

Куконков И.П.
Куконкова С.А.

Киноиндустрия тоталитарных систем XXв

Содержание

1.	Введение	3
2.	Рождение советского и германского кинематографа	5
3.	Поиск нового человека	11
4.	Кино на службе государству	14
5.	Кино по обе стороны фронта	21
6.	Заключение	25
7.	Литература	

Введение

В 1895 году 35 человек в парижском «Гран-кафе» стали свидетелями рождения нового искусства, заплатив по одному франку за сеанс никому неизвестного синематографа. Новый вид искусства – дитя века техники и поначалу ничто не предвещало новому изобретению статуса великого. Его создатели относились к нему легкомысленно. Огюст Люмьер думал, что они с братом сконструировали всего лишь забавную игрушку, которая будет в моде не более полугода.

Однако они не могли предположить реальной значимости этого «развлечения». XX век показал, каким образом массовый экран способен воздействовать на сознание и психику, формируя личность в интересах тех или иных социально-политических сил. Кинематограф стал инструментом в условиях тоталитарных политических режимов, сложившихся в СССР и Германии накануне и в годы II Мировой войны. Его влияние можно проследить, выделяя основные характерные черты тоталитарных режимов, и воздействие массового искусства кинематографа на них. Тоталитаризм выделяет в качестве одного из своих признаков наличие массовой идеологии с постановкой общих целей глобального характера и единения общества на основании формирования общего врага. Воздействие на массы для всеобщего психологического заражения стало возможным через так называемый массовый экран, когда общее настроение создается не только через транслируемую с экрана идею, но и через общее настроенное кинозала, как единственной формы общения с киноискусством на ранних этапах кинематографической истории. О взаимосвязи тоталитаризма и потребности широких масс в привлечении такого явления как кинематограф писали исследователи политических режимов З. Бжезинский (Истоки тоталитаризма), Х. Арндт (Путь к рабству) и другие авторы. Именно всенародный характер раннего кинематографа они считали предпосылкой его использования в период возникновения тоталитарных систем, основу которых и составляет появление индустриального общества

пролетарских масс. Они рассматривали тоталитарный режим как закономерный результат в становлении промышленной эпохи. Такое общество стирает границы индивидуальности в условиях урбанизации и массового производства. Отдельный человек, стремясь к развитию собственного достоинства и уважения, желает являться сопричастным глобальному и значимому в собственном обществе. Индустриальная эпоха, запирая его в малогабаритной квартире и на рабочем месте, такой возможности не дает. Ее предоставляет тоталитарная политическая система, превращая «человека – винтика» в значимый элемент великой державы с блестящим будущим. Идеи великой сопричастности, рожденные пером и кинокамерой, как нельзя лучше могли влиться в сознание пролетариата.

Кинематограф появился тогда, когда на рубеже XIX и XX веков мир стремительно перестраивался. Массы людей покидали постоянные места жительства и перебирались в крупные города. Новоявленные горожане представляли собой аудиторию - гиганта, которая нуждалась в доступных ей развлечениях. Театры и музеи, концертные залы и библиотеки требовали от «потребителя» определенной подготовки, интеллектуального и душевного напряжения. Это было под силу далеко не всем – ведь многие не владели даже элементарным уровнем грамотности. Поэтому кинематограф, как иллюстративно тривиальный, и стал самым массовым из искусств, что обеспечило ему жизнеспособность и динамичность развития.

Нарастающая актуальность кинематографа определялась ролью государства, которое могло использовать его в существующих исторических условиях, как инструмент стабилизации и определения тенденций развития общества. Для исследователя представляют интерес события, процессы и их результаты в крупных тоталитарных системах СССР и гитлеровской Германии. Сравнительный анализ этих систем возможен в силу родственных процессов и обстоятельств, в которых они проистекали для данных государств. В качестве исторической среды здесь

выступают революционные события, подорвавшие основы государственного строя с этих государств, результаты I Мировой войны для них, гражданские столкновения и становление нового общества. Основой новых общественных форм в этих державах должна была стать качественно новая личность. Ее характеристики, в идеале представляемые политическими лидерами, могли быть созданы с использованием элементов наглядно-психологического воздействия в кинематографе.

Рождение советского и германского кинематографа

Датой рождения советского кинематографа принято считать 27 августа 1919 года, когда В.И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение народного комиссариата просвещения». И хотя частные фирмы сохранялись еще несколько лет, судьба российского кино была predetermined – оно стало государственным. С этого момента и до конца 80-х годов его деятельность планировалась, финансировалась и контролировалась специальными организациями при советском правительстве. Кино было провозглашено средством пропаганды, воспитания и просвещения.

В условиях Гражданской войны происходило становление советского кинематографа. Его ранним жанром стали так называемые «агитки», то есть короткометражные фильмы, призванные разъяснять, поучать и призывать. К названию – лозунгу наспех приделывался сюжет, часто наивный и всегда назидательный. Например, в агитке режиссеров Александра Пантелеева, Николая Пашковского и Анатолия Долинова, называвшейся «Уплотнение» (1918 год, сценарий народного комиссара просвещения А.В. Луначарского) речь шла о вселении в барские квартиры представителей пролетариата с возникновением знаменитых советских «коммуналок». По сюжету к седовласому профессору подселяют слесаря с дочерью, конфликт социального характера разрешается благополучно – младший сын профессора влюбляется в дочь рабочего.

Успехи творческого характера в раннем советском кино связаны с дореволюционными кинематографистами, принявшими революцию. Первый громкий успех выпал Перестиани Ивану Николаевичу, который выступил в качестве постановщика фильма «Красные дьяволята» (1923г.). Это был двухсерийный боевик с явным влиянием американских вестернов, которые пользовались большой популярностью на советских экранах. Кассовые сборы «Красных дьяволят» превысили сумму, полученную за прокат всего киноимпорта. Оценивая культовый характер фильма можно говорить о тех качествах подрастающего поколения, в которых так нуждалось молодое государство.

Второй знаменитый фильм – «Необычайные приключения Веста в стране большевиков», рабочее название – «Чем это кончится?» (1924г). Его снял актер и режиссер Л.В. Кулешов. Этот фильм имел не только художественное значение, но и большую внешнеполитическую значимость, так как он – остроумная, стремительная и хулиганская пародия на американские ковбойские ленты, на вымыслы и слухи, которые распространялись на западе о «стране большевиков».

Фильм был поставлен по сценарию поэта Н.Н. Асеева, и он стал ярким манифестом кулешовской школы, смысл деятельности которой сводился к динамичному монтажу и акробатической выучке актеров. Режиссеру удалось добиться эффекта, названного вскоре его именем - «эффект Кулешова» - монтажное соединение двух кадров, способное создать новую эстетическую реальность. И само кино режиссер считал искусством, прежде всего изобразительным.

К этому же времени относим становление русского революционного киноавангарда. Первый этап его формирования связывают с деятельностью «киноков» - последователей Дзиги Вертова (настоящее имя Денис Аркадьевич Кауфман), который считал кинодокументалистику лучшим средством познания жизни. Формат деятельности «киноков» можно назвать экстремальным: съемки с крыш вагонов, из-под проносающегося поезда, с высоты – главный критерий – необычный ракурс

съемки. Зарождение жизни нового государства он с гордостью отобразил в фильмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть Мира» (1926г.), которые были дополнены приемом внутреннего монолога.

Флагманом русского революционного киноавангарда стал С.М. Эйзенштейн. Его путь в кино начался, когда Эйзенштейн решил, что духу и ритму революционной эпохи полнее отвечает кино, чем «устаревший театр». В 1925 году он снял свой первый фильм *стачка*, где на экраны на смену одному герою вошел могучий фактор истории – восставший народ. Так наметился новый контур киножанра – историко-революционная эпопея. Апогеем его творчества считают фильм «Броненосец Потемкин» (1925г.), сцена расстрела мирной демонстрации в Одессе стала классикой мирового кино.

Оценивая многообразие и сложность возникающих киноприемов, можно говорить о неслучайности их появления. Все созданное в годы становления советской власти и борьбы за мировое признание должно было служить максимальному воздействию на народные массы, которые стали социальной базой страны Советов. Сохранить государство новая власть могла, только создав в сознании своих граждан идею возникновения чего-то нового, невиданного ранее, чему и служили элементы эмоционального киновоздействия. Определяющим фактором стала и неподготовленность зрителя, который должен был осознать становление великого государства, в котором ему выпало счастье жить. И уверенность, что за это счастье быть причастным к великому народу и стране, можно отдать жизнь. Основным требованием к новой личности становилось исключительное отношение к новому советскому государству. Предпосылками такой тенденции стала объективная историческая обстановка периода формирования новой власти. Тяжелые годы гражданского противостояния, осложненные интервенцией, экономической и политической блокадой, требовали развития не просто патриотизма, а именно «советского патриотизма». В понятие Родина теперь вкладывалось не только восприятие географического пространства

России, а нового политического явления – Страны Советов. Новый патриотизм должен быть самоотверженным, единым для всех граждан государства. А в условиях многонационального государства этническая принадлежность не должна была стать помехой служения новой России, и национальный признак был заменен характеристикой «советский». Развитие принадлежности к новой формации граждан возлагалось на средства политической и гражданской социализации. К ним можно отнести систему воспитания и образования, важным элементом которой стал кинематограф.

На определяющую и значимую роль немецкого кинематографа в его психологическом воздействии на личность оказала первая мировая война. Этот вид искусства появился в Германии еще раньше, чем во Франции – признанной родине кино. Его авторы – Макс и Эмиль Складановские назвали свое изобретение «движущиеся картины», а устройство для их трансляции – «биоскоп». Однако из-за дороговизны машины изобретение не получило широкого распространения. Более удачлив оказался Оскар Местер, основавший в 1897 году собственную компанию «Местер-фильм». Его вклад в кинематограф был невелик, т.к. компания выпускала простые комедии и драмы, не пользовавшиеся успехом. Ситуация изменилась с началом войны, когда импорт фильмов прекратился, а государственный заказ ориентировался на фильмы героико-патриотической тематики. В этом направлении работали ученики знаменитого театрального режиссера Макса Рейхарта. Взлет немецкого кино и его психологическая доминанта стали возможны в связи с разрухой поражения в первой мировой войне, когда немецкую нацию охватили горечь и отчаяние. Они сказались не только в связи с условиями Парижского мирного договора и Версальской системы. Единство нации было подорвано революционными гражданскими столкновениями в Берлине и Баварии, с установлением Веймарской республики. Кинематографисты стремились выразить мрачную, тягостную атмосферу времени, причем передавали ее с такой творческой самоотдачей, что многие фильмы стали классикой мирового

кино. Они преимущественно принадлежали к течению, получившему название экспрессионизм. В отличие от реализма (который воссоздает «жизнь в формах самой жизни») экспрессионизм стремится выразить глубинную сущность человека и природы. Экспрессионисты не воспроизводят привычный облик, они «переделывают» его, выявляя в изображенном герое внутреннюю борьбу между внешней – гнетущей и властной – силой и внутренним порывом к добру и свету. Эмоции персонажа передавались по-разному: в живописи этот конфликт выражался самым характером линий – напряженных, ломающихся под острыми углами, в кино – с помощью искаженных парадоксальных зрительных образов.

Реализация экспрессионизма происходит в создании целого ряда фильмов, получившего название «галерея тиранов». Каждый из них создает мрачный, как правило, одержимый безумием образ властителя, ломающего человеческие судьбы. Судьба его – быть поверженным, как недопустимого проявления уродства в человеческом обществе. Открыл «галерею тиранов» фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919 года), повествующий о злодее – владельце ярмарочного балагана и директоре клиники для умалишенных, который для его пациента студента Френсиса, олицетворял властную волю, правящую миром. По замыслу сценаристов, доктор Калигари – символ власти, посылавшей немцев на войну – убивать. Но Вине изменил замысел, переводя внешний конфликт внутрь больного мира Френсиса. Заболевший герой воплощал будоражившие его душу злые начала в образе директора клиники, несправедливо увидев в нем врага. Этот мотив можно считать первым свидетельством развития реваншистских идей, отвечающий потребности выявить виновника безумия нации. В фильме Вине акцент впервые смещается от обвинения собственной власти к оценке внешнего врага, где германская власть, спровоцировавшая войну – невинно страдает, в то время когда реальные враги – даже не попадают под подозрение. Причина

безумия – не внутри, она – вне страны, во враждебном мировом окружении.

Другие классические фильмы «галереи тиранов» - «Доктор Мабузе – игрок» Фрица Ланга (1922 год – в советском прокате «Позолоченная гниль») и «Носферату – симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау (1922 год, в советском прокате «Вампир Носферату»). В центре сюжетов – властитель, не обязательно коронованный, но всегда преступный. В фильме Ланга доктор Мабузе обладает недюжинным умом и жаждет безграничной власти. Возмущение непокорных он подавляет с помощью террора, а толпу держит в повиновении посредством сомнительных удовольствий – игры на деньги и разнузданных зрелищ. Но главное – он предстает безумным перед полицией, штурмующей его притон. В экранизации произведения Брэма Стокера «Дракула» противостоянием мрачной жестокости мистического монстра является жена главного героя – Нина, которая смогла окончательно победить вампира.

«Галерею тиранов» завершал «Кабинет восковых фигур» (1924 года), поставленный Паулем Лени. Фильм был собран из трех новелл, повествующих о тиранах истории Гарун аль Рашиде, Иване Грозном и знаменитом английском преступнике Джеке Потрошителе. Все злодеи этого произведения неизменно ополчались на молодых влюбленных, которые олицетворяли здесь светлое начало.

«Галерея тиранов» несла на себе огромную адаптационную функцию для подорванного психологически немецкого общества. Видя низвергнутых тиранов, от Калигари до Джека Потрошителя, немецкая публика изживала свой страх и отрицательное отношение к собственной власти, приведшей страну к катастрофе. Мало того, появлялись предпосылки восприятия тиранов не только в рамках своего государства. Уточнялся враг внешний, обвиняя которого, немецкая нация должна была воспрянуть и восстановить утраченные позиции. Рождался немецкий реваншизм. На экспрессионизме лежала и другая идеологическая нагрузка – подчеркнуть рожденное в муках истории массовое индустриальное

общество, где возможный властитель безумен, а победа принадлежит массам.

Поиск нового человека

От акцентирования внимания на судьбе нации немецкий кинематограф уходит, развивая направление «каммершпиле» (kammerspiele – буквально «камерная игра»). Фильмы этого течения – повествования о простых людях, которые в одиночку сталкиваются с тяготами времени и по-разному переносят их. В объективе камеры – жизнь человека, с его противоречиями, сложностями, который, сталкиваясь с внешним миром проявляет себя. Действие фильмов данного направления разворачивалось не в условных городах и странах, как у экспрессионистов, а в легко узнаваемых местах. Наиболее типичны для каммершпиле такие фильмы, как «Осколки» и «Последний человек». Не используя даже интертитры, авторы картин добивались максимального понимания зрителем событий происходивших на экране и сопереживания им. Фильм «Осколки» Лупу Пика (1921 год, в советском прокате «Пост №158») испытывает влияние экспрессионизма, его картина достаточно мрачна. Картина повествует о человеке – железнодорожном обходчике, который выброшен за пределы современной жизни, а столкновение с ней приносит лишь страдания и муки через ее эмиссаров в лице инспектора, который соблазняет и бросает дочь главного героя. В порыве отчаяния от проигрыша в борьбе с реальной жестокой жизнью герой убивает обидчика дочери. Но этот герой – не воплощение злой воли, он бунтарь, против такой жизни, его бунт жесток, но краток и будучи человеком традиций, обходчик отдается в руки правосудия и требует, чтобы его наказали.

Герой фильма «Последний человек» Ф.В. Мурнау (1925 год, в советском прокате «Человек и ливрея»), тешил свое самоуважение, обладая роскошной ливреей привратника гостиницы, которая условно относилась его к высшему обществу. Лишаясь ее, он люмпенизируется, выпадая из общества своего доходного дома, где проживает. Авторы подчеркивают зависимость общества от неких условностей, часто

вымышленных и незаслуженно поднимающих человека над массой. Подчеркивая здесь роль вымысла, авторы вводят такой же придуманный финал – внезапное богатство, доставшееся привратнику от умирающего на его руках миллионера.

Авторы течения камершпиле обращаются к актуальной проблеме – месту отдельного человека в зародившемся индустриальном обществе, о конфликте устаревающих традиций и требований новой эпохи. Они подчеркивают одиночество героев, если его характеристики не соответствуют условностям нового общества масс и заставляют задуматься о возможных путях вхождения в него.

Советские кинематографисты также так же ищут ответ на вопрос об образе «нового человека». Образ человека революции, который должен был быть готов к борьбе и лишениям на благо нового общества, а главное к тому, чтобы отказаться от старого мироустройства и разрушить отживший мир, во второй половине 20-х гг. стал неактуальным, вследствие, утверждения НЭПа и частичного возврата к дореволюционным буржуазным ценностям. Это вызвало к жизни бурный процесс поиска образа человека – гражданина этого государства.

Основные тенденции кино определялись двумя главными киноцентрами – Москвой и Ленинградом. Их кинофабрики: «Совкино», «Межрабпом-Русь» (с 1928г. - Межрабпом-фильм)), и Севзапкино, создавали фильмы наиболее острой тематики. Можно выделить несколько направлений.

К первому относился Б.В. Барнет. Несмотря на успех его роли ковбоя Джеди – телохранителя мистера Веста Барнет предпочел режиссуру и, пользуясь заказом наркомата финансов, он создал картину – «Девушка с коробкой». Несмотря на простую задачу – пропаганду облигаций первого госзайма он создает увлекательную интригу: в борьбе за счастье, высмеивая мещанские нравы и отдавая счастливый билет работающим и симпатичным героям. К его же творчеству можно отнести и жанр «городское обозрение». Так в фильме «Дом на Трубной» (1928г.) он рисует

колоритные картины московского быта, а в фильме «Украина» (1933г.), предается размышлениям о судьбе жителей провинциального городка в водовороте революционных событий.

Философские размышления о человеке и новой морали были рассмотрены А.М. Рома «Третья мещанская» (1927г.). Успех картины можно назвать скандальным, так как в нем поднимаются проблемы супружеской измены с попыткой оценки – нужны ли социалистическому обществу устаревшие понятия о верности. Не правильнее ли путь «свободной любви»?

О проблемах нового быта фильмы ставили и ленинградские кинематографисты. Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ), основанная Ф.М. Эрмлером создавала кино, как о криминальном дне, так и о комсомольских ячейках. Их фильмы «Катюша – бумажный ранет» (1926г.), «Дом в сугробах» (1928г.) и «Обломок империи» (1929г.) имеют ярко выраженную нравственную основу – добро торжествует, а зло бывает наказано. Уголовникам, спекулянтам и демагогам противопоставлен чистый человек – бескорыстный, добрый, хотя и слабый.

Таким образом, из вышесказанного хорошо видно, что в сложное для советской идеологии время - период НЭПа и жесткой внутривластной борьбы, киноискусство Страны Советов сумело сохранить, переосмыслить и вынести на экран образ настоящего советского человека – чистого, бескорыстного и работающего. А, кроме того, советское кино всеми силами стремилось убедить зрителя в том, что за такими людьми будущее, их победа predetermined and inevitable.

В данный период мы наблюдаем актуальность поисков ответа на вопрос о месте человека в безумном мире революций и войн, как в немецком, так и в советском кино. Причинами развития данной тенденции можно считать обострившийся социально-экономический и социально-политический кризис эпохи становления новых государственных форм. Как это новое в политических отношениях воспримет человека с его мелкими в мировом масштабе проблемами. Советский и немецкий

кинематограф в своих исканиях ставят одни и те же вопросы, в каком качестве нужен человек новым системам, чего стоит бояться в себе и окружающем мире, что должно стать важным для востребованной личности, и какая сила способна защитить человека в водовороте истории. Мы наблюдаем разные приемы, использование разных творческих направлений, но делаем вывод, что кинематограф выполняет возложенную на него задачу – поставить вопрос перед человеком, а затем подсказать нужный политической системе ответ. С ходом времени мы видим, как ширится и укрепляется позиция государства в кинематографе.

Кино на службе государству

К началу 30-х годов либерализм советской идеологии в кинематографе уступает место жестко установленным потребностям социально-политического заказа в условиях формирования административно-командной системы. Восприятие героя эпохи меняет акценты. Слабость, допустимая для человека 20-х годов, стала непозволительной в условиях борьбы с внутренними врагами, стремящимися, по мнению партии, отнять «завоевания Октября». Теперь на первый план выходит представитель новой формации – обладатель власти, диктатуры пролетариата, действующий от имени партии и народа. Этим героем мог стать не только непосредственный участник Октябрьской революции, но и тот, кто разделяет ценности партии, подчиняясь ее дисциплине и лидерам. Созданию такого образа служили разные по жанрам картины, т.к. этот новый образ сочетал в себе не только черты борца за народное счастье, но и гражданина самой справедливой страны в мире, обладателя этого великого счастья.

Новым эмоциональным средством воздействия стало возникновение звукового кино. Несмотря на отдельное сопротивление профессионалов-кинематографистов он получало распространение благодаря режиссерам-новаторам С. Эйзенштейну, в Пудовкину и Г. Александрову. Они выступили со статьей «Будущее звуковой фильма. Заявка». В ней содержалась программ «контрапунктического» сочетания звука и

изображения. Звук теперь самостоятельный художественный элемент, а не подсобное средство, дублирующее изображение. Отражение успеха звукового кино проявилось в картине Н. Экка «Путевка в жизнь» (1931г.). В первую очередь волновала тема кинокартины, озвученная героями. Речь шла о беспризорниках, где главным героем нового типа, выступает заведующий коммуной Сергеев – бескорыстный, добрый и умный борец за светлое будущее. Социальным мотивом выступает популяризация системы трудового перевоспитания, юных правонарушителей в исправительных коммунах. Так же был выразителен и образ уголовника Жигана (М.И. Жаров), черты которого должны быть неприемлемы для подлинного гражданина нового общества.

30-е годы стали временем продолжения традиций революционного киноавангарда. Историко-революционная тема приобрела актуальность не только в преддверии 20-ой годовщины Октября, но и в связи с развитием традиций «Ленинского центризма». Появляется цикл фильмов о героях революции, то есть актуализирующих роль личности в истории, что связано с самим складыванием культа личности. На экран вышли большевики – подпольщики, красные партизаны времен Гражданской войны, интеллигенты, принявшие новую власть, моряки Балтийского флота, крестьяне. Один из ключевых фильмов советского кино, его эмблема – «Чапаев» (1934г.), созданный братьями Васильевыми. Несмотря на пропагандистский заказ о руководящей роли большевистской партии в эпоху становления Красной армии фильм воспринимался как героическая эпопея о партизанской вольнице, напоминающей разбойничью ватагу и о командире дивизии – Чапаеве. Одним из секретов фильма стало режиссерское умение вызвать сердечное сочувствие и сопереживание. Гражданская война не воспринимается как братоубийственная трагедия, и зрительские сердца безоговорочно принадлежат «красным» за счет отсутствия ненависти в противовес яркому звучанию восхищения, юмора и сострадания.

Эпоха начавшегося индустриального строительства требовала переосмысления вклада способностей и усилий человека новой страны в общее дело созидания новой экономической эпохи. Индивидуализм уступал место интеграции человеческого труда в общий трудовой порыв. Новая эпоха выдвигала требования к появлению первопроходцев, первооткрывателей, готовых пожертвовать не только бытовым комфортом, но и жизнью во имя прославления достижений своей страны. Самоотверженный труженик и исследователь становится героем картин С.А. Герасимова «Семеро смелых» (1936г.) и «Комсомольск» (1938г.). А так же трилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, где представлен новый образ большевика в противовес «правильному» скучному персонажу в кожанке, которые уже мелькали на экране.

В условиях нарастания военной опасности, кинематограф акцентировал внимание на роли государства, его руководителей и народных героев в защите суверенности и независимости страны. Перед войной было выпущено много историко-биографических картин. Их сюжеты основывались на реальных героических событиях и биографиях исторических деятелей» «Перт I» В. Петрова (1937-1938гг), «Александр Невский» С.Эйзенштейна (1938г.), «Суворов» В. Пудовкина и М. Доллера (1941г.), «Богдан Хмельницкий» И. Савченко (1941г.).

С 30-х годов особое распространение получает жанр музыкальной комедии или лирической комедии с музыкой. Он представляет собой синтез реальности и кинематографического вымысла, увлекательной сказкой из советской жизни. Его можно оценить как необходимую поддержку процессов коллективизации и индустриализации с точки зрения ожидаемых успехов под руководством ВКП(б). Создателями жанра считают Г.А. Александрова и И.А. Пырьева.

Сюжет картин Александрова можно было определить как «путь к славе» или историю «советской мечты». Он рассматривает изменения социального статуса, то есть восходящую мобильность, как норму

советской жизни: «Веселые ребята» (1934г.), «Цирк» (1936г.), «Волга – Волга» (1938г.), «Светлый путь» (1940г.).

Комедии И.А. Пырьева являют собой «деревенскую параллель» городским картинам Александрова. Триптих его фильмов: «Богатая невеста» (1938г.), «Трактористы» (1939г.), «Свинарка и пастух» (1941г.). Действующими лицами выступают передовые бригадиры, прославленные доярки, мудрые председатели зажиточных колхозов. Внешние конфликты картин завязываются вокруг производственных показателей и колхозной дисциплины, однако основным сюжетом, как в сказке сохраняется история счастливого соединения влюбленных, где всегда посрамлен отрицательный герой. Стиль Пырьева – непринужденность, броскость, и простота лубочной картинки. Пырьев отдавал предпочтение М. Ладыниной. Ладная, с ясным взглядом, в вышитых блузках и цветастых платках, она напоминала нарядную матрешку. Вокруг Ладыниной, всегда роились девушки - крестьяночки, а героя – избранника непременно сопровождал хор белозубых парней. Пиршественные столы в их счастливом мире ломилась от яств, арбузы весили по 20кг, а на бескрайних нивах пшеница падала от тяжести колосьев.

Позднее критика будет упрекать их в лакировке действительности, так как при социализме не бывает быков, размером со слона, ни вилл с зимними садами, где живут советские ученые, ни колхозов-миллионеров. Главное что нужно осознать, что изображение сверкающей, изобильной и радостной жизни бесконечно далекой от действительности и было главным принципом советской музыкальной комедии, которая в свою очередь являлась неотъемлемой частью советского кино 30-х годов.

Несмотря на необъективность и кажущуюся наивность многих фильмов данного периода, они, на наш взгляд несли огромную смысловую нагрузку, создавая, словно мозаику образ нового советского государства со своей, уже богатой историей, прекрасным, романтическим настоящим и светлым будущим, во имя которого можно бороться, строить, и воевать когда возникнет такая необходимость.

Роль государства в воздействии на немецкий кинематограф была ослаблена историческими условиями. Тоталитарная сила нацистской партии только боролась за власть и проявления киновоздействия можно выявить в работах сторонников нового порядка силы. Однако тенденции развития отношений между государством и массовым кинематографом в сторону сближения можно увидеть на протяжении второй половины 20-х годов и вплоть до начала второй мировой войны. Важность этих отношений подчеркнута созданием отдельного министерства пропаганды под руководством Геббельса после установления нацистской диктатуры.

Вторая половина 20-х годов XX века стала для немецкого кинематографа периодом упадка. Экономика страны находилась в состоянии глубокого кризиса, власти теряли контроль над обществом, следовательно, киноиндустрия не финансировалась и не была востребована республикой, удерживающей власть в годы становящегося нацистского режима. Немецкие кинематографисты в основном эмигрировали в США. А внутренние реваншистские силы нацистского характера осознали перспективы и смогли воспользоваться одним из самых совершенных инструментов воздействия на массовое сознание – кинематографом. В эти годы во главе студии УФА («Универсум – филм – акциенгезельшафт») был поставлен тайный советник Альфред Гуттенберг, который спустя 5 лет приведет к власти Гитлера, как надежду нации и в его правительстве будет занимать должность министра продовольствия и сельского хозяйства. УФА и ее филиалы начинают выпускать главным образом военные оперетты, пропагандистские «националистские» фильмы и светские комедии. Главным поставщиком киноиндустрии Военизирующей Германии становится бывший киноэкспрессионист Фриц Ланг. Теперь жанр его искусства определяется как неоромантизм. Его влиянию было суждено формировать образ нового представителя нации, который отвечает несколько другим требованиям. Противоречия эпохи экспрессионизма в поисках человеком себя и в противостоянии властителя и массы, сменились ответом, содержащим в себе идею новой

личности. События новых картин порождены безумными страстями самих героев, они больше не являются игрушками в руках зловещих безумцев, они сами вольны творить новый мир путем самоотверженной и сильной любви к человеку, обществу и его будущему. В идее отсутствует злая воля, правящая миром, но выделяется герой, наделенный судьбой и обстоятельствами сверхчеловеческими качествами, дарующие ему право распоряжаться судьбами мира и своей.

Это направление представлено фильмами Фрица Ланга «Усталая смерть» (1921 год, в советском прокате «Четыре жизни»), «Нибелунги» (1924 год) и «Метрополис» (1926 год). В картине «Усталая смерть» во сне героиня сталкивается с посланником Судьбы, получая право бороться за жизнь возлюбленного. Символом незащитности человечества перед избранными служит зал, наполненный свечами, где свеча – человеческая жизнь.

Основой создания «Нибелунгов» выступает германский эпос, повествующий о легендарном герое Зигфриде. Создавая физический и нравственный образ идеального героя, Ланг использовал иллюстративно подобранный персонаж – Пауля Рихтера. Здесь прослеживается влияние идеологии нацизма – появление истинно арийского героя.

Ланг пытается выстроить и картины далекого будущего. Затрачивая огромные финансовые средства на создание фильма «Метрополис», он разочаровывает публику. В этом фильме также присутствует идея сверхчеловека – пророчицы Марии, которая предсказывает скорую победу пролетариата, рвущегося к свету жизни, над ограниченным кланом капиталистов. Но критики обвиняют Ланга в неубедительности примирения тружеников и капиталистов.

Ланг своим творчеством создает базу воспитания нового немецкого поколения, способного принять на себя бремя сверхчеловека и перевернуть мир во имя некоего идеального будущего. Движение к будущему массового характера невозможно в силу слабости человека – заблуждаться. Луч, выводящий из тьмы – вождь, что подтверждается

примерами из прошлого, способный появиться сейчас, если его назовет судьба, и способный управлять будущим, умирняя и контролируя народ своей силой во имя всеобщего блага.

Германия середины 20-х годов стала и родиной неведомого в других странах жанра «горный фильм». Его «изобрел» геолог Арнольд Франк, страстно увлеченный альпинизмом. Идея преодоления себя, на пути к вершине (горы, мира, власти) заложена в основу нового жанра. Своего апогея жанр достиг при Лени Рифеншталь. С 1925 года она выступала как актриса, дебютировав в фильме Франка «Священная гора» (1925 год, в советском прокате «Горная баллада»). Впоследствии Лени Рифеншталь сама сняла «горный» фильм «Голубой свет» (1932 год), выступив, как сценарист, режиссер и исполнительница главной роли. Продолжая идею сверхчеловека, она вводит главной героине странное существо – девушку по имени Юнта. Смысл ее жизни – «горный свет», исходящий от горного хрусталя, следуя которому она преодолевает любые вершины. Влюбленный в нее художник, рассказывает о сокровище простым жителям деревни, которые боятся девушки - колдуньи, и те разоряют горные тайники. Утратив путеводный свет, Юнта погибает. Хрусталь в картине Рифеншталь – духовный свет, прикоснуться к которому суждено не каждому. Лишь тот кто отважен и смел, кто не боится осуждений и ломая старые традиции, идет вперед достоин звания сверхчеловека и обладания тайными знаниями властителей мира. С 1934 года Рифеншталь по ее словам приспособливает жанр «горного кино» к новым условиям. Светом ее горного хрусталя становится Адольф Гитлер, в котором Рифеншталь увидела главный смысл жизни немецкой нации. С этого момента она становится документалисткой и страстной поклонницей Гитлера. Торжественным гимном в честь Гитлера можно считать ее фильм «Триумф воли» (1935 года), посвященный VI съезду нацистской партии в Нюрнберге. Власть, господство, волю одного над волей масс – эти тезисы иллюстративно утверждали право фюрера на тотальное господство в стране и мире. Также фильм «Олимпия» (1936 года) прославлял скорее

фюрера, чем спорт. Соревнования, казалось, проводились ради того, чтобы их увидел великий зритель, чтобы он вдохнул в спортсменов веру в свои силы и светлые идеалы. На монтаж картины «Олимпия» ушло 2 года, которая затем представляла Германию на Венецианском кинофестивале и удостоилась приза дуче Муссолини – вождя итальянских фашистов.

Т.о. фильмы Ланга, а тем более Рифеншталь несли на себе важную идеологическую нагрузку. Они определяли господство и неоспоримое право сверхчеловека подняться над обществом масс, только вера в абсолютное господство и право вождей распоряжаться судьбами народов способно обеспечить человеку «правильное» светлое будущее. Основу кинематографа конца 20-х – середины 30-х годов составлял мистицизм, характеризующий нацистскую партию, как идеологическое и политическое явление. Обожествление вождя проводилось как через сказки и утопии немецкого художественного кино, так и через реализм документалистики. Киноидеология третьего рейха выполняла свои функции – формирование слепого следования воле сверхчеловека – фюрера и ликвидации бездуховного мира, не разделяющего великой идеи третьего рейха.

Кино по обе стороны фронта

Для создания ядра партии идеология «горного кино» и «триумф воли» Лени Рифеншталь сделали свое дело, зараженные идеей мирового господства, должны были привлечь идеей или силой к становлению нового мирового порядка простого обывателя. Чувство самосохранения, желания переждать грядущие изменения рядовым горожанином должны вытесняться стремлением быть сопричастным к великим военным свершениям рейха. Внушая неуязвимость немецких армий и каждого их солдата в мышление обывателя, министерство пропаганды Йозефа Геббельса, ставит перед собой задачу воспитания людей в духе нацистского «нового порядка». Эта же цель была определена и для Имперской палаты кино. Специальное подразделение концерна УФА занималось выпуском документальных фильмов и киножурналов. До 1939 года выходило 5 киножурналов. С началом войны их заменило «Немецкое

недельное обозрение» («Deutsche Wochenschau»). Его озвучивали на 29 языках и показывали в 34 странах. Населению преподносилось исключительно пропагандистское кино. Целям пропаганды служил не только дикторский текст, но и сами кадры. Например «Крещение огнем», посвященное захвату Польши, а «Победа на Западе» - оккупации. Главным персонажем была единая «Великая» Германия, непобедимая и могущественная. После поражений под Сталинградом и в Северной Африке подобные ленты уже не появлялись: реальные события совершенно не соответствовали этому кино. Фашистские документалисты часто снимали фюрера. Обычно камера смотрела на него снизу вверх, запечатлевая, как божество. Последний раз Гитлер появился на экране в январе 1945 года. Он обходил строй мальчишек из народного ополчения («фольксштурма») и выглядел добрым отцом, который делит с детьми военные тяготы. В мае 1945 года история нацистского кино прерывается.

Великая Отечественная война заставила перестроиться и советский кинематограф. Фантазия и художественный поиск отступили на второй план, ценность приобрели документальные ленты, в силу того, что они обладали таким достоинством как оперативность. В СССР выходил «Союзкиножурнал», в который включали по несколько документальных сюжетов, помещенных под одним заголовком. Постепенно жанр фронтовой кинодокументалистики перешел в новый формат – из репортажей «Союзкиножурнала», собранных вместе создавались полнометражные документальные картины на определенную тему. Так 18 февраля 1942 года вышла одна из первых подобных лент – «Разгром немецких войск под Москвой». Каждое крупное событие на фронте давало тему для подобного рода лент: «Черноморцы» (1942г.) – об обороне Севастополя, «Ленинград в борьбе» (1942г.), «Битва за Сталинград» (1943г.) и т.д.

Реализовывались сложнейшие и огромные по масштабу документальные работы: В 1942 году вышла картина «День войны» (реж. М.Я. Слущкий), в которой были собраны материалы снятые ста

шестьюдесятью операторами на всех фронтах в один день – 13 июня 1942 года.

Можно говорить о том, что в годы войны советская кинодокументалистика достигла высот, недоступных в то время никому из зарубежных деятелей кино. В подтверждение этому премия «Оскар» врученная фронтовому документальному кино СССР. Причиной такого успеха у зрителей и признания профессионалов явилась актуальность, можно сказать злободневность, сюжетов, а так же высочайшее качество исполнения, оригинальность художественного монтажа и самоотверженность фронтовых кинооператоров, снимавших сюжеты зачастую на самых опасных участках.

Кроме того, являясь прекрасным средством агитации и информации кинодокументалистика, повествующая о жизни фронта и тыла пользовалась поддержкой руководства СССР.

Однако советский кинематограф времен войны не ограничивался только документальным кино. Так как оно являлось зрительным образом сводок с фронта, поддерживало сопричастность всех граждан к великому делу Победы, даже остающихся в глубоком тылу. Но подлинную ненависть противнику сформированную как мировоззрение патриота, защищающего Отечество было способно только художественное кино, через создание галереи героических образов.

С августа 1941 года художественное кино существовало в форме «Боевых киносборников», состоявших из нескольких короткометражных игровых картин. Они снимались на студиях Москвы и Ленинграда, а с осени 1941, после эвакуации на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате. Там же с августа 1942 года ставятся обычные полнометражные фильмы.

В состав киносборника входили драматические и комедийные картины, фельетоны, карикатуры на врагов. Особо выделяют ленты «Трое в воронке». Из «Боевого киносборника» № 1 и «Пир в Жирмунке» из «киносборника» № 6. Многие герои «Боевых киносборников» перешли в

полнометражные картины. В центре фильмов «Она защищает Родину», Ф Эрмлера и «Радуга» М. Донского (1943г.) женские образы, похожие на героиню «Пира». Первая из них – героическая драма об истоках партизанского движения, о том, как простая крестьянка становится народной мстительницей. Вторая повествует о несгибаемой воле русской женщины, на глазах которой убивают сына, требуя выдать местонахождение партизанского отряда. Действия военных драм разворачивалось не только на оккупированной территории, но на фронте и в тылу. Герои фильма «Два бойца» Л. Лукова (1943г.) – фронтовики, защищающие осажденный Ленинград. Самой войны в фильме не так уж и много, но велика моральная нагрузка страдающего советского человека за тяготы, выпавшие на долю родины и священная ненависть к ее врагам. Большое значение уделяется взаимовыручке и состраданию. Герои фильма «В шесть часов вечера после войны» И. Пырьева (1944г.) уже не только воюют, они строят планы на будущее после победы. И эта Победа находит изобразительное выражение не только в фильме Пырьева, когда небо расцветает фейерверком, когда в небе вспыхивает радуга, как предвестие освобождения. Радуга освобождения превращается в праздник наступившей победы.

Кинематограф времен Великой Отечественной войны занимал одну из ведущих позиций в системе идеологического воспитания, которое, в свою очередь, являлось основой боевого духа, а, следовательно, и боеспособности армии и тыла. Реалистичные и идеальные образы героев – защитников Родины, созданные в кинохронике и художественном кино являлись образцами для массового подражания. Эмоциональный накал картин, стремился вызвать к жизни мощный душевный порыв людей и направить его на борьбу с врагом. Этот порыв зачастую был призван помочь преодолеть трудности связанные с неудачами начала войны, переводом экономики на военные рельсы и т.д. С помощью кинематографа государство формировало мировоззрение граждан, таким образом, как это было ему необходимо в трудное для всей страны и народа время.

Заключение.

Рассмотренные материалы по истории киноискусства Германии и СССР периода 1918-1945 годов позволяют говорить о родстве тенденций его становления и возможностях манипулирования массовым сознанием в интересах особых политических систем, которые характеризуются, как тоталитарные. Сходные условия исторической обстановки для данных государственных политических систем и распространение такого вида массового искусства, как кинематограф обусловили их тесное взаимодействие. Интересы новых государственных порядков требовали решительной и радикальной перестройки личности, т.к. они противоречили традиционному укладу в России и Германии. Кинематограф выполнил задачу скульптора нового массового сознания через трансляцию новых национальных идей. Представителям нового вида искусства предъявлялись требования соответствия внутреннего мировоззрения и идеалов нового прядка. Перед режиссерами и актерами стояла задача донести до массового зрителя образ «нового человека», внушить гордость за причастность к рождению нового, возможно единого для всего человечества будущего. Эти политические режимы тоталитарного характера реализовывали формирование массовой идеологии, базируясь на разных основаниях. Советский путь ее становления связан с развитием самоотверженного патриотизма без национальной окраски ради единого общества социальной справедливости, построение которого возможно только при сохранении партийной диктатуры. Немецкий путь становления массовой идеологии можно выделить, как путь к мировой империи, где немецкая раса – лучшая, достойная повелевать миром ради его же блага. Такие противоречивые идеологические доктрины, заложенные в основу кинематографических произведений, имеют и общие основания. Основная черта – сплочение масс за счет выделения образа «врага», для СССР – это «враг народа», для

Германии – враги проявились в ходе Первой Мировой войны и отношение к ним было выражено в идеях так называемого реваншизма.

Другой важной чертой характерной для кинематографа тоталитарных систем является абсолютная идеализация руководителя государства, основанная на принципе вождизма. Именно вождь выступает сосредоточением всего правильного и не подлежащего критике в государстве, только его руководство способно обеспечить достижение поставленных целей. Кинематограф воспекает этатизм, демонстрируя рост благосостояния народа, он утверждает потребность в силовом аппарате, создавая образ нового гражданина непримиримо воспринимающего врагов нового порядка. И каждая из этих систем утверждает главной целью режима абсолютное благо для всего человечества. Таким образом, используемый, как средство реализации власти, путем влияния на массовое сознание кинематограф, как вид искусства становится индустрией, которая творческими образцами задает направление деятельности для поточного производства продукта массового потребления, который оценивается властями и восторженно воспринимается народом. Поэтому кинематограф тоталитарных систем приобретает форму киноиндустрии.

Анализируя историю кинематографа от возникновения до середины 40-х годов, его особенности и роль в политических системах можно утверждать следующее: кинематограф обладает огромным запасом средств, приемов и методов идеологического воздействия, а после ста лет развития и огромным потенциалом в данной области.

Кроме того, находясь под контролем государства кинематограф способен нести основную смысловую нагрузку по формированию государственной идеологии. В отличие от средств массовой информации кинематограф гораздо легче поддается контролю через государственные заказы и цензуру. А его сочетание со СМИ (реклама, критика и т.д.), усиливает производимый эффект.

В силу этого представляется целесообразной и необходимой активизация применения произведений киноиндустрии в системе образования и воспитания молодежи. Богатое отечественное и зарубежное кинематографическое наследие позволяет разработать полноценные специальные и факультативные курсы, сопровождающие и иллюстрирующие основные гуманитарные дисциплины, такие как литература и история. Это позволит активизировать восприятие данных дисциплин, особое значение которых заключается в первую очередь в том, что они отвечают за формирование личности, гражданина и патриота.