мирные села и дома. На экране противопоставляется тяжелая жизнь трудящихся до прихода советских войск и радость после: после появления советских танков под мажорную музыку, за словами диктора: "вековая стена, разделявшая народы, пала" следуют кадры народных гуляний, сопровождающиеся хоровыми песнями. Обращает внимание отношение к священникам: не звучит ни одного слова против церкви. В фильме, как и ранее в фильмах тридцатых годов, происходящее демонстрировалось исключительно с утвержденной властью позиции. Из доклада старшего оперуполномоченного 5-го отделения 2-го отдела ГУГБ лейтенанта Чекалдыкина известны слова Довженко: "Народу там, в Буковине, жилось гораздо лучше, чем у нас. Когда у нас едешь поездом, то нигде не встретишь радостных лиц, нарядного убранства. Всюду убогость, бедность, придавленность (…) А там все красочно, весело, приятно. (…) Вообще наши ведут себя там плохо; в Западной Украине нас встречали в прошлом году изумительно, а теперь мы довели до того, что там ширится повстанческое движение."

В то же время, в конце осени 1939 года, СССР после долгих и безуспешных переговоров вступает в войну с Финляндией. Фильм, снятый об этих событиях (Линия Маннергейма, реж. В. Беляев, В. Соловцов, 1940), интересен с точки зрения развития советской военной документалистики. Финляндия преподносится как зачинщик военных действий: "войска Красной Армии < > перешли границу Финляндии, чтобы нанести сокрушительный удар поджигателям войны".

Через сочетание дикторского текста и изображения (горящие дома и взорванные мосты) у зрителя создается ассоциативная связка между белофиннами (как методом наклейки ярлыка называет противника диктор) и разрушениями, в то время как советские солдаты преподносятся как носители порядка, восстанавливают мосты и строят дороги. При этом образ солдата достаточно картонен, он действует как функция советского мифа без каких-либо личностных черт. Происходит традиционное уравнение понятий "родина" и "партия": в эпизоде, где солдаты читают и пишут письма домой, одновременно со словами диктора "бойцы и командиры внимательно следили за жизнью в родной стране" весь экран занимает газетный лист с портретом Сталина и лозунгом "За Сталина! За коммунизм!". Ссылка на авторитет подкрепляет утверждение о силе советских войск: "линия Маннергейма считалась неприступной всеми военными авторитетами мира".

Интересен комментарий диктора, который звучит над кадрами разрушенных финских укреплений в конце фильма: "под этими развалинами погребены антисоветские планы кое-каких государств, пытавшихся превратить Финляндию в плацдарм войны против Советского Союза". Этот завуалированный образ врага довольно прозрачен, если вспомнить международную ситуацию того времени. В целом фильм, призванном объяснить затянувшиеся боевые действия, характеризуется патриотическим духом больше, чем действительно впечатляющими победами. Это будет свойственно советской военной документалистике и на первом этапе войны с Германией.

**Глава 2. Методы создания образов героя и врага в документалистике СССР и Германии (1941-1945гг.)**

**2.1. Особенности конструирования образов героя и врага в фильмах 1941 – 1942гг. (начальный период)**

Вплоть до непосредственного начала боевых действий в немецкой прессе не появлялось никаких сведений о готовящейся войне с Советским Союзом; роль основного врага и страны, на которую должно было в ближайшее время нанесено нападение, выполняла Англия. Передвижения войск у границы с Советским Союзом объяснялись как обманный маневр для отвлечения внимания от удара по Англии. В свете предшествующей пропагандистской политики Геббельса не вызывает удивления, что даже такой очевидный акт агрессии, как нападение на фактически союзное государство без объявления войны, был представлен как вынужденный и навязанный противником. Однако несмотря на то, что вся немецкая пресса была в его руках, Геббельс оказался в сложном положении: необходимо было в кратчайшие сроки перестроить вектор всей огромной машины пропаганды, что было практически неосуществимо. Политика Гитлера не дала ему возможности провести подготовительную кампанию по идеологической обработке населения, подобную польской.

Тезис о представлении войны как необходимой обороны звучал в разосланном Геббельсом пропагандистам в день начала войны тайном «указании № 13», название которого звучало как «Ответ Германии на предательство еврейско-большевистского Кремля». Цитаты из него дают ясное представление о политике Германии: "Вопрос о важности большевистского государства как источника продовольствия и промышленного сырья для Германии не обсуждать и даже не затрагивать…" Касательно образа врага: "Война ведется не против народов страны большевиков, а против еврейского большевизма и тех, кто его представляет < > Еврейско–большевистские главари нарушили договор…" И образ фюрера-миротворца, как и в предыдущие годы: "Необходимо обращать внимание на неоднократные усилия фюрера, направленные на поиски мира, и на его долготерпение по отношению к постоянным нарушениям договора большевиками". Многие исследователи, в том числе Г. Г. Почепцов и Л. Ю. Малькова склонны рассматривать подобное выстраивание образа врага в рамках концепции бессознательного Фрейда ("перенос (проекция) своих негативных черт на врага"[[26]](#footnote-26)) или в рамках юнгианской концепции архетипов как "тень, которая не осознается человеком, но переносится на других людей, воспринимаемых в качестве носителей зла, противников, врагов"[[27]](#footnote-27). Таким образом, становится очевидным, почему в своих выступлениях Геббельс нередко компрометировал и разоблачал сам себя. Например, так произошло в ситуации с радио, когда им был издан указ, запрещающий слушать иностранное радио под страхом концлагеря. Подобные очевидные меры были менее действенны, чем негласная цензура, и не встретили понимания у населения. Вместе с этим в статье от 6 июля Геббельс писал: «Тех русских, которые будут слушать передачи германского радио на русском языке, ждет казнь. Видимо, трусливую шайку кремлевских лжецов терзают мрачные предчувствия. Они догадываются, что уготовила им судьба». И 17 августа: «Несколько вероломных негодяев, затесавшихся в наши ряды, приговорены к каторжным работам. В них проснулась тяга к знаниям, и они слушали вражеские программы.»[17]

Изначально, в период легких побед летом 1941 года, характер программ Die Deutsche Wochenschau практически не изменился по сравнению с западной кампанией. После вариации на тему "Песни Хорста Весселя", открывающей программу, вместо "французских фанфар" (песня "Стражи на Рейне") стали звучать "русские фанфары" - фрагмент из "Прелюдий" Ф. Листа. Под мажорные хоровые песни "на экранах по дорогам Европы шли с закатанными рукавами, с автоматами, висящими на груди, скаля зубы в веселых улыбках, солдаты Гитлера. Они ломали пограничные кордоны гусеницами танков и шагали, шагали, улыбаясь, глядя в киноаппарат, жуя толстые бутерброды."[[28]](#footnote-28)

Однако с течением времени становилось все яснее, что, несмотря на все стремительные победы, тактика блицкрига не сработала, и Геббельс оказался перед необходимостью продумывать новую пропагандистскую тактику. Положение осложнялось тем, что победа над СССР была уже практически объявлена. Геббельс назовет это «грубейшей пропагандистской ошибке за всю войну» [дневник Рудольфа Земмлера]. Положение СССР было крайне тяжелым, однако Геббельс прежде других нацистских лидеров почувствовал преждевременность излишне оптимистических высказываний - возможно, поскольку что он помнил опыт войны с Англией, уверенность в победе над которой нацистское руководство неоднократно высказывало, а впоследствии Геббельс был вынужден любыми способами объяснять и народу Германии, и противникам, почему победа все еще не достигнута.

С осени 1941 года хроника по указаниям Геббельса становится максимально реалистичной; министр пропаганды хотел как можно ярче донести до тех, кто был в тылу, всю тяжесть лишений и опасности, которым подвергались солдаты на линии фронта. Когда стало понятно, что солдатам придется зимовать в СССР, Геббельс призвал жителей тыла собирать теплые вещи для фронта. Это послужило своего рода шоковой терапией для жителей Германии, до того принимавших победы немецких солдат как само собой разумеющееся. При этом важно было показать сохранение контроля над ситуацией: помимо кадров военных успехов, на это работали такие эпизоды, как, например, украшение рождественской елки с кадров в декабре 1941 года.

Перед Геббельсом в тот момент стояла задача поддержать моральных дух людей, так как война оказывалась дольше и тяжелее, чем предполагалось. Помимо провала блицкрига, поражение ждало Геббельса и в американском направлении: летом 1941 года все германские пропагандистские агентства в США были закрыты. 12 декабря Гитлер объявил войну Америке. В условиях войны на два фронта Геббельс стремился объединить противников Германии в один образ врага, что приводило к таким, на современный взгляд достаточно абсурдным, высказываниям, как следующее: "У Германии есть только один противник: большевик и плутократ, демократ и империалист, революционер и капиталист, и этот враг в одном лице – еврей".

В Советском Союзе в условиях открытой конфронтации образ врага приобретает особую остроту; если далекий враг мог рисоваться как черной, так и белой краской, как в лентах довоенного времени, где немецкие коммунисты выступали помощниками в победе над фашизмом, то нападение Германии сразу поставило немцев в положение первостепенного врага, для борьбы с которым было необходимо мобилизовать все силы. Перед лицом настоящего врага образ внутреннего врага временно отошел на задний план. И. Эренбург так охарактеризовал задачи пропагандистов: «Мы должны неустанно видеть перед собой облик гитлеровца: это та мишень, в которую нужно стрелять без промаху, это — олицетворение ненавистного нам. Наш долг — разжигать ненависть к злу и укреплять жажду прекрасного, доброго, справедливого»[[29]](#footnote-29).

Войнаспособствовала не только изменению образа врага в политическом контексте, но также размыванию прежде незыблемой экранной концепции действительности с ее глянцевым блеском. С первых же дней войны действовали фронтовые киногруппы, из съемок которых монтировались выпуски кинохроники и позднее - документальные фильмы. Летом 1941 года, в условиях постоянного отступления, перед операторами кинохроники и перед пропагандистами СССР стояла задача представить отход войск так, чтобы он не выглядел бегством. Для этого и в первых киносборниках, выпущенных сразу после начала войны, и в фильмах 1941-42 года - до наступления переломного момента - использовалось тактика акцентирования на небольших победах при замалчивании настоящих масштабов проблем. Р. Кармен в свих мемуарах упоминает о телеграмме, пришедшей от Большакова, председателя Комитета кинематографии 9 июля: «Снимайте большие танковые сражения зпт массы уничтоженной вражеской техники зпт пленных трофеи тчк. Материал срочно доставляйте Москву».

Практически никогда на кадрах кинохроники не появляются советские мертвые солдаты или разрушенная советская техника. Это обуславливалось не только официальной установкой пропаганды, которой не была нужная реальная картина войны, но и лично кинооператорами. Кинооператор В. Микоша пишет: "... нам строго запрещалось снимать страдания и смерть советского человека. На поле боя советский воин должен был быть физически бессмертным. Так мы и старались снимать, исключая тем самым подвиг смерти ради жизни".[[30]](#footnote-30) Хроника должна была служить поднятию боевого духа; враг должен был быть показан уязвимым, мертвым, разбитым. Р. Кармен говорит о том же: "Не снимали. Почему? Рука не поднималась снять наш самолет, наши потери."[[31]](#footnote-31) Вместо этого для иллюстрации побед Красной армии снимались кадры захваченного штаба немецкого полка; к вечеру он уже перешел обратно к противнику, но это, конечно, не вошло в окончательный монтаж. В. Микоша объясняет причины так: "Мы были твердо убеждены, что надо снимать героизм, а героизм, по общепринятым нормам, не имел ничего общего со страданием"[[32]](#footnote-32). Оператор, которого в фильмах тридцатых был винтиком в системе кинопроизводства, с началом военных действий за счет работы в условиях стремительно меняющейся полевой обстановки должен был выступить одновременно и как журналист, и как режиссер, и как непосредственно оператор. Кармен так характеризует его задачи: «Первое - он должен находить в окружающей его жизни интересные явления и события, второе - в комплексе найденных интересных явлений и событий он должен отобрать главное и третье - свежо и увлекательно рассказать о нем, выявив свое отношение к отображаемому материалу»[[33]](#footnote-33). Таким образом, документальные фильмы того времени - и в частности образ врага в них - строятся на взаимодействии как авторского взгляда операторов, так и общей идеологической линии.

Первоначально влияние пропаганды и выработанных до войны приемов отображения действительности при монтаже документального фильма остается определяющим. 7 ноября 1941 года, когда немецкое командование уже было уверено в о неизбежности близкой победы, в нескольких городах СССР, в том числе в Москве, проводится парад войск. Об этом событии снимается документальный фильм, в котором появляются кадры Сталина с его знаменитой речью. Также кадры этого парада и речи Сталина попали в "Боевой киносборник" и в фильм "Разгром немецких войск под Москвой" (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942), который снимался в октябре 1941 - январе 1942. Его перемонтированная и переозвученная версия, выпущенная в США под названием «Moscow Strikes Back» («Москва наносит ответный удар»), получила премию за лучший документальный фильм в 1942 году от Национального Совета кинокритиков США, что показало его международное значение.

В начале фильма диктор торжественно объявляет: "Судьба Гитлера предрешена", хотя тогда, в 1941-42 годах, до победного шествия на Берлин было еще далеко. В октябре, когда начались съемки, немцы стремительно наступали на Москву, и положение непрестанно отступающей Красной армии было катастрофическим. Несмотря на это, тон фильма изначально не предполагал даже намека на возможный негативный исход войны. Голос диктора торжественно представляет Сталина, выступление которого представляет собой яркий образец пропагандистской речи: "На вас смотрят все народы Европы, временно попавшие под иго немецкой тирании, как на своих освободителей. Великая освободительная миссия выпала на вашу долю < > вы ведете войну освободительную, справедливую." Таким образом, у СССР не было того, в отсутствии чего Геббельс видел слабость союзников на начальном этапе войны: неясность того, за что они сражаются. Затем Сталин вводит фигуры Александра Невского и Дмитрия Донского, Суворова и Ленина как образцов для вдохновения и подражания: "Пусть осенит вас великое знамя непобедимого Ленина". Риторика внутреннего врага временно отходит на задний план, к "своим" причисляются и прежде подававшиеся в негативном ключе западные страны: "Братья и сестры в тылу наших врагов, временно подпавшие под иго немецких разбойников". Желаемое выдается за действительное: "В Германии царит голод и обнищание за четыре месяца войны. Германия потеряла четыре с половиной миллиона солдат. Германия истекает кровью, ее людские резервы иссякают. Дух разрушения завладевает немецким народом, не видящим конца войны." Когда речь заканчивается, монтаж строится таким образом, что танки появляются как бы по приказу Сталина.

Для "Разгрома..." (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942), как и для других фильмов того времени, характерно представление врага как обезличенной массы. Солдаты Красной Армии также преимущественно предстают в виде неких масс - парад, атака конницы. Г. Прожко называет определяющим для картины "желание показать масштаб как самой операции, так и столкнувшихся вооруженных масс. Поэтому преобладающей картиной сражения становятся общие планы передвижения войск, когда направление и внутрикадровый темп движения вооруженных человеческих масс являются основным смысловым рисунком произведения". Герой, несмотря на собирательность его образа, наделяется боле личными характеристиками - это станет особенно заметно в фильмах позднего периода войны, но и в "Разгроме" (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942) это происходит за счет более крупных планов, эпизодов, где солдаты показаны вне строя, в мирной обстановке, при взаимодействии с населением освобожденных деревень (старуха, крестящая солдат). В противовес врагу, "герой претендует на единоличное совер­шение поступка".[[34]](#footnote-34)

Кадры разрушенных городов сопровождают такие ярлыки, как "фашистская гадина", "немецкие захватчики", "немецко-фашистские звери". Эпитет "демонских" по отношению к немцам работает на их расчеловечивание. В череде их преступлений звучит: "они превратили в развалины знаменитый Новоиерусалимский храм". Таким образом, перед лицом внешнего врага церковь, как и в "Освобождении" (реж. А. Довженко, 1940), преподносится как нечто положительное. В советской пропагандисткой стратегии объединяются все силы, которые можно было противопоставить гитлеровскому режиму, невзирая на прежнее к ним отношение: «Сталин мобилизовал в момент наибольшей для себя опасности (Москва, Сталинград) те духовные резервы, которые он до этого осуждал как реакционные и направленные против большевистской революции: любовь к родине, традиция (форма, ордена, звания, "матушка-Россия", дух народности, церковь), поощряя тем самым наивность, тщеславие, гордость и дух сопротивления. Этим изменением политической и идеологической линии и лозунгом "Изгоните немецких оккупантов с родной земли и спасите Отечество!" Сталин добился успеха».[[35]](#footnote-35)

С развитием контрнаступления из Die Deutsche Wochenschau пропадают сюжеты с Восточного фронта, якобы из-за того, что «на советско-германском фронте стоят сильные морозы, делающие невозможной работу киносъемочных аппаратов»[[36]](#footnote-36). В действительности же съемки были остановлены, поскольку изменение положения на фронте сделало невозможным планируемый Министерством пропаганды большой фильм о взятии Москвы, подобный "Вторжению в Польшу".

Помимо "Разгрома..." (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942), отдельно стоит упомянуть второй значительный документальный фильм 1941-41 годов - "Ленинград в борьбе" (реж. Е. Учитель, Р. Кармен, Н. Комарцев, В. Соловцов, 1942). Традиционно он начинается с кадров довоенного города, с упоминаний о значимости Ленинграда во время большевистской революции. Когда начинается осада, горожане строят укрепления и баррикады, все подчинено нуждам войны - то, чего Геббельс будет так стремиться добиться от Германии и чего добьется слишком поздно. На совещании в Министерстве пропаганды 23 января 1943 года он скажет: «Я могу только рекомендовать вам, господа, непременно посмотреть эти хроникальные съемки. Вы увидите, что на самом деле означает термин «тотальная война». Вы увидите, как русские расчищают снег, как при сорокаградусном морозе старухи орудуют тяжелыми лопатами. За работой наблюдает вооруженный винтовкой патрульный солдат. Некоторые от холода и истощения падают и остаются лежать на снегу, но никому до них нет дела. Затем вы еще увидите, как они трудятся на военных заводах, несмотря на тяжелые бомбардировки. Вы увидите, что бомбы взрываются прямо в цехах, где работают люди. Никому не разрешается укрыться в бомбоубежище – работа продолжается». Также в фильме присутствует сюжет о сборе теплых вещей для фронта - то же самое, что зимой 1941-42 организовывал Геббельс.

От других военных документальных картин фильм отличается камерностью, множеством бытовых деталей жизни города. Закрытые двери бани, стоящие трамваи, прохожие, вынужденные идти в отсутствии транспорта, ноги свиных туш, направленные в небо как дула танков - все это работает на создание атмосферы того времени. При этом подчеркивается готовность сражаться дальше: кадры рабочих за станками, композитора за роялем. Образная структура фильма несколько отличается от других военных картин - ни танковых колонн, ни больших сражений, на экране показывается уязвимость и людей, и солдат; однако, несмотря на то, что режиссер выходит за рамки плакатного образа неутомимого солдата, завершается фильм победой - хоть и небольшой. В конце, используя прием ссылки на авторитет, цитируются слова Ленина о близости победы.

Фокус внимания в экранной концепции действительности смещается с в сторону человеческой фигуры в условиях войны. Рваность и композиционная неидеальность некоторых кадров компенсируются их жизненностью, субъективностью камеры определяется выразительность хроникальных кадров. Экранное представление войны исключительно в рамках изображения крупных сражений и парадов не соответствует вызовам действительности. И в "Разгроме..." (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942), и в "Ленинграде в борьбе" (реж. Е. Учитель, Р. Кармен, Н. Комарцев, В. Соловцов, 1942) возникают фигуры ополченцев, далекие от плакатного образа солдата - что только увеличивало достоверность и убедительность этих кадров.

Утверждение о неизбежности победы, как в "Ленинграде в борьбе" (реж. Е. Учитель, Р. Кармен, Н. Комарцев, В. Соловцов), присутствует во всех советских фильмах с самого начала войны, хотя до сих пор ход военных действий не позволял делать однозначных выводов. Тактика блицкрига провалилась, однако основной переломный момент войны был еще впереди. Вплоть до поражения под Сталинградом война в немецкой прессе и документальной хронике подается в ракурсе того, что она вот-вот закончится скорой победой Германии. Других вариантов немецкая пропагандистская линия пока не допускает даже в рамках предположений. В немецкой хронике не происходит таких резких изменений, как в советской, так как для них военные действия продолжались уже третий год. Образ солдата-покорителя остается определяющим в этот период.

**2.2. Особенности конструирования образа героя и врага в фильмах 1943 г. (переломный период)**

Событием, предопределившим дальнейшее развитие как военной кампании, так и пропагандистской стратегии обеих стран, стало поражение Германии при Сталинграде. Помимо военной неудачи, в ходе сталинградской кампании руководство Третьего Рейха вновь совершило пропагандистскую ошибку: 8 ноября Гитлер объявил, что Сталинград взят. Подобное утверждение вынудило немецкое командование отдать приказ о продолжении боев даже тогда, когда это было бессмысленно и вело только к бесполезным жертвам. Геббельс со свойственной ему проницательностью считал, что поражение под Сталинградом может привести к гибельным последствиям. Как и в случае с Москвой, когда ситуация в Сталинграде становится неблагоприятной, хроникальные кадры оттуда перестают появляться в Die Deutsche Wochenschau. Речь идет только о "кровопролитных боях на Волге". Долгое время действительное положение дел скрывается от населения, но после окончательного поражения Геббельс счел нужным сказать правду - или значительную ее часть. Для интерпретации поражения в нужном ему ракурсе он вновь обратился к историческим параллелям (битва при Каннах, несмотря на поражение в которой римляне разбили Ганнибала) и призвал народ к тотальной войне. Также все более настойчивым становится тезис "победа или большевизм". Неприятие коммунизма западными странами Геббельс стремится обернуть на пользу Германии: если Сталин выступает воплощением дьявола на земле, то Гитлер - его противоположностью, мессией, который может спасти Европу от большевизма. Фашистская Германия представляется Геббельсом как последний оплот европейского мира перед угрозой большевизма. «Решается судьба всей западной цивилизации, чья история насчитывает две тысячи лет» - скажет он 18 февраля в "Шпортпаласе".

В свете этой ситуации был необходим документальный фильм о преступлениях большевиков, который позволил бы скомпрометировать их в глазах западного мира. Для его выпуска Геббельс использовал ситуацию с Катынью, где, по немецкой версии, большевиками было совершено убийство пленных польских офицеров. Он говорит, каким образом следует инсценировать происходящее в кадре: «Представители иностранной прессы должны быть сняты у края разрытых братских могил, пусть они зажимают нос платками или курят сигареты, чтобы зритель понял, насколько тяжело им выносить зловоние от разлагающихся трупов». В СССР в 1944 году был снят другой короткометражный документальный фильм ("Трагедия в Катынском лесу", реж. И. Посельский, 1944), где в результате расследования был сделан противоположный вывод: виновниками произошедшего представлялись немцы.

Для Советского Союза Сталинград, в противоположность Германии, был следующей после Москвы значительной победой, которая требовала не просто отражения в текущей хронике, но и полнометражного фильма, и им стал фильм "Сталинград" (реж. Л. Варламов, 1943). Лента достаточно традиционна по своей композиционной структуре: в начале, как и в "Ленинграде в борьбе" (реж. Е. Учитель, Р. Кармен, Н. Комарцев, В. Соловцов, 1942), появляются картины мирной жизни, Волги, подчеркивается роль будущего Сталинграда в сражениях гражданской войны. Образ героя здесь остается прежним - он вводится очень открыто: "Здесь во весь рост поднялся герой 62 армии - боец-пехотинец". В период передышки солдаты показываются чинящими часы, пишущими письма домой, три бойца гладят кошку, танцуют - за счет этого, а также использования более крупных планов, чем в предшествующих фильмах, они предстают на экране менее похожими на символ и более на обычных людей. Отдельно стоит отметить роль городского пейзажа. "Город-герой" - и в случае Ленинграда, и Сталинграда - появляется на экране как еще один герой с его разрушенными домами и заваленными развалинами улицами.

Если для "Разгрома немецких войск под Москвой" (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942) характерен взгляд с одной стороны, то в "Сталинграде" (реж. Л. Варламов, 1943) использование немецкой хроники позволило создать объемное изображение происходящего. Параллельный монтаж захвата аэродрома, атаки конницы и пехоты создает полномасштабную полифоническую картину атаки. В финальных сценах, где немцы сдаются в плен, диктор говорит: "так стояли они перед Гитлером" - на экране показываются строгие шеренги, "и так стоят они перед нами" - за счет контраста рассредоточенные, оборванные (камера концентрируется на чьем-то сползающем сапоге и др. деталях) люди смотрятся еще более угнетающе. Сейчас, спустя полтора года, операторы кинохроники в полном объеме могли выполнить то, что предписывала им телеграмма Большакова от 9 июля (см. гл. 2.1.) - диктор говорит: "вот она, эта техника" - и сотни разрушенных танков и самолетов появляются перед объективом камеры.

Несмотря на поражение при Сталинграде, немецкая пропагандистская машина на оккупированных территориях развернулась в полном объеме. Политика Германии меняется от активно-наступательной к стремлению удержаться на уже захваченных территориях, что приводит к дроблению образа врага. Яркий пример агитационного фильма - "Мы едем в Германию" (реж. Г. А. Дальстром, 1943). В этой короткометражной документальной ленте принципиально изменяется образ врага - прежде монолитный, он разделяется на большевистское руководство и народ: "Немецкая армия освободительница навсегда изгнала большевистскую власть < > кончилась кровавая диктатура Сталина и НКВД". Через прием "общей платформы" в фильме обеляется образ нового полицейского: "каждый честный русский, украинец, белорус помогают фронту < > окончательному свержению жидобольшевизма". Смеющиеся лица людей, зрители, хлопающие в ладоши, - все направлено на то, чтобы показать, как "на развалинах жидовской власти расцветет наша новая родина". В кадрах, где русские добровольцы дают присягу немцам, кроме свастики в качестве сакрального символа появляется и крест - священник благословляет солдата. Учитывая стремление немецкого руководства заменить церковь собственным культом, это нельзя расценивать иначе как пропагандистскую уловку, позволяющую проецировать то влияние, которое имела церковь для украинцев, на новую власть.

Сотрудничеству советских граждан с немцами также посвящен фильм "Наши друзья" (реж. не указан, 1943), где полностью воплощается пропагандистская кампания Геббельса по очернению большевизма. Здесь метод создания немецкого пропагандистского фильма воплощается на советском материале: в начале фильма за кадром звучит песня, что обычно было свойственно фашистской хронике и не применялось в советской. Основными "друзьями", основным позитивным образом здесь выступает новая гитлеровская полиция. Для отражения ситуации используется метод инсценировки - мальчик крадет кошелек, хулиганы избивают беззащитную женщину. Во всем этом обвиняется большевистская власть, а полицейский восстанавливает справедливость. Когда он хватает за руку хулигана, в кадре четко видна нашивка на рукаве, обозначающая его причастность к оккупационной власти. Над столом висит портрет Гитлера с надписью "освободитель". Находят отражение и идеи "нового порядка", новой Европы, которой угрожает большевизм: "работник полиции должен всегда помнить, что он стоит на важном участке общего фронта новой Европы против большевизма". Те, кого с советской стороны назвали бы предателями, в этом фильме действуют как "честные патриоты, борющиеся за создание нового порядка в своей стране".

Советским ответом на немецкую пропаганду становится фильм "Битва за нашу советскую Украину" (худ. рук. А. Довженко, реж. Ю. Солнцева, Я. Авдеенко, 1943). На примере этой ленты особенно видно, как с течением времени в военной документалистике все заметнее проявляется влияние авторского взгляда. Несмотря на сильное влияние идеологии и использование пропагандистских клише, картина Довженко выглядит куда более свободно и одновременно более художественно выразительно, нежели "Освобождение" (реж. А. Довженко, 1940) или "13 дней. Дело Промпартии" (Я. М. Посельский, 1930). В фильме было впервые использовано такое количество звуковых синхронов, позволяющего услышать не только голоса политических лидеров, но и жителей сел, деревень, партизан, еще более сократить дистанцию между ними и камерой, между ними и зрителем. В. Микоша, один из операторов фильма, пишет, что Довженко указывал им: "Не стесняйтесь показывать страдания людей. Страдания, слезы, смерть. Ибо в этом огромная сила утверждения жизни. Покажите страдания раненного на поле боя солдата"[[37]](#footnote-37). Помимо усиления эмоционально влияния на зрителя, одновременно это соответствовало и пропагандистским целям: именно при использовании "человеческого содержания" было легче апеллировать к эмоциям.

Эссеиская структура вступления задает свободную драматургическую структуру фильма: фильм строится не на механическом хроникальном отражение событийного ряда, но отвечает на вопрос "как произошло" вместо "что произошло", а экспрессивый и более субъективный, чем раньше, дикторский комментарий создает впечатление искреннего разговора. Лейтмотивом с самого начала служит мотив справедливой мести: "после грозных годов... под знаменем Ленина-Сталина суровую месть немецким захватчикам". Контраст между кадрами убитых мирных жителей с освобожденных территорий с улыбающимися немецкими солдатами из немецкой хроникой даже без сопровождающего голоса диктора вызывает у зрителя негативные эмоции. Бесчеловечность врага - его определяющее качество. Весь фильм построен на контрасте: подсолнухи, трепещущие под взрывами, свист бомб над пшеницей, кадры мирной жизни, сопровождаемые хором, которые разрушают самолеты "фашистских псов".

Использование немецкой хроники опять имеет новый характер: вместо простой иллюстрации врага в фильме создается близкая по своей композиционной структуре к игровому кино сцена боя за село, где образуется взгляд на бой с двух сторон. Несмотря на фактическую недостоверность такой сцены, поскольку кадры немецкой хроники не соответствовали по времени съемки кадрам русской, это воспринималось как настоящее сражение с врагом - точнее, настоящий образ этого сражения, что было важнее.

Героями, идущими по лесам в тылу и взрывающими вражеские машины, предстают в фильме партизаны. Крупный план, синхронная запись речи демонстрируют внимание к человеческой фигуре. Ничего не сказано о сотрудничестве местного населения с немцами, напротив, появляются кадры чехо-словацких офицеров, переходящих на сторону партизан. Похороны майора Григория Рудика становятся эмоциональной кульминацией линии партизан; таким образом в следующих кадрах - стреляющих пушках - месть обретает личностный мотив. Здесь особо заметен возникающий за счет алгоритма монтажа описанный Эйзенштейном[[38]](#footnote-38) "третий элемент", качественно превосходящий оба исходных. В картине Довженко нет ни слова, ни кадра, намекающего на ту картину, которая предстает в "Мы едем в Германию" (реж. Г. А. Дальстром, 1943).

В условиях приближающегося конца войны все большее значение обретает позитивное отображение большевизма на экране, что демонстрируют неоднократные апелляции к прекрасному будущему, к "райскому саду", который был бы построен на Украине, если бы не нападение немцев, которые представляются как вероломные захватчики. Одновременно образ врага строится таким образом, чтобы он представал врагом не только для Советского Союза, но для всего мира - "злодеяний, содеянных только в этом городе, достаточно, чтобы заклеймить презрением и позором Германию на все столетие".

**2.3. Особенности конструирования образа героя и врага в фильмах 1944- 1945 гг. (победный период).**

Негативное отображение большевизма в массовом сознании было особенно важным для Германии из-за усугубления пораженческих настроений в массовом сознании из-за поражения под Сталинградом. Геббельс за счет своего пропагандистского таланта, в том числе выступления 18 февраля в «Шпортпаласте», смог подать этот факт поражения так, чтобы он вызвал не панику, но желание бороться еще более упорно. Он называл свою новую пропагандистскую тактику "Сила через страх", перефразировав девиз "Сила через радость". Именно в этот период Геббельс начинает настаивать на введении режима тотальной войны, который мог бы улучшить положение на фронте, но добьется этого, когда будет уже слишком поздно - летом 1944 года. Основной враг для Германии в период 1944-45 г.. - коммунизм. Геббельс ставит акценты не только на разоблачении зверств большевиков, но стремится представить их врагом всего мира: "Я не понимаю, как можно достичь прочного мира, пока существует большевизм. Придет день, когда они захотят завоевать весь мир, основываясь на коммунистической теории о мировой революции. Цена, которая будет уплачена за это, — порабощение всех народов, всего человечества."

Характерны не только фильмы, вышедшие на экран, но и фильмы, до него не дошедшие. К последним относилась лента о расследовании и суде над участниками антигитлеровского заговора 20 июля 1944 года. Несмотря на желание фюрера смонтировать из отснятого материала полнометражный документальный фильм, Геббельс сумел настоять на том, что подобное детальное свидетельство расправы над пленниками не встретит понимания в народе.[[39]](#footnote-39)

В Die Deutsche Wochenschau того периода отражается оборонная политика Германии. В выпусках 1945 года появляются кадры призывного пункта фольксштурма, жители приносят свои вещи для солдат. Все повторяется: такие же сюжеты были в советской хронике 1941 года. В Die Deutsche Wochenschau стремятся к созданию картины войны, где все по-прежнему под контролем - диктор сообщает: "Повсюду одна и та же картина: выдвигающиеся вперед немецкие колонны, боевая техника, транспортная техника с амуницией с одной стороны, и бредущие колонны .. американцев с другой". Испуганные, усталые лица военнопленных противопоставляются улыбающимся немецким солдатам. Остается типичным ракурс съемки солдата - с нижней точки, а пленных с верхней, чтобы еще больше подчеркнуть их разницу. Однако, несмотря на все попытки сохранить прежний уверенный тон, из экранной картины Die Deutsche Wochenschau пропадает масштабность: вместо картины всего боя - один сбитый самолет, маленькая деревня как большая победа. На картах не появляются стрелки, обозначающие передвижение войск, как это было во время наступления. В эпизоде с Гитлером вместо монументальных кадров прошлого - сдержанный тон свидетельства.

Риторика врага достаточно предсказуема: "зверства", кадры "награбленного", "звероподобные орды", о которых рассказывают немецкие женщины. Им противостоит "немецкий человек, который с беспримерной в истории твердостью и ожесточенностью противостоит врагу". Улыбки на лицах солдат, сигареты должны показать их уверенность в своих силах. В выпуск включаются кадры из выступления Геббельса: "Еще вчера я был твердо уверен в том, что мы победим в этой войне, и сегодня я твердо уверен в том, что мы < > разобьем врага и будем преследовать его". Лица зрителей, снятые крупным планом, отражают готовность верить его словам. "Бороться и выстоять" - с нижней точки снимается улыбающийся солдат. Это последние кадры Die Deutsche Wochenschau.

О падении Берлина с советской стороны рассказывает фильм "Берлин" (реж. Ю. Райзман, 1945). Особенностью съемок этого фильма стало непосредственное руководство режиссера операторами во время съемок. Ю. Райзман считал, что "Автор и режиссер документального фильма должен непременно увидеть своими глазами события, о которых они будут рассказывать. Только тогда материал, который в просмотровом зале кажется порой безликим и маловыразительным, приобретает для авторов фильма особое звучание."[[40]](#footnote-40) Подобное централизованное руководство съемками позволило получить материал, объединенный одной идеей и полностью подчиненный авторскому взгляду.

Берлин в фильме - это город-антигерой: его сумрачные развалины предстают как "очаг войн и насилия". Образ врага разделяется на немецкое руководство и мирных жителей: показывается сцена, где мужчина отрезает куски ножом от туши, лежащей прямо посреди улицы, женщины у колонки с ведрами - водопровод не работает. Они сопровождаются комментарием: "голод - все, что оставил им Гитлер". Вместе с этим в эпизоде, где немцы грабят магазины, слышатся нотки осмеяния: слова "почтенные немецкие буржуа" произносятся диктором с явно слышимой иронией.

Советский солдат в "Берлине" (реж. Ю. Райзман, 1945) предстает героем-освободителем, при этом подчеркивается его гуманность, его отличает "жалость и великодушие": солдат помогает немецкому старику, он "не мстит мирным жителям". За период войны "на первый план - в прямом и переносном смысле - выходит фигура бойца, а точнее, его крупный план, фиксирующий эмоциональное состояние человека на войне"[[41]](#footnote-41). В сцене, где раздается хлеб мирному населению, проводится пластическая параллель рук, поднятых в фашистском приветствии на кадрах старой кинохроники, и рук , тянущихся за хлебом. Эпизод сопровождается дикторским комментарием: "Посмотрите на эту толпу, на эти руки, которые исступленно тянутся с криком "Хайль Гитлер!" Сейчас эти руки униженно тянутся за хлебом, и Красная Армия дает им этот хлеб."

Образ побежденного врага строится через параллельный монтаж фашистской хроники и кадров Берлина в мае 1945: флаги со свастиками сменяются белыми флагами капитуляции, Бранденбургские ворота побежденного города посреди развалин сменяются Бранденбургскими воротами, от которых следует нацистский парад. На сцене с допросом немецкого генерала совершается развенчание образа непобедимого вождя его же сторонником, когда он рассказывает о том, как плохо выглядел Гитлер в последние дни войны.

Фильм "Парад победы" (1945), логически завершающий линию противостояния нацистской Германии и СССР, был выпущен на экраны в двух вариантах из-за брака части пленки по цвету. Режиссером его цветной девятнадцатиминутной версии стал Н. В. Соловьев, режиссерами черно-белой версии хронометражем пятьдесят минут - В. Беляев, И. Венжер, И. Посельский.. Если в фильмах 1943-45 годов фигура Сталина несколько отодвигается в сторону изображением другого героя - солдата - то в этой картине его фигура вождя вновь становится определяющей. Жуков в своей речи говорит: "Потомки суворовских орлов били врага по всем правилам сталинской военной науки < > Мы победили потому, что нас вел к победе наш великий вождь и гениальный полководец маршал Советского Союза Сталин." Сразу за этой фразой звучит мелодия гимна, выполняя функцию эмоциональной надстройки, аналогичную маршевым песням. Цветная версия фильма заканчивается портретом Сталина. В восстановленной версии черно-белого фильма 1984 года убирается восхваление Сталина, источником победы называется социалистический строй и партия. Враг имеет не только общегосударственный масштаб, но и мировой: "человечество избавлено от своего злейшего врага". Гимн звучит не после восхваления Сталина, но после слов "слава вдохновителю нашей победы - партии Ленина ура!".

В "Параде Победы" солдаты вновь предстают как организованная масса: чеканные ряды маршируют по Красной площади, единственное имя, которое упоминается помимо имен командования - Александр Покрышкин. Солдат в "Дне победы" вновь становится символической фигурой без личных черт. Идеальный солдат не только не имеет увечий, храбр и отважен - он еще и безымянен. По-настоящему документальная правда не ложится в сферу интересов советской пропаганды; цензура того времени не предполагает появление ни в одном фильме ни темы инвалидов, ни репрессий в армии. Плакатный образ солдата, бросающего нацистские флаги к подножию мавзолея вновь, как и в тридцатые годы, демонстрирует стремление свести реальность на экране к формуле мифа. Настоящий герой войны ей не соответствовал; как пишет Виктор Астафьев, его "укрыли советской благостной иконкой, и на ней, на иконке той, этакий ли раскрасавец... в чистые, почти святые одеяния облаченный незнакомец, но велено было верить – это я и есть, советский воин–победитель, которому чужды недостатки и слабости человеческие”[[42]](#footnote-42). Подобная трактовка образа солдата-победителя предвосхищала послевоенную направленность сталинской пропагандистской линии, , стремящейся к созданию идеализированного мифологизированного образа войны и героя-победителя в частности, в том числе на экране.

**Заключение**

Рассмотренные в работе фильмы представляют собой пример изменения экранной концепции реальности через изменение приемов ее конструирования в зависимости от политической обстановки. Перипетии становления образа героя-освободителя в советском кино становятся отражением отношения к человеку с советском обществе военного периода. Анализ этого образа - и образа врага - как в советском кинематографе, так и в немецком, показывает, что несмотря на сильное и зачастую определяющее влияние господствующей идеологии, их нельзя рассматривать исключительно как сконструированный продукт. Пропагандистские идеологемы, несмотря на сильное искажение действительности, обретают особую силу тогда, когда базируются на предпосылках, уже существующих в обществе - иногда в сфере бессознательного.

В работе был рассмотрен механизм функционирования пропагандисткой машины нацистской Германии и СССР относительно кинематографа, а также идеологические основы Третьего Рейха и Советского Союза, поскольку именно они являются объектом внедрения. Через анализ исторической ситуации рассмотрены изменения образа врага и образа героя, выявлены основные средства их репрезентации на экране. Сформулированы основные приемы внедрения пропагандистских идеологем в кинематографический текст. Также рассмотрена структура военного пропагандистского фильма на материале советского и нацистского кинематографа, выявлены ее особенности, позволяющие максимально эффективно внедрять нужные идеологические установки в массовое сознание. Данная структура обычно имеет следующие элементы: вступительные титры; характеристика места действия, исторические аллюзии (напр., Ленинград - колыбель пролетарской революции); фигура врага (показывается через разрушения, причиненные им); демонстрация своей военной силы (войска на марше, стреляющие пушки); преступления врага (убитые военнопленные, мирные жители); победы над врагом; микросюжеты о героизме отдельных людей; эпизод между боями: солдаты на отдыхе; завершающая победа. В финальной сцене фильма, как правило, используется прием "эмоциональной надстройки" в виде хоровой песни. Особенностью нацистской хроники здесь является то, что она также и начинается песней, в то время как в советском фильме этот элемент появляется позже. Для советского кино обязательно включение фигуры Сталина. После ее появления (например, как в фильме "Разгром..." (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942)) ситуация стремительно улучшается: прежде оборонный нарратив сменяется наступательным, в случае с уже победным движением (в "Берлине" (Ю. Райзман, 1945)) - большее воодушевление, движение танков или другие средства передачи неудержимого движения вперед. За счет этой композиции конструируемая картина мира достигала наибольшей выразительности и оказывала наибольшее влияние на сознание зрителя.

Экранная реальность пропагандистского кино служила для тоталитарного государства не столько отражением действительности, сколько воплощением того, какой эта действительность должна быть. Отличительными особенностями экранной концепции тоталитарного мира были биполярность, интерпретация любых фактов в свою пользу, внутренняя логическая непротиворечивость. Средством репрезентации образа врага и образа героя на экране как основных пропагандистских идеологем являлась определенная иконография. Система образов, сопровождающая героя, противопоставлялась системе образов врага. В советском кино солдат выступал освободителем, враг - захватчиком, в немецком кинематографе "идеальный солдат", сражающийся за свою родину, противостоял "большевистским ордам". Однако и в том, и в другом случае враг традиционно представал в ореоле совершенных им разрушений, уничижительные эпитеты и манера съемки лишали его человеческих свойств. Иногда вследствие изменений в политической обстановке образ врага мог изменяться и дробиться: например, в случае с перешедшими на сторону солдатами противника, с новой гитлеровской полицией в оккупированных городах. Противостоящий врагу герой снимался с нижней точки, улыбающимся, всегда побеждающим.

Для основной цели данной работы актуальна не столько проблема Третьего Рейха как исторического феномена, сколько той легкости, с которой Гитлер и его сподвижники с помощью пропаганды использовали архаические реакции людей для достижения своих целей. В данном аспекте анализ пропагандистских идеологем нацистского кино и советского кино является только одним из наиболее ярких примеров механизма внедрения идеологического нарратива в кинематографический текст, поскольку принципы и приемы пропаганды за прошедшее время не подверглись значительным изменениям. Опираясь на картины, определяющие для того или иного периода, был раскрыт механизм идеологического воздействия на сознание зрителя в пропагандистском кино, однако изучение этой проблемы может быть продолжено на современном материале.

**Список литературы.**

1. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. - М., 1977

2. Рифеншталь Л. Мемуары / Перевод с нем. Ю. Архипов. - М.: Ладомир, 2006. - 704 с.

3. Eric Rentschler, The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996

4. Бернейс Э. Манипуляция общественным мнением: как и почему. // Полис. Политические исследования, 2012, № 4, с.149 - 159

5. Бернейс Э. Пропаганда. - М.: Hippo Publishing, 2010

## 6. Knopp D. NS-Filmpropaganda, [TECTUM VERLAG](http://opentrolley.co.id/publisher/tectum-verlag), 2011

7. Лев Гудков. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2004

# 8. The Fine Art of Propaganda: A Study of Father Coughlin's Speeches. Alfred McClung Lee, Elizabeth Briant Lee. Harcourt Brace, 1939

9. А.В. Фатеев. Образ врага в советской пропаганде. 1945-1954 гг. Монография. Отв. ред. Петрова Н. К.; Ин-т рос. истории РАН, 1999, БМ, СЦ

10. John Altmann, “The Technique and Content of Hitler’s War Propaganda Films. Part II: Karl Ritter’s ‘Soldier’ Films”, Hollywood Quarterly, vol. 5, no. 1, autumn 1950

11. Сенявская Е.С.  Образ врага в сознании участников Великой Отечественной войны // История. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 1997. № 19.

## 12. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: "Материк", 2001

13. Кармен Р. Л. Но пасаран! — М.: «Сов. Россия», 1972. — 384 с.

14. Эко. У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. С-Пб: Симпозиум, 2005

15. David Welch, Propaganda and the German Cinema 1933–1945, I.B. Tauris, London, 2001

16. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004

17. Рисс Курт - Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945

18. А. А. Полякова, Пропаганда войны в кинематографе Третьего Рейха. - М.: ИП Астапов, 2013

19. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. - 687 с

20. Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. М.: Госкиноиздат, 1947.

21. Багдасарян В.Э. Образ врага в советских исторических фильмах 1930-1940-х годов // Отечественная история, N6 2003. С. 31-46

22. Алешичева Т. В документальном кино умирают дважды. - Сеанс, №32. Недостаточно реальности

# 23. А. Базен. Статьи для «Cahiers du Cinema»

24. А. Гусев. По обе стороны: направо/налево. - Сеанс, №32. Недостаточно реальности

25. Дерябин А. Судный день. Об этике в документальном кино и не только. - Сеанс, [№ 25/26. со](http://seance.ru/n/25-26/)НЦЕ

26. Маклюэн М. Телевидение. Робкий гигант // Телевидение вче­ра, сегодня, завтра, — М., 1987.

27. Виктор Астафьев. Веселый солдат, Ст. Петербург, 1999

28. Федоров А. В. Сравнительный анализ медийных стереотипов времен "холодной войны" и идеологической конфронтации (1946-1991), Журнал Медиаобразование, Выпуск№ 4 / 2009

29. Гудков Идеологема «врага»: «враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / Сост. Л. Гудков. М., 2005. Л

30. Эренбург И. Война. Июнь 1941 — апрель 1942 г. М., 1942

31. Федоров А.В. Трансформации образа России на  западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2010. 202 c.

32. Ржевская Е.М. Геббельс. Портрет на фоне дневника, АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004

# 33. Лассуэл Г. Техника пропаганды в мировой войне. Издательство М. - Л.: Государственное, 1929

34. Салкенд О., Рифеншталь Л. Триумф и воля. - М.: Эксмо, 2004. - 448 с.

35. Панарин И.Н. СМИ, пропаганда и информационные войны. М.: Поколение, 2012

36. С. А. Зелинский, Манипуляции массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик. -- Спб.: Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ", 2008. - 248 с.

37. Эко У. О членения кинематографического кода // Строение фильма. - М., 1985.

38. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Тал­лин, 1973.

39. Московичи С. Машина, творящая богов. — М., 1998

40. Почепцов Г. Г. Имеджелогия

41. Почепцов Г.Г. Тоталитарный человек. Очерки тоталитарного символизма и мифологии. — К., 1994

42. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального ис­кусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. — М., 1972.

### 43. Жорж Caдуль, Всеобщая история кино

44. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М., 1974.

45. Арнхейм Р. Язык, образ и конкретная поэзия // Новые очерки по психологии искусства. - М, 1994

46. Барт Р. Мифологии. - М., 1996.

47. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы. Семио­тика. Поэтика. — М., 1989

48. Брамшнедте Е. И. др. Иозеф Геббельс — Мефистофель усмехает­ся из прошлого. — Ростов-на-Дону, 2000

8. Почепцов Г. Информационные войны. - М.: Рефл-бук, 2000

49. Петер Новотны, „Триумф воли“ Лени Рифеншталь: к критике документального кино в период фашистской диктатуры.

50. Зигфрид Кракауэр. Пропаганда и нацистский военный фильм. — «Киноведческие записки», 1991, № 10.

51. Кино тоталитарной эпохи 1933-1945. Москва, Союз кинематографистов СССР, 1989.

52. М. Посельский, Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора. - "Киноведческие записки", 2005, №72

53. Горяева Т. Убить немца: образ противника в советской пропаганде // Родина. 2002. № 10. С. 41  
54. Микоша В. Годы и страны. Записки кинооператора. М., 1967

55. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Сборник эссе. - М.: Культурный центр имени Гете, Медиум, 1996

56. Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М., 1997. 

57. Кинематограф и культура. Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 29

1. Базен. А. Что такое кино? Сборник статей. - М.: "Искусство", 1972, с. 53 [↑](#footnote-ref-1)
2. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды: пер. с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. - М.: Издательство "Весь мир", 1997. - 704 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. А.В. Фатеев. Образ врага в советской пропаганде. 1945-1954 гг. Монография. Отв. ред. Петрова Н. К.; Ин-т рос. истории РАН, 1999, БМ, СЦ [↑](#footnote-ref-3)
4. Бернейс Э. Пропаганда. - М.: Hippo Publishing, 2010  [↑](#footnote-ref-4)
5. The Fine Art of Propaganda: A Study of Father Coughlin's Speeches. Alfred McClung Lee, Elizabeth Briant Lee. Harcourt Brace, 1939 [↑](#footnote-ref-5)
6. Почепцов Г. Г. Имиджелогия [↑](#footnote-ref-6)
7. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004 [↑](#footnote-ref-7)
8. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: "Материк", 2001 [↑](#footnote-ref-8)
9. Кармен Р. Л. Но пасаран! — М.: «Сов. Россия», 1972. — 384 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Микоша В. Годы и страны. Записки кинооператора. М., 1967 [↑](#footnote-ref-10)
11. М. Посельский, Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора. - "Киноведческие записки", 2005, №72 [↑](#footnote-ref-11)
12. Бернейс Э. Пропаганда. - М.: Hippo

    М. Посельский, Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора. - "Киноведческие записки", 2005, №72

    Бернейс Publishing, 2010  [↑](#footnote-ref-12)
13. Мак-Люэн Маршалл. Понимание медиа: Внешние расширения человека, 2003 [↑](#footnote-ref-13)
14. Оскар Кальбус, «О становлении немецкого киноискусства» [↑](#footnote-ref-14)
15. Г. Гутнер, Ханна Арендт о тоталитаризме, Доклад на конференции кафедры философии, гуманитарных и естественнонаучных дисциплин СФИ, 24 апреля 2015 [↑](#footnote-ref-15)
16. Р. Барт. Мифологии. Директ-Медиа, 2007 [↑](#footnote-ref-16)
17. D. Welch. The Third Reich. Politics and Propaganda. Second edition, London, new York, 2002, p. 11. [↑](#footnote-ref-17)
18. Рисс Курт - Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945 [↑](#footnote-ref-18)
19. John Altmann, “The Technique and Content of Hitler’s War Propaganda Films. Part II: Karl Ritter’s ‘Soldier’ Films”, Hollywood Quarterly*,* vol. 5, no. 1, autumn 1950 [↑](#footnote-ref-19)
20. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. - М., 1977, гл. 13 [↑](#footnote-ref-20)
21. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004, с. 196 [↑](#footnote-ref-21)
22. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: "Материк", 2001, с. 79 [↑](#footnote-ref-22)
23. Сахаров, А. Н. Новейшая история России: учебник / А. Н. Сахаров, А. Н. Боханов, В. А. Шестаков ; ред. А. Н. Сахаров. - М. : Проспект, 2012. - 480 с.  [↑](#footnote-ref-23)
24. Волкогонов Д.А. Триумф и трагедия. М., 1990. Т. 1. С. 521. [↑](#footnote-ref-24)
25. Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха [↑](#footnote-ref-25)
26. Почепцов Г. Г. Имиджелогия. с. 34 [↑](#footnote-ref-26)
27. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: "Материк", 2001. гл. 3 [↑](#footnote-ref-27)
28. Кармен Р. Л. Но пасаран! — М.: «Сов. Россия», 1972. — 384 с. [↑](#footnote-ref-28)
29. Сенявская Е.С. Образ врага в сознании участников Великой Отечественной войны // История. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 1997. № 19. [↑](#footnote-ref-29)
30. Микоша В. Годы и страны. Записки кинооператора. М., 1967, с. 302 [↑](#footnote-ref-30)
31. Кармен Р. Л. Но пасаран! — М.: «Сов. Россия», 1972. — 384 с. [↑](#footnote-ref-31)
32. Микоша В. С киноаппаратом в бою. М.: Молодая гвардия, 1964. С. 20. [↑](#footnote-ref-32)
33. Кармен Р. Культура оператора-хроникера // Искусство кино, 1940, № 5. С. 14. [↑](#footnote-ref-33)
34. Арнхейм Р. Язык, образ и конкретная поэзия // Новые очерки по психологии искусства. - М., 1994, с. 316 [↑](#footnote-ref-34)
35. «Секретная информации для местных партийных руководителей за 1942— 1944 гг.» [↑](#footnote-ref-35)
36. Кармен Р. Л. Но пасаран! — М.: «Сов. Россия», 1972. — 384 с. [↑](#footnote-ref-36)
37. Микоша В. Годы и страны. М.: Искусство, 1964, с. 301. [↑](#footnote-ref-37)
38. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. - 687 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Р. Курт, Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс. 1939–1945, ч. 4 гл.2 [↑](#footnote-ref-39)
40. Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 228. [↑](#footnote-ref-40)
41. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004, [↑](#footnote-ref-41)
42. Виктор Астафьев. Веселый солдат, Ст. Петербург, 1999 с. 147-148 [↑](#footnote-ref-42)