

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕР-
СИТЕТ им. В. П. Астафьева»

Исторический факультет
Кафедра отечественной истории

Содомова Вероника Евгеньевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА МАССОВОЕ СОЗНАНИЕ ГРАЖДАН
СССР В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование
Направленность (профиль) образовательной программы
История

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

Зав. кафедрой
к.и.н, доцент Ценюга И.Н.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

Научный руководитель
к.и.н, доцент Ворошилова Н.В.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

Дата защиты

Обучающийся Содомова В.Е.

(дата, подпись)

Оценка _____

Оглавление	
Введение.....	3
1. Состояние советского кинематографа в послевоенные годы	9
1946-1953гг	9
1.1. Кино как механизм идеологической пропаганды	9
1.2. Киноиндустрия как отрасль культуры.....	14
2. Основные художественные направления киноиндустрии как инструменты воздействия на массовое сознание	21
2.1. Биографические картины: противоборство реальных фактов и идеологических установок	21
2.2. Образы «идеальных» героев и искажение существующей действительности, воплощенные в кино.	39
2.3. Концепция образа «врага» и ее значение в рамках государственной пропаганды.....	44
3. Методика проведения урока для 9-го класса «Пропаганда советских «идеалов» через кинематограф в послевоенные годы»	49
Заключение	56
Список источников и литературы	59
Источники.....	59
Литература.....	59

Введение

Актуальность исследования влияния кинематографа на массовое сознание граждан СССР в послевоенный период 1945-1953 годов определяется несколькими факторами.

Во-первых, это **хронологические рамки исследования** – послевоенные годы являются интересным и показательным периодом для изучения, так как это была эпоха восстановления после масштабных потрясений и разрушений Великой Отечественной войны. Безусловно, для коммунистического СССР, как победителя мирового агрессора, и, одновременно, идеологического противника ведущих западных держав, необходимо было не только поддержать свой статус «великой страны», но и продемонстрировать всему миру, что его государственная система функционирует идеально.

Необходимо было наращивать темпы развития экономики, восстанавливать и модернизировать промышленность, наращивать оборонный потенциал, возрождать науку. Важную роль в этих процессах сыграл единый народный дух советского народа, сплоченность, оптимизм, которые культивировались идеологами коммунистической партии.

Необходимо отметить, что окончание войны потребовало существенной корректировки системы пропаганды Советского государства. В первую очередь потому, что советская пропаганда также нуждалась в переходе на мирные рельсы: необходима была смена целей и задач государства под условия мирной жизни. Фактор сплочения населения на основе патриотизма и необходимости победы над врагом перестал быть актуальным, и поэтому нужно было четко сформулировать новые общественные задачи, объединяющие идеи.

Во-вторых, сильно изменившаяся политическая, социальная, культурная конъюнктура требовала оперативной реакции со стороны партийных идеологов, объяснения основных черт нового мирового устройства в русле коммунистической идеологии.

При этом нужно отметить, что многие положения советской внутривойсковой пропаганды, которые использовались до начала ВОВ, были сильно обесценены к ее окончанию, и потому не подходили для использования в своем прежнем виде. Нужны были новые ответы власти на вызов времени.

Проблема была в сознании миллионов советских жителей, побывавших в капиталистической Европе и имевших возможность сравнить советский образ жизни с западным. Партийная коммунистическая элита этот момент ясно осознавала.

Основным решением таких идеологических проблем стало увеличение объемов пропаганды с привязкой к новым общественно-политическим условиям и акцент на превосходство советской Родины над странами Запада.

Если говорить об эффективных способах распространения новых идей, то конечно, среди них нужно отметить воздействие на умы населения через искусство. Самым доступным и эффективным видом которого в послевоенное время был кинематограф.

Соответственно, во-вторых, мы можем отметить ключевую роль кино как рычага воздействия на сознание масс.

Кино в послевоенном СССР – это был очень бюджетным вид досуга, и, учитывая отсутствие телевидения как такового для широких масс, очень популярный среди населения. К 1946 году стало ясно, что военная тематика стала лишней, ведь направление вектора развития страны было на строительство коммунизма. А для этого нужны оптимистично настроенные веселые и активные граждане. Поэтому прокат заполняет лёгкое бытовое кино. Конец этой эпохи был положен только спустя десятилетие лауреатом Каннского фестиваля, фильмом «Летят журавли» (1957), который снова полноценно поднял тему войны, хотя при этом и сохранил наследие «бытового» кино.

Степень изученности темы. Проблема идеологического воздействия на массовое сознание в Советском Союзе нашла отражение в трудах отечественных и зарубежных ученых. Но большинство исследователей делают акцент на

изучение пропаганды СССР в целом или в общем говорят о кино наряду со СМИ.

Например, профессор П.С. Рейфман в своем труде в «Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России» освещает историю цензурного ведомства, сколько история взаимоотношений власти и общества, увиденная сквозь призму запретов, налагаемых властями на общественную жизнь. Исследование состоит из двух томов и посвящено роли цензуры в культурной жизни России с допетровской эпохи до начала нынешнего столетия.

Так же есть работы, которые затрагивают один конкретный аспект пропаганды через кино. Например, Потемкина В.В. в статье «Образ положительного героя отечественных биографических кинофильмов второй половины 1940-х первой половины 1950-х годов. Идеология и эстетика // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена» раскрывает образ положительного героя отечественных биографических кинофильмов второй половины 1940-х первой половины 1950-х годов. Анализируя советскую идеологию и эстетику киноискусства послевоенной эпохи, автор пытается рассмотреть ее с позиции изображения положительного героя. Для этого предлагается подробная аналитическая детализация образов конкретных кинопроизведений.

Также существуют работы авторов, увлеченных кино как видом искусства и подспудно затрагивают тему пропаганды «коммунистических» ценностей. К ним относится Лубашова Н.И., у которой есть целый ряд работ (монографий и статей) о советском кинематографе (Отечественная кинематография в условиях социальных трансформаций конца XX в // Аналитика культурологии. – 2011, Социология российской кинематографии эпохи социализма // Аналитика культурологии.) Этот автор отмечает, что отечественная кинематография периода 1946-1953гг. обладала определенными культурными «киноценностями» (художественно-эстетическими и материальными) и культурными «кинонормами» (образцами, правилами, стандартами, традициями, эстетикой, стилями и т. д.).

Либо данной темы в рамках изучения эпохи в целом касаются профессиональные историки. Например, Корзун В. П., Колеватов Д. М. в работе «Социальный заказ и трансформация образа исторической науки в первое послевоенное десятилетие». 2006г.

Поэтому, можно резюмировать, что тема мало изучена, хотя материала для подобной работы достаточно. Как в виде источников – непосредственно фильмов, так в виде монографий и статей по истории КПСС, так и в виде работ по истории развития киноиндустрии.

В настоящей работе поставлена **цель исследования** – выявление влияния кинематографа на массовое сознание граждан СССР в послевоенный период 1945-1953 годов. В соответствии с поставленной целью в работе были выделены следующие задачи:

- проанализировать особенности послевоенного кинематографа 1945-1953 годов;
- рассмотреть идеологические пропагандистские задачи и инструменты воздействия на массовое сознание советского кинематографа в послевоенный период;
- на примере выбранной темы доступно и наглядно продемонстрировать учащимся как работал механизм пропаганды через искусство, насаждаемой «сверху» в заявленный период времени.

Объектом исследования является советский кинематограф 1945-1953 годов.

Предметом исследования являются способы воздействия кинематографа на массовое сознание граждан СССР в послевоенный период 1946-1953 годов.

Хронологические рамки исследования. Исторические рамки исследования определены окончанием Великой Отечественной Войны в 1945 году и смертью И.В. Сталина в 1953 году.

Источниковая база исследования это является комплекс разнообразных исторических источников.

Интерес для изучения представляют в первую очередь документы личного происхождения. Это прежде всего мемуары создателей кинолент – режиссёров, так как они сообщают наиболее полную информацию о процессе создания фильмов. Значимым источником являются и воспоминания сценаристов, игравших значительную роль при создании фильмов, ведь именно они нередко были вынуждены исправлять тексты, забракованные цензурой. Многие из мемуаров были изданы еще в советское время, как, например, воспоминания режиссеров М. Ромма, И. Пырьева, Г. Александрова, Ф. Эрмлера, писателей К. Симонова, А. Каплера, Е. Габриловича и др. Эти работы интересны с точки зрения погружения в процесс производства картин, взаимоотношений коллег по киноиндустрии, и их пересечения с госструктурами. Но, конечно, их нельзя назвать оппозиционными к власти или идущими вразрез в советскими ценностями.

Еще одним источником для раскрытия темы являются материалы центральной журнальной и газетной периодики 1945-1953 гг., посвященные как общим вопросам общественно-политической и культурной жизни страны, так и отдельным проблемам развития кинематографии («Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Литература и искусство», «Искусство кино» и т. д.). Данный вид источников даёт представление об атмосфере, царившей в культурной жизни общества, о том, какую реакцию вызвала та или иная кинокартина, в первую очередь, у представителей партийных органов, о критериях художественной ценности фильма.

Еще одной группой источников являются собственно фильмы 1946-1953гг. Приведу в пример одни из самых кассовых за изучаемый период. Такие как «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (1950г.), «Каменный цветок» (1946г.), «Золушка» (1947г.), «Молодая гвардия»(1948г.), «Встреча на Эльбе»(1949г.), «Сельский врач» (1952г.). Это либо картины, пропитанные оптимизмом, подчеркивающие, что добро всегда побеждает зло. Под «добром» подразумевается идеальный советский гражданин, добросовестный, от-

ветственный, осознающий, что общее благо и намного выше частных интересов; либо просто экранизации сказок, но с такими главными героями, которые по своим качествам и миссии тоже напоминают образцового советского гражданина.

Практическая значимость исследования. Дипломная работа может служить историческим и социокультурным источником информации для учащихся.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников.

1. Состояние советского кинематографа в послевоенные годы

1946-1953гг

1.1. Кино как механизм идеологической пропаганды

По резюме И. Большакова, председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, выступившего в 1944 году с публичной лекцией «Наше советское киноискусство ведет свое летоисчисление от 27 августа 1919 года, когда Владимир Ильич Ленин подписал декрет «О переходе всей фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного Комиссариата просвещения». Этим декретом было положено начало советской кинематографии как отрасли социалистической культуры, развиваемой и руководимой советским государством»¹.

Те немногие зарубежные картины, которые попадали в Советский союз, тщательно «обрабатывались» перед показом. Этим процессом руководила специальная редакционно-монтажная коллегия Совкино. Идеологически выдержанный вид придавался фильму разными способами: путем сокращений, смены названий, нового монтажа, вклейки «своих» надписей.

Если еще 30-е годы количество развлекательных, «коммерческих» лент в производстве и оттуда в прокате сильно уменьшилось, и произошло сужение жанрово-тематического диапазона, то фильмы первых послевоенных пятилеток наоборот к легкому «флеру» простых сюжетов обычных советских граждан. Так как зрителю почти не предоставлялось выбора – все смотрели все.

Не смотря на скудный репертуар, кинотеатр 1930-1940-х годов в условиях дефицита всеобщих развлечений (танцплощадок, кафе, спортивных заведений) пользовался большой популярностью у рядового гражданина. И этот факт усиливал влияние насаждаемой через кино идеологии. Помимо демонстрации художественной картины, в кинотеатре предлагали еще и другие

¹ Храмов В.Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. – 2009. – № 1. – С. 54.

жанры, кроме фильмов - хронику, киножурнал, наконец, музыкальную программу. Таким образом, средний обыватель посещал своего рода культурно-развлекательный комплекс. Естественно, за исключением широкого спектра развлечений, «поход в кино» был праздником, граждане шли туда с хорошим настроением, готовые слушать и верить предоставленной посредством искусства информации.

Киноткатры в послевоенное время заполнялись в основном простонародьем. «Интеллигенция, – пишет В. Михайлов, – глянув разок на «чудо XX века» и удивившись его примитивности, вскоре потеряла к нему интерес и перестала посещать синематографы. И лишь прислуга, мастеровые, швейки, ремесленники, да еще гимназисты, отложив на билеты заветные двугривенные, зачастили в кинематографы»². А это была основная, менее образованная масса населения, что делало пропаганду максимально эффективной.

Необходимо заметить, что начиная с конца 1920-х гг. и начала изменений социально-экономического положения общества берет свое начало искусственно нагнетаемая политизация массового сознания. Тут нужно отметить и информационный вакуум, формируемый «железным занавесом», который оторвал нашу страну от остального мира. Были созданы, по выражению М. И. Жабского, «необходимые социальные предпосылки для идеологизации и массовой кинопотребности, резкого усиления в ней познавательно-воспитательных устремлений. В итоге социально-проблемный фильм стал нормой массового восприятия кино, и многие зрители к тому же обрели готовность улавливать, добровольно «настраиваться» на воспитательный посыл кинопроизведений»³.

Во время Великой Отечественной войны посещаемость кинотеатров резко возросла. Это объясняется тем, что население больших городов сильно увеличилось за счет эвакуированных, а кроме того зрителей, помимо кино еще

² Михайлов В.П. Рассказ о кинематографе старой Москвы. – М.: Иллюзион, 1998. – С. 38

³ Феномен массовости кино / Ред. М.И. Жабский. – М.: Мин-во культуры РФ, НИИ киноискусства, 2004. – С. 90.

интересовала и фронтовая кинохроника. Народ ждал нового выпуска боевого сборника не меньше, чем очередное сообщение от советского Информбюро. Большим успехом во время ВОВ пользовались документальные картины, многие из них имели и широкий международный прокат.

В период 1945-1953 годов фильмы начали «бронзоветь», становясь все более парадными, тяжеловесными, преисполненными яркого пропагандистского пафоса. Ленты, способные увлечь острым драматизмом и лирической задушевностью, практически исчезли с экранов. Основную долю советского кино репертуара заняли историко-биографические картины.

В это же период началось сильное сокращение кинопроизводства. Наступил так называемый период малокартинья. Инициаторы такого курса предполагали, что фильмов будет ставиться меньше, при этом на них будет выделяться больше бюджетных средств, а ставить их будут только самые лучшие режиссеры, поэтому качество постановок повысится. При этом, естественно, надо помнить, что в послевоенные годы лишних денег, которые можно было пустить на искусство, в стране не было. Таким образом, в 1949 г. вышло 16 картин, в 1950 г. – 15, в 1951 г. – всего 9.⁴

Большой популярностью в тяжелейших условиях восстановления экономики после тягот войны пользовалось игровое кино. Зрители смотрели в основном очень наивные комедии, исторические и биографические постановки. Легкие жанры, к которым помогали зрителям забыть жизненные тяготы и на время киносеанса окунуться в мир грез. Советские режиссеры смогли точно угадать главную потребность зрительской аудитории тех лет – потребность в улыбке и образах надежды. Снималось много фильмов не чисто комедийных, но содержащих в себе большую дозу юмора, света, добра. Часто такие картины были музыкальными. Появились в прокате советские «мюзиклы», такие как «Свадьба с приданным» 1956 год и «Кубанские казаки» 1949 год.

⁴Нежигай Э.Н. Советская политическая цензура и киноискусство в России периода НЭПА // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 6. – С. 167

«Если учесть, – подчеркивает В. И. Фомин, – в каких условиях были одержаны все эти творческие победы и свершения, то можно без малейшего преувеличения утверждать, что наше кино в годы войны тоже совершило свой самый настоящий подвиг: оно оказалось на высоте своего времени, нашло свое место в общей борьбе, оказало мощную духовную поддержку сражающемуся народу»⁵.

После трагических испытаний и потерь, пережитых страной в период недавней войны, во время тяжелейшего восстановления разрушенной страны, в условиях крайне бедной мирной жизни, кинематограф должен был стать настоящей отдушиной для советского народа. Для миллионов людей даже совсем простенькие фильмы, такие как «Первая перчатка» (1946 год), «Беспокойное хозяйство» (1946 год), не говоря уже фильмах с большим зрительским потенциалом как, например, «Золушка» (1947 год), «Сказание о земле Сибирской» (1947 год), «Каменный цветок» (1947 год), «Повесть о настоящем человеке» (1948 год), помогали морально справляться с трудностями и одновременно становились и развлечением, и утешением и дарили надежду. Помимо этого, кино было практически единственным доступным для населения развлечением: цены на билеты в послевоенное время были вполне доступными.

Учитывая эти ожидания и интересы различной зрительской аудитории, советская кинематография потенциально могла получить существенный прирост посещаемости и сформировать очень успешную экономику. Поэтому пятилетний план 1946-1950 годов восстановления и развития кино в СССР разрабатывался с верой и убежденностью в возможность достижения подобных результатов. Большие и впечатляющие цели ставил этот план и по разделу кинофикации и кинопроката. Однако эти впечатляющие планы, как и большие потенциальные возможности советской кинематографии, в значительной степени оказались заблокированы рядом неблагоприятных обстоятельств.

⁵ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Ред. В. И. Фомин. – М.: Минкульт РФ, ВГИК, 2012. – С. 85.

Нужно отметить, что на эффективности работы отрасли всегда сказывались и особенности репертуарной политики, характерной для потребностей власти. Именно в первую послевоенную пятилетку советский кинорепертуар был насильственно максимально сдвинут в сторону идеологизации через политическую пропаганду. Серьезные объемы эстетики «большого стиля» сильно подкосили возможности даже историко-биографического жанра, вероятно интересного для очень широкой зрительской аудитории.

Введение этой эстетики привело к тому, что с экрана полностью исчезла жизнь простого человека, его быт, чувства. Были изгнаны краски лирики, юмора и эксцентрики, которые играли важную роль в советском кино. Пропало многообразие и многоголосие авторских тонов. Гипотетически широкий размах арсенала стилей советского кино просто катастрофически сужался, оставив место только для плакатно-парадного, монументального типа повествования. Ведущим среди других стал жанр так называемой «художественно-документальной эпопеи». ⁶ Высшей точки прогресса этой тенденции стали такие парадные картины «Клятва» (1946 год) и «Падение Берлина» (1949 год) М. Чиаурели, «Сталинградская битва» (1949 год) В. Петрова. Искусственный всплеск такого пресловутого «большого стиля» захватывает даже талантливых и профессиональных мастеров, как, например, И. Савченко «Третий удар» (1948 год).

Таким образом, можем сделать выводы о значении кино, как о механизме идеологической пропаганды. Известная фраза Ленина «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» ⁷ определило судьбу кинематографа в СССР. До самой перестройки кино было основным инструментом государственной демагогии, а знаковые картины

⁶ Феномен массовости кино / Ред. М.И. Жабский. – М.: Мин-во культуры РФ, НИИ киноискусства, 2004. С. 22.

⁷ Ленин В. И. . Полное собрание сочинений, изд. 5-е. М.: Издательство политической литературы, 1970 — Т. 44 — С. 44.

стали зеркалом культурных и идеологических трендов. При этом даже вынужденные клише агитпропа не мешали создавать качественные работы.

С другой стороны, фильмы на простые бытовые темы редко отражали реальность, показывали жизнь, к которой должен стремиться зритель. Особенно это характерно для работ Г. Александрова, в которых порой было сложно понять, где и когда происходит действие, настолько блестящей была картинка: «Веселые ребята» (1934 год), «Встреча на Эльбе» (1949 год). Новая эстетика подсвечивалась изображением архитектуры сталинского ампира, создавая блистательную реальность страны советов.

Герои из «железа и стали» с улыбкой на лице боролись со шпионами и бюрократами, влюблялись, побеждали отдельные перегибы на местах и строили светлое будущее великой державы, вдохновляясь Сталиным как живым вождем. Настоящая жизнь интересовала меньше всего, да и обыватели ходили в кинозалы не за ней, а за сказкой, которую должны были сделать былью.

Итак, советская власть с первых лет своего существования уделяла внимание кинематографу как средству политической и идеологической пропаганды. Равно как и цензура, средства массовой информации и вещания находились под строгим контролем со стороны государства, поскольку страна переживала период идеологического кризиса, смены государственного строя и утверждения новой политической формации. В таких условиях кино становится мощным орудием в руках государственной власти, которое использовалось сообразно текущей политической ситуации в стране.

1.2. Киноиндустрия как отрасль культуры

Кинематограф как вид искусства быстро получил признание среди общности, как только появился в России, став популярным увлечением у большей части русской интеллигенции. Постепенно произошла дифференциация единой поначалу публики, поэтому постепенно выделились две группы кинозрителей, определяющиеся социальным статусом. Первая, образованная,

более культурно подкованная – «театральная», а именно буржуазная (известные адвокаты, писатели, профессора, актеры, крупные торговцы, тыловое офицерство, чиновники), – смотрела фильмы в презентабельных кинотеатрах. Вторая группа – численно значительно превышающая первую, – это простые граждане, для которого кино иногда были первым приобщением к сфере культуры⁸. К этой группе относились торговцы, мелкие чиновники, приказчики, домашняя прислуга, ремесленники, заводские рабочие, крестьяне-сезонники. Сергей Гинзбург в своей книге разделяет киноаудиторию того времени на три группы: «...буржуазная верхушка кинозрителей, мещанская аудитория большинства кинотеатров, и демократическая публика окраинных дешевых иллюзионов»⁹.

Первые российские зрители с удовольствием смотрели и хроникальные, видовые и научные ленты. Ценились мифологические и библейские сюжеты, исторические постановки. И, конечно, с полным восторгом зрители смотрели феерии и сказки. Также успехом у всех зрителей пользовались «пикантные» картины так называемого «парижского жанра». Существенное место в российском репертуаре занимали западные фильмы – французские, итальянские, немецкие, датские фильмы. Это был период единого мирового кинорепертуара, когда зрители повсеместно смотрели одни и те же фильмы и реагировали соответственно примерно одинаково.

Царская дореволюционная кинематография, родившись немного позже многих других зарубежных, но развивалась быстро и качественно, поэтому очень быстро наверстала упущенное и встала в один ряд с странами кинопередовиками. Было организовано благополучно функционирующее национальное кинопроизводство, построена разветвленная сеть кинотеатров, поставлен на поток выпуск кинолент, возвращены талантливые кадры самых раз-

⁸ Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. – М.: Наука, 1976. – С. 28.

⁹ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 200.

ных кинематографических профессий. Привлекая к работе писателей, композиторов, писателей, актеров театра, наше кино добилось признания и взаимодействия со смежными видами искусств. И самым главным показателем успеха отечественного кино стала любовь и постоянный интерес к нему самой разнообразной российской кинопублики.

В начале 1920-х годов основным источником пополнения проката были иностранные картины, так как одна часть русских дореволюционных фильмов была естественно запрещена советской цензурой по идеологическим мотивам, а другая – вывезена «волной» эмигрантов за границу. Но иностранные фильмы не в состоянии были справиться с «фильмовым голодом», охватившим всю Россию, в особенности глубинку страны. Такое положение естественным образом влекло за собой сокращение киносети.¹⁰

К началу 20-х годов XX века количество стационарных кинотеатров уменьшилось до самого низкого в своей истории уровня – около 700 (до революции их насчитывалось, по различным источникам от 2500 до 4000).¹¹

Постепенное возрождение киноиндустрии произошло только к марту 1921 года, когда в России заканчивался период «военного коммунизма» и начался переход к новой экономической политике. Нэп дал толчок инициативе акционерных обществ, стимулировал прокат. Коммерческие кинотеатры составляли в период НЭПа базу киносети и приносили до 80% всей прибыли от общего проката.

Но советская власть не планировала ослаблять идеологический контроль над кинематографом и нащупывала все новые формы эффективного подчинения этой индустрии задачам своей пропаганды. В 1924 году была организована государственная структура Совкино, она шаг за шагом объединила как разрозненные так и самостоятельные кино организации РСФСР, упразднив их

¹⁰ Нежигай Э.Н. Советская политическая цензура и киноискусство в России периода НЭПА // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 6. – С. 166

¹¹ Ерофеев К.Б. Образ адвоката в советском кинематографе // Евразийская адвокатура. – 2013. – № 2. – С.23

права проката, а вскоре и самостоятельность в производстве картин. С течением времени к Совкино была передана и госмонополия на весь зарубежный кинопрокат. Именно благодаря такой «жесткой хватке» во второй половине 1920-х годов кинопромышленность РСФСР экономически окрепла и развернулась так сильно, что отечественные картины начали планомерно вытеснять заграничные.

В течение 1920хх годов, отечественная кинематография постепенно была восстановлена. Крупные кинофабрики функционировали, двери кинотеатров открылись, их число постепенно росло, появился кинопоказ и в деревне. Но число кинозрителей все-таки росло быстрее числа кинотеатров. Киносеть никак не могла охватить всю потенциальную зрительскую аудиторию.

Надо заметить, что кинофикация в России постоянно отставала от других сфер этой индустрии. Наличная киносеть, к сожалению, ни качественно, ни количественно не дотягивала до необходимого уровня и не соответствовала требованиям времени, из-за этого масса желающих попасть в кинотеатр оставалась неудовлетворенной. В советских кинотеатрах общий технический уровень проекционной техники был тогда очень низким. А индустрия постоянно совершенствовалась. В начале 1930-х гг. в мировой и советский кинематограф пришел звук. При этом только в 1932 году и лишь в 2% наших кинотеатров соответствующее оборудование для демонстрации звуковых фильмов, в тот же период времени в США данный показатель был 80%. И даже в 1938 году СССР этот показатель вырос только до 34%. Но даже оснащенные необходимой системой подачи звука советские кинотеатры не могли работать полноценно в середине 1930-х годов. Ибо звуковых лент не хватало, и даже немых выходило недостаточно¹².

В кинотеатрах просто-напросто нечего стало транслировать, и, соответственно, доходы когда-то рентабельной отрасли стремительно приближались к нулю. Поэтому «Государственный комитет по кинематографии» (Госкино)

¹² Косинова М.И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 2. – С. 84-88.

принял решение выпустить на экраны страны решено более 100 «трофейных» зарубежных фильмов – американских, английских, французских, которые были изъяты из архивов нацистской Германии. Поэтому эти ленты составляли большую часть репертуара советских кинотеатров в 1945-1953 годах.

Огромную работу необходимо было провести в области улучшения качества демонстрации кинокартин, повышения освещенности экрана и повышения качества звуковоспроизведения. «Развитие киносети, писал министр кинематографии И.Г. Большаков, – потребует от нас в течение пятилетки свыше 60 тыс. новых проекционных аппаратов, 25 тыс. электростанций и около 9 тыс. автомашин, специально предназначенных для кинопередвижек, обслуживающих сельские местности. В результате осуществления, поставленных перед нами задач в 1950 г. государственная киносеть открытого типа сможет обслужить свыше 1100 млн зрителей против 573 млн человек, обслуженных в 1945 г.»¹³

К концу сталинской эпохи советский кинематограф оказался в чрезвычайно тяжелом положении. Рухнуло не только производство, но по цепочке рассыпались и остальные звенья киноиндустрии – прокат и показ.

После 1953 года можно выделить четкие изменения в развитии отечественной киноиндустрии, такие как небывалый рост кинопроизводства в период «оттепели», кризис индустрии в середине 90-х годов, и, наконец, этап 2000-х годов, характеризующийся новым подъемом в сфере отечественного кино.

Совершенно ясно, что популярность кинематографа на протяжении всей истории его развития в России, так или иначе связывалась с распространением политической демагогии на массовую культуру, укрепляя в сознании зрителя идеологические установки, выверенные правящей партией. Особенно ярко это проявлялось, например, в послевоенные годы и на современном этапе. Оба

¹³ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат // Ред. Фомин В.И. М.: Минкульт РФ, ВГИК, 2013. – С. 60

этих исторических периода характеризуются активным воздействием государства на умы и настроение общественных масс в целях выведения страны из кризиса и идеологического подъема, и решения таких государственных задач как повышение обороноспособности страны на базе единения нации. «Кино в руках Советской власти представляет собой огромную, неопределимую силу»¹⁴ говорил И. В. Сталин. И эта фраза максимально отражает ситуацию в киноиндустрии и направленность деятельности государственной власти.

Советские актеры и режиссеры, как и авторы сценариев, знали сталинскую и оценки роли кино для народа, знали фантастическую силу искусства, способную рождать мужество. Соответственно власть старалась, чтобы кино отвечало своему грандиозному назначению. Потому даже сейчас мы с трепетом смотрим некоторые советские фильмы, отражающие дух советского времени, несущие радость и вдохновение, толкающие на высокие и благородные поступки.

Период 1945-1953 гг. был для кинематографа сложным временем, так как СССР восстанавливался после войны.

Конечно количество выпускаемых фильмов резко упало, и хотя студии возвращались из эвакуации и готовы были приступить к работе, но у государства на тот момент были иные приоритеты. Все сценарии утверждал лично И.В. Сталин, киностудии максимально урезали бюджет, а сэкономленные деньги шли на поднятие экономики. Это обстоятельство неизменно привело к спаду кинопроизводства, количество премьер в год снизилось в среднем до 10 фильмов, так началось «сталинское малокартинье»¹⁵. Романтических мотивов в послевоенном кино почти не было — частично это связано с тем, что Сталин не одобрял мелодрамы в принципе и критически смотрел на зарубежные ленты, где чувства не были табу.

¹⁴ Сталин И. В. Сочинения. Том 1. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1951 г. С.34

¹⁵ Храмов В.Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. — 2009. — № 1. — С. 52

После ВОВ в страну попало много трофейного западного кино, которое проходило цензуру лично у вождя и только после этого выходило в прокат. Несмотря на то, что зарубежные фильмы вызывали возмущение Отдела пропаганды и агитации, они спасали советский бедный кинопрокат, иначе существенное сокращение производства собственных лент сделало бы кинотеатры пустыми. Несмотря на все трудности киноиндустрии, в 1943 году фильм из СССР первый раз получил премию «Оскар» — статуэтку за лучший документальный фильм. Ее присудили ленте «Разгром немецких войск под Москвой». Спустя четыре года в 1947-м автор картины Григорий Александров получил приз Венецианского кинофестиваля за лучший сценарий за комедию «Весна». Также в 1947 году как лучший документальный короткометражный фильм на Оскар был номинирован «Жизнь в зоопарке» (объединение «Арткино»)

Это был единичный успех, так как в целом специфика советских послевоенных фильмов западному зрителю была непонятна. Зато отечественному более чем ясна, доступна и желанна. Поэтому огромное количество советских граждан посещали кинотеатры, с удовольствием потребляли предложенный им продукт и видели в нем отражение обязательно ждущего их светлого будущего.

2. Основные художественные направления киноиндустрии как инструменты воздействия на массовое сознание

2.1. Биографические картины: противоборство реальных фактов и идеологических установок

Важные позиции в жанровой палитре советского послевоенного кино занимает жанр историко-биографического фильма, посвященный великим русским полководцам, государственным деятелям, ученым, художникам.

Как пишет М.И. Косинова, в конце 1940-х – начале 1950-х годов фильмы начали заметно «бронзоветь», становясь все более тяжеловесными, парадными, преисполненными громогласного пропагандистского пафоса. Одним из популярных жанров послевоенного времени становится жанр биографического фильма, который появился еще в 30-е годы, но окончательно оформился в 1940-е.¹⁶

Инструментами воздействия на массовое сознание послевоенного периода становятся особенные жанры снимаемых лент. Это был один из инструментов воздействия на массовое сознание. Так, Д.А. Хрюкин пишет, что в разные исторические этапы развития советского государства на повестке дня отечественного кинематографа стояли в качестве первоочередных те или иные жанры кино.

Этот жанр, ставший ведущим продюсерским проектом И.В. Сталина и начатый еще до войны, был помпезно заявлен В. Петрова «Петром Первым» (1937 год), А. Довженко «Щорсом» (1939 год), С. Эйзенштейна «Александром Невским» (1938 год).

Но продолжение этой тенденции после ВОВ получило несколько другое развитие. Совершенно разные кинобиографии и знаменитых деятелей России,

¹⁶ Косинова М.И. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис plus. – 2015. – № 2. С.18

подвиги полководцев, истории великих научных открытий в фильмах «Адмирал Нахимов» (1946 год), «Пржевальский» (1951 год), «Адмирал Ушаков» (1953 год), «Академик Иван Павлов» (1949 год), «Жуковский» (1950 год), «Пирогов» (1947 год), «Мичурин» (1948 год), «Александр Попов» (1949 год) и многие другие были унифицированы штампами Отдела пропаганды и агитации при ЦК КПСС. В результате эти картины получились безликими с точки зрения художественного наполнения.

На результатах работы отрасли кино не могли не сказаться и последствия «политики малокартинья». И.В. Сталин поставил задачу перед «Государственным комитетом по кинематографии» тратить на производство картин как можно меньше средств. Конечно, таким образом были отсеяны многие «проходные» сценарии, зато процедура отбора проектов и процесс создания фильмов стали проводиться под таким контролем и с таким активным вмешательством, что появление стоящей картины с точки зрения художественного замысла и свободы мысли, при таком контроле было заведомо исключено.

В сравнении с таким положением вещей, многие историки и киноведы, такие как Ю.Богомолов и Нечкина М.В. признают, что кинематограф военных лет был одним из самых свободных за всю историю советского кино. Он подарил стране и миру такие шедевры, как «Радуга» Марка Донского (1943 год), «Разгром немецких войск под Москвой» Леонида Варламова и Ильи Копалина (1942 год), «В 6 часов вечера после войны» Ивана Пырьева (1944 год), «Жди меня» Александра Столпера (1943 год), «Два бойца» Леонида Лукова (1943 год), «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна (1944 год) и множество других фильмов, вошедших в историю отечественного кинематографа. Работа над всеми этими картинами велась в тяжелейших условиях, на знаковой Центральной объединенной киностудии художественных фильмов в Алма-Ате, с которой и связана большая часть истории военного кинематографа.

«Малокартинье» тяжело сказалось даже на таких крупных гигантах кинопроизводства, как «Мосфильм» и «Ленфильм», на которых надолго оста-

лись не задействованы не только ведущие мастера, но и сотни уникальных специалистов, работников обслуживающих цехов. Для небольших республиканских студий, где и прежде снималось 2-3 картины в год, такая ситуация обернулась полным крахом.

Центральная киностудия стала местом съемок и для самого амбициозного фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Как рассказывает Наум Клейман, Эйзенштейн в начале войны хотел снимать короткометражные фильмы для боевых киноборников и читал лекции о драматургии короткометражного сценария; ориентировал студентов ВГИКа на то, чтобы они использовали в своих военных короткометражках не только современные сюжеты, но и классическую литературу. В частности, режиссеру Михаилу Швейцеру Эйзенштейн советовал снять эпизоды из «Войны и мира», говоря о том, что «Толстой – такой же боец, как наши новые писатели»¹⁷.

«Но в 1942 году пришел приказ Сталина продолжать «Ивана Грозного», которого Эйзенштейн начал еще до войны. Сталин был заинтересован, чтобы фильм вышел, он, конечно, не мог предположить, что Эйзенштейн сделает обвинение самодержавию, а думал, что это будет что-то типа «Александра Невского»¹⁸, - рассказывает киновед Швейцер.

Он подчеркивает, что фильм, вышедший на экраны в 1938 году и по сути предупреждавший о войне, был снят с проката после подписания пакта Молотова-Риббентропа и не показывался вплоть до 1941 года.

«Но как только прозвучало сообщение о нападении фашистской Германии, первое, что передали по радио, – это песня из «Александра Невского» «Вставайте, люди русские!», по которой потом была написана «Вставай страна огромная». Там почти текстуальное совпадение. То есть «Александр Невский»

¹⁷ Косинова М.И. Активизация телевидения и видео в период «застоя» как один из факторов снижения кинопосещаемости // Вестник университета. – 2016. – № 11. – С. 249

¹⁸ Там же С.250

воевал на фронте все 5 лет, и он все время как бы заочно принимал в ней участие, а Эйзенштейн в это время снимал «Ивана Грозного»¹⁹, - рассказывает Клейман.

При том, что картина «Иван Грозный» была сделана в крайне сложных условиях, многие кинокритики называют ее самой лучшей работой С.М. Эйзенштейна.

«Денег не было, съемочная группа совершенно невероятным образом умудрилась из Дома культуры сделать Кремль, Успенский собор, Царские палаты. Все это было выстроено из фанеры. Группа работала практически по ночам, потому что не было электроэнергии днем – она шла на военные заводы. Ночью, когда немного освобождалась энергия, ее давали на киностудию»²⁰, - отмечает киновед.

В середине 1940-х, Иван Грозный не был настолько популярной фигурой. Среди множества других деятелей его лично выбрал и выделил И. В. Сталин. И теперь оставалось сделать только один шаг, чтобы закрепить сталинскую позицию по поводу этого образа в умах советских людей. Этим шагом должен был стать выход на экраны биографического фильма, соответствующего тенденциям советского подхода к этому жанру.

Поручение генерального секретаря сделать фильм о царе Сергее Эйзенштейну лично передал председатель Верховного Совета Андрей Жданов. Режиссеру было настоятельно рекомендовано рассказать в фильме об Иване Грозном и опричнине, как «прогрессивной силе своего времени»²¹. А чтобы не было сомнений в данной директиве Эйзенштейну вручили Сталинскую премию в марте 1941 года за его предыдущую картину «Александр Невский».

Сергей Михайлович все намеки услышал и для «Ивана Грозного» позвал практически ту самую команду, с которой делал «Александра Невского». Как

¹⁹ Хрюкин Д.А. «Военный фильм» как жанр: мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной Войне 1970-х годов // Историческая и социально-образовательная мысль. -2017. – № 6. – С. 133.

²⁰ Хрюкин Д.А. «Военный фильм» как жанр: мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной Войне 1970-х годов // Историческая и социально-образовательная мысль. -2017. – № 6. – С. 134.

и в «Александре Невском» главную роль должен был исполнить Николай Черкасов. Сценарий охватывал тридцатилетний период жизни царя, начиная с венчания на царство и вплоть до длительной и спорной Ливонской войны, которая как раз не характеризовала царя, как грамотного правителя. Эпиграфом к сценарию режиссер взял фразу философа Сенеки: «Нет великого духа без примеси безумия»²².

Именно потому, что «Иван Грозный» создавался во время ВОВ, в эвакуации, на Алма-Атинской киностудии, Сергей Эйзенштейн ощущал себя счастливым художником с безграничными возможностями и очень тщательно подходил к проработке малейшей детали съемок, не говоря уже о выборе главных актеров. Процесс съемок очень торопил Председатель Комитета по делам Кинематографии Иван Большаков.

В результате Эйзенштейн написал личное письмо Сталину об истощенных, живущих впроголодь членах киногруппы и о своем функциональном расстройстве нервной системы. Но при этом он подчеркивает: «Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы, как «Иван Грозный»²³.

О тяжелом экономическом положении во время съемок пишет киновед Н.И. Клейман: «Иногда в кадре видно, что из актерских ртов идет пар, потому что холодно было в павильоне, ничего не отапливалось. И актеры под эти боярские одеяния надевали толщинки, чтобы согреться. И только Николай Черкасов невероятным усилием воли в своих царских рубахах снимался без этих утепляющих толщинок. Но у всех было невероятное воодушевление, потому что все понимали, что это часть русской культуры. Они понимали, что фашисты хотят завоевать не только людей, богатство России, но и хотят уничтожить культуру. Эта картина, которая мобилизовала весь запас нашей культуры»²⁴.

²² Косинова М.И. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «от-тепели». Возрождение киноотрасли // Сервис plus. – 2015. – № 2. С. 19

²³ Там же, С.20.

²⁴ Там же С.21.

А уже 16 января 1945 года картину показывают в кинотеатрах военной Москвы. Можно сказать, что первую серию приняли без замечаний в авторском варианте. А съемочную группу выдвинули на Сталинскую премию.

Но во время кремлевского просмотра второй серии «Ивана Грозного» атмосфера была очень напряженная. Когда зажгли свет, И.В.Сталин заключил: «Не фильм, а кошмар»²⁵. И пригрозил, что теперь «возьмется за кинематографистов, а то во время войны все руки не доходили»²⁶.

Вождю не понравилось, что во второй серии Иван Грозный действует недостаточно решительно, а опричники похожи на шайку дегенератов. В сентябре 1946 года выходит постановление ЦК ВКПБ с решением о запрещении фильма, в котором Эйзенштейна причислили к тем, кто «легкомысленно и безответственно относится к своим обязанностям, недобросовестно работает над созданием кинофильмов».

На встрече с «верхушкой партии» Эйзенштейна упрекали, что он очень увлекся тенями. Что много показывает бороду Грозного. И обязательно в картине у него четко должно прозвучать, для чего тирану были необходимы репрессии.

Вторую серию «Ивана Грозного» показали только через 10 лет после смерти режиссера Эйзенштейна. Третья серия эпопеи смонтирована так и не была, небольшие фрагменты, которые должны были в нее войти зрители увидели лишь в 1988 году в честь 90-летнего юбилея Сергея Эйзенштейна.

«Можно сказать, что это фильм гениев. И мы доказали именно во время войны, что можем делать кино не хуже Голливуда. В каком-то смысле можно сказать, что «Иван Грозный» – тоже своего рода военный подвиг», - отмечает киновед Клейман Н.И.

Подвигом, впрочем, можно считать все созданные в условиях военного времени кинокартины.

²⁵ Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. – М.: Киноцентр, 1992. С.12

²⁶ Там же, С.15.

«Надо представить, что это было такое, когда актеры, работавшие в театрах, - скажем, питерские актеры из Театра имени Пушкина, который был эвакуирован в Новосибирск, - ехали ночами после спектакля на съемки в Алма-Ату, приезжали на несколько дней, а потом возвращались играть в театр. Напряжение было колоссальное. Но кинопроизводство во время войны не прерывалось ни на месяц. Кино и в тылу было таким же фронтом»²⁷, - говорит Клейман.

Историк кино Н. М. Зоркая так пишет об «Иване Грозном»: «При воплощении замысла на экране произошла удивительная вещь. Словно бы два центра притяжения вступили в действие и притянули к себе один – «политическую», другой – «психологическую» тему фильма, пользуясь определениями Эйзенштейна, или, иными словами, один – официальную концепцию деятельности Ивана Грозного, другой – трагическую правду эпохи. Центры расположились: один – в первой, другой – во второй серии фильма»²⁸. Именно вторая «психологическая» часть и не приглянулась по причине того, что власти не были нужны зрительские размышления о современном государственном строе, тоталитарном режиме, внутри которого эта картина была снята.

С экрана пропадает напряженность, уступая место надежности. Меняется и характер картин: они постепенно превращаются в эпические полотна, где единолично главенствует центральный персонаж. Такой подход был напрямую связан с идеологическими трансформациями в обществе – теперь на передний план выходили не столько революционные идеи, сколько идеи государственности. Возникла необходимость продемонстрировать с киноэкрана новую идею, необходимы стали герои нового образца, представляющие советскую республику в наиболее выгодном свете, который заставил бы вспомнить подвиги недавнего прошлого- войны и революцию.

²⁷ Зоркая Н.В. Портреты. – М.: Искусство, 1966. – С.38.

²⁸ Там же, С.39

Контроль над произведениями искусства приобретал все более пугающие формы, но если в 1930-е годы это не сказывалось на качестве произведений, то во второй половине 1940-х – начале 1950-х годов художественные достоинства произведений явно страдали.

Ключевой парадигмой творчества было продемонстрировать образ царя, ученого, полководца, или другого выдающегося человека и его «великую» деятельность. Персона рассматривалась исключительно с положительной стороны, промахи в карьере или жестокость оправдывались умом, дальновидностью и государственным интересом, даже если в это была максимально противоречивая личность.

Киноискусство окончательно превращалось в орудие пропаганды, персонажи были лишь выразителями «нужных» настроений после ВОВ.

Историк советского кино Е. Добренко отмечает, что по ходу исторических событий меняются «внешнеполитические» события фильмов: сначала была антигерманская направленность, затем, у Эйзенштейна, – антипольская, и так далее»²⁹.

Жанр биографический фильм представлял положительного героя словно машину, без усталости решающую государственные задачи; на внутренний мир человека и его переживания экранного времени не отводилось, зато значительную его часть занимали диалоги, но это были не размышления, а скорее декларативные суждения, не терпящие возражений.

Однако в период второй половины 1940-х – первой половины 1950-х годов были сняты находящиеся вне общей тенденции картины: «Мичурин» А. Довженко (1947 год) и «Тарас Шевченко» И. Савченко (1951 год).

Гениальный биолог И.В.Мичурин, стал героем одноименной биографической картины. Ученый занимается селекцией, а цель его идеальна для советской идеологии пропаганды труда через тернии к звездам – вырастить сады на

²⁹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Ред. В. И. Фомин. – М.: Минкульт РФ, ВГИК, 2012. С.59.

бесплодных полях Сибири и Дальнего Востока. При этом Довженко представляет Мичурина зрителю человеком с непримиримым, даже конфликтным, характером. Режиссер понимает то, как нужно изображать положительного героя: личностью целеустремленной, цельной, патриотичной, фанатиком своего дела, готовым служить на благо людям.

Эти качества проявляются и в личной жизни ученого. В фильме имеется выразительный эпизод смерти жены Мичурина. Их последний разговор начинается с воспоминаний о молодости, и ученый признается, что, возможно никогда не любил свою жену. А по-настоящему привязан он был только к своему делу. И супруга, в свою очередь, принимает мужа со всеми недостатками характера, понимая значимость его дела. Такие взаимоотношения в семье, как в социалистической ячейке общества – идеальный пример для авторитарного государства, коим являлся СССР. Никаких чувств, практический подход к созданию семьи, а вся жизнь построена на искреннем и самоотверженном служении науке, которая в свою очередь развивается на потребу государственной машине.

Кадры молодости семьи Мичуриных, затем зрелости перемежаются крупными планами дерева: сначала – расцветающего, затем – теряющего листву осенью, далее – резкий порыв ветра и закадровая музыка Д. Шостаковича. Анализируя такую нехитрую, топорную метафоричность, создается впечатление, что производители картины, не самого высокого мнения о художественном вкусе своих зрителей. Режиссер будто выстраивает для публики подсказки, чтобы правильно корректировать восприятие картины в нужном для автора русле.

Будучи перфекционистом Мичурин упрекает коллег-теоретиков из Петербургской академии наук в бездеятельности: «Пора биологии сойти с небес на землю и учиться разговаривать с народом»³⁰, – говорит он исследователю Карташову. А. Довженко таким образом, выразил словами своего героя свои

³⁰ Кныш Н.А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х – начала 1950-х годов // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2007. – № 2. – С. 121.

мысли. А именно: люди науки, как и люди искусства должны служить своей Родине. Неслучайно в первых кадрах фильма показан диалог с американской делегацией, приглашающей его в свою страну и обещающей признание. Мичурин отказывается, не желая покидать Россию. И уже через много лет, являясь заслуженным ученым, сколько радости доставляет ему выступление перед народом.

Александр Довженко создал противоречивый образ. Ему было важно показать искреннее единство ученого с людьми, во благо которых, по мнению, режиссёра, собственно и трудился биолог. Важно было продемонстрировать честное чувство гордости и сплоченности, чтобы в каждом кадре не сквозила плоская фальшь. И это, несомненно, Довженко удалось. Чувство гордости за своих учеников гораздо важнее для Мичурина, чем-то, что его именем назван город.

В герое Александра Довженко нет искусственности, его никак нельзя назвать «плакатным». В целом, в картине есть моменты политической агитации – симпатии ученого к советскому строю и ответное его признание, но при этом на сто процентную пропаганду он не похож.

Киновед и лингвист Н.А. Кныш пишет о том, что «образ ученого в кинематографе послевоенного периода представлял собой особое направление»³¹. В серии историко-биографических фильмов про ученых можно выделить также следующие: «Пирогов» (1947 год), «Михайло Ломоносов» (1955 год), «Академик Иван Павлов» (1949 год), «Александр Попов» (1949 год), «Жуковский» (1950 год), «Пржевальский» (1951 год), «Белинский» (1951 год).

Одновременно с фильмами был запущен выпуск серии книг «Жизнь замечательных людей» которая в 1940-1950-е годы была также ориентирована преимущественно на биографии ученых.

³¹ Кныш Н.А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х – начала 1950-х годов // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2007. – № 2. – С. 119.

Таким образом, по замечанию Н.А. Кныш, был сформирован «некий пантеон классиков»³², равнение на которых стало призывом, которому необходимо было следовать.

Как отмечают исследователи В. П. Корзун и Д. М. Колеватов, характерной особенностью советской науки и культуры рассматриваемого периода является популяризация принципиальной установки – «равнение на классическое: классиков марксизма-ленинизма, классиков науки и культуры»³³.

Другой качественный биографический фильм – «Тарас Шевченко» начал снимать И. А. Савченко в 1951 году. Завершили работу над фильмом его ученики, ассистенты Л. Файзиев, А. Алов, В. Наумов и. Главную роль исполнил С. Бондарчук. Это кино об истинном народном украинском герое – Тарасе Григорьевиче Шевченко.

В одной из первых сцен он произносит: «Поэзия моя мужицкая, она не уводит туда, где нет горестей и печалей. Пусть эти горькие, гневные дети мои идут в народ, пусть тревожат, возбуждают, возмущают людей, пусть люди читают правду»³⁴. Поэта Савченко показывает выразителем крестьянской правды. Шевченко горько переживает, что монархия и царь далеки от простых людей и глухи к их проблемам, он прямо указывает на пропасть, лежащую между правителем и народом, между богатыми и бедными. Главный герой картины не боится ставить себя в оппозицию власти, не боится гнева царя. Даже в отдаленном гарнизоне, куда он был отправлен, далекие от искусства солдаты на какой-то миг смогли понять его творчество.

И «Тарас Шевченко» и «Мичурин» подверглись некоторой критике со стороны Государственного комитета по кинематографии и были частично переделаны, но режиссерский замысел сильно не исказился. Они стали первым шагом к новой стилистике, которая появится позже, когда в киноиндустрию

³² Кныш Н.А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х – начала 1950-х годов // *Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии.* – 2007. – № 2. – С. 19.

³³ Корзун В. П., Колеватов Д. М. Социальный заказ и трансформация образа исторической науки в первое послевоенное десятилетие («На классиков ровняйся!») // *Мир историка: историограф. сб.* / Под ред. Г. К. Садретдинова, В. П. Корзун. Вып. 2. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. – С. 199.

³⁴ Там же, С.204

придут молодые выпускники ВГИКа – Г. Чухрай, В. Ордынский, М. Хуциев, С. Ростоцкий, Э. Рязанов, и начнется новая страница в истории отечественного кино.

Картине «Академик Иван Павлов» Григория Рошаля в 1950 г. была присуждена Сталинская премия I степени. В отзывах на фильм в прессе, имеющих примерно одно содержание, отмечалось, что «повесть о великом русском ученом... правдиво и искренне раскрывает великий образ ученого-материалиста, человека-гражданина»³⁵.

В доступной для широких народных масс форме картина доносит до зрителя прогрессивное учение Ивана Петровича о высшей нервной деятельности. Фильм «Академик Иван Павлов» – значительная победа советского искусства. Это кино о научном пути русского физиолога с первых его шагов в науке, когда в статусе молодого врача он мечтает прожить жизнь насыщенную, правильную жизнь и до конца его дней, когда он предстает перед зрителем седым академиком, лауреатом Нобелевской премии, ученым с мировым именем.

Выбор И. П. Павлова в качестве героя советский режиссер В. И. Пудовкин в докладе, прочитанном им в 1945 г. на киносекции ВОКС, объяснял следующим образом: «Мы создадим фильм о гордости русской науки – об Иване Петровиче Павлове, который был признан «старейшиной физиологов всего мира»³⁶. Павлов известен всему миру не только своими работами, но и тем, что он не опубликовал ни одного своего действия без проверки и полной ответственности. С этим определенным характером бойца за полную правду, тысячу раз проверенную, он в течение ряда лет упорно и упрямо изучал результаты, которых достигла страна при Советской власти. И почти восьмидесятилетним стариком, который три четверти своей жизни прожил при другом строе, считая себя его сторонником, Павлов резко и безоговорочно перешел на сторону советской власти, которой изначально не симпатизировал.

³⁵ Корзун В. П., Колеватов Д. М. Социальный заказ и трансформация образа исторической науки в первое послевоенное десятилетие («На классиков ровняйся!») // Мир историка: историограф. сб. / Под ред. Г. К. Садретдинова, В. П. Корзун. Вып. 2. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. – С. 200

³⁶ История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс, 2005. С.52.

В 1935 году с кафедры XV Международного физиологического конгресса, перед лицом всего мира И.П. Павлов с гордостью заявил, что он – гражданин великой Родины, защищающей мир во всем мире, и выступил с обличительной речью против фашизма. Крупнейший естествоиспытатель XX века, он перенес всю точность и ясность своего экспериментального метода на отношение к истории.

На таком характере величайшей честности и принципиальности авторы фильма «Академик Иван Павлов» демонстрировали его образ национального характера в истории нашей культуры.

С точки зрения марксистских канонов И. П. Павлов был удобной фигурой для презентации образа идеального ученого-материалиста. Его учение об условных рефлексах, «льющее», по выражению Н. И. Бухарина, «воду на мельницу материализма», после «правильной» трактовки советской властью было представлено как «орудие из железного инвентаря материалистической идеологии»³⁷. В картине академик выступает (это постоянно подчеркивается и иллюстрируется) ученым-материалистом и атеистом, который верит в человека и его разум и «всю жизнь одному Богу молился – господину факту». Показательна в этом плане сцена конфликта между Павловым и его помощником идеалистом Званцевым, не понимающим и не поддерживающим стремлений наставника изучать сознание человека. Но скептические взгляды отечественных и зарубежных коллег не могут остановить Павлова, непримиримого ученого-материалиста, для которого душа – «это гиря, болтающаяся в ногах науки, и чем скорее мы ее отбросим, тем будет лучше»³⁸. Истинная, прогрессивная наука – убежден академик – это материалистическая наука, принципы которой он со всей присущей ему страстностью отстаивает и закрепляет в своем учении.

В период революции и Гражданской войны изменившиеся условия жизни сказались на бытовой повседневности академической среды. Многие

³⁷ История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс, 2005. С.52.

³⁸ История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс, 2005. С.55.

встали перед выбором своего дальнейшего пути: эмигрировать или остаться в России и пытаться продолжать заниматься научной работой. Для Павлова, по фильму, такого вопроса не стояло. За кадром осталось то, что И.П. Павлов, приветствуя падение самодержавия в феврале 1917 г., власть большевиков сразу не принял, убежденный в том, что «продельываемый над Россиею социальный и политический опыт обречен на непрременную неудачу и ничего в результате, кроме политической и культурной гибели моей Родины, не даст»³⁹. Он обращается к советскому правительству с просьбой разрешить начать «переписку (хотя бы контролируруемую) с моими заграничными научными товарищами и друзьями о приискании мне места вне родины». В публичных лекциях академик критиковал советское правительство и его политику, в том числе и в области науки. Но постепенно настроения ученого меняются, просьб об отъезде за границу он больше не возобновляет. И в итоге, несмотря на значительные разногласия, между Павловым и большевиками установились взаимовыгодные отношения, когда каждый получил то, к чему стремился: ученый – возможность и условия для работы, советская власть – мировой престиж, авторитет («символический капитал») Павлова и подготовленное им поколение уже советских исследователей. В фильме же процесс восприятия ученым советской власти сглажен. Он беспокоится за судьбу России, ему небезразличны происходящие события в стране, но ничто, по его мнению, не должно мешать работе.

Показанные в фильме встречи И. П. Павлова с А. М. Горьким и С. М. Кировым рассматриваются как знаковые в его судьбе. Горький пришел к ученому с поручением от В. И. Ленина, считающего Павлова своим союзником, «большевиком в науке», передать о решении ввести «особые» пайки для ученых и писателей. Речь идет о подписанном 24 января 1921 г. В. И. Лениным Постановлении СНК «Об условиях, обеспечивающих научную работу акаде-

³⁹ История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс, 2005. С.50.

мика И. П. Павлова и сотрудников», текст которого появляется на экране, демонстрируя тем самым заботу советской власти о науке. Во время встречи с Павловым Киров проговаривает качества ученого, благодаря которым советская власть уже давно видит его «в своих рядах»: «характер борца», «бесстрашие ума», «вера в человека и страстные желания сделать его счастливым». Академик же признает, что не только видит «новое коммунистическое общество», но главное – уверен в его будущем процветании.

Заслуживает внимание следующий эпизод картины. Павлов обращает внимание на одежду Кирова: военная гимнастерка, сапоги. На что Киров отвечает, что воевал много и «видно, еще нам воевать придется. Нас не оставят в покое». Советская власть, в данном случае представленная в лице Кирова, всегда была и будет готова к борьбе с «врагом». В отличие от фильма «Большая жизнь», где образ «врага» рушится, его победили в «Академике», учли замечания.

И.П. Павлов противопоставляется ученым, «зараженным подобострастием» перед западной наукой, что ярко демонстрируется в сюжетной линии фильма сценами, раскрывающими ученого перед зрителем и как горячего патриота. «Европа?! Но почему это предел?!», – негодует Павлов, при этом в интонации слышны нотки сожаления и обиды за непонимание, как вообще возможны такие аргументы. В революционные годы «люди с Запада» пришли спасти Павлова «для человечества от большевиков». Гневно отвергая предложение американских «благодетелей» уехать за границу и работать в любом институте мира, Павлов заявляет, что «Наука имеет Отечество! И ученый обязан иметь Отечество! Я, сударь мой, русский. И мое отечество здесь, чтобы с ним не было». В основе научной деятельности Павлова лежал принцип «служения народу», «прославления русской науки на благо Отечества». Энергия ученого, его трудолюбие, настойчивость, целеустремленность, преданность науке и собственной идее поражает зрителя. Несмотря на неудачи вначале, он не впадает в отчаяние, не останавливается, а продолжает свои опыты до триумфального итога работы.

Ученый представлен не только как исследователь, но и как руководитель-педагог, воспитывающий талантливых учеников. Показательно в плане характеристики личности академика то, что он, принимая похвалу, всегда относит ее на счет всей «команды» и говорит не о своих личных успехах, а о «наших» успехах: не «Я» добился блестящих результатов, а «МЫ». Он коллективист. И это тоже черта желаемого образа нового ученого.

Врачу из Рязани, доктору медицины в больнице Боткина, лауреату Нобелевской премии, признанному во всем мире ученому – характерно жизнерадостие, мальчишеский задор, прямолинейность, неприятие лжи, непредсказуемая реакция и неожиданность поступков, строптивый нрав, проявляющийся в контактах с окружающими. «Иван Петрович, а чистый Вы – ерш!»⁴⁰, – по выражению М. Горького. Павлов пунктуален, в быту неприхотлив, аккуратен: очки, строгий костюм, с обязательным атрибутом – часами с цепочкой, лицо обрамлено усами с бородой. Замечено, что хотя ученые и представляют собой личности энергичные, большинство из них испытывает большие сложности в повседневном быту. Образ Павлова соответствует представлениям об ученом в массовом сознании как «человеке не от мира сего»⁴¹. Академик, мысли которого всегда устремлены в научные горизонты, даже несколько инфантилен в поведении, бывает капризным, что особенно проявляется на склоне лет. Из небольших сцен, касающихся личной жизни Павлова, складывается образ счастливого семьянина: он любящий и любимый муж, и отец.

Логически ожидаемый итог фильма: зачитывание на Съезде комсомола «Пожеланий» Павлова «молодежи моей Родины», решившей посвятить себя науке, заканчивающихся словами: «Наша Родина открывает большие просторы перед учеными. И для молодежи, как и для нас, вопрос чести оправдать те большие упования, которые возлагает на нас наша родина».

Как видим, в образе профессора Никитиной меньше идеологической нагруженности по сравнению с образом академика Павлова. При этом не надо

⁴⁰ Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. – М.: Республика, 1998. – С.54

⁴¹ Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. – М.: Республика, 1998. – С.60

забывать, что это картины разных жанров, а, следовательно, и изначальные целевые установки и методы их достижения у них различные. Кроме того, необходимо учитывать и время создания фильмов. «Академик Иван Павлов» выйдет на экраны через два года – в 1949 г., когда властью уже будут четко проговорены и обозначены новые идеологические кампании. Г. Александров же под впечатлением «весеннего дуновения времени» (закончилась война, враг побежден) уловил возможность обращения к человеческим ценностям, к человеку как таковому. В фильме не присутствует партия, не акцентируется ее руководящая роль. Уже через год первая серия «Молодой гвардии» С. Герасимова (экранизация романа А. Фадеева) подвергнется критике Сталина за то, что в нем как раз и не показана руководящая и направляющая роль партии. Режиссеру пришлось доснять и переснять ряд сцен, а писателю – переписать отдельные главы романа.

Никитина – общий собирательный образ, соединивший в себе все присущие ученому типические черты, говоря словами режиссера Громова: «вообще, так должно быть». Но вместе с традиционностью образа в нем появляется и новое: как правило, ученый был представлен мужчиной, а здесь мы видим в образе крупного ученого столь важной области науки – женщину. Павлов – это реально существовавший ученый, используемый властью для трансляции «нужного» ей образа науки. Фильм ярко демонстрировал такие сформулированные президентом Академии наук СССР С. И. Вавиловым особенности сталинской науки, как партийность науки и ее «решительно выраженная материалистическая основа и практическая направленность на служение народу»⁴².

Очевидно, можно говорить о складывании определенного канона представления ученых в историко-биографических фильмах 1940-1950-х гг. Черты ученого прописывались на фоне противопоставления советской науки дореволюционной и западной. Ученый – это одержимый наукой человек. Он сохраняет верность научной идее вопреки недоверию скептиков-коллег (в том числе

⁴² Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. – М.: Республика, 1998. –С. 90

и иностранных) и, несмотря на отсутствие помощи со стороны царского правительства, тормозивших развитие отечественной науки. Ученый рассматривается в рамках дуальной оппозиции «свой – чужой», «наши – враги». Образ врага, используемый властью в политической практике в целях идеологической проработки, проговаривается и оформляется и в фильмах. Обязательно ученый подвергается соблазну предприимчивых иностранных «перекупщиков» (как правило, американцев), обещающих всех благ. Но ученый решительно отклоняет все предложения и продолжает работать в России. И только в советскую эпоху «национальный гений» находит понимание. Советское правительство создает все необходимые условия для его работы, придавая ей государственное значение. Характерная черта ученого – его (обязательно!) материалистическое мировоззрение. Ученый-материалист сознательно ставит свое учение на службу своему народу и своей Родине. Как результат – мировое признание.

В целом же оба фильма идеологически отвечали предъявляемым требованиям обозначенного нами времени: показать и доказать, что русская наука – самая передовая в мире и советская власть, как никакая другая, оказывает ей максимальную помощь и поддержку. При всей отвлеченности профессиональных интересов ученого, отстраненности от сиюминутной утилитарно-практической значимости его усилий, он все же неразрывно связан с окружающей его действительностью, с ее потребностями и вызовами.

Признается и подчеркивается социальная значимость деятельности ученого: она необходима, без нее не осуществима идея прогресса. Вместе с тем ученый презентуется как другой: думает о другом, интересуется другим, ведет себя по-другому. Поведение, поступки ученого не всегда понятны окружающим его обывателям. Для них он – чудаковат, что иронически обыгрывается в фильмах. Советский ученый – гражданин и патриот – в своей деятельности должен отражать и выражать интересы и цели советского народа в целом, направлять свой труд на подъем благополучия жизни советского народа,

именно служение народу, а не возвышение над ним в качестве «интеллектуальной элиты» – все это считалось воплощением исторической миссии советских ученых, впрочем, как и дореволюционных.

Картины послевоенного десятилетия наглядно демонстрируют, что может произойти с кинематографом, находящимся под чрезмерной опекой власти, но также и то, что даже в такой ситуации талант режиссера будет замечен и фильм, при всех его недостатках, может получиться талантливым художественным произведением.

На протяжении всего послевоенного десятилетия существовало противоречие между идеологией и эстетикой – не только во взаимоотношениях художников и власти, но даже в пределах одного кинофильма (у тех режиссеров, кому не по душе было вмешательство в их работу).

Таким образом, любое малейшее вмешательство в творческий процесс не ускользает от внимания. Особенно видна разница в картине «Мичурин» между «почищенными» кадрами и оригинальным художественным замыслом: формально от него мало что в итоге осталось, но сохранилось тем не менее общее настроение фильма.

2.2. Образы «идеальных» героев и искажение существующей действительности, воплощенные в кино.

Положительный герой должен был обладать набором определенных качеств: быть патриотом, разделять советскую идеологию, признавать первенство СССР на мировой арене, бескорыстно трудиться на благо своей страны (а она, в свою очередь, его обязательно поощряла бы), забывая о своих внутренних переживаниях. Образ был несколько фантастичен, поскольку в реальности вряд ли бы встретились подобные личности, но и это было своеобразным каноном: герой обязан был служить народу, но всегда должен был оказываться чуть выше или значительно выше него. Власть использовала средства «важ-

нейшего из искусств» для упрочения своего авторитета. Во время тяжелейшего положения в деревне на экран вышли «Кубанские казаки» (1949 год), фильм, в котором зрителю представлялось полное благополучие.

Музыкальный фильм «Кубанские казаки» можно по праву считать классическим примером сталинской пропаганды. Как и завещал великий В.И. Ленин - визуальная пропаганда через киноискусство работала лучше всего. Колхозников в картине изображали лощёные московские артисты, еда на столах была бутафорской, и из всех песен не прозвучало ни одной настоящей казачьей.

Цель режиссера Ивана Пырьева была предельно ясной: снять картину о беззаботной и веселой жизни кубанского колхоза. Очень простой сюжет оттенялся яркой картинкой: любовная линия, ярмарки, псевдонародные песни и веселые круглые лица казаков-коммунистов. Большая часть событий разворачивается напротив плаката со сталинским лицом. Увы, кадры с плакатом вырезают из фильма во времена правления Н.С. Хрущева. Иронично, что именно культ личности Сталина показан в фильме честно. Одной из характерных черт «экранного счастья» является чрезвычайная жизнерадостность всех персонажей картины. Даже во время любовных страданий с лица главных героев не сходят улыбки.

Ярмарка в «Кубанских казаках» изобилует фруктами и овощами, одежда героев пестрит яркими тканями, а в качестве напряжённой ситуации только доброе трудовое соперничество. Все герои шутят и улыбаются во всю белизну зубов. Во время просмотра сильно чувствуется влияние американского кино сороковых: местных казаков легко перепутать с фермерами. Если говорить о реальных обстоятельствах на Кубани в конце 1940-х, то становится ясно насколько сильно в фильме приукрашена действительность.

Для съемок декорации строились с нуля, так как никаких ярмарок на Кубани в то время не было и быть не могло — но и фильм снимался не для тех, кто пережил кубанский голод. Во время просмотра "Кубанских казаков" даже И.В. Сталин похвалил деревенскую жизнь при просмотре картины. На самом

деле голод 1946-1948 годов не обошел Кубань стороной, это был одним из наиболее пострадавших регионов. Причем это бедствие было следствием нерациональной политики «великого вождя». Ради демонстрации превосходства СССР перед западными державами в сфере сельского хозяйства и способности к быстрому послевоенному восстановлению в 1946 году Сталин отдал распоряжение отправить за рубеж 5 млн. тонн зерна, и до 1948 года на юге страны был голод.

Можно сказать, что «Кубанские казаки» - фильм действительно яркий и красочный, но мало картин может посоперничать с ним в цинизме. Подчеркнуто роскошная жизнь киногероев снималась на фоне реальной разрухи.

Конечно, важен такой нюанс как способность такой картины вселять в зрителя дух оптимизма и веры в светлое будущее. Ведь люди в послевоенные годы очень нуждались вот в таких фильмах - весёлых, ярких и добрых. Такое кино давало надежду на новую, лучшую и главное, мирную жизнь. Поэтому впечатление «Кубанские казаки» производят двойное. В любом случае, эта картина - типичный пример пропаганды счастливой, зажиточной жизни в «самой лучшей в мире» стране.

Конечно, к художественному кинематографу нельзя предъявлять подобные претензии – это не документ, но то, что объективная картина реальности искажалась, не способствовало зрительскому доверию: человек перестал узнавать себя в экранном образе, происходило его значительное отдаление.

В условиях разворачивания новых послевоенных идеологических кампаний власть отдает предпочтение фильмам историко-биографического жанра. Выступая, прежде всего, транслятором в массовое сознание идеологом имперского и патриотического дискурсов, названный жанр предоставлял широкое поле для их мифологемных трансформаций. Сюжетная линия историко-биографических фильмов 1940-1950-х гг. была представлена в основном производственной сферой деятельности героя, вторгаться в частную жизнь не рекомендовалось. Психология человеческих отношений, раскрытие характера

ученого, его внутреннего мира – это все «второстепенные мотивы», от которых фильм должен был быть освобожден (все же в фильмах будет представлена и тема личности). В образе выдающейся личности не должно быть никаких противоречий. Великий человек, как полагал Сталин, должен был предстать на экране перед зрителем «в совокупности своей общественной деятельности»⁴³. Так, наряду с представителем науки главным героем фильма выступала работа и открытие ученого, принесшее ему мировую славу. Образцом презентации «выдающихся талантов» должен был служить подвергшийся критике и отправленный на исправления фильм В. И. Пудовкина «Адмирал Нахимов» (1947 год).

Роль адмирала, на которую пробовались разные артисты, исполнил театральный актер А.Д. Дикий. До этого он сыграл Кутузова в одноименном фильме режиссера В. Петрова, а впоследствии неоднократно исполнял роль Сталина. Судя по воспоминаниям актера, он стремился соединить в роли Нахимова, с одной стороны, образ человека храброго, умного, заботившегося о нижних чинах, а, с другой - фаната своего дела, рационалиста, строгого и требовательного к подчиненным.

Картина через фигуру П.С. Нахимова, героя-флотоводца и любимца матросов подчеркивала культ вождя, от которого зависело практически все. Нахимов выигрывает Синопский бой, все рассчитав, как на шахматной доске, разгромив турецкую эскадру. В критический момент боя он личным примером ведет воинов в атаку, защищая бастионы Севастополя. В то же время Нахимов заботится о простых воинах. Есть в фильме и сентиментальная сцена, когда адмирал, возвращаясь с эскадрой из похода в Севастопольскую бухту, признается в любви к этому удивительному городу.

Одним из ключевых является эпизод совещания командования по поводу затопления кораблей в Севастопольской бухте в качестве преграды вражеским судам. П.С. Нахимов поддерживает приказ адмирала В.А. Корнилова

⁴³ Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 42 с.

о затоплении флота и своим авторитетом убеждает исполнить такую трагическую задачу. В момент, когда корабли идут на дно, на глазах адмирала появляются слезы.

Фильм заканчивался смертельным ранением героя на бастионе и последующей кончиной. Дальнейшая история с оставлением Севастополя русскими войсками в картине не представлена, но зрители могли сделать вывод, что после смерти адмирала держать оборону стало уже невозможно, и Севастополь пришлось оставить. Фильм, бесспорно, повлиял на мемориализацию образа П.С. Нахимова в советском культурном пространстве. В 1952 году торжественно отмечалось 150-летие адмирала.

Аналогичные тенденции прослеживаются в документальном кино послевоенного периода. Советская кинохроника того периода времени тоже была чрезвычайно патриотична, выхолощена и пропитана лозунгами, направленными на восхваление имени «вождя», и советской власти в принципе.

Помощник министра кинематографии Г.Б. Марьямов вспоминал: «Не легко было перестроиться «на мирный лад» мастерам, перед которыми была поставлена единственная задача: показывать успехи и достижения советского народа, минуя трудности, обходя бедность и неустроенность жизни после страшных ран, нанесенных войной. Их пытались просто не замечать. Документалисты, которые еще недавно, несмотря на все препоны, поставленные начальством, прорывались с окопной правдой фронтовых съемок, стали осваивать новый, убийственный для них стиль. Если в художественном кино можно было позволить себе «полет фантазии» в изображении окружающей жизни, найти свою тему в героике Великой Отечественной войны, в биографическом, приключенческом жанрах и даже в самом «опасном» – комедии, то документалисты были всего этого лишены. Они буквально задыхались от тематической ограниченности»⁴⁴.

⁴⁴ Хрюкин Д.А. «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968-1985 гг. Государство, кинематографисты, зритель // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2017. – № 1. – С. 75.

Таким образом, можно сказать, что историко-биографические фильмы в послевоенный период — одно из ведущих средств формирования патриотического сознания граждан СССР. Крепость патриотизма советских людей подтверждена опытом Великой Отечественной войны.

2.3. Концепция образа «врага» и ее значение в рамках государственной пропаганды.

Одной из задач воздействия на массовое сознание советских граждан было формирование у них нетерпимости к образу «врага». Приемы, используемые киноработниками при воплощении образов врагов в 1930-е – 1940-е гг., во многом были заимствованы из массовой печати, театра, агитационных плакатов и фильмов предшествующих лет. В довоенное время политическая советская пропаганда была больше направлена на искоренение внутренних идеологических врагов, что являлось наследием гражданской войны. Начавшаяся война вынудила изменить ориентиры пропаганды и переключиться с внутренних врагов на внешних, поскольку внешняя военная угроза была актуальной для любых политических сил Союза. В первые месяцы начавшейся войны показ «внутренних врагов» полностью исчезает с советских экранов и возобновляется только с 1943 году (к/ф «Во имя Родины», «Радуга»). Их предательство, сотрудничество с немцами по-прежнему, как правило, обусловлено социальным происхождением.

Выступая на пленуме Союза писателей в том же году, режиссер А. Довженко обращал внимание на недостатки в изображении противника: «У нас он описывается как вшивый фриц, трусливый немец... Неужели мы так немощны, что такого врага, убоявшегося своего унтер-офицера, не могли до сих пор победить?.. Мы враги смертельно сильного врага. и великая слава за победу над гордым, могучим врагом, какого еще мир не знал. Вот как надо говорить о немце».

Демонстрация коварного и жестокого врага действительно будет присутствовать советским фильмам о Великой Отечественной войне в последующие годы. Образ нациста в кино, в отличие от пропагандистских плакатов, от звероподобия будет развиваться в сторону показа «цивилизованного маньяка», механически исполняющего приказы фюрера, способного на самые изощренные зверства (к/ф «Зоя», «Радуга», 1944 год), умного и опасного противника (к/ф «Сталинградская битва», 1949 год; к/ф «Подвиг разведчика», 1947 год).

Необходимо отметить, что в игровом кинематографе на протяжении военных лет не нашли яркого отражения образы союзников Германии – итальянцев, венгров, румын и т.д. Взаимоотношения между немецкими и румынскими войсками были детально отражены лишь в фильме И. Савченко «Третий удар», вышедшем в 1948 г. и посвященном освобождению Крыма.

После войны основные характеристики, присущие командованию Третьего рейха, станут неотъемлемой частью изображения и недавних союзников – коварство и лицемерие, стремление к материальному обогащению (к/ф «Встреча на Эльбе», 1949; к/ф «Падение Берлина»). Основную вину за кризис коалиции советское государство в первые послевоенные годы возлагало на Великобританию, а Черчилль в печати представлял в качестве преемника Гейделя, поэтому закономерно, что образы Чемберлена (к/ф «Клятва») и Черчилля (к/ф «Третий удар», «Падение Берлина») приобрели негативные характеристики. В разряд «врагов» перешли, и представители американского командования в к/ф «Встреча на Эльбе» («Старая война кончилась. началась новая. Война с коммунизмом»).

Образы немцев в послевоенном кинематографе подверглись изменениям. Как и на завершающем этапе войны, пропаганда старалась всячески разделить в сознании советских людей понятия «немцы» и «фашисты». Мирные жители Германии изображены в кинолентах как положительные персонажи. Обращено внимание на дружелюбие по отношению к ним со стороны советских солдат. В к/ф «Падение Берлина» отмечалось, что сами германские граждане отрекаются от своего фюрера, испытывают к нему ненависть.

Гитлер, как и в картинах военного времени, предстает перед зрителями истеричным фанатиком, не имеющим понятия о реальном положении на фронте. Однако в попытке уйти от упрощенных, плакатных приемов изображения лидера Третьего рейха, М. Чиатурели ввел в к/ф «Падение Берлина» сцену свадьбы А. Гитлера и Е. Браун на фоне осажденного Берлина, чем заслужил упрек в излишней романтизации их образов.

Наряду с бывшими союзниками, число недругов пополнено образом украинского националиста. Впервые в фильме «Подвиг разведчика» (1947 год) коллаборационизм объясняется не классовыми противоречиями, а националистическими взглядами (отзвук бандеровского движения): предатель приходит к немцам, заявляя, что он украинец и не любит русской музыки, говоря: «В Москве свои песни, у нас – свои»⁴⁵.

На смену образу врага довоенной эпохи, который не представляет серьезной опасности и будет быстро повержен, после первых недель кровопролитной войны, приходит подлинная дегуманизация противника. Осенью 1941 года в печати и кинохронике появляются первые свидетельства жестокости нацистов. Таким образом, в условиях возможной сдачи Москвы достигалась предельная степень морально-психологической мобилизации населения, поскольку демонстрация фото– и кинокадров убитых показывала невозможность альтернативы в этом противостоянии. Образ нациста приобретает характеристики варвара, зверя, садиста, а «внутренние враги» до 1943 года исчезают с экранов. Истеричность и конвульсивность на экране как поведенческие характеристики, а также прием пищи и алкоголя, которые составляли отталкивающий облик «врагов» еще в 1930-е гг., противопоставляются спокойной уверенности и аскетизму советских людей.

Образ врага, собирательный символ враждебных государству и гражданину сил, использовался в качестве инструмента политики правящей группы.

⁴⁵ Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С.305

Как правило, образ врага был наполнен «старорежимными» качествами, оставленными, по словам режиссера Г. Александрова, «в наследство буржуазной нравственностью»: национализм, барство, тщеславие, индивидуализм, жадность, стяжательство, зависть, лесть, плутовство. Им противопоставлялись черты, которые можно было встретить только у представителей «новой, советской общности людей» – патриотизм, коллективизм, смелость, чувство дружбы, трудолюбие и т. п. Враг народа, выступающий вредителем, саботажником, диверсантом, шпионом, использовался для объяснения неудач страны, невыполнения планов ее социально-экономического развития. Внешний враг мог победить только в силу подрывной деятельности врага внутреннего, но никак не из-за ошибок, просчетов властей. После окончания Великой Отечественной войны, на фоне нарастания конфронтации двух великих держав СССР и США, в советском кино образ врага-фашиста потеснил образ врага-американца.

Каждый иностранец рассматривался как потенциальный шпион. Образ врага представлен и в историко-биографических фильмах, посвященных выдающимся ученым. Фильм А. П. Довженко «Мичурин» подвергся критике за отсутствие ярко выраженных мотивов идеологической борьбы. От режиссера требовалось представить непримиримую борьбу И. В. Мичурина с вейсманистами-морганистами. Окончание съемок фильма почти совпало с августовской сессией ВАСХНИЛ.

Оппозиция «наши» – «враги» присутствует в сюжетной линии фильма «Академик Иван Павлов». Выделена фигура Петрищего – «мелкий человек», «предатель Родины». На контрасте с ним еще более четко и ярко рисуются все положительные характеристики Павлова. Символично замечание Павлова о том, как много «еще злых, слепых и тупых людей в науке?!». «Но лучшие люди с Вами!» – не менее символичен был и ответ. На проходившей научной сессии по проблемам физиологического учения И. П. Павлова в Москве с 28 июня по 4 июля 1950 г. было указано на недостатки в работах некоторых советских физиологов, уклонившихся в сторону от павловского учения.

Итак, основными направлениями идеологической работы в кинематографе послевоенного периода 1946-1953 годов являются следующие: в части выработка внешнеполитического сознания – формируется образ «врага», причем внешнего, который на текущий момент хоть и повержен, но остается опасным и необходимо постоянно подчеркивать сложившийся статус кво.

В целом, формирование образа внешнего врага в сознании советских граждан являлось идеологической основой для ведения холодной войны Советским Союзом со странами капиталистического Запада.

Для развития чувств патриотического самосознания советским гражданам демонстрировали ленты биографического содержания, призванные вызывать уважение и почет перед самоотверженным трудом ученых, военачальников на благо Родины. Эти фильмы мотивировали советских граждан уже на трудовые подвиги, которые были необходимы в условиях послевоенных разрушений. Симптоматичным являлся отказ от личных переживаний в сюжетах кинофильмов, поскольку в условиях послевоенного времени человек как никогда должен был забыть о себе и о собственных потребностях и полностью выложиться на благо отечества. Такое создание пропагандировали отечественные фильмы послевоенного периода, являясь мощным инструментом идеологического воздействия на умы и настроения советских граждан. При этом нельзя не отметить эффективность этих инструментов воздействия, позволивших стране выйти на передовые места во внешнеэкономических отношениях, первыми выйти в открытый космос, а также в кратчайшие сроки поднять уровень Советского Союза до мировой державы на мировой политической арене.

3. Методика проведения урока для учеников 9-11 классов на тему «Влияние кинематографа на сознание граждан в послевоенный период»

Актуальность данного вида мероприятия очевидна, поскольку современные дети зачастую воспринимают окружающий мир через экраны смартфонов, планшетов и компьютеров. Экранная культура возникла в восьмидесятые годы прошлого века, и сегодня является доминирующим явлением в жизни общества. Поскольку художественные фильмы иллюстрируют материалы по истории, комментируют их художественными сюжетами, возбуждают живой интерес, вызывая эмоциональные переживания, и тем самым углубляют их понимание, они должны стать непременным атрибутом в арсенале каждого учителя истории.

Оборудование: компьютер, проектор

Видеоматериал: фрагменты из фильмов «Кубанские казаки» (1949 год); «Клятва» (1946 год); «Падение Берлина» (1949 год)

Ход работы:

1. Вступительная беседа
2. Просмотр кинофрагментов
3. Краткий экскурс в историю создания указанных фильмов
4. Обсуждение кинофрагментов
5. Выводы

Список вопросов для обсуждения:

1. Какие чувства и эмоции у вас вызвал просмотренный отрывок?
2. Исходя из ваших знаний по истории, выскажите мнение, правдиво ли показаны события и детали в фильмах? Если да, то почему? Если нет, то почему?
3. Как вы думаете, оказывал ли влияние кинематограф на сознание граждан? Формированию каких черт общественного сознания способствовал кинематограф? Какие способы в кинематографе помогали усиливать влияние?

Вопросы к общим выводам:

1. Помогает ли такая форма, как кинолекторий, в процессе обучения, общего развития по мнению учеников?

2. На какие темы, связанные с курсом обучения истории, стоит еще проводить кинолекторий? Если да, выбрать сообща тему следующего кинолектория.

3. Предложить ученикам к следующему кинолекторию самостоятельно подобрать фрагменты фильмов для обсуждения, возможно, разбиться на группы и подготовить задания друг для друга (кроссворд, викторина, дискуссионные вопросы).

Цель мероприятия:

- расширить кругозор учащихся по теме демонстрацию пропаганды эпохи холодной войны поддерживать интерес их к изучению экранного искусства;

- пополнить лексикон учащихся новыми терминами, дополняя его образными и выразительными терминами с сфере искусства;

- совершенствовать монологическую и диалогическую речь школьников;

Задачи мероприятия:

Обучающая – понимание образного языка кинематографии на примере идеологизированных фильмов 1946-1953 годов;

Развивающая – формирование у учащихся способности воспринимать искусство кинематографии путем формирования у них личных эмоций и ассоциаций на него;

Воспитательная – формирование нравственного отношения к культурным ценностям не зависимо от эпохи их создания.

Итак, тема мероприятия - «Влияние кинематографа на сознание граждан в послевоенный период».

Во-первых, необходимо переопределить что подразумевает термин «пропаганда».

Пропаганда (от лат. *propaganda* - подлежащее распространению) - распространение философских, политических, художественных научных других идей в обществе; в более локальном смысле — политическая или идеологическая пропаганда с целью формирования у широких масс населения определенных взглядов. На первый взгляд может показаться, что пропаганда ничем не отличается от обычной рекламы. В нашей конкретной теме – рекламы «истинно верного» политического строя. Но это не совсем так.

Дело в том, что реклама представляет услугу, товар или какие-либо возможности, но не настаивает на потреблении исключительно конкретного продукта. Например, не заставляет есть конкретную колбасу каждый день, хоть и рекомендует ее. А пропаганда формирует систему ценностей, при которой иной образ жизни ненормален и осуждается обществом. Например, советские граждане должны трудиться без отпусков, потому что лень разрушает нацию, а трудолюбие приведет страну и всех ее граждан к успеху.

Реклама работает в капиталистической экономике при условиях конкуренции и имеет право демонстрировать только выгодные стороны продукта, а чужие товары комментировать не в праве. Пропаганда же формирует четкий образ врага и четко указывает на него, к примеру- «тупой американец».

Таким образом, основные приемы пропаганды в советском кинематографе тоже можно разбить на две группы: первые формируют систему ценностей, а вторые изобличают врага. Обе эти группы сформировали яркие образы, которое внедряло в сознание зрителей советское кино.

Хорошим примером первой категории может стать музыкальная комедия. «Кубанские казаки» Ивана Пырьева 1949 года выпуска.

Слайд 1.

В основе сюжета соперничество двух колхозов. Непростые отношения складываются между их председателями - «лихим казаком» Гордеем Вороном и молодой вдовой Галиной Ермолаевной. Делегации обоих колхозов едут на осеннюю ярмарку. Соперничество двух колхозов осложняется взаимной любовью двух сельских передовиков- Николая Ковылева и Даши Шелест.

Слайд 2.

Фильм Пырьева демонстрирует счастливую жизнь советской деревни.

Все персонажи очень ярко, по театральному одеты, жизнерадостны и с удовольствием выполняют свою работу. Высокие моральные качества главных героев и их стремление трудиться во благо страны не вызывают сомнений.

Конечно, любовные истории в картине тоже со счастливым концом. По всем критериям персонажи «Кубанских казаков» - образцы для подражания для любого советского гражданина. Фильм снят легким, полным запоминающихся песен и абсолютно предсказуем по сюжету.

Отличительная черта этой картины – она была выпущена в тяжелые годы, после голода 1946-1948 годов, когда необходимо было поддержать настроение среди граждан и укрепить веру в будущее страны и ее руководство. Для поддержания культа личности И.В. Сталина создатели фильма постоянно напоминали о нем в кадре через демонстрацию портретов и памятников вождю. Такие кадры должны были закрепить в сознании аудитории факт невидимого присутствия «вождя народов». Но главным в картине все же остается идеальный образ гражданина. Такой, каким его хотело видеть руководство страны.

Слайд 3.

Поскольку жанр фильма - музыкальная комедия, то перед Иваном Пырьевым и съемочной командой стояла задача сделать «фильм-концерт», «фильм-праздник». Даже рабочее название фильма было не «Кубанские казаки», а «Веселая ярмарка».

Слайд 4.

В построении сюжета «Падения Берлина» Чиаурели и Павленко использовали тот же прием, что и в «Клятве» —поместили трагический рассказ о частной судьбе героев на фоне советской истории, переданной как символическое целое. У Михаила Чиаурели был особый, востребованный временем, талант – он умел совмещать идеологические формулы и клише с остродраматическими ситуациями, которые, подобранные им актеры играли эмоционально

насыщенно. Сопереживание зрителя, его идентификация с яркими героями задавали принятие мифологизированной реальности. Так, линия «Клятвы» — это трагедия целой семьи Петровых. Мать Варвара Михайловна с каждым этапом советской истории теряет по члену своей семьи: мужа убивает «кулак», дочь погибает в пожаре на строящемся Сталинградском заводе сын падет смертью храбрых во время Сталинградской битвы. В облике Варвары Михайловны прочитываются черты знаменитого образа Родины-матери с соответствующего плаката «Родина-мать зовет».

Слайд 5.

В «Клятве» мать попадает на Кремлевский праздник, где у нее происходит личный разговор со Сталиным. На ее вопрос, будет ли война, Сталин отвечает положительно (дескать, вождь не сомневался, что Гитлер вот-вот нападет). И она от имени старшего советского поколения отвечает: «Оно и лучше, чтобы война при нас была... У нас спины крепкие. ...»

На сегодняшний взгляд, в этих словах заключена квинтэссенция народной боли, исторического долготерпения и готовности к новым бедам. Возможно, слова матери и тогда воспринимались зрителем в ключе трагизма советской истории, хотя они задумывались как жертвенно-героические.

Самое невероятное, что эта одиозная сталинская лента М. Чиаурели получила на первом после войны фестивале в Венеции в 1946 году одну из Золотых медалей.

Алексей Иванов— идеал советского человека, в начале первой серии он рабочий-стахановец, в конце второй – герой, дошедший до Берлина и установивший знамя над Рейхстагом. Символично и то, что он — ровесник революции, рожденный 25 октября 1917 года. Мать гордо говорит, что отец младенца сравнил ее с Авророй.

Слайд 6.

По замыслу авторов, в лице «снаряда Иванова» воплощена типичная судьба советского человека с классической русской фамилией. Однако эта ти-

пичность – еще один миф: на самом деле, мало кто из двадцатилетних, ушедших на фронт солдатами в самом начале войны, дожил до победы. Наташа – учительница, и ее любовный союз со стахановцем Алексеем является аллегорией единства интеллигенции и пролетариата в якобы бесклассовом советском обществе.

При этом о своей любви Алексей сперва признается не девушке, а Сталину. Как и в «Клятве», некоторые эпизоды «Падения Берлина» приобретают черты «театра абсурда», если их «прочитывать» в отрыве от целостного символического языка сталинской культуры. Такова сцена встречи со Сталиным. В следующем эпизоде люди в форме ведут упирающегося Иванова по цветущему саду и указывают на отца народов, который расхаживает по дорожкам в белом, почти светящемся, френче. Актер Б. Андреев играет в этой сцене утрированное смущение и неловкость подростка, наступая на цветы и путая отчество вождя.

Цветущий сад в этой сцене также символичен, как и инфантильное поведение стахановца. Каждая сцена этого фильма и все его герои двусмысленны. Для современников эти символы были прозрачны, так как представляли собой развернутые в кинообразах идеологемах, клише, речевые формулы, на которых базировался официальный советский язык. Для сегодняшнего зрителя многие фрагменты этого языка уже не имеют смысла, поэтому грандиозный киноэпос М.Чиатурели может вызывать у него совершенно другие эмоции.

Съемки двухсерийного эпоса «Падение Берлина» были грандиозным, высокобюджетным и во многом новаторским кинопроектом. Над ним работали лучшие специалисты «Мосфильма». Патетическую музыку написал Д. Шостакович. В павильонах «Мосфильма» выстроили макеты рейхстага в нескольких вариантах — в натуральную величину и с перспективными сокращениями, – и оператор Л. Косматов сумел придать холстам «эффект реальности». Вместе с Л. Косматовым и художником картины В. Каплуновским М. Чиатурели, в прошлом художник, создал триста цветных эскизов для всех сцен

фильма. Цвет в этом фильме решал не только эстетическую, но и серьезную задачу: к каждой сцене были подобраны «говорящие» тона, включая цвет костюмов и обстановки. Белый китель И. В. Сталина и «теплые» тона его кабинета противопоставлялись зеленым, коричневым, синим цветам интерьеров Рейхстага. Сцена свадьбы Адольфа Гитлера и Евы Браун, которую они затеяли перед самоубийством, снята с преобладанием мутно-зеленого цвета. В результате получился «фильм-симфония», в котором идеологическое содержание воздействовало эклектично.

Таким образом, сегодня вы узнали на примере кинематографа первой послевоенной пятилетки, что такое пропаганда. Каждый сделал для себя определенные выводы о пользе и отрицательной стороне строго подцензурного кино.

В любом случае – как любое искусство, такие фильмы имеют право на личную оценку каждого.

Безусловно, вид подачи материала в виде кино более современен и понятен, нежели «сухой» учебник. Даже если мы говорим о кинолентах послевоенной далекой эпохи. На сегодняшний день очевидно, что даже художественная картина может служить историческим источником и подвергаться критике непрофессионалов, а просто участников исторического процесса. Предлагаю вам выбрать тему следующего урока в подобном формате.

Заключение

1946 год был переломным для страны в целом, и особенно для исторического кино. В этом году произошло избрание Верховного Совета СССР 2-го созыва, принятие и начало реализации плана 4-й пятилетки, преобразование народных комиссариатов в министерства, и другие события, свидетельствующие о начале периода мирного развития Советского Союза. 1946 год стал рубежом и для советской культуры. Партийные постановления - о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре театров, о крупных недостатках в организации производства кинофильмов - продемонстрировали ужесточение контроля над сферой литературы и искусства, усиление идеологического диктата.

Эти акции задали вектор развития официальной культуры позднего сталинского периода. Была запрещена вторая серия «Ивана Грозного», а первый вариант фильма «Адмирал Нахимов» приказано было переделать. Удар по этим фильмам, с целью выправить развитие исторического кино в соответствии с взглядами политического руководства, был основным содержанием многих принятых мер. Под их воздействием пересматривались и перерабатывались находившиеся в производстве исторические фильмы, вышедшие в следующем 1947 году. Они стали образцами для последующих картин данного жанра.

Советская власть с первых лет своего существования уделяла особое внимание кинематографу как средству идеологической пропаганды «правильного» отношения к существующему строю. Культура, искусство и СМИ находились под строгим контролем со стороны государства. В таких условиях кино становится мощным орудием в руках правящей власти, которое использовалось сообразно текущей политической ситуации в стране.

Особенности послевоенного кинематографа были продиктованы социально-экономическими и политическими условиями, в которых оказалась страна после Великой Отечественной войны.

Ущерб, нанесенный войной этой отрасли был существенным. Кроме материальных разрушений – была уничтожена большая часть кинотеатров и кинопрокатной техники, – необходимо было сменить идеологический курс снимаемых лент, выстраивая его сообразно идеологии мирного, но тяжелого времени. Страна находилась в состоянии экономического и морального упадка – почти в каждом доме, в каждой семье имелись потери среди родных и близких. Тем не менее, внешнеполитические задачи поддержания статуса мировой державы оставались актуальными, что требовало от руководства решительных мер по мобилизации морального духа населения на тяжелый изматывающий труд населения по подъему страны из руин.

Тот краткий период времени, в течение которого СССР не только восстановился после войны, но и перегнал во многом страны Запада и США, по истине можно назвать подвигом советского народа. И в этом подвиге решающую роль сыграл моральный дух и настрой на достижения, на выполнение плана, на патриотизм и работу на благо всей страны, которые были заложены, в том числе и идеологическими средствами пропаганды советского кинематографа.

Основными направлениями идеологической работы в кинематографе послевоенного периода становятся следующие: по части формирования внешнеполитического сознания – формируется образ внешнего «врага», который на текущий момент повержен, однако, не дремлет и нужно быть всегда готовым к его атаке. В целом, формирование образа внешнего врага в сознании советских граждан являлось идеологической основой для ведения «холодной войны» Советским Союзом со странами Запада и Америки.

Внутриполитическая идеология формировалась в сознании советских граждан лентами биографического содержания, призванными вызвать уважение и почет перед самоотверженным трудом ученых, военачальников и других харизматичных представителей самых разных сфер деятельности.

Фильмы 1946-1953 годов мотивировали советских граждан уже на трудовые подвиги, которые были необходимы в условиях послевоенных разрушений.

Симптоматичным являлся отказ от личных переживаний в сюжетах кинофильмов, поскольку в условиях послевоенного времени человек как никогда должен был забыть о себе и о собственных потребностях и полностью выложиться на благо отечества. Такое создание пропагандировали отечественные фильмы послевоенного периода, являясь мощным инструментом идеологического воздействия на умы и настроения советских граждан.

Важно отметить, что советская пропаганда действовала в условиях монолога, поскольку любое контрмнение незамедлительно признавалось антисоветским.

Пропаганда оказалась очень сильной, так как опиралась на ряд своих механизмов. Она характеризовалась максимальным объемом повторов, который достигался путем массового тиражирования и переводом нужных мифов и сообщений в мягкие формы — литературу, кино, искусство.

Список источников и литературы

Источники

1. Каплер А. «Я» и «Мы». Взлеты и падения рыцаря искусства Алексей. М.: Книга, 1989. С. 287
2. Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. М.: Искусство, 1982. С. 415
3. «Золушка» (реж. Надежда Кашеверова, Михаил Шапиро, 1947).
4. «Клятва» (реж. Михаил Чиаурели, 1946 год)
5. «Кубанские казаки» (реж. Иван Пырьев, 1949).
6. «Молодая гвардия» (реж. Леонид Пляскин, 1948 год)
7. «Падение Берлина» (реж. Михаил Чиаурели, 1949 год)

Литература

1. Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930-1940-х годов // Отечественная история. – 2003. – № 6. - С. 42-46.
2. Волков Е.В. «Гитлера необходимо было высмеять» (фильм «Великий диктатор» как сатира на тоталитаризм) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – № 5. – С. 10-15.
3. Гаврилова Т.В. Политика советской власти в отношении кинематографической интеллигенции в 20-30-е годы XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – № 1. – С. 21-25.
4. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С.406.
5. Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. – М.: Республика, 1998. С.574.
6. Дианов С.А. Пермский обллит накануне и во время великой отечественной войны (1939-1945 годы) // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура. История. Философия. Право. – 2014. – № 2. – С. 21-25.

7. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 48
8. Ерофеев К.Б. Образ адвоката в советском кинематографе // Евразийская адвокатура. – 2013. – № 2. – С. 20-24.
9. Есаков В. И академик Павлов остался в России // Наука и жизнь. – 1989. – № 9. – С. 79-80.
10. Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М.: Наука, 1976.С. 303.
11. Зоркая Н. Портреты. – М.: Искусство, 1966. – 312 с.
12. Иванов И.В. Как создавался образ советской науки в постсталинском обществе // Вестник РАН. – 2001. – Т. 71. – № 2. – С. 99-108.
13. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Ред. В. И. Фомин. – М.: Минкульт РФ, ВГИК, 2012. С.2759.
14. История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. – М.: Прогресс, 2005. С.528.
15. Как я стал режиссером: Сборник. – М.: Госкиноиздат, 1946. С. 340
16. Кныш Н.А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х – начала 1950-х годов // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2007. – № 2. – С. 119-124.
17. Корзун В. П., Колеватов Д. М. Социальный заказ и трансформация образа исторической науки в первое послевоенное десятилетие («На классиков равняйся!») // Мир историка: историограф. сб. / Под ред. Г. К. Садретдинова, В. П. Корзун. Вып. 2. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. – С. 199-204.
18. Косинова М.И. Активизация телевидения и видео в период «застоя» как один из факторов снижения кинопосещаемости // Вестник университета. – 2016. – № 11. – С. 248-252.
19. Косинова М.И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 2. – С. 84-88.

20. Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 4. – С. 293-297.
21. Косинова М.И. Кинофикация советской кинематографии в годы «застоя» // Вестник университета. – 2016. – № 2. – С. 225-228.
22. Косинова М.И. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и последствия // Вестник университета. – 2016. – № 3. – С. 216-219.
23. Косинова М.И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя» // Сервис plus. – 2016. – № 2. – С. 64-68.
24. Косинова М.И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов. «Трофейное кино» – спасение киноотрасли в период «малюкартинья» // Сервис plus. – 2015. – № 1. – С. 59-62.
25. Косинова М.И. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис plus. – 2015. – № 2. С. 17-22.
26. Лубашова Н.И. Отечественная кинематография в условиях социальных трансформаций конца XX в // Аналитика культурологии. – 2011. – № 2. – С. 75-79.
27. Лубашова Н.И. Отечественная киноведческая проблематика 60-х гг. XX в // Аналитика культурологии. – 2011. – С. 3 – С. 90-93.
28. Лубашова Н.И. Социология российской кинематографии эпохи социализма // Аналитика культурологии. – 2015. – № 1. – С. 86-90.
29. Маневич И. За экраном. – М.: Новое издательство, 2006.С.36
30. Марков Н.А. Командный дух советского кинообщества // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 1. – С. 112-117.
31. Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. – М.: Киноцентр, 1992. С.127.
32. Михайлов В.П. Рассказ о кинематографе старой Москвы. – М.: Иллюзион, 1998. С.289.

33. Нежигай Э.Н. Советская политическая цензура и киноискусство в России периода НЭПА // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 6. – С. 166-169.
34. Орлова А.С. Образ «Внутреннего врага» в киноискусстве 1941-1945 гг. Как отражение идеологической политики советского государства (на материале художественных фильмов о Великой Отечественной войне) // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – № 3. – С. 64-68.
35. Орлова А.С. Способы воплощения «образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о великой отечественной войне) // Вестник Костромского государственного университета. – 2015. – № 4. – С. 27-32.
36. Потемкина В.В. Образ положительного героя отечественных биографических кинофильмов второй половины 1940-х первой половины 1950-х годов. Идеология и эстетика // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2012. – № 2. – С. 40-45.
37. Пудовкин В.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1975. – 614 с.
39. Рябчикова Н.С. Первые годы советского кино и проблемы историографии // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 2. – С. 88-92.
40. Самойлов В., Виноградов Ю. Иван Павлов и Николай Бухарин: от конфликта к дружбе // Звезда. – 1989. – № 10. – С. 101-1066.
41. Устюгова В.В. «Новый Парадиз»: институциональные аспекты деятельности кинематографических театров российской провинции начала XX в // Новейшая история России. – 2016. – № 1. – С. 217-222.
42. Устюгова В.В. Раннее российское кино в традициях отечественного и западного киноведения // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 1. – С. 109-114.

43. Феномен массовости кино / Ред. М.И. Жабский. – М.: Мин-во культуры РФ, НИИ киноискусства, 2004. С.267.
44. Храмов В.Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. – 2009. – № 1. – С. 52-56.
45. Хрюкин Д.А. «Военный фильм» как жанр: мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной Войне 1970-х годов // Историческая и социально-образовательная мысль. -2017. – № 6. – С. 131-135.
46. Хрюкин Д.А. «Производственный фильм» как жанровый феномен отечественного кино 1970-х годов: кинематографическая специфика и формальные особенности // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – № 4. – С. 112-117.
47. Хрюкин Д.А. «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968-1985 гг. Государство, кинематографисты, зритель // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2017. – № 1. – С. 74-78.
48. Рейфман П.С. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры[Электронныйресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Vuks/History/reifm/index.php (дата обращения 25.04.2021)
49. Майоров Н. История киножурналов [Электронный ресурс].URL: <http://cinemafirst.ru/7926-2/#:~:text=КИНОЖУРНАЛ%20—%20периодический%20киновыпуск%2C%20содержанием,внутренних%20и%20международных%20общественно-политических%20событиях> (дата обращения 02.06.2021)

