МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА (КГПУ им. В.П. Астафьева)

факультет исторический

кафедра отечественной истории

 Направление подготовки «44.04.01 – Педагогическое образование»

Земрах Евгений Алексеевич

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в советском военном кинематографе 1945 – 1991 гг. и возможности его репрезентации в школьном курсе истории**

Программа магистратуры «Социально-историческое образование»

Допускаю к защите

Заведующий кафедрой отечественной истории

к.и.н., доцент Ценюга И.Н. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (дата, подпись)

 Руководитель магистерской программы

 д.п.н., профессор Ценюга С.Н. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (дата, подпись)

Научный руководитель

 к.и.н., доцент Толмачева А.В. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_(дата, подпись)

Обучающийся Земрах Е.А.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_(дата, подпись)

Красноярск, 2017

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |
| --- | --- |
| **Введение**………………………………………………………………………**Глава I. Теоретические основы и источниковая база исследования**§1.1 Терминологическая база исследования………………………………..§2.1. Анализ источников исследования…………………………………….. §3.1. Система критериев исследования…………………………………….. **Глава II. Трансформация образа союзников в советском послевоенном кинематографе**§2.1. Репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в период «сталинского» кино (конец 1940-х – начало 1950-х гг.)……………………………………………………………………………...§2.2. Репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в фильмах периода «оттепели» и советском кинематографе второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг. ………………….. §2.3. Визуальная репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны в художественном кинематографе периода «перестройки» ………………...**Глава III. Возможности репрезентации образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны в школьном курсе истории**3.1. Использование исследовательской работы в развитии личностных и метапредметных результатов обучения на уроках истории в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом основного общего образования………………………………......................§3.2. Образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в советском художественном кинематографе периода 1945 – 1991 гг. в контексте школьной основной общеобразовательной программы по истории………………………………………………………………………...§3.3. Возможности использования материалов диссертационного исследования во внеурочной деятельности…………………………………**Заключение**……………………………………………………………………**Список источников и литературы**…………………………………………**Приложения**…………………………………………………………………... | 4202428375064687377808490 |

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность исследования.** В переломные моменты истории перед современниками встает необходимость переосмысления тех понятий, которые раньше относились к своего рода догматам, что является своеобразным поиском новых ценностей. В связи с этим представляется общественно значимым изучение такого феномена советской пропаганды, как «образ союзника».

Научная актуальность темы исследовательской работы обусловлена следующими факторами. Современная геополитическая обстановка характеризуется весьма сложными отношениями между рядом ведущих мировых держав, в частности отношениями между странами, которые когда-то победили нацистскую Германию во Второй мировой войне. Речь, прежде всего, идет о СССР и его союзниках по Антигитлеровской коалиции. Сегодня между ведущими державами мира накопилось множество противоречий, которые формируют нестабильную обстановку в мире и решающим направлением в этой области остаются отношения между правопреемницей Советского Союза – Россией и Соединенными Штатами Америки. В условиях нестабильности отношений между ведущими сверхдержавами остается актуальной проблема идентификации образа союзника и врага в сознании социума.

Формирование образа союзника и врага происходит главным образом посредством пропаганды, манипуляции сознанием, которая ведется различными средствами и в различной форме: через средства массовой информации, глобальные информационные сети, печатные и иллюстративные источники, медиатексты и т.п. Сегодня благодаря развитыми технологиям на распространение информации, которую необходимо донести до объекта, тратится минимальное количество ресурсов и времени. Советский кинематограф с точки зрения социальной науки является малоизученной областью, как в современной науке, так и в предшествующие периоды. Более того, кинематограф как средство донесения образа до широких масс являлся в советском государстве предметом подконтрольным государству, а значит предметом малообсуждаемым. Что касается таких специфических тем, как Великая Отечественная война, отношения с капиталистическими странами, то подача их широкому потребителю строго регламентировалась с точки зрения идеологии. Изучение многогранной проблемы образов власти, механизмов их формирования заставляет обращаться к смежным с историей гуманитарным наукам, таким как историческая и социальная психология, культурология и политология. Интеграционный подход к изучению данной темы позволяет всестороннее изучить и проанализировать поставленные проблемы, что дает возможность повысить степень объективности и непредвзятости исследования проблемы, отказаться от политизированной окраски.

**Степень изученности проблемы.** Большинство работ, посвященных проблемам формирования и трансформации образа в массовом сознании через пропаганду посвящены в основном изучению образа врага.

Изучению образа врага посвящена работа Фатеева А.Г. «Образ врага в советской пропаганде. 1945 - 1954 гг.» Целью исследования является установление причин и условий возникновения и формирование в рамках советской пропаганды образа врага, его различных форм; его структуры и функций в различных сферах общественной жизни.

Автор заключает, что «образ врага» является идеологическим выражением общественного антагонизма, динамическим символом враждебных государству и гражданину сил, инструментом политики правящей группы общества. Феномен «большого времени», он существует на протяжении всей российской истории, но только в XX веке пропагандистские органы государства начали планомерно и систематически внедрять образ врага в массовое сознание. Источником, главной причиной возникновения советского варианта образа врага является наличие внутренних — социально-экономических, политических, идеологических, и международных противоречий.[[1]](#footnote-0)

Исследованием, охватывающим теоретические аспекты этого явления, является статья политолога И. Морозова, в которой он рассматривает образ врага в сознании членов российского общества как «распространенный политический прием, технологию, с помощью которой правящая элита, не затрачивая значительных материальных ресурсов, способна решить сразу несколько стратегических задач в области сохранения и увеличения власти, мобилизации человеческих ресурсов государства, подавления внутренней оппозиции». И. Морозов исследует предпосылки возникновения и развития в русском общественном сознании образа врага: по его мнению, это беспрецедентная географическая уязвимость российской цивилизации, которая представляла собой не иссякающую подпитку роста тревожности в массовом сознании населения; а также низкий, по сравнению с Европой, средний экономический уровень жизни, который нуждался в психологической компенсации. Что касается параллельных разработок проблемы образа врага политологами, то здесь работ также сравнительно немного.[[2]](#footnote-1) Изучению методов конструирования образа внешнего врага в советской печати и официальных документах 1946 - 1953 гг., социальных и социально-психологических механизмов создания, распространения и укоренения образа внешнего врага посредством инициированного политико-идеологической элитой дискурса посвящена работа канд. соц. наук Белоконевой А.С. По мнению автора, «общество способно сплотиться и укрепить свою идентичность в виде целостной «Мы - группы», по отношению к образу внешнего врага, обычно выступающего как «Они - группа». Подобный механизм формирования социальной интеграции, приводивший к сплочению разнородные социальные группы, классы, общественные движения и солидарности, оказывался действенным на протяжении всей истории человечества, истории СССР и сохраняет актуальность в наши дни».[[3]](#footnote-2)

 Как биополитологическую постоянную общественной жизни образ врага рассматривает А.Н. Савельев. Он утверждает, что «образ врага обусловлен неустранимостью определенных биологических и социальных механизмов, постоянно действующих в человеческих сообществах, а сознательное размывание «образа врага» может свидетельствовать о применении стратегии разрушения защитных механизмов определенного сообщества и обеспечения преимуществ других сообществ, «естественное» следование тем же путем означает утрату политической субъектности.»[[4]](#footnote-3) Последнее утверждение представляется отчасти шовинистически окрашенным и не вполне научным, поскольку переоценка позитивно-иммунных возможностей образа врага как средства политического контроля может привести общество к состоянию бессознательной агрессии и параноидальным настроениям.

 Исследования теоретического характера, посвященные анализу общественного сознания и, в частности, образу врага как идеологеме, как массовому синдрому принадлежат известным отечественным ученым Л. Гудкову, И. Морозову, О. Волобуеву и Ю. Игрицкому.

Например, статьи Л. Гудкова, полностью посвящённые проблематике механизмов формирования и актуализации образа врага (именно он характеризует образ врага как идеологему массового сознания, т.е. некую структуру негативных элементов, созданную идеологией для актуализации врага в народном сознании). Л. Гудков рассматривает историю человечества совокупно с эволюцией категории «враг». Учёный исследует и институциональную подоплёку бытования образа врага, т.е. роль государственных институтов в актуализации образа врага; в работе также даётся краткая типология «врагов» (обобщённо: «внешние» враги, «внутренние» враги и общие «духовные» враги). Исследуется также «размывание» образа врага в качестве «расколдовывания» социальной реальности. «Метафоричность образов врага строилась на сочетании официально-книжного языка (конструкции врага и мотивов его поведения) и обыденной, понятной манеры обличения. Внеповседневность этой композиции затрудняли массовому человеку понимание и оперирование подобными значениями».[[5]](#footnote-4) Таким образом, «помощь» в этом человеку могла быть оказана через иллюстративную подсказку, т.е. через использование предлагаемого пропагандой примера как объяснительной конструкции.

Проблемы восприятия членами советского общества эпохи тоталитаризма западных стран и США (и даже восприятие СССР как фактор глобальной политической конфронтации) исследуют О.В. Волобуев и Ю.И. Игрицкий.[[6]](#footnote-5)[[7]](#footnote-6)

Монография Сенявской Е.С. «Противники России в войнах ХХ века. Эволюция "образа врага" в сознании армии и общества» посвящена комплексному изучению одной из актуальных проблем социальной и "ментальной" истории - раскрытию социокультурного и психологического феномена восприятия "чужого" в экстремальной ситуации войны. Впервые в историографии в данном ракурсе рассматривается массовое сознание общества и армии России/СССР в условиях основных внешних войн в XX столетии (русско-японской, Первой мировой, иностранной интервенции в период Гражданской войны, советско-финляндской, Великой Отечественной, Афганской, а также военных кампаний против японской армии накануне и в ходе Второй мировой войны). Исследование основано на широком круге архивных документов и историко-социологических источников, агитационно-пропагандистских материалов, источников личного происхождения и др. Среди важнейших задач монографии - изучение роли социальных институтов (государственных структур, СМИ, литературы и искусства, и т.д.) в формировании отношения к врагу и эволюции его образа, а также исследование влияния идеологических и психологических факторов на восприятие противника.[[8]](#footnote-7)

В работе канд. ист. наук А.Г. Колесниковой «Формирование и эволюция образа врага периода "холодной войны" в советском кинематографе (середина 1950-х - середина 1980-х гг.)», посвященная комплексному исследованию проблемы формирования, эволюции и бытования образа врага периода «холодной войны» в советском игровом кино детективно-приключенческого жанра в середине 1950-х — середине 1980-х гг.[[9]](#footnote-8)

Этому же автору принадлежит статья «Образ врага» в советской пропаганде периода «Холодной войны»: от события к образу» рассматривается то, каким образом советская пропаганда формировала, обновляла и использовала образ врага периода «холодной войны», внедряя его через средства массовой информации и массовое искусство в сознание советского общества.[[10]](#footnote-9)

Статья Орловой А.С. «Способы воплощения «Образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о Великой Отечественной войне» посвящена анализу изменений, происходивших в изображении врага в советском киноискусстве в 1940-х гг., на основе художественных фильмов о Великой Отечественной войне.

 «Кинематограф обладает обширным инструментарием выразительных средств, однако многие приемы воплощения образа врага были заимствованы им из массовой печати, театра, агитационных плакатов. Образы врагов, созданные в предвоенную эпоху в оборонных и антифашистских фильмах, с одной стороны, дезориентировали советское общество относительно характера будущей войны и внутреннего положения Германии, с другой дали киноработникам необходимый набор художественных средств для морально-психологической мобилизации народа в первые месяцы войны. На смену образа врага оборонных фильмов, который не представляет серьезной опасности и будет быстро повержен, после первых недель кровопролитных боев, приходит подлинная дегуманизация противника. Образ нациста приобретает характеристики варвара, зверя, садиста, а «внутренние враги», ненавидящие СССР уже в силу своего социального происхождения, до 1943 года исчезают с экранов. Их появление было связано с необходимостью объяснения причин коллаборационизма. В игровом кинематографе на протяжении военных лет не нашли яркого отражения образы союзников Германии итальянцев, венгров, румын и т.д. В послевоенное время образы немцев дифференцированы: подчеркивается, что гражданское население не поддерживало политику Гитлера. Основные характеристики, присущие командованию Третьего рейха, становятся неотъемлемой частью изображения недавних союзников США и Великобритании».[[11]](#footnote-10)

При анализе исследовательской литературы нами выявлено, что, по крайне мере с 1990-х гг., практически непрерывно, прослеживается тенденция проявления всестороннего научного интереса врага. В результате междисциплинарных исследований образа врага отчетливо проявляется социально-психологическая природа этого феномена. Напротив, исследования, посвященные изучению образа союзника практически не представлены в отечественной историографии. Отдельные сведения о формировании или трансформации образа союзника различными государствами в различные временные периоды встречаются в работах по психологии, пропаганде, исторической имагологии или психологической войне.

Например, канд. ист. наук. Колдомасов И.О. в своем исследовании «Формирование образа союзников с помощью печатных СМИ в советском обществе военных лет (1941-1945 гг.)», автор раскрывает проблему формирования представлений о союзниках по антигитлеровской коалиции в советском обществе военных лет с помощью системы печатных СМИ. «Она была жестко централизованной, подчинялась аппарату пропаганды и агитации и давала советским гражданам довольно противоречивый портрет западных союзников. Все материалы отличались пропагандистской направленностью и должны были показать преимущество советского общества над западными, при этом практиковалось сочетание позитивной и критической информации о союзниках. Таким образом, представления советских людей об англичанах и американцах должны были находиться в границах, дозволенных властью, а СМИ выступали в качестве транслятора этих идей для народа».[[12]](#footnote-11)

В другой своей работе «Образ союзников по антигитлеровской коалиции в представлениях советского общества 1941-1945 гг.» автор делает вывод о том, что в массовом сознании советских граждан образ союзников также был противоречив и формировался под влиянием пропагандистских шаблонных схем и личных контактов, что определяло фрагментарное восприятие западных держав, большую степень иррациональности и широкий эмоциональный диапазон в отношении к союзникам.[[13]](#footnote-12)

Наконец, несколько работ российского ученого, доктора педагогических наук, кинокритика, специалиста по медиаобразованию Федорова А.В. посвящены именно вопросам репрезентации образа в кинематографе.

В работе «Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946—1991) до современного этапа (1992—2010)» автор определяет места и роли темы трансформации образа России в западном кинематографе с 1946 (старт послевоенной идеологической конфронтации) по 1991 (распад Советского Союза) годы в сравнении с тенденциями современной эпохи (1992-2010); изучение политического, идеологического, социального, культурного контекста, основных этапов развития, направлений, целей, задач, авторских концепций трактовки данной темы на западном экране; классификация и сравнительный анализ идеологии, моделей содержания, модификаций жанра, стереотипов западного кинематографа, связанного с трактовками образа России.[[14]](#footnote-13)

Другая монография А.В.Федорова «Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016)» наоборот раскрывает процессы и формы отображения образа стран Запада в советском и российском кинематографе.[[15]](#footnote-14)

Таким образом, на сегодняшний день можно утверждать, что в исследовательских работах образу «врага» уделяется достаточное внимание, а проблема репрезентации союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в художественном кинематографе времен Холодной войны затрагивается лишь фрагментарно, что еще больше усиливает актуальность нашей работы.

**Объектом исследования** является советский художественный кинематограф 1945 – 1991 гг.

**Предметом исследования** является образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в отечественном кинематографе 1945 – 1991 гг., а также, процесс его трансформации, а также возможности его репрезентации в школьном курсе истории.

**Целью исследования является** показать процесс создания образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в художественном кинематографе советского периода и его трансформацию в зависимости от эпохи, в которую снимался фильм, а также изучить возможность использования визуальной репрезентации образов союзников СССР в школьном курсе истории.

Раскрытию и реализации цели исследования служат **следующие задачи:**

1. выявить источниковую базу исследования, т.е. обозначить фильмы с присутствием образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны;

2. Создать систему критериев для анализа источников;

3. Проанализировать визуальную репрезентацию образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции и показать процесс трансформации образа союзников, выявив динамику смены акцентов в советском художественном кинематографе;

4. Изучить возможность использования визуальной репрезентации образов союзников СССР в школьном курсе истории.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период с 1945 по 1991 гг. Нижняя временная граница определена годом завершения Великой Отечественной войны и Второй мировой войны. Верхняя граница исследуемого периода определена переломной датой прекращения существования СССР как государственного образования.

За основу **источниковой базы исследования** была взята подборка фильмов, посвященных Великой Отечественной войне, снятых в период с 1945 по 1991 годы и содержащих в сюжете в той или иной степени обращение к образу союзника. В работе анализируется только художественный кинематограф, как наиболее доступный и достаточно эффективный инструмент для формирования образов в массовом сознании граждан страны. «Художественный фильм является одной из разновидностей *медиатекста*, который представляет собой сообщение, изложенное в любом виде и жанре медиа (газетная статья, телепередача, видеоклип, фильм и пр.)»[[16]](#footnote-15)

Также, в качестве источников были использованы предписывающие делопроизводственные и актовые партийные документы, в частности докладные записки и постановления агитпропа ЦК ВКП(б), содержащие ценные сведения о деятельности высших партийных органов в отношении киноискусства. Кроме того, использованы материалы статей периодических изданий: газет «Правда» и «Советское искусство», содержащие статьи о выпуске кинопродукции, выступления партийных чиновников, интервью с режиссерами, сценаристами, актерами и консультантами.

Таким образом, мы считаем, что источниковая база для исследования является достаточной и позволяет достичь заявленной цели.

**Теоретико-методологическое основание исследования.**

Современные научные подходы и концепции, применяемые в исторической науке, позволяют выявить новые аспекты в проблеме исследования. Научные исследования, затрагивающие проблему образов власти и массового сознания, как уже отмечалось, вынуждены для полноты раскрытия проблемы обращаться к смежным с историей научным методам познания и анализа. К современным методам исследования можно отнести системный, структурный, исторический и социокультурный подходы, позволяющие более объемно и комплексно изучить поставленную в диссертационном исследовании научную проблему.

Системный подход позволяет рассматривать советский военный кинематограф времен Холодной войны, как целостное явление в рамках идеологического противопоставления двух разнородных систем – капиталистической и социалистической.

Так же исследование опирается на принцип историзма, в рамках которого, образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции мы рассматриваем как динамичную систему, трансформация которой является закономерным историческим процессом, и принцип объективности, который обязывает нас рассматривать исключительно объективные закономерности развития изучаемого явления с точки зрения его многогранности и противоречивости, опираться на факты в их истинном содержании.

Исследование проходит в русле визуальной истории, соответственно, художественный кинематограф советской эпохи является источником для данного исследования. Для работы с медиатекстами в работе применён метод количественного и качественного контент-анализа. Он позволил вычленить в тексте фильмов взаимосвязанные смысловые единицы, характеризуемые сопоставимостью и в то же время разнородностью информации. Единицами анализа выступили не художественные образы, а извлеченные из них значения, благодаря которым и была проведена связь с политической и идеологической обстановкой. Методами семантического исследования устанавливались идеологически обусловленные формы в структуре рассматриваемых фильмов.

Метод анализа визуальных источников в исследовательской работе помог сформировать представление о том, как в самой структуре образа реализуются социальные и идеологические смысловые стереотипные конструкции.[[17]](#footnote-16)

Герменевтический анализ культурного контекста способствовал постижению медиатекста через сопоставление с культурной традицией и действительностью; проникновение в логику медиатекста; анализ медиатекста через сопоставление художественных образов в историко-культурном контексте.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что исследование советского кинематографа по вопросам репрезентации образа союзников СССР в Великой Отечественной войне в отечественной историографии практически не изучено, что доказано нами в историографическом обзоре к работе.

С другой стороны, влияние кинематографа на сознание советских граждан трудно недооценить. Поэтому процесс формирования образа союзников СССР в годы войны заслуживает внимания.

**Практическая значимость исследования** заключается в том, что история – предмет, прежде всего, нравственно-этического характера и его основная задача – воспитывать через сопереживание участников исторического процесса, которые умеют анализировать факты истории человечества. Чтобы прийти к решению данной задачи, необходимо применение в процессе обучения новых информационно-коммуникативных технологий.

Кино, как и другие вспомогательные дидактические материалы, служит важным средством, особенно действенным ввиду его доступности, визуальной наглядности, зрелищности, образности. Кроме того, данные средства позволяют формировать у детей некоторые важные компетенции, например, умение вычленять необходимую информацию, навыки анализа, сравнения и абстрагирования, т.е. совершения практически всех мыслительных операций, коммуникативные умения учащихся: умение вести дискуссию, аргументировано представлять свою позицию).

Использование в процессе обучения истории художественного кинематографа даёт ряд преимуществ и в психологическом плане: более полное использование слухового и особенно зрительного канала получения учебной информации, разнообразные и содержательные образы фильмов включаются в суждения и умозаключения, повышают интерес к изучаемому материалу, качественное использование учебных фильмов оказывает влияние на формирование и усвоение понятий, доказательность и обоснованность суждений и умозаключений, установление причинно-следственных связей, направляет мысль школьников на подтверждение теоретических положений урока, на усвоение формулировок, правил, законов.

Исследовав возможности применения материала исследования при изучении проблем Второй мировой и Великой Отечественной войн в школьном курсе истории, мы пришли к выводу, что сегодня у учителя истории существуют возможности не только показать учащимся как, происходил процесс формирования образа в массовом сознании советских граждан, но и научиться самим анализировать медиатексты и вычленять знаковые пункты образов. Мы считаем, что наиболее эффективно это можно сделать во внеурочной деятельности (например, проведя серию мероприятий киноклуба по данной проблеме).

**Глава I.** **Теоретические основы и источниковая база исследования**

**§1.1 Терминологическая база исследования.**

В связи с многозначностью и неопределенностью терминов, которые используются в современной историографии, имеет смысл дать четкое определение главных терминов, которые используются в исследовании. *«Образ союзника»* - это прежде всего «комплекс динамических представлений о социальных субъектах близких к другим субъектам по целенаправленной деятельности в конкретной обстановке и по социально-психологическим характеристикам в идеале, который может трансформироваться в образ друга или в образ противника, в зависимости от обстоятельств.»[[18]](#footnote-17)

Образ союзника обычно формируется искусственно, в угоду разного рода политическим и идеологическим силам, а также в силу исторического контекста взаимоотношений или же в связи с дихотомией «свой – чужой».

Исходя из определения образа «свой – чужой», это прежде всего представление, формируемое в массовом сознании, то есть «*стереотип»*.

Впервые понятие этому явлению пытается дать в 1922 году в своей работе «Общественное мнение» американский политический обозреватель, автор оригинальной концепции общественного мнения Уолтер Липпман.

Он подразумевает под *стереотипом* некое «предвзятое мнение, клише, или предрассудок, шаблонное поведение, принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте.»[[19]](#footnote-18)

Более точно стереотип определяется как «упрощенное весьма жесткое устойчивое представление, возникающее у человека как социального существа, под влиянием культурного окружения. Стереотип является определяющей формой генерализации отдельных явлений и обладает исключительной силой убеждения благодаря удобству его восприятия.»[[20]](#footnote-19)

В киноискусстве и медиаобразовании используется специфический термин, который адекватно сочетается со спецификой исследования и является одним из элементов кинопропаганды. Это *медийные стереотипы*, которые представляют собой схематичные, усредненные, привычные, стабильные представления о жанрах, социальных процессах/событиях, идеях, людях, доминирующих в медиатекстах, рассчитанных на массовую аудиторию. Медийный стереотип обычно зависит от характера и состава аудитории, на которую рассчитаны медиатексты, от идеологической и политической обстановки в государстве и т.д. «Ярким примером типичного медийного стереотипа времен Холодной войны является бесчеловечный псевдодемократический или тоталитарный режим, угнетающий свой собственный народ (СССР/США/иной страны), нередко проводя над ним рискованные медицинские эксперименты или бросая в концлагеря.»[[21]](#footnote-20)

Важнейшей предпосылкой возникновения образа союзника в контексте данной работы является исторически сложившиеся условия. В основу исследовательской работы положено изучение трансформации образа союзников СССР в Великой отечественной войне в послевоенных художественных медиатекстах. Взяты образы таких государств, как Великобритания, США и Франция в 1941 – 1945 гг. (возможно включение восточноевропейских союзников). Подбор объектов репрезентации художественного образа выполнен с тем расчетом, что именно эти державы являлись основными союзниками Советского Союза в борьбе с гитлеровским блоком в Великой Отечественной войне. Наличие такого элемента как образ союзника в пропаганде выполняет важнейшую репрезентативную функцию.

*Репрезентация* (от фр. Representation) – опосредованное, «вторичное» представление первообраза и образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов. Репрезентация образа может подаваться в различных аспектах – социально-бытовом, политическом, культурологическом. Отсюда следует, что реакция носителей массового сознания также может носить разноуровневый характер в зависимости от того или иного аспекта.

Социально-бытовой образ союзника часто развивал представления народа на более высоком культурном уровне, включая характерные черты менталитета, интерес к дружественному государству, противопоставление себя другим народам.

Политический аспект образа союзников вмещал в себя как патриотический настрой и желание сотрудничать на равноправной основе, так и опасения за свою судьбу перед собственными властными структурами.

Переплетение положительных и отрицательных мотивов в сложившемся образе представляло собой тонкую грань и менялось в зависимости от развития международной ситуации.

В эпоху «холодной войны» пропаганда активно использовала, в том числе в кинематографе через репрезентацию образа, в качестве инструмента такой феномен, как *идеологическое клише*. Оно представляет собой шаблонную конструкцию, употребляемую в публицистике, журналистике, программных партийных документах, культуре и т.д., с целью в короткой, декларативной форме классифицировать и дать оценку субъектам и явлениям в определенном контексте. Достаточно распространенными в советском кинематографе идеологическими клише были: «советский образ жизни» - как социальные, бытовые, культурные и экономические обстоятельства присущие основной массе советских граждан, «…атмосфера подлинного коллективизма и товарищества, сплоченность, дружба всех наций и народов…»[[22]](#footnote-21), «поджигатели войны» - характеристика, которая активно применялась в послевоенные годы к США и Англии, как державам, которые саботируют сохранение послевоенного мира и провоцируют развязывание новой, теперь уже ядерной войны и т.п.

**§2.1.** **Анализ источников исследования**

Несмотря на то, что для изучения взяты довольно широкие хронологические рамки, количество фильмов, подходящих для исследования проблемы, относительно невелико. В изучаемый период было снято довольно большое количество фильмов на военную тематику и большая их часть так или иначе посвящена Великой Отечественной войне. Всего с 1945 по 1991 годы во всех союзных республиках СССР было снято более 230 только художественных фильмов различной жанровой направленности, так или иначе затрагивающих тематику Великой Отечественной войны. Причем их количество с каждым последующим десятилетием постоянно росло.

В период с 1945 по 1953 годы фильмы о минувшей войне обобщает наличие сильного идеологического контекста, чрезмерная помпезность, антиамериканизм, немалая доля искаженных исторических реалий. Образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне показан в кинокартинах, снятых в конце 1940-х годов: «Встреча на Эльбе» (1949) режиссера Григория Александрова, двухсерийная киноэпопея режиссера Михаила Чиаурели «Падение Берлина» (1949), двухсерийный художественный фильм Владимира Петрова «Сталинградская битва», повествующий о решающем сражении Великой Отечественной войны и военный детектив режиссера Михаила Ромма «Секретная миссия», снятый в 1950 году.

В период с 1951 по 1967 годы фактически только один фильм о событиях войны, содержащий визуальный образ солдат союзной французской армии, удовлетворяет требованиям исследования. Это кинокартина совместного советско-французского производства французского режиссера Жана Древиля «Нормандия-Неман», снятая на киностудии «Мосфильм» в 1960 году. Мы считаем, что такой «дефицит» кинолент, репрезентующих образ союзников, неслучаен. В период «оттепели» в советском кинематографе произошло обращение к сюжету жизни простого человека, это касалось и фильмов о войне, где на первый план вышел простой солдат Красной Армии, в фильмах показывалось его фронтовая повседневность, изменение мироощущения в условиях войны, а вопросы политики, управления войсками и многие другие «ушли» на второй план.

В конце 1960-х годов в связи с выпуском на западные экраны фильмов искажающих историческую реальность, потребность правдивого, объективного отображения Великой Отечественной войны в советском кинематографе был фактически возрожден жанр военной киноэпопеи и на свет появился грандиозный проект - киноэпопея режиссера Юрия Озерова «Освобождение», состоящая из пяти полнометражных фильмов: «Огненная дуга» (1969), «Прорыв» (1969), «Направление главного удара» (1969), «Битва за Берлин» (1971) и «Последний штурм» (1971).

В 1970-х гг. масштабные киноэпопеи продолжают выходить на экраны, в частности был реализован совместный проект СССР, Югославии, Чехословакии и Польши – «Солдаты свободы». Причем, если в первой половине 1970-х гг. подобные фильмы все еще имеют огромный успех у советского и мирового зрителя, то вторая половина десятилетия отмечена падением интереса к эпическому жанру. Во-первых, советский зритель устал от тяжелого для восприятия монументализма, пафосности и помпезности, да и от самой тематики войны. В 1975 году к 30-летию Великой Победы было выпущено сразу несколько десятков кинокартин на тему Великой Отечественной войны, большинство из которых не отличалось высотой содержания. Таким образом, тематика войны исчерпала себя, стала гораздо менее актуальной. Во-вторых, в советском кинематографе происходят тенденции коммерциализации кинематографа. Телевидение в СССР в 1970-е гг. уже составляло серьезную конкуренцию киноиндустрии, которая была до этого стабильно доходной статьей государственного бюджета. Кроме того, сыграла роль «жанровая бедность» периода и ужесточившийся контроль над кинематографом со стороны партии. В итоге, в начале 1980-х гг. появляются первые советские исторические и патриотические боевики, которые несмотря на огромную популярность не могут уже спасти убыточную киноотрасль.

В 1981 году выходит фильм, ставший уникальным в своем роде, потому что жанр исторического боевика и триллера являлся в советском кинематографе поистине новинкой. Это «Тегеран-43», кинокартина о событиях Тегеранской конференции, неудавшемся покушении на Большую тройку гитлеровских агентов и конечно же проходящая через весь фильм сюжетная линия отношений между советским разведчиком и французской переводчицей. Фильм представляет собой образец удачного слияния коммерческого и патриотического кинематографа с включением в эту оболочку ядра мелодрамы.

И наконец, в годы «перестройки» с наступлением эпохи «гласности» в кинематографе идет переосмысление исторических и нравственных устоев жизни общества в советскую эпоху, пересмотр прошлого через призму текущих политических событий. Продолжается тенденция коммерциализации кино. С исчезновением цензуры в кинематографе теперь освещаются ранее запретные темы. Над режиссерами перестал довлеть партийный контроль, но они еще не зависели полностью от рынка и обличение стало лейтмотивом кино эпохи «перестройки». Идет переориентация акцентов на излишнюю натуралистичность, гиперреализм, остросоциальную тематику. Искомый образ в этот период отображен в художественном двухсерийном фильме-киноэпопее «Сталинград» (1990), завершающем серию киноэпопей о Великой Отечественной и Второй мировой войнах режиссера Юрия Озерова.

Таким образом, анализ источниковой базы исследования показал наличие в нашем распоряжении достаточного количества визуальных источников для того, чтобы можно было реконструировать образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны, нашедший отражение в советских художественных фильмах 1945 – 1991 гг.

**§3.1. Система критериев исследования**

Одной из главных проблем исследования было разработка четкой системы критериев анализа способов и форм репрезентации образа союзников СССР в Великой Отечественной войне в советском послевоенном кинематографе, так как единого подхода к методике герменевтического анализа медийных образов не существует.

В силу того, что в работе необходимо дать характеристику сущности, зажатой в тесных временных рамках и показанной с помощью художественных средств на киноэкране сквозь призму событий холодной войны, пришлось скомпилировать собственную специфическую схему критериев анализа образа союзников.

Прежде всего, важным моментом являются ***предпосылки подачи образа*** в том виде, который зритель видит в кинофильме. Причины могут быть как спонтанные, так и исторически сложившиеся. Факторы наиболее влияющие на формирование образа в изучаемый период времени зависят, прежде всего, от текущей внешнеполитической обстановки, внутренней политики государства, идеологии, цензуры и т.п.

В качестве объекта контент-анализа по предложенным критериям взята подборка художественных фильмов, основой сюжета которых являются события Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. Так как предметом исследования является образ союзников, то подбор фильмов соответственно осуществлялся с учетом присутствия в медиатекстах такового образа или хотя бы его элементов. Чтобы выявить процесс трансформации образа с большей точностью, необходимо проанализировать достаточно большое количество визуальных источников. С этой целью были взяты все медиатексты с указанным выше наполнением сюжета, созданные в период 1945 – 1991 гг., то есть начиная с окончания Великой Отечественной войны и заканчивая распадом СССР. В силу исторически сложившихся причин указанные временные границы практически совпадают с временными рамками событий Холодной войны.

Под Холодной войной прежде всего понимается период напряженной конфронтации двух идеологических систем: капиталистической во главе с Соединенными Штатами Америки и социалистической, руководимой Союзом Советских Социалистических республик. Противостояние сопровождавшееся гонкой вооружений, локальными вооруженными столкновениями и ожесточенной психологической войной.

По мнению профессора В.В. Согрина, «Холодная война, начавшаяся сразу после Второй мировой войны, была предопределена внутренними свойствами двух главных союзников антигитлеровской коалиции – США и СССР. Гегемонистские устремления каждой из сторон включали разные основания – идеологическое, геополитическое, экономическое. Особое, а в представлении многих исследователей и политиков, главное значение имело идеологическое основание, за которым скрывалось коренное противоречие двух разнородных цивилизаций – американской либерально-капиталистической и советской социалистической.»[[23]](#footnote-22)

На сменяющие друг друга обострения отношений и «разрядки» между СССР и Западом наше государство незамедлительно и очень четко реагировало, формируя через средства пропаганды соответствующие образы в массовом сознании. От этого напрямую зависела степень наполненности фильмов ***идеологическим контекстом****.* Этот критерий раскрывает, каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает или формирует ту или иную идеологию.

Изменение образа союзника, трансформация его в образ врага ясно прослеживается в историческом контексте. По крайней мере в послевоенное время можно выделить несколько этапов трансформации образа, каждый из которых имеет достаточно четкие временные рамки.

С момента разгрома нацистской Германии в мае 1945 года в СССР царит послепобедная эйфория, союзные страны воспринимаются основной массой населения, как братья по оружию, боевые товарищи, хотя и из чуждого капиталистического мира. В общественном сознании все еще сохраняется дружественное отношение к странам антигитлеровской коалиции.

После выполнения Советским Союзом договоренностей по разгрому милитаристской Японии, примерно с октября 1945 года в отношениях между союзниками нарастает напряжение. Зарождаются ростки конфронтации и начинается разоблачительная кампания. В марте 1946 года У. Черчилль произносит в Фултоне свою речь, которая считается одним из ключевых моментов начала Холодной войны. В советской идеологии формируется четкое противопоставление двух систем: социалистической и капиталистической.

Примерно с сентября 1947 года появляются новые идеологические установки на ведение тотальной информационно-пропагандистской кампании. Возникает новый тип внутреннего врага, и таким врагом становятся космополиты. Советская пропаганда обвиняет американских империалистов в распространении идей космополитизма, называя его идеологическим оружием для оправдания и прикрытия их захватнической политики.

Слово «космополит» в переводе с греческого означает – гражданин мира. «Космополитизм - это проповедь так называемого «мирового гражданства», отказа от принадлежности к какой бы то ни было нации, ликвидации национальных традиций и культуры народов под ширмой создания «мировой», «общечеловеческой» культуры. Космополитизм – это отрицание исторически сложившихся особенностей в развитии народов, отрицание национальных интересов, национальной независимости, государственного суверенитета народов.»[[24]](#footnote-23)

Причина начала пропагандистской кампании против космополитов заключалась в появившейся угрозы существования одной из основополагающих идеологических догм советского государства – о морально-политическом единстве советского общества.

К апрелю 1949 года антикосмополитская кампания стала сходить на нет. Космополит как враг вскоре исчез из средств массовой информации. Окончательно оформился образ внешнего врага в лице США и американского империализма.

Важнейшими характеристиками медиатекста являются его ***тематика, характер, жанровая направленность.***

Фильмы военной тематики, снимавшиеся в послевоенный период и до самого распада СССР и содержащие в сюжете образ союзников по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне, можно классифицировать по жанру и характеру.

Сразу после войны, после жестоких испытаний, которые выпали на долю советского народа, в условиях восстановления мирной жизни именно кинематограф должен был стать настоящим спасением и психологической отдушиной. Кино было единственным доступным развлечением: цены на кинобилеты после войны были вполне доступными для населения. Решающую роль в психологической разрядке для рядовых граждан сыграли фильмы в *комедийном жанре*, особенно военные комедии. Многие из них имели незатейливый сюжет, но становились настоящим утешением и развлечением, дарили надежду, помогали справиться с трудностями.

К концу 1940-х гг. отношения между СССР и бывшими союзниками стали становиться все более напряженными и репертуар советского кинематографа стал искусственно сдвинут в сторону идеологизации и политической пропаганды. Это привело к значительному сужению жанрового разнообразия, многие жанры игрового кино оказались под запретом цензуры.

«Главной задачей правительства в этот период было добиться от авторов создания в художественных произведениях положительного героя нового общества. Считалось, что в советском обществе не может быть конфликта между героями положительными и отрицательными, а только между хорошими и отличными. Авторам предлагалось замечать «ростки будущего», развивать и укреплять их в своих произведениях, воспитывая тем самым советского зрителя.»[[25]](#footnote-24)

На первый план в конце 1940-х годов вышел жанр так называемой *художественно-документальной эпопеи*. Это смешанный жанр, основанный на документалистики. Из-за отсутствия или недостатка документального материала, сюжет дополнялся реконструкцией событий в исполнении профессиональных или непрофессиональных актеров. Преобладающей целью в фильмах этого жанра было подчеркнуть решающую роль СССР в деле разгрома фашистских агрессоров, показать преобладание социалистической системы над буржуазно-империалистическим миром. Главной особенностью военных киноэпопей этого периода времени является ярко выраженная антиамериканская направленность, идеологическая пропитанность, пропагандистский характер.

Шпионская тема неразрывно связана в кино с жанром *детектива*, который в основе своего сюжета содержит фабулу раскрытия преступления, а центральными фигурами шпионского детектива были злодеи-шпионы и «бойцы невидимого фронта».

В силу особенностей идеологической доктрины, сюжеты советских военных и политических детективов имеют в общем схожие стереотипные черты: «талантливые ученые и изобретатели, делают важное научное открытие, а, проникшие на территорию СССР западные агенты стремились выведать военные секреты, совершать диверсии, заниматься вербовкой, а сотрудники советских спецслужб их (часто при помощи рядовых граждан) их вовремя разоблачали, арестовывали или, на худой конец, уничтожали. Либо (реже) — это были истории советских агентов, успешно действующих в западных странах.»[[26]](#footnote-25) Формирование образа союзника и врага происходит главным образом посредством пропаганды, манипуляции сознанием, которая ведется различными средствами и в различной форме: через средства массовой информации, глобальные информационные сети, печатные и иллюстративные источники, медиатексты и т.п. Сегодня благодаря развитыми технологиям на распространение информации, которую необходимо донести до объекта, тратится минимальное количество ресурсов и времени.

В период оттепели кино частично перестает быть инструментом пропаганды, и тема идеологической борьбы становится не столь актуальна, как тема человеческих отношений. Война теперь показывается не с точки зрения победившего в ней народа: большая часть действий происходит в разрушенной войной повседневной жизни.

С окончанием эпохи оттепели в конце 1960-х гг. в советском кинематографе происходит возвращение к жанру киноэпопеи, как ответ на искажение исторической действительности в американском кинематографе.

Еще одним жанром, более распространенным в советском кинематографе уже в 1970- 1980 гг. является *военная драма*. Подобно комедии, драма воспроизводит прежде всего частную жизнь людей, но её главная цель — не осмеяние человеческих характеров и нравов, а изображение личности в её драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, она изображает героев в процессе их духовного становления или нравственные изменения, однако её характеры лишены исключительности, свойственной трагическим героям. драма тяготеет к воссозданию острых противоречий и коллизий. Вместе с тем её конфликты не столь напряжённы и неизбывны и в принципе не исключают разрешения.

С 1980-х гг. с коммерциализацией кинематографа и утратой интереса зрителей к жанру киноэпопеи некоторое время были популярны поджанры *исторического боевика* и *исторического детектива,* которые уже ориентировались не столько на высокие идеи или высокую идеологию, сколько на кассовые сборы. Главной особенностью поджанра является то, что обязательным является достоверное описание эпохи, но непременная основанность на исторических событиях и включение исторических личностей обязательным условием не являются. Здесь может присутствовать вымысел и авторская оценка определенных событий.

И, наконец, предельно важной компонентой системы критериев являются характеристики самого образа, показанного в медиатексте.

Образ союзника в фильме может быть раскрыт через конкретную личность, некую социальную группу или государство в целом.

В частности, образ союзника в контексте войны в художественном кинематографе доступнее всего реализуется через отображение личности лидера государства. Позитивный образ страны в целом и ее лидера в частности, подкрепленный реальной деятельностью, выступает эффективным инструментом для формирования в массовом сознании представления о честном и надежном партнере. Отрицательный же образ может стать причиной появления негативных эмоций.

Именно политический̆ лидер, занимая ведущую позицию в государстве, является главным представителем своего народа в мире. И его образ в отдельности имеет значительное влияние на образ государства в целом. Важными условиями в фильме являются ***актерская игра***, манера передачи образа. С помощью герменевтического анализа медиатекста характеризуется персонаж представляющий образ, раскрываются его ценности, идеи, дается характеристика его одежды, телосложения, лексики, мимики, жестикуляции и пр. Косвенно передают позицию образа и другие персонажи. Они могут находится в кадре в непосредственном окружении рядом с ним или же излагать информацию о нем, не находясь в естественной близости.

Ценной информацией в анализе медиатекста является количество времени, отведенное на определенного персонажа, ситуацию или событие характеризующие образ. ***Хронометраж***, потраченный на искомый образ союзника опять же зависел от идеологических запросов государства и был подвержен цензуре.

Таким образом, обосновав необходимость подбора определенных критериев, необходимых для критического анализа образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в советском послевоенном художественном кинематографе мы конкретизируем, что обозначенная система критериев достаточна для исследования и будет отображать объективные характеристики предмета исследования в необходимом объеме.

Исходя из специфики проводимого нами исследования, мы констатируем тот факт, что располагаем необходимым инструментарием для достаточного обоснования цели задач исследования, основываясь на следующих выводах.

Во-первых, в связи с многозначностью и неопределенностью некоторых специфических терминов мы сочли необходимым представить четкую терминологическую базу, которая является необходимой для определенности научного контекста исследования;

Во-вторых, из обширного спектра военных фильмов в качестве объекта для исследования удалось подобрать ряд художественных фильмов, непосредственно содержащих в сюжете образ союзников, в облике руководителей и политических деятелей союзных государств, высший командный состав, офицеров и солдат союзных армий или же упоминание о союзниках, позволяющее сделать определенные выводы об отношении к обозначенному образу.

В результате анализа жанровой направленности советского военного кинематографа периода 1945 – 1991 гг. нами выявлен тот факт, что в силу обстоятельств разнопланового характера жанры военного кинематографа, включающие в себя специфический для каждого периода этой эпохи контекст, сменяли друг друга в определенной последовательности. Но в силу инерциальных тенденций жанр характерный для одного периода, мог иметь место в последующем периоде;

**Глава II. Визуальная репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровский коалиции его трансформация в советском художественном кинематографе**

**§2.1. Репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в период «сталинского» кино (конец 1940-х – начало 1950-х гг.)**

Советский кинематограф с точки зрения социальной науки является недостаточно широко изученной областью, как в современной науке, так и в предшествующие периоды. Тем более, что кинематограф как средство донесения образа до широких масс являлся в советском государстве предметом подконтрольным государству, а значит предметом малообсуждаемым. Что касается таких специфических тем, как Великая Отечественная война, отношения с капиталистическими странами, то подача их широкому потребителю естественно строго регламентировалась с точки зрения идеологии.

На сегодняшний день существует достаточное количество работ, раскрывающих образ врага через медийные средства, в частности через кинематограф, но сведения о образе союзника нашего государства скудны и отрывочны. Перед нами встала задача – показать динамику отношения идеологической машины советского государства к одному из самых сложных периодов своей истории через образ своих непосредственных союзников в годы Великой Отечественной войны в поствоенном кинематографе периода 1945 – 1953 годов, непосредственно посвященном этой войне.

Для анализа мы используем собирательный композит различных типов образов: образ-стереотип, обычно бытующий в массовом сознании (иногда он характеризуется как «стихийный», в противоположность образам, сознательно культивируемым в искусстве или в пропаганде; иногда же, напротив, его трактуют как продукт пропаганды); образ прошлого, сложившийся в научном дискурсе, в русле того понимания задач исторического познания, которое было свойственно конкретной эпохе; «официально-пропагандистский» образ, целенаправленно формируемый с помощью государственных структур, средств массовой информации, структур образования и воспитания и т. д.; образ личностно-бытовой, складывающийся в сознании людей в результате личного контакта с объектом и порой «куда более адекватный, чем все остальные образы»[[27]](#footnote-26); образ-архетип, базовая основа всех прочих образов реальности, коренящаяся в наиболее архаичных пластах коллективного сознания; мифологизированный образ, который вырастает в сознании людей до уровня символа, воплощает собой социально значимые ценности, санкционирует тот или иной образец поведения — и тем самым выступает как фактор социальной интеграции.

Рассматриваемый период является с одной стороны очередной переломной точкой в отношениях СССР и стран Запада, с другой стороны предпосылки этого нового витка взаимоотношений были посеяны еще в годы войны и после таковой уже дали первые всходы в виде открытого идеологического противостояния, пропагандистских кампаний, что отобразилось в том числе и на кинематографе как советском, так и западном.

Начиная с 1943 года в советском киноискусстве происходит явление, называемое «малокартиньем». Исходя из названия, кинокартин в последние годы войны и первые послевоенные годы выходило очень малое количество. Это было связано с тяжелым положением в экономике, восстановлением народного хозяйства, в том числе и нормальной работы киноиндустрии. Прокат 1948 – 1949 годов пришлось заполнить так называемыми «трофейными» фильмами, поставлявшимися с американских, английских, австрийских и французских экранов. Впрочем, они имели огромный успех у советской публики и принесли казне баснословные доходы (первый же пакет из 50 трофейных картин принес доход в 750 миллионов рублей).

Принеся успех, зарубежные киноленты замедлили темпы отечественного производства – в 1949 году в свет вышли лишь 18 советских фильмов, которые несмотря на разнообразие жанров, все до одного имели пропагандистский уклон. «Получился парадокс, что народ-победитель смотрел с экранов клубов и кинотеатров по сути дела нацистские фильмы. Не только нацистские, американские тоже, но немецкий трофейный компонент был очень серьезным. Элите эти фильмы показывались на закрытых экранах без дублированного текста, а рабочим и колхозникам дублированный текст на широком экране.

В чем причина была? Одна из них - какая-то непредсказуемость сталинского режима в отношении, в том числе, и к искусству. - Мало наших фильмов, покажем западные... Вторая причина, нельзя исключать сознательный расчет, потому что, государственный антисемитизм был стержнем советского государства, как бы кадровой этнической чисткой постоянной. Наконец третий фактор - была прозаическая финансовая выгода. Советских фильмов мало, денег не дают, а по трофейным и американским фильмам была поставлена четкая задача - собрать 750 миллионов рублей, в том числе 250 миллионов по профсоюзной линии. Задача была с успехом выполнена.»[[28]](#footnote-27)

 Такая особенность советской кинопродукции, во-первых, была вполне закономерной, если учесть начало холодной войны и обострение противостояния двух идеологических систем, во-вторых она явилась вынужденным ответом на не менее жесткую антисоветскую пропаганду со стороны США. Несмотря на кризис в киноиндустрии, в Голливуде ежегодно выпускалось 8-10 фильмов антисоветской риторики. Всего за последние сталинские годы в США вышло около 40 антисоветских фильмов.

Непосредственной отправной точкой к созданию пропагандистских фильмов с инверсированным образом союзников стал документ №128 от 1 марта 1949 года Агитпропа ЦК партии «План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», содержащий в пункте 14 четкие указания Министерству кинематографии СССР «чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы», в частности фильмы «разоблачающие поджигателей войны»[[29]](#footnote-28). То есть, теперь вполне очевидно, кого советская пропаганда теперь обвиняла в развязывании войны и на наших глазах наш добрый, хотя и временный, союзник превращается обратно в заклятого врага.

Параллельно проводится кампания против космополитизма и идет чистка в том числе в рядах деятелей киноискусства.[[30]](#footnote-29)

Начнем анализ подборки медиатекстов с тем, чтобы выявить согласно разработанным критериям особенности проявления образа союзников. Если следовать хронологическому порядку, то первым фильмом в списке идет «Сталинградская битва» - двухсерийная киноэпопея режиссера Владимира Петрова, повествующая о героической обороне Сталинграда в 1942 году.

Фильм был снят к 70-летию И.В.Сталина. Премьера первой серии состоялась 9 мая 1949 года, а второй серии спустя семь месяцев – 18 декабря 1949 года

 В роли премьер-министра Соединенного Королевства У. Черчилля –Виктор Станицын, роль Франклина Рузвельта играет Николай Черкасов, в роли Уильяма Гарримана – Константин Михайлов.

Обе серии в совокупности насчитывают 2 часа 55 минут хронометража.

Первое впечатление от просмотра фильма – Сталинградскую битву выиграл лично товарищ Сталин. А полководцы лишь поддерживали гениальные идеи И.В.Сталина и их роль в битве сведена к минимуму. Образ Г.К.Жукова – главного разработчика операции «Уран» вообще отсутствует в фильме. И.В. Сталин лишь вскользь упоминает его имя, говоря, что Г.К.Жуков на Западном фронте. Дело в том, что И.В. Сталин не мог простить Г.К. Жукову его популярности. Маршал Победы в 1946 году был обвинен по делу о незаконном присвоении имущества в оккупационной зоне и находился в опале.

Что еще бросается в глаза, это практически полное отсутствие образа простого солдата. Хотя, еще режиссер М. Чиаурели говорил, что в фильмах посвященных Отечественной войне образ полководца не может быть создан в отрыве от образа солдата.[[31]](#footnote-30) Батальным панорамным сценам уделено достаточное количество времени, но у В. Петрова обычные солдаты в бою «молчат». Большую долю хронометража занимают сцены кабинетных обсуждений в Кремле и Берлине, переговоров и т.п.

На отметке 11:43 в первой серии фильма имеется сцена длительностью 3 минуты 12 секунд, в которой президент США Ф. Рузвельт рассуждает о ситуации под Сталинградом. Здесь президент показан трезвым и рассудительным политиком, который как бы понимает, где на самом деле решается судьба войны и осуждает Британию за двойственную политику.

Далее Рузвельт высказывает возможность открытия второго фронта в Европе. В сцене открыто показаны явные разногласия между позициями США и Британии по этому вопросу. Тем самым, фильм должен был показать, что между союзниками не было единства и каждый из них преследовал свои корыстные цели.

Следующая сцена с участием образа союзников на отрезке 17:08 – 20:19, длительностью 3 минуты 11 секунд, изображает встречу И.В.Сталина, У. Черчилля и У. Гарримана, которые обсуждают ситуацию под Сталинградом и проблему открытия второго фронта.

Черчилль в данном эпизоде производит впечатление торговца, который отвергает невыгодную ему сделку и всячески саботирует открытие второго фронта прикрываясь высадкой союзных войск на острове Сицилия и в Северной Африке.

Дважды Герой Советского союза, гвардии генерал-лейтенант А. Родимцев в своем интервью журналу «Советское искусство» дает такую оценку происходящему в фильме: «…на совещании в Кремле, равнодушно посасывая сигару, мистер Черчилль цинично заявляет, что союзники заняты высадкой в Африке. Открытие второго фронта в Европе может состояться только в следующем году. Глубокая вера в силы советского народа и его могучей армии звучит в ответных словах товарища Сталина, который заявил, что наступление немцев будет задержано, но ответственность за новые десятки тысяч жертв в Европе падет на головы тех, кто нарушил свои торжественные обещания…»[[32]](#footnote-31). В совокупности сцены, презентующие в фильме образ союзников, насчитывают 6 минут 23 секунды, что составляет 0,03% хронометража. Характер отображения образа, актерская игра, идеологическая насыщенность фильма говорят о том, что целью немногочисленных эпизодов, посвященных изучаемому образу являлось показать несовершенство демократической системы США, где важнейшие решения принимает не президент, а политики, корыстолюбие и двуличность британских политиков и в очередной раз преподнести зрителю превосходство социалистической системы над капитализмом.

Следующий фильм, так же снятый в 1949 году, лидер проката, шпионский детектив «Встреча на Эльбе» режиссера Григория Александрова. В фильме показывается жизнь немцев на территориях, оккупированных советскими и американскими войсками, в соответствии с идеологическим заказом советского государства.[[33]](#footnote-32) Длительность фильма – 104 минуты. В ролях представителей американской зоны оккупации снялись актеры Михаил Названов (майор Джеймс Хилл), Владимир Владиславский (генерал Мак-Дермот), Фаина Раневская (миссис Мак-Дермот), Эраст Гарин (капитан Томми), Сергей Ценин (сенатор Вудд). Фильм был анонсирован в марте 1949 года, а его премьера состоялась 24 июня 1949 года.

Фильм имеет достаточно интересные предпосылки к созданию. В 1948 году Государственный Департамент США опубликовал сборник документов, касающихся предвоенных советско-германских отношений. В составе сборника находился текст секретного протокола, который прилагался к договору о ненападении 23 августа 1939 года. Публикация сборника оказалась крайне неприятным событием для Кремля. Советский агитпроп объявил сборник фикцией и фальсификацией и обвинил США в искажении и фальсификации истории. Была выпущена брошюра Госполитиздата «Фальсификаторы истории», в которой заявлялось, что «американский сборник насыщен документами, состряпанными гитлеровскими дипломатическими чиновниками в дебрях немецких дипломатических канцелярий» и соответственно необъективен. Фильм «Встреча на Эльбе» был обязан подчеркнуть эту концепцию.

В начале фильма происходит сцена исторической встречи американских и советских войск в городе Торгау (в фильме это место названо Альтенштадт) на реке Эльба. На отрезке 10:10 – 10:20 изображен эпизод, где советский и американский офицеры обмениваются дружескими рукопожатиями и дарят друг другу памятные подарки – купюры с памятными надписями. Надпись на американском долларе гласит: «Примите этот американский вездеход, для которого нет преград во всем мире. Джон Хилл. 1945.»

Сцена на отрезке 12:00 – 12:20 показывает, как советский командующий предлагает американскому генералу посмотреть в бинокль. Генерал начинает расхваливать немецкую оптику фирмы «Цейсс», на что командующий отвечает, что это бинокль советского производства.

В фильме замечательно показывается жизнь немцев на американской и советской зонах оккупации. В американской зоне ярко выставлены на обозрение царящие там социальная и расовая несправедливость. Образ американских союзников поражает своей показной стереотипностью. Это лихие ребята, разъезжающие по городу под Янки Дудль, вечно пьяные, избивающие негров, открывающие в городе злачные заведения и ночные клубы. А американский генерал больше играет на бирже, чем руководит войсками. В. Владиславский наиболее резко выделяет в исполняемой им роли черты торгаша, охваченного жаждой наживы. Он показывает зрителю человека, который не остановится перед чужой бедой ради достижения собственного эгоистического благополучия. Миссис Мак-Дермот являет собой образ «хозяйки» этой побежденной страны, спекулянтки, которая распоряжается своим мужем так же, как своими подчиненными. Ее стандартная «американская улыбка» - это маска, которая показывает ее фальшивую сущность.

Сенатор Вудд высказывает твердое убеждение в том, что «солдаты должны воевать, потому что они солдаты, а хотят они того или нет, этого их никто не спрашивает. Шпионка Джанет Шервуд в исполнении Л. Орловой представляет собой типичный образ «роковой красотки», холодной, лживой, легко переходящей от притворного объяснения в любви к притворным слезам, от слез – к высокомерной речи. Показан и образ идеала «солдата, который будет воевать, потому что он солдат». Это капитан Томми, вечно пьяный, оболваненный империалистической пропагандой, готовый выполнить любой приказ ради стакана виски. Советская же оккупационная власть отображена заботящейся о местном населении. Советское руководство налаживает мирную демократическую жизнь в Германии, а коварные капиталисты с помощью бывшего нациста пытаются заполучить секретные советские технологии.

Фильм повествует о контрасте между американским и советским образом жизни, который вылился в противостояние политических систем на берегах Эльбы. Таким образом, сюжет фильма разоблачает новых поджигатели войны и подтверждается моральное превосходство советских людей и советской идеологии.

21 января 1950 года состоялась премьера двухсерийной киноэпопеи режиссера Михаила Чиаурели «Падение Берлина». Фильм был достаточно широко анонсирован в прессе и официальных документах, а сценарий приобрел широкую известность задолго до премьеры фильма, благодаря озвучке на радио и частичной публикации еще в 1948 году. Кинокартина снята в новом для советского кинематографа жанре – художественная документалистика. Это был первый советский цветной фильм, снятый на трофейной немецкой кинопленке.

По словам режиссера фильма М. Чиаурели, он «добивался не соединения двух элементов – истории и искусства в этом жанре, а их равновесия и единства.»[[34]](#footnote-33)

Министр кинематографии И.Г. Большаков в статье газеты «Правда» «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве» подчеркивал, что картина «Падение Берлина» должна была стать одним из крупнейших фильмов на современные темы киноискусства.[[35]](#footnote-34)

Режиссер В. Пудовкин через день после премьеры фильма дает высокую оценку произведению и подчеркивает, что ««Падение Берлина» является живым примером идейно-художественного роста советского кино, все более овладевающего методом социалистического реализма.»[[36]](#footnote-35)

Хронометраж фильма составляет 151 минуту. Сюжет фильма проходит через все важнейшие события Великой Отечественной войны от начала до конца. Непосредственно в исторический контекст вплетена сюжетная линия судьбы обычного солдата, который проходит всю войну и заканчивает ее в Берлине со взятием рейхстага. Образ союзников здесь отображен через роли руководителей союзных государств – президента США Франклина Рузвельта (О. Фрелих) и британского премьер-министра Уинстона Черчилля (В. Станицын). В 1 серии киноэпопеи на моменте 1:02:39 начинается сцена на Ялтинской конференции.

Образ Черчилля и Рузвельта через актерскую игру показан нарочито комично и предельно карикатурно. Черчилль постоянно путается в словах, изображен коварным интриганом, который намеревается лишить доступа Советов к Берлину и почти сумеет убедить легковерного Рузвельта. Рузвельт, решив провозгласить тост, восклицает: «Не будем пить за короля, давайте выпьем за Калинина!». Руководящая роль Сталина в войне всячески подчеркивается, в том числе с помощью карикатуризации и утрирования образов союзников. Когда начинается конференция и в зал заходит И.В. Сталин, Черчилль вытягивается в струнку и поспешно тушит сигару.

В сцене, где Гитлера приветствуют представители «мирового империализма», он поочередно здоровается с испанским, японским и турецким послами, а также с представителем Ватикана. К моменту создания фильма все эти государства уже фигурировали, как американские марионетки. Создатели фильма таким образом подчеркивали, кто в будущем является преемником Германии. В конце в титрах роли Черчилля и Рузвельта указаны без имен.

Последним в этом периоде фильмом с использованием образа союзников является военный детектив режиссера Михаила Ромма «Секретная миссия» длительностью 84 минуты, вышедший на советские экраны 21 августа 1950 года. Роль Уинстона Черчилля в фильме сыграл актер Михаил Высоцкий, сенатора Аллана – Николай Комиссаров, сотрудник американской разведки Гарви – Александр Антонов. Сюжет описывает события в конце войны. Германия накануне крушения Рейха. Гитлеровцы ведут тайные переговоры с американцами о капитуляции немецких войск на Западе. Советские разведчики делают все, чтобы сорвать эти переговоры.

В начале фильма показана сцена, где Черчиллю докладывают о прибытии американских агентов в Берлин. Черчилль обыгрывается как политикан, использующий советские войска с целью улучшить ситуацию в Арденнах и прилагающий все усилия для того, чтобы советская армия завязла в боях под Берлином. Очень красочно отображено отступление союзников после неудачной операции в Арденнах.

На столе в кабинете Черчилля стоит бронзовый бюст Наполеона, что, впрочем, двусмысленно: с одной стороны, подчеркивается бонапартизм британского премьера, с другой стороны Черчилль всегда проявлял уважение к французскому императору и поэтому его бюст был неотъемлемой частью антуража его кабинета. Американские резиденты представляют собой напыщенных, пафосных и высокомерных людей, которые «везде и всегда чувствуют себя как дома». Когда фильм вышел на экраны, США и Великобритания выступили с официальными заявлениями протеста, так как в кинокартине присутствовали сцены с весьма экстремальными и вызывающими заявлениями.

Фактически, западные лидеры отображены, как беспринципные, циничные политиканы, лживые империалисты, кровавые клоуны, не считающиеся ни с какими жертвами и с возможными будущими проблемами в мире. У американских сенаторов есть хозяева в Лондоне и их интересует только контроль над немецкой промышленностью.

Исходя из вышесказанного, основываясь на характеристике образа союзников в кинофильмах этой эпохи, следуют выводы.

Во-первых, в разгар идеологического противостояния между социалистической и капиталистической системами советский кинематограф, как и прочие виды искусства, активно вовлекался в антиамериканскую пропагандистскую кампанию, становился инструментом визуальной пропаганды.

Во-вторых, задачами агитационной и пропагандистской деятельности в советском кинематографе конца 1940-х – начала 1950-х гг. являлось разоблачение новых агрессоров, врагов демократического мира, новых поджигателей войны, «преемников» нацистской Германии в послевоенном мире. Конечно же речь идет о США и их союзниках, которые за несколько послевоенных лет превратились из бывшего союзника в заклятого врага.

В-третьих, выполнялись вышеуказанные задачи путем высмеивания пороков западного образа жизни, выставления напоказ отрицательных черт англо-американской политики, карикатурных образов и создания искусственного контраста между советскими и американскими моральными ценностями. В содержании образа американских союзников во время войны вошли: представление о предкризисном состоянии экономики; господстве монополий, вскармливающих в США фашизм; маразме и растленности американской культуры и нравов; ущербности американского образа жизни; наличии в стране расовой дискриминации; использовании науки в милитаристских целях; продажности печати; росте преступности; наличии в руководстве страны опасных, полусумасшедших антисоветчиков; агрессивности внешней политики США; наличии непримиримых противоречий между западными странами, которые со временем приведут к расколу их союзов. Часть этого стереотипа соответствовала действительности. Пропагандисты с помощью визуального образа в кинематографе внедряли в общественное сознание психологическую установку по каждому из элементов таким образом, чтобы любая из них способствовала воспроизведению в сознании людей всего стереотипа образа врага. Для эффективного насаждения образа врага в массовом сознании не предусматривалось отражение в СМИ положительных сторон жизни государства-противника. Все это служило цели показать превосходство советской идеологии.

**§2.2. Репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в фильмах периода «оттепели» и советском кинематографе второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг.**

Прежде чем переходить к характеристике изучаемого образа союзников в кинематографе второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг., необходимо сделать пояснение, которое является отдельной проблемой для изучения. В 1953 году после смерти И.В.Сталина в стране меняется общий социокультурный, политический и идеологический контекст. Провозглашается переход к мирному сосуществованию двух систем – социализма и капитализма, при сохранении «идеологической борьбы», происходит отказ от тезиса классовой борьбы внутри страны, наступает период «идеологической оттепели» отношений между СССР и Западом.[[37]](#footnote-36)

Тем не менее, образ идеологического врага, коим стали бывшие союзники СССР – Великобритания и США, никуда не ушел. Пропаганда продолжала обличать западную агрессивность, западные ценности, просто сменился исторический контекст. Тема Второй мировой войны стала уже неактуальной декорацией для пропаганды. Фильмы о Великой Отечественной войне становятся более драматичными. Гораздо большее внимание теперь уделялось личности обычного советского солдата, общечеловеческим моральным ценностям, сюжетным поворотам и линиям отношений между людьми на фронте, в условиях войны.

Между 1951 и 1967 гг. количество фильмов на военную тематику увеличилось по сравнению с предыдущим периодом, но только один фильм был посвящен отношениям союзников и советских войск в ходе Великой Отечественной войны. Это «Нормандия-Неман», первая кинокартина совместного советско-французского производства, снятая режиссером Жаном Древиллем в 1960 году. Хронометраж фильма составляет 1 час 54 минуты. Почему же этот фильм не вышел на экраны раньше и почему он единственный в своем роде.

Сценарий этого фильма был задуман еще в 1946 году французской писательницей Эльзой Триоле. Первый вариант сценария она написала в 1947 г. Он не был принят из-за протестов офицеров авиаполка. Видоизмененный вариант сценария приняла к реализации киностудия «Азюр». Далее начался длительный процесс согласования.

Прежде всего в 1946 г. началась холодная война. Франция выслала военного атташе СССР и потребовала вывода советских войск с французской территории, а полк «Нормандия-Неман» из Ле Бурже перевели в Марокко. Идея фильма была не совсем своевременна. И в СССР тоже идею фильма приняли не сразу. Опасаясь взаимной пропаганды, представители советского и французского руководства решили взять производство фильма под совместный контроль. С советской стороны одним из авторов сценария стал Константин Симонов. В одном из эпизодов, по замыслу Эльзы Триоле, появлялась эскадрилья советских Яков с пилотами-женщинами, что тоже вызвало недовольство. Летчики считали, что их пытаются показать легкомысленными ловеласами, которые во время войны только и делали, что «шлялись по бабам», в то время как эти самые «бабы» сбивали за них немецкие самолеты.

Часть считала, что фильм получается слишком документальным и лучше его сделать в стиле американских развлекательных фильмов, другие, как майор Матрас, наоборот, полагали, что фильм мало документален и легкомыслен, настаивая на создании киноэпопеи, и требовали включения в состав авторов сценария кого-нибудь из бывших пилотов.

Все кончилось тем, что в 1948 г. киностудия «Азюр» разорвала договор с Эльзой Триоле и прекратила работу над фильмом «до достижения согласия между автором и пилотами». И хотя согласие и было в конце концов достигнуто, эта студия больше не возвращалась к фильму.

Идея была воскрешена в 1957 г. по инициативе «Мосфильма».

В ролях в фильме снимались значительные персоны. В роли лейтенанта Бенуа снялся знаменитый тогда Жорж Ривьер. Пьер Трабо в роли капитана Шарбона, сбившего советского летчика. Жерар Бюр снялся в роли неказистого капитана де Лиро. В небольшой роли аспиранта Пикара снялся знаменитый художник Мишель де Серевилль.

С советской стороны снимались такие звезды, как Николай Рыбников, Виталий Доронин, Владимир Гусев, Юрий Медведев.

Фильм вышел на экраны в 1960 г. Премьера состоялась 24 февраля 1960 года во Франции и 9 марта 1960 года в СССР. Фильм был представлен на Каннском кинофестивале, имел успех во Франции и Бельгии, где получил приз, и способствовал возобновлению дружеских отношений между Францией и СССР после пика напряженности холодной войны. Однако, вскоре начинается новая волна напряженности. Этому способствовали череда внешнеполитических кризисов - сперва кризис в Берлине, по поводу которого президент Шарль Де Голль занимает крайне жесткую позицию, затем Карибский кризис. Все это не могло не отразиться на производстве совместных фильмов, поэтому, мы вынуждены констатировать тот факт, что советско-французское производство фильмов практически прекращается.

Французские летчики предстают перед нами вежливыми, вальяжными парнями, которые свято чтут принципы чести. Героям фильма присуща лиричность, неотрывность от возвышенных чувств, не смотря на строгую обстановку идущей войны.

В 1960-е годы в связи с нарастающей напряженностью во внешней политике, консервативными переменами во внутренней политике, сменой руководства страной, идеологических приоритетов внимание образу союзников в советском военном кинематографе практически не уделялось.

Возникает также необходимость в возрождении жанра эпических фильмов подобным военным киноэпопеям, снятым в 1940-е гг. Кроме того, на Западе продолжается выпуск кинокартин, имеющих антисоветскую пропагандистскую подоплеку, искажающих события прошлого и являющихся необъективными источниками образа минувшей войны.

Поэтому в СССР начинается период, ознаменовавшийся выпуском грандиозных киноэпопей, в частности «Освобождение» и «Солдаты свободы».

В одном из своих первых интервью режиссер Юрий Озеров на вопрос корреспондента, почему он будет ставить фильм «Освобождение», ответил: «Сейчас во всем мире возрос интерес к минувшей войне. На экраны Европы и Америки вышло несколько военных фильмов, в частности американские фильмы – Самый длинный день в году и Битва в Арденнах. В этих картинах намеренно искажена, фальсифицирована история. По «странной» забывчивости авторов и консультантов этих фильмов в них не упоминается о борьбе Советской Армии с фашистской Германией. Создатели этих лент, вырывая из контекста истории отдельные факты и события и неоправданно возвеличивая их далеко не первостепенное значение в ходе войны, стараются доказать, что победа над фашистской Германией ковалась не советскими воинами, а на побережье Нормандии, в Арденнах. На берегах Рейна. Западный зритель, особенно молодежь, не знающая подлинной правды, невольно верит этой дезинформации о войне. Таким образом, безобидная на первый взгляд киноретроспектива превращается в идеологическое оружие. Долг советских кинематографистов восстановить историческую правду…»[[38]](#footnote-37) Это одна из причин создания «Освобождения». Вторая – о ней Озеров не говорил – наши зрители, советские люди давно ждали большого фильма о Великой Отечественной войне, о нашей Победе.

Ранее Юрий Озеров называл еще одну причину создания такого фильма: «мне кажется, что мы делали и делаем слишком много фильмов не о войне, а на «военную тему», где война служит лишь только фоном. Выходят какие-то маленькие камерные картинки с любовным треугольником, а войны – в прямом и ярком изображении – в них нет. Между тем мы были свидетелями таких потрясающих событий и в нашей стране, и в Европе, и во всем мире – что они взятые сами по себе могут являться блестящим сюжетом.»[[39]](#footnote-38)

В 1965 году решение о запуске киноэпопеи «Освобождение» подписали министр Вооруженных сил СССР, министр финансов СССР и Председатель Комитета по кинематографии при Совете министров СССР.

Картина должна была первоначально состоять из пяти полнометражных фильмов: «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара», «Балканы 1944», «Битва за Берлин». Но сюжет фильма «Балканы 1944» был перенесен в следующую киноэпопею «Солдаты свободы». Причиной тому было очередное ухудшение отношений между СССР и Югославией из-за ввода войск ОВД в Чехословакию в 1968 году. И.Б. Тито заявил на встрече с румынским лидером Н. Чаушеску что «советское руководство является корнем зла»[[40]](#footnote-39)

Поэтому, окончательный состав киноэпопеи включает в себя все вышеперечисленные части кроме «Балкан 1944», эпизодическое содержание которой перенесено в «Битву за Берлин». Добавлена также серия «Последний штурм».

Хронометраж киноэпопеи в общей сложности насчитывает 445 минут.

1. Огненная дуга (премьера 7 мая 1970 года) – 1 час 25 минут;
2. Прорыв (премьера 10 мая 1970 года) – 1 час 25 минут;
3. Направление главного удара. 1 серия (премьера 27 марта 1971 года) – 58 минут 25 секунд;
4. Битва за Берлин (премьера май 1971 года) – 1 час 25 минут;
5. Последний штурм (премьера 5 ноября 1971 года) – 1 час 11 минут.

Причиной того, что Юрий Озеров начинает события сюжета именно с Курской битвы, является строгий контроль за съемками фильма со стороны ЦК КПСС. Режиссеру сразу пояснили, что о первых двух годах войны в фильме не может идти и речи. Впрочем, сам Юрий Озеров объясняет это так: «Почему же мы начали с рассказа о битве на Курской дуге? Потому что, именно после этого генерального сражения начался завершающий победный этап великой войны, началось освобождение Европы. Дорога от курских и орловских полей привела наши войска в Берлин. Нам хотелось с документальной точностью показать, как это было. Воссоздать на экране те поистине исторические дни и даже часы.»[[41]](#footnote-40)

Жанр фильма – историческая хроника – определяет и его стилистику. Появление на экране титров с датами событий, часов и минут начала сражений, с именами их участников, введение в художественную ткань произведения элементов документальности – «несделанность» мизансцен, «репортажность» съемок, хроникальность в показе исторических персонажей – все это рассматривалось создателями фильма не как самоцель, а как средства необходимые для достоверной передачи атмосферы эпохи, для того, чтобы вызвать эффект реальности происходящего на экране.

Размах событий картины не позволяет достаточно полно и глубоко раскрыть характеры и образы всех героев. Приступая к созданию фильма, создатели заранее знали, что не смогут дать глубокие психологические портреты всех персонажей пятисерийной эпопеи, иначе нарушится целостность произведения. Если драма исследует от начала до конца одну человеческую судьбу, то жанр исторической хроники строится на других принципах. В центре такого произведения – события, поэтому большинство героев наделены одной двумя характерными чертами, выраженными в каком-нибудь запоминающемся поступке.

Немало места уделено в фильме вопросу международных отношений и внешней политики СССР. Это вполне понятно – успех освободительной войны СССР, его ведущая роль в антигитлеровской коалиции сделали СССР подлинным центром мировой политики. Общий хронометраж времени, уделенного изучаемому образу, составляет ровно 29 минут (0,065%)Образ союзника в этом кинопроизведении отображен очень четко и имеет свои характерные особенности. С помощью грамотного подбора актерского состава съемочной группе удалось добиться реалистичности персонажей. В роли президента США Франклина Делано Рузвельта – польский актер Станислав Яськевич. Роль жены Рузвельта – Элеоноры сыграла актриса Елизавета Алексеева, а в роли начальника Британского Генштаба Алана Френсиса Брука снялся Александр Барушной.

Коалиция сложилась и действовала в сложных условиях при наличии острых и глубоко принципиальных противоречий между ее главными членами, вытекавших прежде всего из различия в понимании конечных целей войны. Это различие обрисовано в фильме «Освобождение» скупыми, но яркими красками главным образом через показ двуличной политики лидера английских империалистов Уинстона Черчилля, образ которого воплощен на экране артистом Юрием Дуровым.

В первом фильме «Огненная дуга» присутствует всего лишь одна полутораминутная сцена, посвященная образу британского премьер-министра. Почти в самом конце фильма на отрезке 58:34 – 1:00:00 У. Черчилль с советниками обсуждает ситуацию под Курском и рассуждает о возможностях открытия второго фронта. В образе Черчилля Юрий Дуров показывает своего персонажа в этой сцене колеблющимся, неуверенным, сомневающимся в принятии решения.

Во втором фильме «Прорыв» на отрезке 1:11:50 – 1:19:30 в эпизоде длиной 7 минут 20 секунд обыгрываются события Тегеранской конференции 28 ноября – 1 декабря 1943 года.

Сначала Ф. Рузвельт ведет беседу с советскими представителями делегации о месте своего проживания, затем к беседе присоединяется У. Черчилль и информирует президента о наличии нацистских агентов в Тегеране и о возможной планируемой акции против Большой тройки.

Далее происходит встреча Ф. Рузвельта и И.В.Сталина. Рузвельт показан доброжелательным и веселым, но как только Сталин переводит тему разговора на проблему открытия второго фронта, президент меняет эмоции и становится более напряженным. Сталин рассказывает об успехах Красной Армии и утверждает, что для быстрейшего разгрома врага необходимо как можно быстрее решить вопрос о высадке союзников в Европе.

Черчилль все еще сомневается в возможности разрешения этой проблемы и даже пробует торговаться с И.В. Сталиным, предлагая начать операцию высадки на Балканах вместо Нормандии.

Окончательное решение президент США о высадке союзных войск в Нормандии принимает в третьем фильме киноэпопеи «Направление главного удара» на отрезке 00:00:11 – 00:01:30. Далее в фильме на отметке 36:55 обозначен момент, когда Рузвельт подчеркивает всю важность этого события и рассуждает о дискуссиях с Черчиллем. Различие целей, скрытые пружины поведения англо-американских лидеров удачно показано в этих сценах. Твердость Советского Союза и разумная позиция президента Рузвельта вынуждают Черчилля склониться перед необходимостью принять наконец окончательное решение о сроках осуществления операции «Оверлорд».

Весьма показательна одна из заключительных сцен фильма «Направление главного удара» на отрезке 57:45 – 1:00:00, разыгрывающаяся в кабинете Черчилля на Даунинг-стрит в Лондоне в конце лета 1944 года. Реакция английского лидера на известие о неудачном покушении на Гитлера раскрывает подлинное лицо этого «союзника». Он опасается ускорения окончания войны из-за того, что русские войска слишком быстро продвигаются к центрам Германии.

Активная внешнеполитическая деятельность СССР находит далее отражение в фильме «Битва за Берлин». В сценах Крымской конференции руководителей трех держав авторитет Советского Союза так велик, что руководители союзных держав вынуждены к каждому слову его представителей и считаться с их предложениями.

Общая тенденция поворота политики союзников в антисоветском направлении угадывается зрителем из сцены тайных переговоров Аллена Даллеса с фашистским генералом Вольфом в Швейцарии и из обмена репликами между Сталиным, Рузвельтом и Черчиллем в Ливадийском дворце по поводу информации об этих переговорах полученной советской разведкой. И весомым предупреждением звучат слова Верховного Главнокомандующего: «Самое важное для сохранения длительного мира – это единство трех держав».

В начале 1970-х гг. помимо «Освобождения» было выпущено большое количество фильмов о Великой Отечественной войне. Относительно новой в кинематографе стала тематика ленд-лиза, поставок вооружения и продовольствия союзниками, которая стала основой сюжетной линии кинофильма «Семнадцатый трансатлантический» режиссера Владимира Довганя, премьера которого состоялась 16 октября 1972 года. Жанр задуманной картины определялся как героическая драма.

Сюжет повествует о трагической судьбе конвоя PQ17, о взаимоотношениях английских и советских моряков. Из Исландии в Мурманск отправляются транспортные корабли с военными грузами — помощью союзников воюющей России. Охрана их поручена британским военно-морским силам. Но когда гитлеровские подводные лодки и авиация напали на караван, английские корабли, выполняя приказ своего командования, не вступили в бой, бросили транспорт без охраны в открытом море.

В начале фильма показана сцена, где высокопоставленные персоны – морской лорд Соединенного королевства и один из командоров флота Его Величества обсуждают вопрос поставок Советскому Союзу. Командор пытается доказать целесообразность этой задачи и вспоминает об обязательствах, которые дало правительство Великобритании. Лорд же считает, что помощь советскому государству не может быть в настоящее время приоритетной задачей, поскольку важнее наладить коммуникации в Средиземном море. Другими словами, в сцене передается настоящая позиция морского руководства Англии, которое отправляло конвои лишь под давлением союзнических обязательств. Английские офицеры конвоя не желали брать на себя ответственность и рисковать собственными жизнями ради охраны груза для хоть и союзного, но глубоко чуждого им советского государства. Вновь на экране показан явный контраст между ценностями советского человека и западными прагматическими ценностями.

В 1977 году Юрий Озеров продолжает серию киноэпопей о Великой Отечественной войне и на этот раз обращается к теме антифашистского движения в Восточной Европе и роли Красной Армии в освобождении государств порабощенных гитлеровской Германией. На экраны выходит кинокартина совместного производства СССР, Болгарии, ГДР, Венгрии, Польши, Чехословакии и Румынии в жанре историко-документальной эпопеи «Солдаты свободы». Фильм состоит из четырех серий и насчитывает 389 минут хронометража. Главными героями фильма являются руководство СССР, советские военачальники, руководители европейских коммунистических партий и будущие лидеры государств советского блока.

Отмечается особенная грандиозность замысла, в фильме события 1943 – 1945 гг. отображены с не меньшим размахом, чем в «Освобождении».

Отправная точка сюжета – Сталинград. Отображена особая роль зарубежных коммунистических партий, борьба народов Восточной Европы с нацизмом, интернационализм, пролетарская солидарность, содружество братских народов. Кинокритики оценивали фильм как произведение высокой публицистики, яркий образец социалистического реализма, где главный образ героя – собирательный образ коммуниста-интернационалиста.

В конце 1970-х годов заканчивается период разрядки в отношениях Запада и СССР и начинается новый виток напряженных отношений. СССР вводит войска в Афганистан, а США объявляют о развертывании «программы звездных войн». И тем не менее, количество фильмов на западную тематику увеличивается год от года. Тема отношений между союзниками в рамках Антигитлеровской коалиции становится снова актуальной. В 1943 году в Тегеране состоялась встреча лидеров Большой тройки. Спецслужбами нацистской Германии была подготовлена операция по ликвидации лидеров союзных государств, но покушение удалось предотвратить. Эти события стали одной из центральных сюжетных линий фильма режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова «Тегеран-43» совместного производства СССР, Франции и Швейцарии, вышедшего на советские и мировые экраны 8 июля 1981 года. Фильм состоит из двух серий общей продолжительностью 150 минут.

Актерский состав фильма состоит из советских и зарубежных звезд того времени: Наталия Белохвостикова, Игорь Костолевский, Армен Джигарханян, Ален Делон, Курт Юргенс, Клод Жад.

Сами режиссеры, однако, утверждали, что их основная цель снять фильм не о Тегеранской конференции, а об отношениях между людьми. «Речь шла о подготовке и провале покушения на большую тройку, которое гитлеровцы пытались совершить в иранской столице. Это был тщательно законспирированный заговор, о конечной цели которого знали лишь те, кому эта операция была непосредственно подчинена.

О чем должен был рассказать фильм? О столкновении человека со временем, о пересечении личных судеб с историей, о любви и смерти, о праве человека на жизнь и о тех, кто присвоил себе право убивать. Сами авторы признают: не ставилась задача буквально и точно реконструировать события. Цель – понять причины явления, феномена терроризма, вскрыть связь нынешнего политического террора с фашизмом.»[[42]](#footnote-41)

Непосредственно образ союзников в ходе Тегеранской конференции показан исключительно в форме документальной кинохроники, так что не относится к исследованию, но, тем не менее, достоин упоминания.

Первая половина 1980-х гг. в связи с напряженной внешнеполитической обстановкой практически полностью реабилитировала в киноискусстве тот образ врага, который был сформирован в ходе идеологической борьбы 1940-х гг. Все чаще стали выпускаться фильмы антизападной направленности, но тема Второй мировой и Великой Отечественной войны хотя и постепенно теряет свою актуальность, но не уходит окончательно из кинематографа.

Напротив, продолжают сниматься кинокартины в жанре эпопеи, драмы, исторической документалистики.

В 1985 году Юрий Озеров, наконец, получает возможность снять логическое начало, так называемый приквел к «Освобождению» - «Битва за Москву». Фильм был снят в совместном производстве киностудий СССР и Чехословакии, при участии кинематографистов ГДР и Вьетнама. Киноэпопея длительностью 338 минут была создана на основе документальных хроник и имеет отличительные особенности от предыдущего фильмов Озерова. В «Битве за Москву» отсутствуют вымышленные персонажи. Каждый персонаж имеет реальную биографию.

Сюжет включает в себя события непосредственно перед Великой Отечественной войной, нападение Германии на СССР, отступление Красной армии, тяжелые оборонительные бои и битву под Москвой. В первой серии «Агрессия» отношения союзников и советского руководства практически никак не показаны.

Во второй серии «Тайфун» имеется сцена, в которой представитель президента США Гарри Гопкинс, которого сыграл словацкий актер Иржи Голы, 30 июля 1941 года наносит визит в Москву. Эпизод на отрезке 1:00:41 – 1:03:00 разбит на две части: встреча Гопкинса в аэропорте и заседание в кабинете И.В. Сталина по вопросу о ленд-лизе. Хопкинс показан весьма осторожным политиком, который взвешивает все каждое слово, прежде чем заявлять что-либо. Сцена логически начинает отображение формирования антигитлеровской коалиции в серии киноэпопей Озерова и является единственным эпизодом появления образа союзника в этом фильме. Ни премьер-министра Уинстона Черчилля, ни президента Франклина Рузвельта здесь мы не увидим. Это еще одно отличие от «Освобождения».

Анализ содержания образа союзника в советском кинематографе периода «оттепели» и второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг. позволил сделать некоторые заключения по этому поводу.

Во-первых, с наступлением потепления отношений между Западом и СССР необходимость негативной репрезентации образа союзников становится более неактуальной, но не исчезает полностью. В условиях продолжающейся холодной войны пропаганда в кино обращается к другим темам, призванным к разоблачению внешнего врага. Принимаются попытки налаживания отношений с капиталистическими странами, в том числе с помощью сотрудничества в сфере кинопроизводства.

Во-вторых, негативный образ союзника как неактуальная для этого времени парадигма, заменяется в советском военном кино на героический образ отдельно взятого обычного человека, героя войны, солдата с собственной линией судьбы.

В-третьих, период правления Л.И. Брежнева делает поворот в киноискусстве в сторону возврата к кинокартинам эпического жанра, которые за основу берут киноэпопеи сталинской эпохи, но отличаются менее негативным и более объективным отображением образа союзника. Тем не менее в фильмах продолжают использоваться стереотипные конструкции, противоречиво изображающие персонажей.

**§2.3. Визуальная репрезентация образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны в художественном кинематографе периода «перестройки»**

Общим контекстом эпохи в политической, социокультурной и идеологической сфере являются провозглашение политики «перестройки и гласности», плюрализма, демократизации и модернизации социализма. Идет реабилитация репрессированных, невинно осужденных, диссидентов. Происходят перемены и во внешней политике – М.С. Горбачев отказывается от идеологической борьбы и называет ошибкой ввод советских войск в Афганистан в 1979 году. На этом этапе после фактической отмены цензуры, авторы фильмов впервые за долгое время смогли обращаться к самым острым, злободневным, прежде запретным темам. С другой стороны, медийная холодная война по инерции продолжается вплоть до конца 1980-х гг.[[43]](#footnote-42)

Советское общество вступило в период серьезной трансформации всего комплекса культурно-нравственных и моральных установок, ценностных и мировоззренческих ориентиров. Социальные проблемы, которые накопились к началу перестройки, по всей видимости в недостаточной степени отражались в советском киноискусстве 1970 – первой половины 1980-х гг. В отличие от советских фильмов предыдущего периода в кинематографе перестройки нет (или почти нет) позитивных образов героев, нет очерченных создателем прогрессивных социальных сил, нет выходов и перспектив.

Обращает на себя внимание небывалый рост количества фильмов драматической направленности. Негативное отношение к жизни, действительности, нагнетание страха, отчаяния, отражение насилия присутствуют в изрядной доле кинопроизведений.

Фильмы того времени отличались провокационностью, порой излишним негативизмом. Кое где присутствовал немыслимый до этой поры жестокий натурализм, беспощадно вскрывающий и обнажающий истончившуюся оболочку социалистического реализма.

Анализируя художественный кинематограф периода перестройки на тему Великой Отечественной войны, можно утверждать о том, что по сравнению с предыдущими этапами развития кинематографа в основе сюжетов позднесоветских фильмов раскрыты гораздо более узкие, но несравненно более глубокие проблемы и эпизоды военной жизни, такие как партизанское движение, так называемая «окопная правда» войны, образ начального периода войны, проблема нападения Германии на СССР, репрессии в ходе войны, противоречивая роль НКВД, блокадные дни в Ленинграде, жизнь отдельной маленькой деревни в годы нацистского оккупационного режима, ошибки командования,

На этом этапе представляется возможным выделить только один образец советского кино, содержащий в себе эпизодические элементы образа союзника. Это продолжение серии киноэпопей Юрия Озерова «Сталинград» - двухсерийный фильм, вышедший на экраны в феврале 1990 года, почти в конце существования СССР. Для эпохи является характерным то, что фильм снят совместно с американской киностудией WornerBrothers. Это была первая совместная советско-американская кинокартина в эпоху перестройки. Сотрудничество с американской киностудией было вызвано недостатком финансирования съемок. В обмен на финансовую поддержку США выставили условием участие американских актеров в фильме.

Хронометраж фильма насчитывает 3 часа 6 минут. Первая серия длится 1 час 27 минут 31 секунду, вторая серия – 1 час 38 минут 17 секунд.

В фильме отображены события 1942 года, когда Гитлер готовит решающую летнюю кампанию по захвату Кавказа и направляет удар на Сталинград. Красная Армия, терпя поражение за поражением из-за неудачного контрнаступления на Харьков и немецкой наступательной операции "Блау", отходит к Сталинграду, где происходит одно из решающих сражений Великой Отечественной войны, положившее начало коренному перелому в войне. Образ союзника в кинокартине представлен единственным персонажем. В роли Уинстона Черчилля снялся британский актер Рональд Лэйси.

В первой серии на отрезке 50:38 – 53:19 показывается встреча У. Черчилля и И.В. Сталина в Москве 12 августа 1942 года. Когда начинается обсуждение вопроса об открытии второго фронта, Верховный Главнокомандующий вручает Черчиллю меморандум. Черчилль передает папку с меморандумом своему помощнику, не читая его. Британский премьер-министр заявляет, что у немцев пока еще достаточно сил, чтобы противостоять высадке десанта в Западной Европе. Сталин иронически замечает, что англичанам не стоит так бояться немцев. Черчилль приходит в ярость и заявляет, что возмущен такими заявлениями, но все же исполнит союзнические обязательства. Подбор актера для этой сцены мягко говоря неудачен. Рональд Лэйси с 1981 года болел раком и его вес постоянно колебался. Крупным телосложением, характерным для Черчилля на момент съемок сцены он не обладал и контекст сцены вышел таким, что момент, когда Сталин спокойно и безэмоционально воспринимает всплеск эмоций Черчилля, напоминает историю о моське и слоне.

На отрезке 55:41 – 57:00 изображена сцена обеда Сталина, Черчилля и представителя Государственного Департамента США, который осведомляется у Сталина о возможности встречи Ф. Рузвельта. Сталин отвечает, что встреча возможно состоится в Исландии. Американское участие в съемках объясняет абсолютно вставной и неуместный в сцене тост за президента Рузвельта, который выглядит настолько же комично как тост Рузвельта за Калинина из фильма «Падение Берлина».

Во второй серии на отрезке 18:38 – 19:31 показана сцена в кабинете У. Черчилля, который 15 сентября 1942 года диктует письмо президенту США о том, что категорически не верит в наличие сил, позволивших бы предотвратить разгром советских войск под Сталинградом.

Анализ содержания образа союзника в советском кинематографе периода «перестройки» второй половины 1980-х – начала 1990-х гг. позволил заключить следующее: в период перестройки в связи с исчезновением идеологического контроля над кинематографом и фактическим разрушением модели государственного кино перед режиссерами открывается небывалая до этого свобода творчества. В связи с продолжающейся коммерциализацией кино и сокращающимся бюджетом качественное содержание кинематографа безусловно падает, а количественное напротив растет.

Образ союзника в позднесоветском кинематографе отражен чрезвычайно слабо, так как возник спрос на другие более острые социальные темы.

Основываясь на тщательной диагностике отобранного в ходе исследования визуального материала, нами проведен сравнительный анализ художественных фильмов, содержащих образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции, по всем этапам периода 1945 – 1991 гг. с согласно системе критериев, разработанной нами в качестве научного инструментария. В ходе сравнительного анализа нами были отслежены основные тенденции развития советского военного кинематографа и выявлена динамика репрезентации образа союзников СССР по антигитлеровской коалиции в советских художественных фильмах о Великой Отечественной войне. Подробнее результаты анализа нашего исследования содержатся в Приложении №2. (авт. - см. Приложение №2).

**Глава III. Возможности репрезентации образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны в школьном курсе истории**

**§3.1. Использование исследовательской работы в развитии личностных и метапредметных результатов обучения на уроках истории в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом основного общего образования**

Деятельность учителя истории в общеобразовательной школе регламентирована Федеральным государственным образовательным стандартом основного общего образования – совокупностью обязательных требований к образованию определенного уровня, утвержденных федеральным органом исполнительной власти, осуществляющим функции по выработке государственной политики и нормативно-правовому регулированию образования, который прописывает требования к результатам освоения основной образовательной программы основного общего образования.[[44]](#footnote-43)

На основании изученного материала и проведенного нами исследования мы можем утверждать, что теоретические и практические аспекты исследования могут быть использованы для развития следующих личностных результатов на уроках Отечественной и всеобщей истории:

1. воспитание российской гражданской идентичности: патриотизма, уважения к Отечеству, прошлое и настоящее многонационального народа России; осознание своей этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, своего края, основ культурного наследия народов России и человечества;
2. формирование ответственного отношения к учению, готовности и способности, обучающихся к саморазвитию и самообразованию на основе мотивации к обучению и познанию, осознанному выбору и построению дальнейшей индивидуальной траектории образования на базе ориентировки в мире профессий и профессиональных предпочтений, с учётом устойчивых познавательных интересов, а также на основе формирования уважительного отношения к труду, развития опыта участия в социально значимом труде;
3. формирование коммуникативной компетентности в общении и сотрудничестве со сверстниками, детьми старшего и младшего возраста, взрослыми в процессе образовательной, общественно полезной, учебно-исследовательской, творческой и других видов деятельности;
4. развитие эстетического сознания через освоение художественного наследия народов России и мира, творческой деятельности эстетического характера;

Применение исследования в учебной и во внеурочной деятельности предусматривает развитие у учащихся следующих метапредметных результатов:

1. умение самостоятельно планировать пути достижения целей, в том числе альтернативные, осознанно выбирать наиболее эффективные способы решения учебных и познавательных задач;
2. умение соотносить свои действия с планируемыми результатами, осуществлять контроль своей деятельности в процессе достижения результата, определять способы действий в рамках предложенных условий и требований, корректировать свои действия в соответствии с изменяющейся ситуацией;
3. умение оценивать правильность выполнения учебной задачи, собственные возможности её решения;
4. умение определять понятия, создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно выбирать основания и критерии для классификации, устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение (индуктивное, дедуктивное и по аналогии) и делать выводы;
5. умение организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и сверстниками; работать индивидуально и в группе: находить общее решение и разрешать конфликты на основе согласования позиций и учёта интересов; формулировать, аргументировать и отстаивать своё мнение;
6. умение осознанно использовать речевые средства в соответствии с задачей коммуникации для выражения своих чувств, мыслей и потребностей; планирования и регуляции своей деятельности; владение устной и письменной речью, монологической контекстной речью.

Применение теоретических и практических аспектов исследования на уроках истории позволяет достигнуть развития следующих предметных результатов:

1. воспитание уважения к историческому наследию народов России; восприятие традиций исторического диалога, сложившихся в поликультурном, полиэтничном и многоконфессиональном Российском государстве.
2. усвоение базовых национальных ценностей современного российского общества: гуманистических и демократических ценностей, идей мира и взаимопонимания между народами, людьми разных культур;
3. овладение базовыми историческими знаниями, а также представлениями о закономерностях развития человеческого общества с древности до наших дней в социальной, экономической, политической, научной и культурной сферах; приобретение опыта историко-культурного, цивилизационного подхода к оценке социальных явлений, современных глобальных процессов;
4. формирование умений применения исторических знаний для осмысления сущности современных общественных явлений, жизни в современном поликультурном, полиэтничном и многоконфессиональном мире;
5. формирование важнейших культурно-исторических ориентиров для гражданской, этнонациональной, социальной, культурной самоидентификации личности, миропонимания и познания современного общества на основе изучения исторического опыта России и человечества;
6. развитие умений искать, анализировать, сопоставлять и оценивать содержащуюся в различных источниках информацию о событиях и явлениях прошлого и настоящего, способностей определять и аргументировать своё отношение к ней.

ФГОС основного общего образования предоставляет возможность использования в образовательной деятельности фильмов с образом союзников СССР по Антигитлеровской коалиции:

1. в рамках изучения учебных предметов (прежде всего литературы и истории);
2. через факультативные и элективные учебные предметы (в том числе такие, как «Экранизация русской классики», «Шедевры отечественного кинематографа», «Вечные темы в киноискусстве» и др.), в том числе психологической, социальной, этической тематики; во внеурочной деятельности учащихся (дискуссионные площадки с просмотром и обсуждением кинофильмов, в том числе на базе школьных библиотек;
3. киноклубы; кружки любителей кино; проектно-исследовательская деятельность (в том числе в области киноискусства и смежных с ним видов искусства);
4. в рамках реализации программы воспитания и социализации учащихся через такие направления, как духовно-нравственное развитие и воспитание обучающихся, их социализация и профессиональная ориентация, формирование экологической культуры, культуры здорового и безопасного образа жизни.

Таким образом основываясь на возможности развития ключевых предметных, метапредметных и личностных результатов обучения с помощью теоретических и практических аспектов нашего исследования, мы можем утверждать о возможности применения материалов исследовательской работы на уроках истории Отечества и Всеобщей истории и во внеурочной деятельности.

**§3.2. Образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в советском художественном кинематографе периода 1945 – 1991 гг. в контексте школьной основной общеобразовательной программы по истории**

Исходя из возможности применения материалов исследования на уроках истории и внеурочной деятельности в основной общеобразовательной школе, необходимо рассмотреть те компоненты рабочей программы по истории, которые могут быть связаны с предметом нашего исследования.

Репрезентация образа союзников по Антигитлеровской коалиции в художественном кинематографе прежде всего связана с тематикой Великой Отечественной войны. В рабочей программе по истории основной общеобразовательной школы в тематическом блоке «Великая Отечественная война» можно выделить следующие темы, связанные с предметом нашего исследования:

1. Начало Великой Отечественной войны;
2. Немецкое наступление 1942 г. и предпосылки коренного перелома;
3. Советский тыл в Великой Отечественной войне. Народы СССР в борьбе с немецким фашизмом;
4. Коренной перелом в ходе Великой Отечественной войны.
5. СССР на завершающем этапе Второй мировой войны. Итоги и уроки Второй мировой войны.

Ключевые понятия, раскрываемые в темах: *коренной перелом, антигитлеровская коалиция, второй фронт, встречи «большой тройки».*

Основные элементы содержания, раскрываемые в контексте исследовательской работы: этапы и крупнейшие сражения войны. Московское сражение. Оборона Ленинграда. Боевые действия зимой-летом 1942 г. Начало Сталинградской битвы. Геноцид на оккупированной территории. Партизанское движение. Советский тыл в годы войны. Советское общество в первый период войны. Сражения на Кавказе. Сталинградская битва и битва на Курской дуге - коренной перелом в ходе в войны. Начало массового изгнания захватчиков с советской земли. Итоги летне-осенней кампании 1943 г. Создание антигитлеровской коалиции. Тегеранская конференция. Наступление советских войск летом 1944г. Вклад СССР в освобождение Европы. Г.К. Жуков. Берлинская операция. Капитуляция фашистской Германии. Крымская конференция. Потсдамская конференция.

Изучение трансформации образа союзника в советском кинематографе в годы холодной войны представляется возможным в ряде тематических блоков: СССР в 1945-1953 гг., СССР в 1953-середине 60-ых гг. ХХ в., СССР в середине 60-х – середине 80-ых гг. ХХ в. и перестройка в СССР (1985-1991 гг.). Контекст изучения предмета исследования представлен в следующих темах:

1. Политическое развитие. Идеология и культура;
2. Внешняя политика в период 1946 – 1953 гг.;
3. «Оттепель» в духовной жизни;
4. Политика мирного сосуществование: успехи и противоречия;
5. Политика разрядки;
6. Общественная жизнь в середине 60-середине 80-х гг.;
7. Политика «гласности»: достижения и издержки.
8. Внешняя политика СССР в 1985-1991гг.

Ключевые понятия, раскрываемые в темах: *«холодная война»,*

*«железный занавес», «оттепель», «гласность», цензура, свобода слова.*

Основные элементы содержания, раскрываемые в контексте исследовательской работы: Жизнь и быт людей в послевоенный период. Восстановление «железного занавеса». Идеологические кампании 40-х гг.-начала 50-хгг. Противоречия в развитии кинематографа. Распространение сталинской модели социального устройства. И.В. Сталин в оценках современников и историков. Апогей «холодной войны».

Наступление идеологической «оттепели». Приоткрытие «железного занавеса». Всемирный фестиваль молодежи и студентов. 1957 г. Популярные формы досуга. Начало Московских кинофестивалей. Роль телевидения в жизни общества. Новый курс советской внешней политики: от конфронтации к диалогу. Поиски нового международного имиджа страны. СССР и страны Запада. Международные военно-политические кризисы.

Приход к власти Л.И. Брежнева: его окружение и смена политического курса. Поиски идеологических ориентиров. Десталинизация и ресталинизация. Уровень жизни: достижения и проблемы. Нарастание застойных тенденций в экономике и кризис идеологии. Идейная и духовная жизнь советского общества. Культура и искусство – поиск новых путей развития. Новые вызовы внешнего мира. Между разрядкой и конфронтацией. Возрастание международной напряженности. «Холодная война» и мировые конфликты. «Доктрина Брежнева». «Пражская весна» и снижение международного авторитета СССР. Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе (СБСЕ) в Хельсинки. Л.И. Брежнев в оценках современников и историков.

Нарастание кризисных явлений в социально-экономической и идейно-политических сферах. Гласность и плюрализм мнений. Либерализация цензуры. Общественные настроения и дискуссии в обществе. Отказ от догматизма в идеологии. Концепция социализма «с человеческим лицом». Вторая волна десталинизации. История страны как фактор политической жизни.

Кроме того, основные тезисы исследовательской работы могут быть применены в изучении курса Всеобщей истории.

Специфика и содержание работы позволяют задействовать ее содержание при изучении следующих тем, связанных с нашим исследованием:

1. Вторая мировая война. 1939 – 1945 гг.;
2. Послевоенное мирное урегулирование. Начало «холодной войны»;
3. Культура второй половины XX – начала XXI вв.

Основные элементы содержания, раскрываемые в контексте исследовательской работы: Формирование Антигитлеровской коалиции и выработка основ стратегии союзников. Ленд-лиз. Сталинградская битва. Курская битва. Тегеранская конференция. «Большая тройка». Движение Сопротивления и коллаборационизм. Партизанская война в Югославии. Открытие Второго фронта и наступление союзников. Попытка переворота в Германии 20 июля 1944 г. Бои в Арденнах. Висло-Одерская операция. Ялтинская конференция. Роль СССР в разгроме нацистской Германии и освобождении Европы. Противоречия между союзниками по Антигитлеровской коалиции. Разгром Германии и взятие Берлина. Капитуляция Германии.

Причины «холодной войны». План Маршалла. Проблема прав человека. «Бурные шестидесятые». Информационная революция. Перестройка в СССР и «новое мышление».

Таким образом, можно констатировать тот факт, что теоретические и практические аспекты нашего исследования могут быть задействованы при изучении достаточно большого количества тем курса Отечественной и Всеобщей истории в основной общеобразовательной школе.

**§3.3. Возможности использования материалов диссертационного исследования во внеурочной деятельности**

Законодательство Российской Федерации в сфере образования предоставляет образовательным организациям право на определение содержания образования, выбор учебно-методического обеспечения, образовательных технологий, форм, методов и приёмов работы по реализуемым ими образовательным программам (статья 28 Федерального закона от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (далее – Федеральный закон № 273-ФЗ). Эти положения в полной мере относятся к использованию такой формы организации образовательной деятельности, как киноурок, в том числе в рамках сетевой формы реализации образовательных программ (статья 15 Федерального закона № 273-ФЗ).[[45]](#footnote-44)

Использование видеоматериалов в процессе воспитания и социализации детей и подростков также имеет ряд преимуществ. Кино в настоящее время обладает высоким мотивационным потенциалом и высокой положительной валентностью для школьников, в том числе для тех из них, кто испытывает сложности в концентрации внимания и усвоении учебного материала на слух. Видеоряд, как правило, длительно удерживает непроизвольное внимание ученика, вовлекая его в предлагаемую тематику.

Поскольку использование видеоматериалов в воспитательных и педагогических целях является одним из способов воздействия на высшие психические функции и личность ребенка, кино открывает новые возможности для формирования активного личностного отношения учащегося к предлагаемой тематике, рефлексии и росту самосознания. Кино, видеоматериалы и работа с ними представляют собой действенные средства воспитательной работы, исходя из следующих критериев (принципов), характеризующих подобную форму работы:

1. Наглядность (данный психологический принцип применительно к киноуроку особенно эффективен, поскольку обеспечивает длительное непроизвольное внимание даже слабомотивированных к учению учащихся, пробуждая их интерес к происходящему на экране и готовность включиться в обсуждение увиденного; видеоряд воздействует на зоны мозга, которые при классических методах обучения обычно не задействуются).
2. Психологическая безопасность (принцип, при котором всё происходящее с киногероями, благодаря механизмам идентификации, проецируется учащимися на себя, вследствие чего происходит социальное научение и рефлексия сходств и различий себя и героя; киноматериал позволяет детям и подросткам определить собственные мировоззренческие позиции в важных жизненных вопросах).
3. Идентификация (эмоциональное проживание, «соединение» с героями кинофильмов, обеспечивающее уникальную возможность осознать свои особенности и приобрести бесценный личностный опыт, что само по себе создает условия для личностного роста и самораскрытия учеников, а также улучшает психологический климат в классе).
4. Проблемность (совместное обсуждение и рефлексия киносюжетов, построенных вокруг универсальных общечеловеческих смыслов (любовь, одиночество, мечта, приключения, борьба добра и зла и др.) развивает личностно- мотивационную и ценностно-смысловую сферу учащихся).

Работа на уроке с киноматериалом является также эффективным средством воспитания социально значимых качеств и развития личности и мотивации учащихся. В процессе приобщения к образцам отечественного киноискусства школьники научатся личностно воспринимать, анализировать, интерпретировать идейно- художественное содержание и других художественных фильмов, что в целом повысит у учащихся степень избирательности при выборе кинопродукции и будет способствовать воспитанию квалифицированного зрителя.

Исходя из этого, представляется возможным утверждать о том, что применение кинематографа во внеурочной и воспитательной деятельности является актуальной формой работы, которая дает возможность развивать идейно-нравственные и гражданско-патриотические позиции учащихся.

Проанализировав нормативно-правовые акты в сфере основного общего образования, а также концепции преподавания Отечественной и Всеобщей истории согласно Историко-культурному стандарту, примерную общеобразовательную программу по истории и сопоставив их содержание с возможностями и спецификой нашего диссертационного исследования, мы пришли к выводу, что возможности репрезентации образа союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в годы Великой Отечественной войны в школьном курсе истории через такие формы работы как киноуроки, дискуссионные киноклубы, факультативные занятия с использованием киноматериалов имеют глубокий потенциал и серьезные практические возможности использования как в урочной так и во внеурочной деятельности.

**Заключение**

Нами было проведено исследование историографии проблемы репрезентации союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в Великой Отечественной войне в советском художественном кинематографе

В ходе работы была сформирована источниковая база исследования. Среди большого количества советских художественных фильмов о Великой Отечественной войне, созданных в период с 1945 по 1991 гг. нами были выделены те медиатексты, в которых присутствует образ союзников СССР по Антигитлеровской коалиции в ходе Великой Отечественной войны. Выбранный для изучения комплект медиатекстов включает в себя 18 фильмов, созданных на различных этапах советской истории, в период с 1945 по 1991 гг.

Поскольку исследовательская работа носила новаторский характер, перед нами стояла задача создать инструментарий для критического анализа источниковой базы.

В соответствии со спецификой исследовательской работы была разработана система критериев для анализа источниковой базы.

С помощью подобранных критериев были проанализированы выбранные фильмы и выявлены следующие закономерности.

Во-первых, специфика образа союзника в каждом фильме всецело зависела от внутри- и внешнеполитической обстановки. В условиях тоталитарного, а затем авторитарного режимов в СССР тот или иной контекст визуального образа менялся в зависимости от меняющейся концепции идеологии. Кроме того, в силу исторических обстоятельств, те государства, которые ранее являлись союзниками СССР по Антигитлеровской коалиции, с началом идеологической, политической и военной конфронтации в рамках холодной войны, становятся фактическими противниками советского государства.

Одним из признаков недемократических режимов является создание в общественном сознании образа врага (внутреннего или внешнего). В данном случае, покончив с внутриполитической борьбой и внутренними врагами, уничтожив внешнего врага в лице нацистской Германии и ее сателлитов, милитаристской Японии, советская пропаганда формирует образ нового врага – своих бывших союзников США и Великобритании, а затем и НАТО. Трансформация образа союзника в образ врага произошла относительно быстро и была неизбежна в силу дихотомии социалистической и капиталистической систем. На дискредитацию и обличение внешнего врага направлены все средства агитации и пропаганды, в том числе кинематограф.

Во-вторых, при изучении образа союзника была отслежена динамика его трансформации через временной отрезок с 1945 по 1991 гг. Этот период советской истории условно можно разделить на несколько эпох:

1945 – 1953 гг. – послевоенный период;

1954 – 1964 гг. – период идеологической «оттепели»;

1965 – 1985 гг. – период «развитого социализма»;

1986 – 1991 гг. – период «перестройки».

Каждая эпоха имеет свои политические, социокультурные и идеологические аспекты развития. Расположив выбранные для изучения фильмы на хронологической шкале, можно увидеть два пиковых момента с наибольшим обращением в кинематографе к образу союзника вне зависимости от мотивов этого обращения. Первый пик приходится на конец 1940-х – начало 1950-х гг. и имеет свои специфические особенности. Преобладающими жанрами фильмов с образом союзника в сюжете в этот период являются историко-документальная киноэпопея, шпионский детектив.

Все фильмы этого периода, включающие образ союзника в сюжетной линии, созданы по государственному заказу в условиях жесткой цензуры, имеют четкую идеологическую антизападную направленность, насыщены антиамериканской пропагандой. В этих фильмах прослеживается концепция культа личности. Образ союзника выдержан в карикатурных, комических, гротескных тонах и насыщен стереотипными конструкциями. В сюжете содержится множество ложных фактов, не соответствующих действительности. Прослеживается стремление к наибольшему контрасту между негативно выставляемым Западом и позитивно обрисованным социалистическим миром. Причинами такой подачи визуального образа является стремление к формированию в сознании советских людей образа внешнего врага – нового разжигателя войны, в данном конкретном случае США.

Второй пиковый момент приходится на 1968 – 1978 гг.

Преобладающими жанрами военного кинематографа в этот период являются историко-документальная киноэпопея и военная драма.

Кинематограф, как и прежде, остается под строгим контролем партии и государства. Но мотивы создания военных художественных фильмов, содержащих образ союзника уже иные. Образ войны при Л.И.Брежневе практически трансформируется в эпический, монументальный образ Великой Победы над нацизмом, которую в героической и самоотверженной борьбе одержал советский народ под руководством партии. Образ союзного руководства в фильмах текущего периода призван подчеркнуть, что решающая роль в разгроме нацизма принадлежит советскому народу, а союзники оказывали нам помощь, хоть и так своевременно как хотелось бы. Впервые раскрыта тема ленд-лиза в кинематографе.

Наконец, поскольку исследовательская работа имеет в перспективе возможности практического применения в урочной и во внеурочной деятельности, нами ставилась задача в ходе исследования изучить возможность использования визуальной репрезентации образов союзников СССР в школьном курсе истории.

Проделав анализ нормативных источников и сопоставив содержание Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования, содержание концепции Историко-культурного стандарта основного общего образования по Отечественной и Всеобщей истории, мы заключаем, что достаточно разноплановые аспекты нашего исследования, его основная научная ценность будет полезной в плане перспективы реализации личностных, предметных и метапредметных результатов на уроках истории, во внеурочной деятельности и воспитательной работе с учащимися в общеобразовательной школе.

В ходе исследования нами проделана значительная работа по анализу историографии проблемы, анализу источниковой базы, систематизации и обобщению изученного материала, но исследования в этой области представляется возможным проводить в долгосрочной перспективе, поскольку еще имеется очень широкий пласт неизученных проблем в этой области, например, проблема репрезентации образа союзника в современном отечественном кинематографе.

**Источники**

1. **Об образовании:** Федеральный закон от 29.12.2012 №273 (с изм. внесенными Федеральным законом от 06.04.2015 №68-ФЗ (ред. 19.12.2016), постановлением Конституционного Суда РФ от 05.07.2017 №18-П).
2. **Об утверждении ФГОС основного общего образования:** приказ Минобрнауки России от 17.12.2010 №1897 (зарег. В Минюсте России 01.02.2011, рег. №19644) (с изм. и доп. от 29.12.2014) (с приложениями)//Официальные документы в образовании. – 2015. - №11. – С.5 – 60.
3. **Алов А.** Тегеран-43/А. Алов, В. Наумов//Искусство кино. - №12. – 1980. – 5-6с.
4. **Большаков И.Г.** Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве/И.Г. Большаков»//Правда. – 1949. - №70. – 2 с.
5. **Озеров Ю.** Восславить подвиг народа/Ю. Озеров//Искусство кино. - №2. – 1971. – 5с.
6. **Озеров Ю.** Направление главного удара/Ю. Озеров//Искусство кино. - №5. – 1970. – 3-4 с.
7. **Озеров Ю.** Памятник советскому народу/Ю. Озеров//Советская культура. - №23(4303). – 1971. – 15 с.
8. **План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время.** М.: Агитпроп ЦК КПСС, 1949. – 8 с.
9. **Пудовкин В.** Подлинная народность/В. Пудовкин//Советское искусство. - №29. – 1950. – 6-7 с.
10. **Родимцев А.** Фильм о Великой победе/А. Родимцев//Советское искусство. – 1949. - №19(1159). – 6-7 с.
11. **Францев Г.П.** Космополитизм – идеологическое оружие американской реакции/Г.П. Францев//Правда. – 1949. - №73. – С. 5-6.
12. **Чиаурели М.** Насущные задачи советской кинодраматургии/М. Чиаурели//Правда. – 1949. - №61. – 4 с.
13. **Чиаурели М.** Падение Берлина/М. Чиаурели//Советское искусство. - №6. – 1948. – 3 с.
14. **Фильмография советских художественных фильмов (1945 – 1991) по теме образ союзника СССР в Великой Отечественной войне в советском кинематографе 1945 – 1991 гг.**

**1949**

**Сталинград.** СССР, 1949. Режиссер – В. Петров, автор сценария – Н. Вирта. Актеры: А. Дикий, М. Штраух, Н. Черкасов, В. Станицын, В. Меркурьев и др.

**Встреча на Эльбе.** СССР, 1949. Режиссер – Г. Александров, авторы сценария – Л. Шейнин, П. Тур, Л. Тур. Актеры: В. Давыдов, Б. Андреев, Л. Орлова, Ф. Раневская и др.

**Падение Берлина.** СССР, 1949. Режиссер – М. Чиаурели, автор сценария П. Павленко. Актеры: М. Геловани, Б. Андреев, Б. Ливанов, В. Станицын, В. Савельев и др.

**1950**

**Секретная миссия.** СССР, 1950. Режиссер – М. Ромм, автор сценария – К. Исаев. Актеры: М. Высоцкий, Н. Рыбников, Е. Кузьмина, В. Макаров и др.

**1960**

**Нормандия-Неман.** Франция-СССР, 1960. Режиссер – Ж. Древиль, авторы сценария – Э. Триоле, К. Симонов. Актеры: Н. Лебедев, Н. Рыбников, М. Кассо, Ж. К. Мишель и др.

**1972**

**Семнадцатый трансатлантический.** СССР, 1971. Режиссер – В. Довгань, автор сценария – К. Кудиевский. Актеры: О. Матешко, А. Лазарев, А. Чернов, Б. Брондуков и др.

**Освобождение.** СССР-Югославия-Италия-Польша-ГДР, 1968 – 1972. Режиссер – Ю. Озеров, авторы сценария – О. Курганов, Ю. Бондарев. Актеры: Н. Олялин, М. Ульянов, В. Шукшин, Б. Закариадзе и др.

- Огненная дуга (1968);

- Прорыв (1969);

- Направление главного удара (1970);

- Битва за Берлин (1971);

- Последний штурм (1971).

**1977**

**Солдаты свободы.** СССР-Болгария-Венгрия-ГДР-Польша-Румыния-ЧССР, 1977. Режиссер – Ю. Озеров, автор сценария – О. Курганов. Актеры: М. Ульянов, Е. Матвеев, Н. Караченцов, В. Давыдов и др.

**1980**

**Тегеран-43.** СССР-Франция-Испания-Швейцария, 1980. Режиссеры – А. Алов, В. Наумов, автор сценария – М. Шатров. Актеры: Н. Белохвостикова, И. Костолевский, А. Джигарханян, А. Делон и др.

**1985**

**Битва за Москву.** СССР-ЧССР-ГДР-Вьетнам, 1985. Режиссер – Ю. Озеров, автор сценария – Ю. Озеров. Актеры: Я. Трипольский, М. Ульянов, А. Голобородько, Ю. Будрайтис и др.

**1990**

**Сталинград.** СССР-ГДР-США-ЧССР, 1990. Режиссер – Ю. Озеров, автор сценария – Ю. Озеров. Актеры: А. Гомиашвили, М. Ульянов, П. Бут, Р. Лэйси и др.

**Литература**

1. **Белоконева А.С.** Конструирование образа внешнего врага: исследование советских СМИ и официальных документов начала "холодной войны": 1946-1953 гг.: автореф. дис. …канд. социол. наук/А. С. Белоконева; Московский РГГУ. – Москва, 2004. – 175 с.
2. **Волобуев О.В.** Советский тоталитаризм: образ врага // Тоталитаризм и личность. Пермь, 1994. С. 121-135.
3. **Вреск С.** Советский союз и Югославия в 1968 году: кризис взаимоотношений//Вестник Санкт-Петербургского университета. – серия 2: История. – 2010. - №4. – С.150
4. **Гудков JI.** Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции. // Образ врага: Сб. ст./ Сост. JL Гудков. М., 2005. С. 7-80.
5. **Игрицкий Ю.И.** Россия и Запад: корни стереотипов // Россия и внешний мир: диалог культур: Сб. ст. М., 1997. С. 177-184.
6. **Исаева К.М.** История советского киноискусства в послевоенное десятилетие: учебное пособие/К.М. Исаева; М.: ВГИК, 1992. – 76 с.
7. **Колдомасов И. О.** Формирование образа союзников с помощью печатных СМИ в советском обществе военных лет (1941-1945 гг.). /И.О.Колдомасов// Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. – 2009. - № 7 (62). – С.44.
8. **Колдомасов И.О.** Образ союзников по антигитлеровской коалиции в представлениях советского общества 1941-1945 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Колдомасов Илья Олегович; [Место защиты: Ин-т истории и археологии УрО РАН]. - Екатеринбург, 2010. - 30 с.
9. **Колесникова А.Г.** «Образ врага» в советской пропаганде периода «Холодной войны»: от события к образу»/А.Г. Колесникова// Приволжский научный вестник. – 2011. - №3. – С.17 – 18.
10. **Колесникова, А. Г.** Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе (середина 1950-х - середина 1980-х гг.): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Колесникова А. Г. - М., 2010. - 226 с.
11. **Липпман У.** Общественное мнение /У. Липпман; пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. - 384 с.
12. **Морозов И.** Формирование в народном сознании «образа врага» как способ политической мобилизации в России // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании: Материалы Международной научной конференции/ Под ред. С.Н. Полторака. СПб., 2001. – С. 54.
13. **Орлова А.С.** Способы воплощения «Образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о Великой Отечественной войне/А.С. Орлова//Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Выпуск № 4 / том 21. – Москва. – 2015. – С.32.
14. **Савельев А.Н.** Образ врага: от биологии к политологии// Этнопсихологические проблемы вчера и сегодня. Мн., 2004. С. 134-185.
15. **Сенявская Е.С.** Противники России в войнах ХХ века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества/Е.С. Сенявская; М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. - 288 с.
16. **Соболева К.В.** О методах анализа визуальных данных // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 1(33). – Новосибирск: СибАК, 2014. – С.27.
17. **Согрин В.В.** Динамика соперничества СССР и США в период Холодной войны 1945 – 1991 годы/В.В. Согрин//Новая и новейшая история, 2015. т. №6. – С.36-52.
18. **Фатеев А.Г.** Образ врага в советской пропаганде. 1945 - 1954 гг. / Отв. ред. Петрова Н. К.; Ин-т рос. истории РАН. — М.: Издат. центр Ин-та рос. истории РАН, 1999. — 261 с.
19. **Федоров А.В.** Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016)/А.В. Федоров; М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 216 c.
20. **Федоров А.В.** Образ России на западном экране. От эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). - 2-е издание. - М.: Изд-во МОО Информация для всех, 2013. — 230 c.
21. **Федоров А.В.** Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 c.
22. **Федоров А.В.** Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. /А.В. Федоров; Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. - 64 c.
23. **Фильмы в сумерках.** Максименков Л.(интервью)//Радио Cвобода/ [Электронный ресурс]. – 7.07.2002. – Режим доступа: (свободный) https://www.svoboda.org/a/24204213.html
1. **Фатеев А.Г.** Образ врага в советской пропаганде. 1945 - 1954 гг. / Отв. ред. Петрова Н. К.; Ин-т рос. истории РАН. — М.: Издат. центр Ин-та рос. истории РАН, 1999. — 261 с. [↑](#footnote-ref-0)
2. **Морозов И.** Формирование в народном сознании «образа врага» как способ политической мобилизации в России // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании: Материалы Международной научной конференции/ Под ред. С.Н. Полторака. СПб., 2001. – С. 54. [↑](#footnote-ref-1)
3. **Белоконева А.С.** Конструирование образа внешнего врага: исследование советских СМИ и официальных документов начала "холодной войны": 1946-1953 гг.: автореф. дис. …канд. социол. наук/А. С. Белоконева; Московский РГГУ. – Москва, 2004. – 175 с. [↑](#footnote-ref-2)
4. **Савельев А.Н.** Образ врага: от биологии к политологии// Этнопсихологические проблемы вчера и сегодня. Мн., 2004. С. 134-185. [↑](#footnote-ref-3)
5. **Гудков JI.** Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции. // Образ врага: Сб. ст./ Сост. JL Гудков. М., 2005. С. 7-80. [↑](#footnote-ref-4)
6. **Волобуев О.В.** Советский тоталитаризм: образ врага // Тоталитаризм и личность. Пермь, 1994. С. 121-135. [↑](#footnote-ref-5)
7. **Игрицкий Ю.И.** Россия и Запад: корни стереотипов // Россия и внешний мир: диалог культур: Сб. ст. М., 1997. С. 177-184. [↑](#footnote-ref-6)
8. **Сенявская Е.С.** Противники России в войнах ХХ века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества/Е.С. Сенявская; М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. - 288 с. [↑](#footnote-ref-7)
9. **Колесникова, А. Г.** Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе (середина 1950-х - середина 1980-х гг.): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Колесникова А. Г. - М., 2010. - 226 с. [↑](#footnote-ref-8)
10. **Колесникова А.Г.** «Образ врага» в советской пропаганде периода «Холодной войны»: от события к образу»/А.Г. Колесникова// Приволжский научный вестник. – 2011. - №3. – С.17 – 18. [↑](#footnote-ref-9)
11. **Орлова А.С.** Способы воплощения «Образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о Великой Отечественной войне/А.С. Орлова//Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Выпуск № 4 / том 21. – Москва. – 2015. – С.32. [↑](#footnote-ref-10)
12. **Колдомасов И. О.** Формирование образа союзников с помощью печатных СМИ в советском обществе военных лет (1941-1945 гг.). /И.О.Колдомасов// Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. – 2009. - № 7 (62). – С.44. [↑](#footnote-ref-11)
13. **Колдомасов И.О.** Образ союзников по антигитлеровской коалиции в представлениях советского общества 1941-1945 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Колдомасов Илья Олегович; [Место защиты: Ин-т истории и археологии УрО РАН]. - Екатеринбург, 2010. - 30 с. [↑](#footnote-ref-12)
14. **Федоров А.В.** Образ России на западном экране. От эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). - 2-е издание. - М.: Изд-во МОО Информация для всех, 2013. — 230 c. [↑](#footnote-ref-13)
15. **Федоров А.В.** Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016)/А.В. Федоров; М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 216 c. [↑](#footnote-ref-14)
16. **Федоров А.В.** Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. /А.В. Федоров; Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. - 64 c. [↑](#footnote-ref-15)
17. **Соболева К.В.** О методах анализа визуальных данных // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 1(33). – Новосибирск: СибАК, 2014. – С.27. [↑](#footnote-ref-16)
18. **Колдомасов И.О.** Образ союзников по антигитлеровской коалиции в представлениях советского общества 1941-1945 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Колдомасов Илья Олегович; [Место защиты: Ин-т истории и археологии УрО РАН]. - Екатеринбург, 2010. - 30 с. [↑](#footnote-ref-17)
19. **Липпман У.** Общественное мнение /У. Липпман; пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. - 384 с. [↑](#footnote-ref-18)
20. **Сенявская Е.С.** Противники России в войнах ХХ века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества/Е.С. Сенявская; М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. - 288 с. [↑](#footnote-ref-19)
21. **Федоров А.В.** Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. /А.В. Федоров; Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. - 64 c. [↑](#footnote-ref-20)
22. КПСС. Съезд 25-й. стенографический отчет. 24 февраля – 5 марта 1976 г. [в 3-х т.]. Т.1. – М.: Политиздат, 1976. – С.113 [↑](#footnote-ref-21)
23. **Согрин В.В.** Динамика соперничества СССР и США в период Холодной войны 1945 – 1991 годы/В.В. Согрин//Новая и новейшая история, 2015. т. №6. – С.36-52. [↑](#footnote-ref-22)
24. **Францев Г.П.** Космополитизм – идеологическое оружие американской реакции/Г.П. Францев//Правда. – 1949. - №73. – С. 5-6. [↑](#footnote-ref-23)
25. **Исаева К.М.** История советского киноискусства в послевоенное десятилетие: учебное пособие/К.М. Исаева; М.: ВГИК, 1992. – 76 с. [↑](#footnote-ref-24)
26. **Федоров А.В.** Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 c. [↑](#footnote-ref-25)
27. **Сенявская Е.С.** Противники России в войнах ХХ века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества/Е.С. Сенявская; М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С.158 [↑](#footnote-ref-26)
28. **Фильмы в сумерках.** Максименков Л.(интервью)//Радио Cвобода/ [Электронный ресурс]. – 7.07.2002. – Режим доступа: (свободный) https://www.svoboda.org/a/24204213.html [↑](#footnote-ref-27)
29. **План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время.** М.: Агитпроп ЦК КПСС, 1949. – 8 с. [↑](#footnote-ref-28)
30. **Большаков И.Г.** Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве/И.Г. Большаков»//Правда. – 1949. - №70. – 2 с. [↑](#footnote-ref-29)
31. **Чиаурели М.** Насущные задачи советской кинодраматургии/М. Чиаурели//Правда. – 1949. - №61. – 4 с. [↑](#footnote-ref-30)
32. **Родимцев А.** Фильм о Великой победе/А. Родимцев//Советское искусство. – 1949. - №19(1159). – 6-7 с. [↑](#footnote-ref-31)
33. **Фатеев А.Г.** Образ врага в советской пропаганде. 1945 - 1954 гг. / Отв. ред. Петрова Н. К.; Ин-т рос. истории РАН. — М.: Издат. центр Ин-та рос. истории РАН, 1999. — 261 с. [↑](#footnote-ref-32)
34. **Чиаурели М.** Падение Берлина/М. Чиаурели//Советское искусство. - №6. – 1948. – 3 с. [↑](#footnote-ref-33)
35. **Большаков И.Г.** Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве/И.Г. Большаков»//Правда. – 1949. - №70. – 2 с. [↑](#footnote-ref-34)
36. **Пудовкин В.** Подлинная народность/В. Пудовкин//Советское искусство. - №29. – 1950. – 6-7 с. [↑](#footnote-ref-35)
37. **Федоров А.В.** Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016)/А.В. Федоров; М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 216 c. [↑](#footnote-ref-36)
38. **Озеров Ю.** Памятник советскому народу/Ю. Озеров//Советская культура. - №23(4303). – 1971. – 15 с. [↑](#footnote-ref-37)
39. **Озеров Ю.** Направление главного удара/Ю. Озеров//Искусство кино. - №5. – 1970. – 3-4 с. [↑](#footnote-ref-38)
40. **Вреск С.** Советский союз и Югославия в 1968 году: кризис взаимоотношений//Вестник Санкт-Петербургского университета. – серия 2: История. – 2010. - №4. – С.150 [↑](#footnote-ref-39)
41. **Озеров Ю.** Восславить подвиг народа/Ю. Озеров//Искусство кино. - №2. – 1971. – 5с. [↑](#footnote-ref-40)
42. **Алов А.** Тегеран-43/А. Алов, В. Наумов//Искусство кино. - №12. – 1980. – 5-6с. [↑](#footnote-ref-41)
43. **Федоров А.В.** Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 c. [↑](#footnote-ref-42)
44. **Об утверждении ФГОС основного общего образования:** приказ Минобрнауки России от 17.12.2010 №1897 (зарег. В Минюсте России 01.02.2011, рег. №19644) (с изм. и доп. от 29.12.2014) (с приложениями)//Официальные документы в образовании. – 2015. - №11. – С.5 – 60. [↑](#footnote-ref-43)
45. **Об образовании:** Федеральный закон от 29.12.2012 №273 (с изм. внесенными Федеральным законом от 06.04.2015 №68-ФЗ (ред. 19.12.2016), постановлением Конституционного Суда РФ от 05.07.2017 №18-П). [↑](#footnote-ref-44)