

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

**Факультет історії, права і публічного адміністрування
кафедра всесвітньої історії**

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему:

**Кінематограф епохи сталінізму як засіб пропаганди
радянської системи цінностей**

Студента 4 курсу, групи 4 АП

Галузь знань 01 Освіта / Педагогіка

Спеціальності 014 Середня освіта (Історія)

Даниленко Наталії Олександрівни

Науковий керівник:

кандидат історичних наук, доцент

Мазур Інна Віталіївна

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ **Оцінка: ECTS** _____

Голова комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2020 рік

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Створення кінематографу в СРСР.....	13
Розділ II. Культові фільми на замовлення влади.....	21
2.1. Художній кінематограф часів сталінізму.....	21
2.2. Документальне кіно.....	31
Розділ III. Кінематограф як засіб впливу на масову культуру.....	36
Розділ IV. Образ Й. Сталіна в радянському кіномистецтві.....	44
4.1. Образ диктатора у кіно СРСР кінця 1930 – середини 1950-х років.....	44
4.2. Й. Сталін у радянських стрічках кінця 1950-х – 1980-х років.....	55
Висновки.....	59
Список використаних джерел та літератури.....	62
Додатки.....	69

ВСТУП

Кінематограф у наш час є одним із провідних та найзатребуваніших мистецтв. Як складова культури він пройшов відносно невеликий шлях розвитку, адже став можливим лише завдяки технічному прогресу та винаходам, що їх було здійснено протягом XIX-XX ст. Поступово еволюціонувавши з примітивних живих беззвучних зйомок до ігрового та сценарного документального фільмів кінематограф став невід'ємною частиною масової культури. Популяризація та розвиток галузі були зумовлені попитом на кіно та сприйняттям його широкими масами у різних країнах світу. Розуміючи якою силою володіє кіно, у деяких країнах воно закономірно стало рупором влади та засобом пропаганди ідей правлячої верхівки.

Актуальність. Дослідження радянського кінематографу періоду сталінізму у повній мірі дає змогу зрозуміти як розвивалась галузь кінематографу СРСР в один із найважчих періодів в світовій історії, а також яку роль відігравав кінематограф у просуванні ідей партії протягом 1920-1950-х років. Питання використання кіно як засобу пропаганди є особливо актуальним у наш час, коли ця галузь мистецтва набула ще більшого поширення аніж в першій половині минулого століття. Зараз наша країна переживає складний період і в умовах конфлікту із сусідньою державою доволі часто з'являються стрічки, які відкрито озвучують гасла на підтримку ідей та тверджень супротивника. Особливо вдало противник маніпулює образом свого президента, аналогічно із тим як це робилось і в СРСР доби правління Й. Сталіна. Досить часто у кіно диктатор поставав істинним героєм, справедливим і мужнім «батьком народів» і щось схоже ми можемо спостерігати у медійному просторі нашого північного сусіда. Саме тому вивчення кіно сталінської доби є доволі актуальною проблемою

Об'єкт дослідження – кінематограф в пропагандистській системі Радянського Союзу епохи сталінізму.

Предмет дослідження – поява, особливості розвитку, основні представники та стилістика радянського кіно 1920-х – 1980-х років.

Територіальні межі дослідження – Союз Радянських Соціалістичних Республік та власне центри кінематографії країни.

Хронологічні рамки роботи охоплюють період кінця XIX ст. – 1917 р., тобто від появи кіно в Російській імперії до революційних подій та від 1917 р. – початку створення радянського кінематографу до 1989 р. – виходу останньої радянської стрічки, у якій з'явився персонаж Й. Сталіна. Особлива увага у дипломній роботі приділена кінематографу 1929-1953 рр., тобто періоду сталінізму в радянській історії.

Історіографія проблеми. Вивчення кінематографу 1920-1980-х років є досить популярною темою серед істориків та дослідників кіно, а тому історіографія питання є досить об'ємною. Сукупність праць з проблеми можна умовно поділити на декілька основних груп:

- радянська історична думка про кінематограф епохи сталінізму;
- зарубіжні дослідники проблеми;
- сучасні російські та українські розробки питання пропаганди у кіно сталінської доби.

Серед робіт періоду СРСР присвячених темі варто відзначити напрацювання А. Базена [12], М. Алейнікова [11], А. Бернштейна [13], І. Большакова [14], М. Лебєдєва [22], [23], Л. Маматової [26], І. Маневича [27], А. Москвіна [29] та інших знавців кіномистецтва.

Період становлення і розвитку радянського кінематографу був ознаменований не тільки наполегливою роботою і сміливими пошуками нових прийомів, але й запеклими суперечками і дискусіями з різних питань щойно створеного кіномистецтва СРСР. Особливо палкі суперечки розгорілися навколо питання про взаємовідносини театру і кіно. Книга М. Алейнікова «Шляхи

радянського кіно і МХАТ» присвячена саме цим суперечкам. Разом з тим ця робота є одним із перших досліджень кіно періоду 1920-1930-х років [11].

У статті А. Базена «Міф Сталіна в радянському кіно», що з'явилась у журналі «Кінознавчі записки» у 1988 р., досить детально проаналізовано персонажа Й. Сталіна у кіно СРСР. Автор порівнює акторську гру найвідоміших виконавців ролі диктатора, висловлює власні думки стосовно стрічок, у яких фігурувала постать генсека [12].

Праця А. Бернштейна присвячена постаті відомого радянського актора, виконавця ролі Й. Сталіна – М. Геловані. Висвітлена у книзі біографія актора послужила цінним джерелом для написання роботи, адже у ній автор зупиняється не лише на відомостях про «кіно-Сталіна», а й на ставленні самого Геловані до свого ключового персонажа, його «входженню» в роль, прийомам театрального мистецтва, до яких вдавався актор, тощо [13].

Відомий дослідник кіно, професор ВДК-у М. Лебедєв є автором кількох робіт присвячених екранному мистецтву часів правління Й. Сталіна [22], [23]. Його книга «Нариси історії кіно СРСР. Німе кіно: 1918-1934 рр.» розповідає про виникнення і розвитку галузі в СРСР, про перетворення його в мистецтво і засіб просвітлення мас, про роль комуністичної партії в його становленні, ідейну і теоретичну боротьбу в середовищі кінематографістів та про найбільших майстрів і їх творчі досягнення в роки німого кіно [22].

У брошурі Л. Маматової «Радянське багатонаціональне кіно» розглядається проблема діалектики інтернаціонального і національного в радянському екранному мистецтві. На прикладі фільмів, які втілюють тему революційних подій, створення Радянського Союзу, демонструють події Другої світової війни та відображають життя радянського суспільства 1960-1970-х років Л. Маматова здійснила порівняльний аналіз кінематографу СРСР з точки зору багатонаціональності [26]

Постать радянського кінорежисера М. Чіаурелі висвітлена у роботі І. Маневича. Цей відомий грузинський актор, режисер та сценарист, був одним із найвідоміших кіномитців свого часу. Саме він створив найяскравіші фільми у яких з'явився персонаж Й. Сталіна у виконанні М. Геловані. Книга І. Маневича багата на біографічні дані, описи робіт Чіаурелі, його художнього бачення [27].

Серед зарубіжних дослідників кіно періоду сталінізму та пропаганди в тоталітарному мистецтві слід відзначити французьких науковців М. Палеолога [31] та Ж. Садуля [33], [34], [35], [36], а також німецького дослідника Г. Шиллера [39].

Особливий інтерес в процесі написання роботи становили напрацювання Ж. Садуля, в першу чергу його комплексна робота «Історія кіномистецтва від його зародження до наших днів» [36] й 6-ти томна «Загальна історія кіно», а саме перший, другий та шостий томи. Зокрема, остання частина дослідження «Кіно в період війни 1939-1945» в повній мірі висвітлює становище в галузі кінематографу СРСР у важкі роки окупації. Французький історик наголошував на складності організації виробництва документальних та художніх стрічок в умовах воєнних дій, а також відзначав оперативність та сміливість радянських режисерів, операторів кінохронік, що працювали на фронтах війни [35].

Основний пласт історіографії роботи становлять дослідження сучасних російських та українських кінознавців та спеціалістів з пропаганди, психологів, що вивчають вплив кіно на маси. Вивчення кіномистецтва сталінізму знайшло своє відображення у монографіях, статтях таких науковців як А. Безсмертний [44], Л. Брюховецька [15], В. Гриневич [16], Л. Маматова [25], В. Мільдонг [28], А. Мовсесян [48], Г. Шматова [40], Р. Юрєнєв [41].

Статті Л. Брюховецької «“Звенигора”: оволодіння історичним часом» [15] та В. Гриневича «Постать О. Довженка крізь призму “Щоденника”» [16] присвячені життю і творчості письменника, кінорежисера О. Довженка, стрічки якого також стали об'єктом дослідження дипломної роботи.

Багатий теоретичний матеріал вміщений в «Історії вітчизняного кіно» [18], написаній колективом авторів, під керівництвом Л. Буряка та в «Короткій історії кіномистецтва» Р. Юренєва. Відомий мистецтвознавець у своїй книзі розповів історію світового кіно з моменту його виникнення, до наших днів. Юренєв висвітлив процес створення кращих фільмів, про їх творців – режисерів-постановників і акторів, про розвиток самого мистецтва кіно, його ролі в житті людства, детально зупинившись саме на радянському кінематографі [41].

Серед наукових досліджень проблеми кіномистецтва в роки сталінізму досить цікавою є дисертаційна робота І. Гожанської «Кіно як об'єкт культурологічного дослідження». Науковець висвітлює проблему зв'язку кіно і мас, наголошуючи на ролі кіномистецтва у сучасній масовій культурі та його впливі на населення шляхом побудови паралелей із СРСР періоду 1920-1950-х років. На думку І. Гожанської саме в період сталінізму художні та документальні фільми і стали частиною мас-медіа [42].

Ще однією вагомою науковою працею, використаною в процесі написання дипломної роботи стало дослідження Н. Чернової «Полководницький образ Сталіна періоду громадянської війни в трактуванні радянського художнього кінематографа другої половини 1930-х – початку 1950-х років» [43].

Важливу частину історіографії роботи склали дослідження впливу сталінського кіно на широкі маси, роль кінематографії в просуванні ідей партії, створенні необхідних владі образів та стереотипів. Ці питання розкриті в роботах таких вчених як Л. Малькова [24], А. Москвін [29], В. Нєвєжин [30], Г. Прожико [32] О. Федоров [38], [58], Г. Почєпцов [53], [54], [55].

Тема розглянута в монографії російської дослідниці Л. Малькової «Сучасність як історія. Реалізація міфу в документальному кіно» – радянська документалістика, яка залишається унікальним свідченням пропагандистської культури СРСР. Аналізуючи міфологічні аспекти «кіноправди», автор вбачає в ній своєрідне кредо документального кіно радянської держави, таку-собі традицію в

мистецтві. Міф, що складається з «кінофактів», втілюється в екранних метафорах 1920-х років, а потім реалізується в соціальній практиці 1930-х, підпорядковуючи собі весь комплекс публіцистичних засобів. Естетика «вибуху» у галузі кінодокументалістики 1980-х років пов'язана з трансформацією цього міфу. Монографія Л. Малькової підіймає питання ілюзій масової свідомості та достовірності кіноміфу [24].

Важливою працею, яка акцентує увагу на пропагандистському використанні кіномистецтва в СРСР є монографія В. Невежина «Синдром наступальної війни. Радянська пропаганда напередодні «священних боїв», 1939-1941 рр.». У цьому дослідженні, створеному на основі багатого архівного матеріалу, детально розглядається ідеологічне забезпечення «визвольних походів» і кампанії Червоної Армії проти Фінляндії. Також інакше висвітлюються події травня-червня 1941 р., коли після сталінських виступів перед випускниками військових академій РСЧА почалася радикальна перебудова системи пропаганди в дусі «нищівної наступальної війни», перервана нападом Німеччини на СРСР. Ключову роль у забезпеченні необхідної «обробки» населення В. Невежин вбачав саме в сталінському документальному та художньому кіно [30].

Дослідження Г. Прожико «Концепція реальності в екранному документі» присвячене еволюції концепції реальності у радянській кінодокументалістиці. У монографії розглядаються основні проблеми документального екрану в органічній взаємодії трьох складових: реальність, автор і глядач [32].

Загалом, оцінюючи напрацювання сучасних науковців, варто відзначити певну відмінність у напрямках дослідження проблеми радянського кінематографу. Особливістю робіт створених після розпаду СРСР є зміщення акценту з художніх характеристик стрічок на пропагандистське наповнення радянських фільмів. Сучасні автори розглядають кіномистецтво сталінізму як «союзника» більшовизму та ретранслятора ідей партії.

Отже, історіографія проблеми досить багата, однак вона представлено в основному працями радянських та російських науковців, тоді як вітчизняних досліджень питання радянського кінематографу епохи сталінізму катастрофічно мало.

Джерельна база дослідження. Джерельний пласт роботи є доволі багатим. Окрім численних кінодокументів [2], [5], [6], [7], [10] до нього варто віднести документи партійних з'їздів [1]; спогади політичних діячів [4], [9] та теоретичні напрацювання, мемуари знаних майстрів радянського кіно сталінізму [3], [5].

Документи і матеріали XIX з'їзду ВКП (б) – КПРС містять цікаві положення, у яких відображений напрямок розвитку радянського кінематографу початку 1950-х років, а також окреслено стратегію розвитку галузі та виходу майбутніх стрічок [1].

Художник виняткового обдарування, темпераменту, емоційності, Д. Вертов все життя непримиренно боровся за правду в мистецтві, за кіноправду. Він бачив її для себе не в барвистих декораціях павільйонів, не в пошуках вдалого сплетіння інтриги драми, не в школах акторської майстерності. Декораціями його картин була справжня дійсність, акторами – його сучасники, реально оточуючі його люди. Саме ці ідеї та думки дійшли до нас завдяки збірці листів, щоденників та ідей видатного митця документального кіно [3].

Другий том «Зібрання творів» В. Пудовкіна вміщує його критичні та публіцистичні праці, в тому числі статті про власні фільми і про кінокартини колег, про різні питання кіновиробництва та кінопрокату, про закордонні враження. Праця видатного кінематографіста дає змогу якнайповніше оцінити роль особистості режисера, митця у кіно епохи сталінізму [8].

Щоденники імператора Миколи II послужили цікавим джерелом для вивчення питання появи кінематографу на теренах Російської імперії та його впливу на населення дореволюційної доби [4].

Спогади В. Леніна в контексті дослідження радянського кіномистецтва також є вагомим джерелом для вивчення. Мемуари вождя розкривають істинне ставлення лідера більшовиків до кінематографу, в якому Ленін вбачав союзника революції і саме тому приділяв цій галузі багато уваги. А документальні свідчення та матеріали вміщені у збірнику «Найважливіше із мистецтв. Ленін про кіно» лише підтверджують цю тезу [9].

Ключовими джерелами до написання дипломної роботи стали кінофільми епохи сталінізму. Серед них варто виділити стрічки у яких з'являвся Й. Сталін, його кіноадаптація. Це такі фільми як «Ленін у Жовтні» [6], «Велика заграва» (1938) [2], «Клятва» (1946) [5], Падіння Берліна (1949) [7].

Таким чином, джерельну базу роботи склали різноманітні групи джерел: документи, мемуари, відеоматеріали, що свідчить про широку документальну основу досліджуваної теми.

Мета роботи – дослідження радянського кінематографу епохи сталінізму, його характерних рис та спрямування.

У ході написання дипломної роботи потрібно виконати наступні **завдання**:

- проаналізувати джерельну базу дослідження, зокрема кінодокументи з теми роботи;
- здійснити аналіз наукових праць присвячених проблемі;
- висвітлити появу та еволюцію кіно на території Російської імперії та створення радянського кінематографу;
- охарактеризувати радянське художнє кіно другої половини 1920-х – початку 1950-х років;
- дати оцінку розвитку документалістики в СРСР у роки правління Й. Сталіна;
- розкрити особливості використання кінематографу в якості засобу впливу на масову культуру на прикладі кіномистецтва доби сталінізму;

- здійснити порівняльний аналіз образу Й. Сталіна в радянському кінематографі.

Методологічну основу дипломної роботи склали принципи історизму, об'єктивності та системності наукового аналізу, що є загальноприйнятими в історичних дослідженнях.

Принцип історизму полягає в об'єктивному відборі фактів, аналізі конкретної історичної ситуації, генезису подій і їх наслідків на тлі дослідження глибинних тенденцій, що переважають у період сталінізму.

Принцип об'єктивності допомагає підходити до всіх процесів і явищ критично, уникнути однобічності в оцінці. Він дозволяє звільнитися від партійного або традиційного впливів, домінуючих в минулому, розглянути кіномистецтво періоду сталінізму у всьому різноманітті фактів і оцінок.

Принцип всебічності дає можливість розглянути предмет дослідження цілісно і багатоаспектно. Принцип всебічності тісно пов'язаний з принципом конкретності. Конкретність, в свою чергу, сприяє розгляду кіно не лише як складової радянської культури, а й як невід'ємного засобу пропаганди, який транслює образи і формує вигідне керівництву держави суспільне уявлення про певні події, осіб, явища.

Системний підхід до розгляду подій минулого створює можливість, вивчати окремі процеси в рамках їх самотності. Так, художній кінематограф, безумовно, невіддільний від системи, яка певною мірою диктує йому напрямок руху. Разом з тим кіно настільки своєрідне явище, що без аналізу його внутрішнього стану складно пояснити вплив, який кінематограф здатний здійснювати на суспільство.

У ході роботи було використано також ряд методів, зокрема такі як порівняльно-історичний, проблемно-хронологічний, аналітико-типологічний, системно-структурний, ретроспективний, методи систематизації і класифікації, методи аналізу документів.

Поєднання різноманітних підходів та методів дало змогу найбільш повно та об'єктивно розглянути складний феномен кіномистецтва доби сталінізму, його ключових особливостей, впливу на культуру та масову свідомість населення.

Робота має таку **структуру**: вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел та літератури, додатки. Загальний обсяг роботи – 83 сторінки, з них основного тексту роботи – 61 сторінка

РОЗДІЛ I. СТВОРЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ В СРСР

Кінематограф як явище сягає своїми коріннями до другої половини XIX ст., коли з'явилися перші апарати, що дозволяли фіксувати рух. Однак лише з часом вони перетворилися на технології за допомогою яких на екрані оживали люди, природа, техніка. На теренах Російської імперії кіно з'явилося наприкінці XIX ст. Однак перші фільми того часу важко було називати кінематографом. Період 1890-1900-х років ознаменувався як час хронікерів – операторів, які знімали різні визначні події, що в більшості випадків стосувались царської сім'ї: коронація Миколи II 1896 р. чи парад військ, який приймав особисто імператор у 1904 р. Придворним оператором у той період був О. Ягельський [36, с. 77].

Справжній перелом стався у 1907-1908 рр., коли з'явилося регулярне, російське кіновиробництво, коли кіно стало сферою підприємницької діяльності. «Електротеатри» (сучасні кінотеатри) почали з'являтися у всіх повітових містах, великих селах, робітничих селищах. Крихітні зали з кількома десятками стільців поступалися будівлям із залами для глядачів на 300, 500, 800 місць, з фойє, буфетом, гардеробом. Поліпшилася техніка проєкції і якість музичної ілюстрації. Змінилася тривалість кіносеансів, а з ними – можливість показувати більш складніші ніж раніше сюжети. З ярмаркового атракціону кіно поступово перетворювалося в форму культурного дозвілля, яким цікавилися не тільки міські низи, а й дрібна буржуазія, і учнівська молодь, і значна частина інтелігенції [33, с. 527].

У ті роки величезний потік іноземних фільмів – дешевих і різноманітних за змістом – був головною перешкодою, що гальмувала виникнення вітчизняного кіновиробництва. А глядачі все наполегливіше вимагали фільмів російської тематики. Восени 1907 р. фірма «Гомін» випустила в прокат чотири документальні фільми: «Третя Державна дума», «Огляд військ в найвищій присутності в Царському Селі», «Огляд військ в найвищій присутності перед Зимовим Палацом» і «Урочиста процесія хресного ходу в Києві 15 липня

1907 року» [34, с. 281-282]. Стрімкий злет кількості фільмів, а разом із тим – популярності кіно став причиною розширення мережі кінозалів. На 1910 р. в імперії існувало понад 1200 кінотеатрів.

Крім документальних фільмів, на російському ринку почали регулярно з'являтися й художні фільми. О. Дранков випустив на екран перший російський ігровий фільм «Стенька Разін», картину довжиною в 224 метри на сюжет відомої пісні «Через острови на стрижень» [18, с. 14].

В наступні роки російське кіно встигло досить широко освоїти російську тему. Це ще не були екранізації в нашому сучасному розумінні, вони більше нагадували сцени, ілюстрації, епізоди.

Таке визначення відповідало структурі фільмів цього раннього періоду. І для свого часу це уже було досить прогресивним. Серед подібних екранізацій варто відзначити «Вадим і Маскарад» Лермонтова, «Генерал Топтигін» Некрасова, Ідіот і «Злочин і кара» Достоевського, «Гарас Бульба» і «Майська ніч» Гоголя, «Пікова дама» і «Цигани» Пушкіна та інші. Традиція екранізації творів класики російської літератури збереглася і в наступні роки, адже більшість ринку все ще становили іноземні фільми.

На початку 1910 р. в країні існувало декілька великих кінематографічних фірм, серед яких особливою активністю вирізнялись «Пате», уже згадуваний «Гомін» та «Глорія» [34, с. 283].

Варто відзначити, що основна частина російського кінематографу дореволюційного періоду мала певне реакційне спрямування. Імперський уряд ще тоді намагався використовувати кіно для своєї політичної пропаганди, адже політики мали змогу наочно бачити популярність нового жанру мистецтва серед населення. Однак робилось це несміливо, царські чиновники боялись піднімати в кіно актуальні для широких мас політичні питання. По суті, вплив уряду був помітний лише на фільмах, що створювалися за його безпосередньої підтримки.

Так, під заступництвом царської сім'ї знімався фільм «Оборона Севастополя» (1911) [31, с. 333].

Однак кінематограф не перетворився у засіб пропаганди царського самодержавства. Останній цар Микола II ставився до кінематографії з глибокою відразою. Відомо, що на одному з донесень департаменту, поліції він написав: «Я вважаю, що кінематографія – пуста, нікому не потрібна і навіть шкідлива розвага. Тільки ненормальна людина може ставити цей балаганний промисел в рівень з мистецтвом. Все це дурниця, і ніякого значення цій дрібниці надавати не слід» [4, с. 107].

Зовсім інакшу роль для кіно у своїй діяльності вбачало радянське керівництво. Захопивши владу в країні, більшовики, звичайно ж, розпочали створення власних органів керівництва величезною країною. Не оминула їхня політика і культурну сферу, особливо приділивши увагу кінематографу, про який вождь Жовтневої революції В. Ленін казав наступне: «...коли маси заволдіють кіном і коли воно буде в руках справжніх діячів соціалістичної культури, воно стане одним з наймогутніших засобів просвітлення мас» [9, с. 116].

Художнім та документальним стрічкам у новій державі відводилася роль такого-собі ключа до свідомості простого народу, результативного методу впливу та поширення потрібних для партії ідей, створення слухняного суспільства, що стане можливим у тісному поєднанні з контрольованими партією радіо, пресою, літературою, образотворчим мистецтвом.

Уже у перші дні революції почалися пошуки найбільш доцільних форм державної організації кіно в молодій радянській республіці. Була заснована Державна комісія з народної освіти, а при її позашкільному відділі – кінопідвідділ, роботою якого керувала Н. Крупська.

Навесні 1918 р., при Московській і Петроградській Радах були створені кінокомітети, які пізніше підпорядковувались Наркомпросвіти РРФСР. На початку 1919 р. на базі Московського кінокомітету в системі Наркомосу утворився

фотокіновідділ (ВФКВ) на чолі з більшовиком Д.І. Лещенко. Нищими органами в ієрархії ВФКВ стали кінофотосекції при відділах народної освіти місцевих Рад. З ВФКВ і кінокомітетами співпрацювали відомі літератори О.С. Серафимович, О.Н. Толстой, Л.В. Нікулін, М.Є. Кольцов; режисери Л.В. Кулешов, В.Р. Гардин, Д.А. Вертов, В.І. Пудовкін та інші. ВФКВ укладав договори на участь в зйомках провідних акторів Московського Художнього театру [11, с. 60].

Протягом громадянської війни, в умовах голоду та розрухи, ВФКВ вдалося зняти кілька десятків агітфільмів («агіток»), сотні хронікальних сюжетів; протягом 1918-1919 рр. в Москві виходив екранний журнал «Кіно-Тиждень», а в Петрограді – «Хроніка» (нерегулярно). Отже, нове, радянське кіно починалося з хроніки, з документальних зйомок. Перші фільми в Радянській Росії були саме документальними [18, с. 22].

Разом з тим у ВФКВ і місцевих кіносекціях з перших же кроків проявилися явні ознаки бюрократичного застою: роздуті штати, перевага адміністрування над виробництвом, слабкий зв'язок з низовими структурами і широке розбазарювання державних коштів. Злі язики помічали, що в ВФКВ структурних підрозділів більше, ніж у всьому Наркомпросвіті.

Політика «воєнного комунізму», по суті, витіснила з життя приватновласницький кінематограф. Він не витримав падіння ринкових зв'язків і грошового обігу, транспортної розрухи, закриття оптико-механічних підприємств, мобілізації працівників на фронт. Тому одержавлення виробництва і прокату фільмів ставало мірою вимушеною.

У 1919 р. радянське керівництво прийняло декрет «Про перехід фотографічної та кінематографічної торгівлі й промисловості у відання Народного Комісаріату Освіти» і до початку 1920 р. націоналізація кінематографу у радянській державі була завершена [19, с. 390].

У перші повоєнні роки радянський кінематограф лежав в руїнах. Формально ВФКВ володів розгалуженою прокатною мережею, мав 13 складів фільмів (в

Смоленську, Казані, Орлі, Єкатеринбурзі, Петрограді, Пензі та інших містах), але по суті вони постачали до кінотеатрів старі дореволюційні фільми, імперські агітки і зношені зарубіжні стрічки, ввезені ще до Першої світової війни. Кількість стаціонарних кінотеатрів на початку 1920-х років зменшилась до найнижчого в історії рівня. Якщо в 1914 р. число кіноустановок на території майбутньої РРФСР дорівнювало приблизно 1100, то в 1922 р. воно впало до 700 [11, с. 62].

Навесні 1921 р., після X з'їзду РКП (б), завершився період «військового комунізму»; країна перейшла до нової економічної політики – непу.

Однак зміна політики не відразу вплинула на стан кінематографу. Область екрану була не тільки господарською, а й ідеологічною; тому держава не поспішала послаблювати над нею контроль. Повернення до кінематографічного ринку реально почалося не зверху, а знизу, з прокату. Кінотеатри та прокатні контори вже з 1921 р. підпадали під загальне непівське законодавство, що регулювало промисли і торгівлю. З'явилися перші приватні електротеатри, а слідом за ними і перші недержавні кіноательє (студії). Цьому сприяло й те, що кіновиробництво ще не було галуззю індустрії. Німі стрічки знімалися кустарно; наприклад, плівка проявлялася в дерев'яних чанах, а потім сушилася на мотузках за допомогою прищіпок для білизни [29, с. 320].

У грудні 1922 року ВФКВ був перетворений в Центральне державне кінофотопідприємство (Держкіно). Організація перестала бути відділом Наркомосвіти, але зберегла підзвітність цьому комісаріату. Основою діяльності Держкіно стали виключно госпрозрахункові відносини. За постановою Раднаркому РРФСР у відання Держкіно перейшло кілька великих кінотеатрів в Москві, Петрограді та деяких інших містах. Решта державних кінотеатрів передавалися місцевим Радам, які отримували право віддавати їх в оренду і навіть у власність приватного підприємця. Але створення Держкіно не вирішило основних проблем, і перш за все проблему репертуару.

На початку 1923 р. Держкіно випускало в прокат у своїй мережі фільми, з яких тільки 40 % – власного виробництва; інші називалися «комісійними», тобто надходили з різноманітних кінофірм – радянських, кооперативних, приватних і зарубіжних [11, с. 66-67].

Бюрократичний державний апарат, непотрібний щойно відродженому ринку, повсякчасно заважав розвитку кіносправи. Держпідприємства безглуздо конкурували одне з одним, чиновники майже відкрито брали хабарі у приватників, партійні інстанції безуспішно намагалися боротися з буржуазною ідеологією зарубіжних стрічок.

Ключове значення для розвитку кіновиробництва мали рішення XIII з'їзду партії, прийняті в 1924 р. Ними встановлювалося, що кіноорганізації об'єднувалися не в масштабах всього СРСР, а «в межах союзних республік на основі збереження монополії прокату в кожній республіці». В рамках цих рішень при Агітпропі ЦК РКП (б) була створена кінокомісія; такі ж кінокомісії з середини 1920-х років діяли і при ЦК компартій інших союзних республік.

У тому ж 1924 р. була здійснена перебудова Держкіно на Всеросійське фотокінематографічне акціонерне товариство (Радкіно). Воно отримало широкі повноваження в керівництві кінематографом (див. Додаток А). До середини 1920-х років розквіт радянського кіномистецтва забезпечувався роботою кількох державних кінофабрик, а також рядом недержавних фірм, серед яких лідирували Пролеткіно, ростовський Ювкінокомсомол і ряд інших [22, с. 393]. На цих студіях працювали такі відомі майстри екрану, як С.М. Ейзенштейн, Л.В. Кулешов, В.І. Пудовкін, Д.А. Вертов, Е.І. Шуб, Я.А. Протазанов, О.П. Довженка та інші. Творчі сили екрану були об'єднані Асоціацією працівників революційної кінематографії (АПРК); пропагандою «найважливішого з мистецтв» з 1925 р. займалося Товариство друзів радянського кіно (ТДРК). Першими головами організації були більшовики Ф. Дзержинський і Я. Рудзутак [29, с. 321].

За такої підтримки та впливу держави і проходили перші роки радянського кіно, які багато в чому стали визначальними для розвитку кіномистецтва країни. Покоління радянських режисерів 1920-х років стали своєрідними першопрохідцями як у справі становлення мистецтва так і у популяризації комуністичних ідей за допомогою своїх творінь. Уже в перші роки після захоплення влади більшовиками пропагандистські ідеї захопили кінематограф, однак той час став і періодом яскравих звершень молодого мистецтва.

На початку 1920-х рр. режисер Дзига Вертов висунув псевдо ідею «кіноправди» – документального способу зйомок, коли, минаючи літературний вимисел і актора, людина з апаратом виходила в життя, фіксуючи його на плівці.

У 1922 р. Вертов, зібравши навколо себе групу «Кіноків», опублікував у журналі «Кіно-фот» маніфест «Ми», в якому оголосив всю стару ігрову кінематографію «прокаженою». Майбутнє – за документальним кіном, стверджував автор і видавав свій рецепт цього кіно майбутнього: «МИ виключаємо тимчасово людину як об'єкт кінозйомки за її невміння керувати своїми рухами» [47].

1923 р. журнал «ЛЕФ», що випускався В. Маяковським, надрукував маніфест Вертова «Кіноки. Переворот», де особлива місія Кіноків отримала теоретичне обґрунтування. «Кінооко», на переконання Вертова, не тільки здатне надати реальності нову форму, але і може створити нову реальність: «Я – Кінооко, я створюю людину, більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей з різних попередніх креслень і схем.

Я – Кінооко.

Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у іншого беру ноги, стрункі і найшвидші, у третього – голову, найгарнішу і виразну, і монтажем створюю нову, досконалу людину.

... Я – Кінооко. Я – око механічне. Я, машина, показую вам світ таким, яким тільки я його зможу побачити» [3, с. 55].

Теоретичні напрацювання Дзиги Вертова здаються, на перший погляд, перебільшеними, але вони здійснили значний вплив на розвиток радянського, а пізніше й світового кіно. Вони підкреслили провідну роль монтажу, необхідність демонструвати людину в її соціальному середовищі і в повсякденному житті; теорія дала потужний поштовх розвитку документалістики і сприяла появі нових жанрів (див. Додаток Б).

Не дивлячись на всі обмеження «кіноока», шлях Дзиги Вертова в кіно відзначений значними досягненнями: «Шоста частина світу» (1926), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» (1930), «Три пісні про Леніна» (1934) [36, с. 172-173].

У 2014 р. британський журнал «Sight & Sound» назвав стрічку «Людина з кіноапаратом» найкращим документальним фільмом усіх часів [59]. Фільм складається з коротких документальних фрагментів, які зображують хаотичне життя тогочасного міста: рух транспорту і людей, праця робітників на промислових підприємствах, культурні заходи, медичні установи.

Отже, за перші десятиліття ХХ ст. кіно на теренах Російської імперії – СРСР переживало важкі часи. Розвиток мистецтва в країні багато в чому залежав від політичної обстановки. В ці роки Росія пережила декілька революцій, воєн, а також кардинальну зміну керівництва держави. З приходом до влади більшовиків кіномистецтво стало важливою частиною культурного середовища новоствореної держави. Протягом 1920-х років в СРСР про себе заявило чимало талановитих режисерів, які й в наступні десятиліття творили чудові зразки як документального так і художнього кіно, розвивали жанр кіномистецтва створивши своєрідний піджанр радянського фільму – пропагандистського кіно епохи сталінізму.

РОЗДІЛ II. КУЛЬТОВІ ФІЛЬМИ НА ЗАМОВЛЕННЯ ВЛАДИ

2.1. Художній кінематограф часів сталінізму

Період становлення радянського кінематографу, який розпочався одразу ж після приходу більшовиків до влади успішно перейшов до часів активного розвитку та розквіту вже в другій половині 1920-х років. Напрацювання імперських та власне радянських режисерів позначилися на стилістиці кіно, однак напрямок руху як художнього так і документального фільму вказували не лише митці, а й партія. Кінематограф повністю підкорявся їй, більшовики диктували вимоги до нового мистецького стилю – соціалістичного реалізму, а пересічні режисери змушені були коритись, хоч не мало з них, навіть попри тиск з боку влади, все одно збагачували скарбницю радянського і світового кіно новими ідеями та прийомами.

Найвідомішими режисерами періоду 1920-х рр. в СРСР, були Л. Кулешова С. Ейзенштейн, О. Довженко та В. Пудовкін. У своїх фільмах вони відтворили революційний процес, показали боротьбу мас за звільнення від царизму.

Фільм С. Ейзенштейна «Броненосець “Потьомкін”» (1925) присвячений першій російській революції 1905 р. Фільм став виписком нового революційного мистецтва – кіно соціалістичного реалізму (див. Додаток В). Образи, якими сповнена стрічка, викликають у глядача непередавані емоції: червоний прапор над броненосцем; гігантська хвиля над берегом (немов «хвиля революції»); боротьба з царськими офіцерами; ритм двигунів судна, як серцебиття революції [19, с. 508].

В основу інших своїх картин – «Жовтень», «Старе і нове» (1929) С. Ейзенштейн знову поклав історичний і актуальний для того часу матеріал, зберіг у цих фільмах нахил до великих, масштабних форм кіномистецтва [22, с. 196]. Робота над цими картинами супроводжувалася труднощами не тільки творчого характеру; ідеологічний диктат і пряме втручання

вищих політичних інстанцій позначилися на долі режисера і його творів. Тоталітарна машина Сталіна продовжувала масово підкорювати кінематограф.

Поруч з С. Ейзенштейном на орбіті найбільших кінематографічних геніїв СРСР з'являється ще одне ім'я – Всеволод Пудовкін. Друга половина 1920-х рр. стає для нього часом розквіту. Він створює трилогію про революцію: фільми «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга» і «Нащадок Чингісхана» [23, с. 34].

Фільмографія іншого знаного майстра кіно – О. Довженка сповнена образів простого народу, моментів з історії країни і, звичайно ж, поезії. О. Довженко прийшов в кіно зрілим художником, маючи за спиною солідний життєвий і творчий багаж. Одним із перших фільмів режисера була стрічка «Звенигора» (1927). На хвилі величезного успіху цього фільму він створює «Арсенал» (1928) і «Землю» (1929). Ставлення влади до цих безперечно видатних робіт було вже не настільки одностайним: на О. Довженка приклеїли ярлик «українського націоналіста». Незважаючи на тиск партійної цензури режисер знімає «Іван» (1932), «Аероград» (1935) та інші фільми [16, с. 64].

«Звенигора» – грандіозне епічне полотно, в якому О. Довженко вмістив кілька століть української історії: козаччину, гайдамаччину, польську експансію, революцію та утвердження диктатури більшовиків. Фільм створювався до десятиріччя радянської влади, О. Довженко називав його своїм «партквитком» [15, с. 4-6].

На відміну від «Звенигори» другий фільм трилогії «Арсенал» сюжетно цілком історичний. Він відображає конкретну подію, що відбулася у Києві в січні 1918 р., коли пробільшовицько налаштовані робітники київського заводу «Арсенал» протягом шести днів протистояли військам Центральної Ради. Фільм закінчується символічною сценою: арсенальці розгромлені. Однорукий командир Ради, механічно піднімаючи револьвер, розстрілює їх, одного за одним. У кадрах, поперемінно – револьвер і обличчя розстрілюваних. Коли доходить черга до Більшовика – кулі, випущені впритул, відскакують від нього. Кати в паніці:

«Падай! Падай!» – кричать вони йому – «На тобі кольчуга, чи що?» У відповідь Більшовик розриває сорочку і оголює груди. Ідеї більшовиків безсмертні (див. Додаток Г). Незважаючи на високу оцінку, яку отримав фільм від критиків з усього світу, він зрозуміло, не був позбавлений пропаганди більшовизму [18, с. 182].

У «Землі» О. Довженко наочно продемонстрував свою ідею єдності старого і нового, природи і техніки, традиції і новаторства. Фільм був розгромлений партійною критикою. Після численних негативних публікацій на адресу фільму, О. Довженко з нервовим зривом потрапив до лікарні, а звідти – в санаторій. Від цього удару він довго не міг оговтатися [31, с. 23-25].

У роки радянського німого кіно на кіностудіях існували творчі групи, або, як їх тоді називали «майстерні». Люди різних професій – режисери, актори, оператори, – об'єднувалися, виходячи із принципів спільних художніх поглядів. Найзнаменитішими були ФЕК-си – «Фабрика ексцентричного актора», створена ще у 1929 р. Очолили групу Г. Козинцев і Л. Трауберг [41, с. 185].

Найбільш успішний з ранніх фільмів Г. Козинцева, «Шинель» (1926), висміював соціальну ієрархію старого режиму. Фільм заснований на повісті М. Гоголя; сценарій для нього написав Ю. Тинянов, фахівець по Гоголю і автор новаторських досліджень про прототипи і пародії. У фільмі, як і в повісті, головний герой дуже дорожить шинеллю, яку потім крадуть. У фіналі, однак, відбувається (або, швидше, не відбувається) щось шокує. Чудова кінцівка повісті Гоголя повністю опущена, її немає в цьому фільмі. У Гоголя головний герой повстає з мертвих і, як гігантський привид, бродить по вулицях Санкт-Петербурга, бажаючи помститися жителям міста.

Фільм 1926 р. підмінив суспільне явище мстивого привида, якого бачило все місто, приватними видінням чиновника на смертному одрі. Ексцентричні галюцинації помираючого чиновника у Козинцева виявилися набагато дрібнішими, ніж уява Гоголя. Ключова сцена гоголівської «Шинелі» стала

неприйнятною, і її дуже уважне читання тепер ризикувало обернутися пародією на саму Велику революцію [59].

Кіно 1930-х рр. в СРСР продовжувало революційну лінію і доповнювало її образами подвигу робітників та селян, що трудились на благо багатомільйонної країни. Саме на початок 1930-х припав розквіт звукового кіно в Республіці, проте перші роки не принесли таких визначних робіт як попереднє десятиліття. Нове покоління режисерів шукало інших шляхів.

«Чапаєв» (1934) – твір Сергія та Георгія Васильєвих став початком звукового кіно в СРСР. Фільм був дуже популярним, він створив тип тогочасного героя, який зажив власним життям. Стрічка, що розповідала про відважного вождя, повністю відображала успіх звукового кіно десятиліття. Люди захоплювалися образами, які бачили на екранах і переносили їх у свій побут, не усвідомлюючи принцип прихованого пропагандистського впливу, якими були просочені фільми Васильєвих та їхніх послідовників.

Після «Чапаєва» історичні теми постійно з'являються у художніх фільмах. Особливо популярною залишається тематика Жовтневої Революції, що присутня у стрічках «Щорс» (1939) Довженка, «Остання ніч» (1937) Ю. Райзмана, «Ми із Кронштадту» (1936) Дзигана та інші [53].

Характерним для фільмів 1930-х рр. є возвеличення лідера більшовиків – він батько народу і символ цієї країни. Наприклад, у стрічці І. Пирьєва «Трактористи» (1939) красномовним у цьому контексті є фінальний епізод: на весіллі головних героїв звучить «Марш радянських танкістів», а на словах «...коли нас в бій пошле товариш Сталін» усі піднімають келихи до портрета Сталіна (див. Додаток Д). Тобто «кривавий диктатор» постає в образі такого-собі «народного улюбленця» [53].

22 червня 1941 р. розпочалася радянсько-німецька війна і уже наступного дня на фасадах радянських кінотеатрів з'явилися афіші антигітлерівських фільмів, що були знайомі публіці ще з попередніх років [35, с. 175].

До осені 1941 р. гітлерівці підійшли до воріт Ленінграда і Москви і захопили значну частину України. Таким чином, Радянський Союз опинився позбавленим більшої частини своєї кінематографічної промисловості.

У жовтні 1941 р. працівники евакуйованих кінопідприємств були зібрані в Алма-Аті, де кіностудії існували ще з 1930 р. Ці студії були досить примітивні. В країні, де всі зусилля були спрямовані на оборону країни, бракувало матеріалів і робочих рук (особливо у віддалених від центрів місцевостях) для виготовлення складних декорацій і костюмів. Відлуння великих битв долинали до кіностудій, що відбилося, звичайно, на їх продукції [35, с. 334].

Протягом перших шести місяців війни постановки повнометражних художніх фільмів в СРСР були припинені. Але в липні 1941 р. народилася нова форма художніх фільмів – почався випуск художніх короткометражок, що розповідали про війну. Потім ці новели були об'єднані в «Бойові кінозбірки», яких протягом 1941-1942 рр. вийшло 12. Однією з найбільш примітних військових кіноновел був випуск №6 – фільм «Бенкет в Жирмунці» (1941), знятий В. Пудовкіним і М. Доллером за оповіданням Леоніда Леонова. Героїня новели Параска ціною власного життя знищує нацистських солдатів отруєною їжею. Актриса А. Зуєва грала гранично достовірно, неметушливо, створюючи образ самовідданої російської жінки, яка своїм вчинком заявила про неможливість життя в окупації. У фільмі ретельно відтворена атмосфера дії, вороги показані в реальному жорстокому обличчі окупантів, які переступили межу чужої землі, поріг чужого будинку [8, с. 223].

Сценарій фільму достовірно описував типовий епізод героїчного опору, який з перших же днів радянські жителі окупованих областей здійснювали відносно гітлерівських загарбників. Цей фільм був покликаний продемонструвати народам СРСР важливість боротьби з гітлерівцями, створити образ ворога, окупанта, який заслуговує лише на смерть.

У 1942 р. В. Пудовкін спільно з Ю. Таричем завершили роботу над фільмом «Вбивці виходять на дорогу». В основу сценарію лягли сцени п'єси-огляду Бертольда Брехта «Страх і убогість в Третій імперії». Це була перша картина, дія якої відбувалася у гітлерівській Німеччині. Грунтуючись на матеріалах письменника, автори стрічки намагались показати «вторгнення» нацизму в життя звичайних людей. Композиційно фільм складається з двох новел, об'єднаних темою страху, придушення і приниження особистості у нацистській Німеччині. Перша частина зображає сім'ю вчителя. Він сам і його дружина в стані постійної напруги, коли син-школяр з гітлерюгенду куди-небудь йде. Актори фільму намагаються передати усю гамму емоцій героїв: інтонації, жести, реакції на ті чи інші ситуації. Епілог стрічки не менш промовистий: німецькі солдати потрапили до морозної і засніженої Росії. Режисер жорстоко і лаконічно показав їхню смерть. А у фіналі прозвучав вирок: «Смерть німецьким окупантам!».

Виразна зйомка інтер'єрів картини дала змогу передати глядачам усю глибину атмосфери гнітючості та страху, притаманну героям Брехта [18, с. 315-316].

У зв'язку з труднощами воєнного часу виробництво художніх фільмів не могло розвиватися в такому ж темпі, як документальне кіно. По суті, більшість картин 1941-1942 рр. були заплановані режисерами раніше, ще до початку воєнних дій.

Військова тематика також стала основною серед режисерів в студіях Алмати, Ташкента і Ашхабада. У фільмах «Секретар райкому» (1942) І. Пир'єва та «Вона захищає Батьківщину» (1943) Ф. Ермлера зображена боротьба партизан в тилу ворога. Посил та думка цих фільмів повністю нівелюють технічні недоліки картин, їхньою головною метою є створення образу радянського партизана, борця за власний край, готового на будь-які жертви заради звільнення з-під нацистського ярма. «Чекай мене» (1943) О. Столпера та Б. Іванова – зворушлива мелодія люблячих сердець, розлучених війною; «Людина № 217» (1944) М. Ромма – гнівна

промова-звинувачення проти насильницького вивозу радянських жінок до Німеччини. Фільм «Жила-була дівчинка» (1944) В. Ейсмонта – хроніка блокади Ленінграда: матері, які вмирають від голоду в обмерзлих кімнатах, діти, які набирають воду з ополонки на Неві. У фільмі «Зоя» (1944) Л. Арнштама розповідається про героїчну смерть молодої дівчини і попутно подається картина її життя за п'ятнадцять років існування Радянського Союзу [56].

Після Сталінградської перемоги постачання середньоазіатських кіностудій налагодилося; покращилася також і техніка. Марк Донської закінчив свій приголомшливий фільм «Веселка» (1943). «Веселка» – це хроніка життя одного окупованого села, що змальовує глядачам жахи війни; не приховані в стрічці і прояви людської ницості. Важко забути образи двох дітей, які втоптують землю на могилі матері, похованої таємно від німців [40, с. 377-379].

Кращою роботою, середини 1940-х років, слід вважати фільм «Великий перелом» Фрідріха Ермлера (див. Додаток Е). У центрі сюжету – Сталінградська битва, але бойових епізодів в цьому фільмі порівняно мало; основна дія розгортається в штабах, де генерали радяться біля карти. Ермлер користується у цьому фільмі новим прийомом – він описує битву психологічно; він спонукає глядача стежити за думками військових керівників, за їх дискусіями, коливаннями і рішеннями. У фільмі відсутня недооцінка противника, його окарікатурювання (наприклад, в сцені, коли перед глядачем проходять ряди полонених, ведених німецькими офіцерами), що тільки погіршує драматизм ситуації. Ермлеру вдалося створити картину, яка відображала нову, соціалістичну психологію, і досягти рідкісної глибини засобами, якими досі не користувалися ні театр, ні художня література [36, с. 237].

Однак по закінченню Другої світової війни в СРСР наступає епоха так званого «повоєнного сталінізму», для якої були характерними відбудова народного господарства, посилення боротьби з інакомисленням, засиллям тоталітарної влади. В свою чергу в кінематографі наступає новий період –

«сталінське малокартиння». Це був час занепаду радянського кіно. Протягом 1946-1953 р. кількість знятих фільмів на рік в середньому становила близько 10 й всі вони підлягали досить жорсткій цензурі [48].

Саме в повоєнні роки в радянському кінематографі з'являється художньо-документальний жанр. Природньо, що майже усі фільми цього часу присвячені воєнним подіям. В основному ворог в картинах зображений схематично, адже головний акцент зміщується на силу радянських військ, які виконують доручення вождя. Зазвичай такі фільми складаються з переговорів «верхівок» і кількох кадрів того, як армія виконує завдання командирів. Обов'язковим атрибутом кожного кабінету в фільмах ставав портрет вождя: він, як всевидюче око, повинен бути присутнім при будь-якому рішенні. Деякі режисери цього жанру використовували прийом, характерний для документального кіно – голос за кадром, що пояснює події [56].

У повоєнні роки на екранах нерідко з'являлися помпезні, схематичні фільми. Це пояснюється невірною художньої політикою керівництва кінематографії тих років, яке прагнуло за рахунок скорочення кількості створюваних фільмів випускати ефектні кінобойовики.

Із залу переговорів глядача знову переносять до карти, звідти – на реальну місцевість, з плоского зображення створюється об'єм, а потім, ніби хаотично простір «заселяється» солдатами. Камера маневрує між ударами, людей навколо настільки багато, що не має значення, де росіяни, а де німці, йде фіксація «сталінського удару», а не подвигу сили і хоробрості людей. На цьому повністю будується фільм Ігоря Савченка «Третій Удар» (1948) і велика кількість подібних «ударних» фільмів [48].

Крім художньо-документального жанру, радянські кінематографісти намагалися розповісти і про конкретних людей. У таких фільмах основні персонажі – творці перемоги. Тут з'являються характери, переживання, що ідеально вбудовуються в загальну справу – рух до перемоги і боротьбу з ворогом.

Наприклад, фільм О. Столпера «Повість про справжню людину» (1948) – це історія, яка, розповідає про дух, про силу, і про боротьбу з природою, але аж ніяк не про боротьбу з конкретними ворогами. Для головного героя важливо подолати самого себе і стихію. Тому тут образ ворога концентрується в ньому самому, а не на зовнішньому зображенні противника [18, с. 321-322].

У 1949 р. на екрани виходить фільм О. Іванова «Зірка». У цьому фільмі центральними стають особисті відносини між героями, вже не з приводу війни і бою (див. Додаток Ж). Можливо, це частково і є причиною зміни комісіями і цензурою фіналу фільму. Як тільки «Зірка» виконала своє завдання, в хід вступала бойова машина Сталіна, а режисер був змушений додати наприкінці кадри з хронік. За задумом режисера – щасливого фіналу не повинно було бути, доля героїв – залишитися в будинку, загинути за свою справу. Але цензура «оживила» національних героїв і повернула їх до лав військової машини. Коли з'явився фільм, у якому чітко була показана трагедія конкретних людей, особистостей, партія поставила себе вище за них, адже перемога сталася не через людей, а завдяки бездоганній стратегічній думці Сталіна [48].

У кращих фільмах післявоєнних років продовжували плідно розвиватися традиції соціалістичного реалізму. Найбільш знане кіно того часу – 2-серійний фільм «Молода гвардія» (1948), знятий за мотивами роману О. Фадеєва про героїв Краснодона, поставлений режисером С. Герасимовим. У цьому фільмі знімалася група молодих акторів – І. Макарова, С. Гурзо, Н. Мордюкова, С. Бондарчук, Л. Шагалова, В. Тихонов, Г. Юматов, Є. Моргунов, К. Лучко, М. Крепкогорська, Т. Носова, В. Авдюшко. У постановці фільму також брали участь режисери-практиканти ВДІКу: Ю. Єгоров, Г. Побєдоносцев, Т. Ліознова й інші [36, с. 240].

Серед художніх фільмів про радянську дійсність повоєнних років завоював популярність музичний фільм «Сказання про землю Сибірську» (1948) режисер І. Пир'єв, в якому розкривалася чарівність простих радянських людей (артисти В. Васильєва, В. Дружников, М. Ладиніна). Фільм вирізнявся цікавим колірним

рішенням, виразністю кадрів російської природи (оператор В. Павлов). Режисерський темперамент І. Пир'єва проявився в ще одній післявоєнній стрічці – кінокомедії «Кубанські козаки» (1950), де органічно вводилася в дію музика І. Дунаєвського [37, с. 122-123]. Однак для фільму було характерним прикрашання справжньої дійсності.

Особливе місце в післявоєнному кіно займає світлий поетичний твір режисера М. Донського «Сільська вчителька» (1947), де на широкому історичному і соціальному тлі простежено життєвий шлях народної вчительки (актриса В. Марецька).

Наприкінці 1940-х – початку 1950-х років серед режисерів набули популярності біографічні фільми. До числа кращих біографічних фільмів, поставлених в ці роки на кіностудіях РРФСР варто віднести стрічки: «Академік Іван Павлов» (1949) і «Мусоргський» (1950) режисера Г. Рошалья, «Глінка» (1947) режисера Л. Арнштама. Знаним твором цього періоду був історичний фільм В. Пудовкіна «Адмірал Нахімов» (1947). У числі кращих екранізацій також варто згадати – «Кам'яну квітку» (1946) О. Птушка – фільм, в якому освоювалися художні засоби кольорового кіно, і «Без вини винуваті» (1945) В. Петрова [56].

Отож, з кінця 1920-х – протягом 1930-х років кінематограф СРСР активно розвивався, хоч і перебував в руках партії. Занепад радянського художнього кіно справедливо пов'язаний з початком радянсько-німецької війни, адже ігрові фільми цього часу були заплановані ще до війни, а фінансування малочисельних кіностудій було досить мізерним. По завершенню війни кіно ще декілька років не могло вийти з кризи – обмежене цензурою та партійною пропагандою воно страждало одноманітністю стилів та засобів.

2.2. Документальне кіно

У 1930-ті рр. на зміну кіноправді та реальному кіно попереднього десятиліття прийшов кіноміф. Під міф підлаштовували дійсність і історичне уявлення про неї, склавши в 1930-ті своєрідну єдність, що зберігалася протягом півстоліття. Вектор часу тепер міцно фіксувався тезою, що: «історія – це те, що ми робимо тут і зараз». Це «справжня історія». Екран тридцятих забуває про минуле: зі зникненням «агітпроп-фільмів», стара хроніка виявляється не затребуваною в нових документальних картинах.

Центральною фігурою документального кіно у 1930-ті роки залишався Дзига Вертов. У закладеній Вертовим «вічній» антитезі радянської документалістики «колись і тепер» питома вага «колись» все більше скорочується, поступово перетворюючи минуле лише в відправну точку, логічну позицію для затвердження всюдисущого «тепер» [24, с. 62-63].

Творчість режисера Е. Шуб – кращий показник розвороту часу, вона була справжнім ідейним наступником Вертова, розвивала та вдосконалювала жанр документалістики. Есфір Шуб почала монтувати фільми з фільмів. Вона діставала з іржавих коробок злиплі шматки стрічок, розвішувала їх для просушування, заряджала в апарат і на екрані танцювали фрейліни, крокувало духовенство, Микола II купався в річці. Кадри придворної хроніки: час наділив їх іронією. Сполучені написом «До поту ...» – ці танці і план шахтаря в роботі склалися в пам'ятний образ, який і показував відмінність царської, буржуазної Росії, від Росії більшовицької, пролетарської.

Фільми Е. Шуб «Падіння династії Романових» (1927), «Росія Миколи II і Лев Толстой» (1928) виявилися незвичайними тим, що для їх створення не використовувався знімальний апарат. Вони по-суті були компіляцією старих кінохронік, однак ці стрічки стали рідкісним для радянського кінематографу тих часів випадком трактування дійсної, не викривленої історії [18, с. 63-64].

Звукове кіно, що з'являється на початку 1930-х рр. змінило естетику екранної мови. Однак реальні звуки і документальний текст не влаштували керівництво держави. З другої половини десятиліття фільми супроводжувалися голосом диктора і голосною музикою [32, с. 157-158]. В естетику втрутилася ідеологія.

Саме у 1930-ті рр. утверджується новий ідеал непереможної держави, у якій усе бездоганно. У кінотеатрах людям демонструються кадри із життя героїв праці – Стаханова, Бусигіна, Демченка. Пропагандистська заданість інсценування найбільш яскраво проглядається в освітленні сільського життя – горе людей, долі, зламані примусовою колективізацією, залишилися по інший бік екрану – тут «бажане і можливе» силою стверджує свою перевагу над суцим. Поряд із створенням образу героя – народу, держави, досить часто у фільмах з'являвся й образ внутрішнього ворога [32, с. 160].

Найвідоміші імена документального імітаційного кіно того часу – Я. Посельський, М. Слуцький, І. Копалін, О. Медведкін, стрічки яких: «Люди» (1934), «Біробіджан» (1934), «Квітучий Айастан» (1938), «Жити заможнo», «Село Заметчіно» (1935) і «Квітуча орденoносна» (1938) демонстрували радянську буденність з якнайкращої сторони [24, с. 86].

Тобто радянське керівництво прагнуло не просто підкорити кіно своїм догмам, за допомогою документалістики вони створювали хибну реальність, викривляли теперішнє у вигідну для себе сторону. Люди бачили на екранах те, що вони хотіли бачити – картинку гарного життя у найкращій у світі державі. Зйомки подібних документальних фільмів відбувалися за чітко виробленими і заздалегідь підготовленими планами, і охоплювали усі сфери життя країни.

Початок радянсько-німецької війни значно додав роботи документалістам. З червня 1941 р. операторів кінохронік масово почали відправляти на фронт. За роки війни було знято безліч документальних кадрів, які потім монтувались у пропагандистські, агітаційні фільми, де популяризувалась армія, возвеличувалось

вище військове й партійне керівництво. В оперативні строки створювались і демонструвалися стрічки про найбільші перемоги радянської армії: «Розгром німецьких військ під Москвою» (1942), «Ленінград у боротьбі» (1942), «Сталінград» (1943) (див. Додаток 3) та інші [35, с. 178-180].

1945 р. ознаменувався повним розквітом радянського документального кіно. До режисерів, які сформувалися як фахівці на практичній роботі в кінохроніці, приєдналися кілька режисерів художніх фільмів. «У 1945 р., – пише І. Большаков, – було випущена рекордно велика кількість документальних кінофільмів (понад двадцять)... Багато вирізнялось новизною режисерських прийомів, яскравістю і надзвичайною виразністю своїх кадрів, високою професійною операторською майстерністю, хорошим дикторським текстом, прекрасним музичним оформленням» [14, с. 164-165].

Іншими словами, всі компоненти документального фільму – монтаж, фотографія, дикторський текст, музика – отримали новий розвиток і досягли якісно вищого рівня. Документальне кіно по праву стало в один ряд з художньою кінематографією за своїм ідейно-політичним і виховним значенням. Радянські документалісти дуже багато зробили, щоб підняти значення документального кіно до рівня художньої кінематографії.

У ряді хронікально-документальних фільмів СРСР в ці роки простежувалася типова побудова сюжету. Документальні фільми про міста і автономні республіки із серії «Політичний кіноатлас» вирізнялися стереотипністю композиції і зайвою помпезністю («Чувашія», «Слава Москві», «На Кубані», «Радянська Башкирія», «Орденосна Московська область», «Біробіджан» та інші). Ці ж риси були притаманні багатьом фільмам присвяченим парадом і святам, надмірно перевантажених дикторським текстом. Більш успішно розвивався видовий фільм («На Волзі», «Урал» і ін.). У післявоєнні роки була створена серія фільмів «Подорожі по СРСР» (керівники А. Щербаков, В. Шнейдер). Інтерес представляв документальний фільм «День країни-переможниці» (1947) [56].

Переваги і недоліки, характерні для документально-хронікального кіно цих років, відбилися і на кіноперіодиці (журнали «Новини дня», «Піонерія», «Радянський спорт»). Успіхами науково-популярного кіно слід вважати фільми: «Історія одного кільця» (1948) режисера Б. Доліна, «Перші крила» (1949) режисера А. Гендешштейна тощо [18, с. 70].

На XIX з'їзді партії у 1952 р. було поставлено питання про розширення виробництва фільмів: «Здійснити подальший розвиток кіно і телебачення. Розширити мережу кінотеатрів, збільшивши кількість кіноустановок за п'ятиріччя, приблизно, на 25 відсотків, а також збільшити випуск кінофільмів» [1]. Після XX з'їзду партії це завдання почали послідовно і швидко здійснювати. З середини 1950-х років почалися реконструкції старих кіностудій і будівництво нових у союзних республіках. Випуск художніх, документальних, науково-популярних і мультиплікаційних фільмів з року в рік збільшувався. У творчу роботу на кіностудіях поряд з режисерами, сценаристами, операторами, художниками, акторами старшого покоління все більше включалася молодь, головним чином випускники ВДІКу. За період з 1953 по 1961 рр. загальний випуск художніх фільмів в СРСР збільшився більш ніж в 10 разів. Тобто після сталінської доби в мистецтво вдихнули нове життя, а радянське художнє й документальне кіно зайняло одне із передових місць у галузі світового кіновиробництва [55].

Отже, фільмографія сталінської доби є особливою епохою в розвитку мистецтва кінематографу. Радянське кіно, що сформувалось на початку 1920-х років, стало одним із важливих елементів культурного розвитку молодій державі в наступні десятиліття. Сталінський режим фінансував виробництво численних художніх та документальних стрічок, а режисери та актори виконуючи вимоги партії, все ж привносили в жанр свої особливості, прийоми, які разом й сформували абсолютно новий стиль – стиль соціалістичного реалізму. В роки Другої світової кіномистецтво в республіках СРСР почало поступово занепадати, адже виробництво фільмів було переміщене в неокуповані республіки, а

фінансування стрічок було в рази зменшене – війна потребувала колосальних витрат. Однак роки збройної боротьби стали й періодом розквіту документалістики – оператори кінохронік були реальними учасниками боїв, а завдяки їх праці таку можливість отримали й глядачі. У повоєнний період кінематограф все ще перебував у складному становищі – фільмів випускалось мало, а ті що виходили на широкі екрани були одноманітними або обмеженими цензурою. Часи «сталінського малокартиння» кінця 1940-х – початку 1950-х років стали справжнім випробуванням для радянського кіно, яке все ж вистояло та отримало можливості для активного розвитку уже після смерті диктатора.

РОЗДІЛ III. КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА МАСОВУ КУЛЬТУРУ

Кіно як явище масової культури є однією з найбільш важливих, нових її форм з точки зору вираження видимого, уявного, віртуального. Масова культура, всупереч поширеному уявленню про неї як результат стандартизованого виробництва, являє собою не тільки протилежність культурі саморозвитку, але і її несподіваний прояв і наслідок. Вона займається інтенсивним пошуком культурних форм, що сприяють формуванню універсальної мови комунікації.

Кіно в сучасному світі є одним із наймолодших і в той же час дуже затребуваних масових мистецтв. На початку XXI ст. особливо помітним є його вплив на людей, в тому числі і на молодь, так як саме ця категорія населення має не до кінця сформований власний світогляд. Тема складного впливу кіномистецтва на внутрішній світ людини, її настрої та вподобання є актуальною від самого початку розвитку цієї галузі культури, адже з моменту своєї появи кіно було покликане демонструвати людям щось вражаюче, а з часом і відверто пропагувати та вливати на населення.

Історія кіно, становлення специфічної його мови можна розглядати як послідовне нарощування його здатності будити живе переживання. Уже німе кіно мало в цьому переваги, сила впливу способу в період його розквіту нарощувалася за рахунок великого плану і монтажу. З появою звуку і подальшою професіоналізацією мистецтва кіно можливості створення повноцінної кіноілюзії збільшилися в рази: фільм не дистанціює уявне, але вбирає його в себе і надає йому фокус [42, с. 5].

Однак значна роль кінематографу у масовій культурі водночас є досить проблемною, адже за допомогою фільму можна певною мірою корегувати настрої мас, налаштовувати народ на певну «хвилю». Саме цю рису кіно активно використовувало радянське керівництво. Справжньою епохою розквіту для пропагандистського кінематографу став період сталінізму

Кінопропаганда необхідна і неминуча в будь-якому суспільстві. Її роль в боротьбі з нацизмом, нетерпимістю, расовими забобонами – загальновідома. У той же час в тоталітарних суспільствах, таких як СРСР вона підміняла особистісні цінності колективно-ідеологізованими, спочатку відмовлялася від зображення реальності, яку заміняла утопічною ірреальністю; міфологію, типову і традиційну для конкретної культурної ніші, підміняли квазіміфами [44].

Маніпуляція суспільною свідомістю у радянській державі поступово призвела до того, що навіть документальне кіно в період тоталітаризму стало ігровим (казуси з перезйомками промов Сталіна). Політична цензура підмінювала в аналогічних суспільствах природну моральну цензуру; стрижень будь-якого фільму – конфлікт людина-суспільство – піддавався спрощенню і завжди вирішувався на користь суспільства. У цьому випадку, таким державам як СРСР епохи сталінізму доводилося демонструвати фільми виключно вітчизняного виробництва, адже практично будь-яка закордонна стрічка сприймалась як антирадянська [26, с. 77-78].

Як соціальний інститут, кіно формувало і продовжує формувати глядача і впливати на суспільство, сприяючи розширенню свідомості; в свою чергу суспільство, виховане кінематографом, стає більш досвідченим в цій сфері і вимагає від кіно нових досягнень, як технічних, так і творчих. Інакше кажучи, між суспільством і народженим ним кіно існує постійний і паритетний амбівалентний зв'язок.

Кінематографіст, режисер у своїх творах висловлював точку зору, бачення світу, ідеологію, яка в свою чергу існувала в певному громадському контексті. Цей факт досить легко простежується саме тоді, коли кінематограф по суті є державним підприємством і знаходиться в руках влади, відкрито або приховано формує ідеологію держави і суспільства, які власне й представляє [44].

Більшість радянських стрічок епохи сталінізму були шаблонними за наповненням, адже головною їх метою була не художня цінність, а пропаганда

радянського, комуністичного, утвердження ідей партії та критика і знищення ворогів (внутрішніх та зовнішніх) на екрані.

Соціокультурний, політичний та ідеологічний контекст 1920-30-х років визначався масовим терором і насильством тоталітарної держави відносно селянства; тотальною ліквідацією приватної власності; інтенсивною індустріалізацією ціною неймовірної експлуатації людських ресурсів; кривавими репресіями, що торкнулися мільйонів жителів Радянського Союзу; агресивним впровадженням комуністичної ідеології (в її сталінському трактуванні) при настільки ж активному придушенні релігії; цілеспрямованій мілітаризації країни, розв'язуванням військових конфліктів.

З метою підтримки основних тенденцій державної політики сталінського режиму перед кінематографом ставилися чіткі пропагандистські завдання, які і служили основою для концепцій авторів фільмів:

- довести, що вороги більшовиків маскуються і готові в будь-яку хвилину вчинити терористичний акт і захопити владу;
- показати, що терор і насильство стосовно «ворогів народу» виправдані і неминучі;
- переконати глядачів, що будь-який з їхніх родичів, сусідів, знайомих може виявитися «класовим ворогом», якого необхідно викрити і знищити [54].

Жанрові модифікації були представлені в основному драмою (військовою, історичною, революційною, військово-історичною тощо). Стилістика подібних фільмів була визначена строгими канонами так званого «соцреалізму»: замість експериментального кінематографу 1920-х років виник стиль побутового кіно.

Переважаючі моделі змісту фільмів ґрунтувалися в основному на показі терору і насильства по відношенню до так званих «класових ворогів» і «ворогів народу» і терору «класових ворогів» і «ворогів народу» по відношенню до влади більшовиків («Великий громадянин» Ф. Ермлера, «Аероград» О. Довженка, «Партійний квиток» І. Пир'єва, «Ленін у 1918 році» М. Ромма тощо) [32, с. 50].

Фільми присвячені питанню колективізації не позбавлені певного драматичного стереотипу: бідняки у них відразу ж бачать перевагу колгоспу, середняки коливаються, кулаки за допомогою білогвардійців, зарубіжних резидентів, священників і торговців затівають диверсії і вбивства [32, с. 69]. Навіть «дитячі» фільми сталінського часу були просто переповнені ворогами. У 1930-х роках, коли Сталін винищував селянство, ворогів найчастіше вбачали у недобитих куркулях і білогвардійцях, які незмінно допомагали шпигунам і диверсантам. Надійною опорою зовнішнім ворогам і лютими ненависниками радянської влади зображали й духовенство: саме в ті роки тисячі російських новомучеників приймали смерть від руки безбожної влади [25, с. 78].

Початок війни з нацистською Німеччиною істотно змінив соціокультурний, політичний та ідеологічний контекст, на тлі якого розвивався радянський кінематограф. Класова боротьба, як і боротьба з релігією відійшли на другий план, головним завданням ставала боротьба з нацистською Німеччиною. Тобто, по суті змінювався лише конкретний ворог, а сама наскрізна тема усієї радянської пропагандистської фільмографії залишалась тією ж – це боротьба, постійна битва із противниками партії: спочатку внутрішніми (куркулі, священники, білогвардійці), а потім зовнішніми (німецькі солдати, Гітлер).

Розглядаючи кінематограф періоду 1940-1950-х років, в більшості випадків присвячений подіям радянсько-німецької війни, важко не помітити схожість обстановки, предметів побуту у стрічках того часу: військові штаби, техніка (танки, літаки, кораблі, вантажівки і ін.), лінія фронту, окопи, землянки радянських військових; скромні житла і побут мирних радянських жителів в окупації і в тилу, більш комфортабельні житла, військова техніка та предмети побуту німецьких або західних персонажів. Для фільмографії сталінізму присвяченій війні були характерними два основних прийоми зображення дійсності: більш-менш реалістичне (фільми, зняті у 1950-х роках) або умовно-

гротескне (характерна риса багатьох комедій 1940-х років, і післявоєнних сталінських епопей на зразок «Падіння Берліна» (1950)) [38, с. 111].

Головними героями (позитивні персонажі) у стрічках воєнної тематики зазвичай виступали носії радянських, комуністичних ідей; негативні персонажі – носії антигуманних, нацистських, мілітаристських ідей. Героїв, як правило, розділяв не тільки соціальний, а й матеріальний статус. Німецькі персонажі (нацисти) – суворі й жорстокі чоловіки з міцною статурою, грубою лексикою, злими обличчями, активною жестикуляцією і неприємними голосовими тембрами. Вони одягнені у військові мундири Вермахту і СС, іноді з'являлися на екрані в спідньому одязі (коли тікають з палаючого будинку або підірваного бліндажа). Не краще зображені і зрадники або поліцаї, раби перед господарями-нацистами: мерзенні, часом жалюгідні на вигляд, жорстокі п'яниці.

Радянські солдати і офіцери зображені зовсім з протилежного боку. На екрані вони одягнені бідніше. Під час або після бою їхня амуніція брудна, а в години перепочинку вони стараються виглядати «за статутом». Радянські персонажі поставали на екрані як симпатичними атлетами, так і звичайними людьми. І хоч вони здавались жорстокими і непримиренними відносно ворогів, але в усьому іншому демонструвалися як гуманні та чуйні люди. Мирне ж населення, як правило, показане в основному як жертви нацистської агресії, які постраждали від злісних окупантів і допомагали радянським солдатам, партизанам. Трудівники тилу, незважаючи на всі побутові труднощі, робили «все для фронту, все для перемоги» [54].

Кульмінаційні моменти таких стрічок зводилися до збройної боротьби між радянськими та нацистськими солдатами. Батальні сцени супроводжувалися демонстрацією масового героїзму радянського народу, знищенням чи арештом негативних персонажів; перемогою головних героїв та сценами повернення до мирного життя [38, с. 112].

Чи не найяскравіше демонструють пропагандистську тенденцію фільми зняті безпосередньо у роки радянсько-німецької війни. Враховуючи домінанту комуністичної ідеології, посилянь на вірність Сталіну і партії (Бойовий кінозбірник №1: «Скоро розгромимо, будьте впевнені!»; «Партія і Сталін зуть нас захищати нашу Батьківщину!» «За Батьківщину, за Сталіна!») в радянських фільмах 1941-1942 рр. чітко простежувалася адаптація комуністичної ідеології до патріотичних гасел, ідеологічна орієнтація на історичні приклади військової доблесті (Олександр Невський, Суворов, Чапаєв), і, навпаки, нагадування про розгром іноземних загарбників. Так, наприклад у тому ж «Бойовому кінозбірнику №1» карикатурного Гітлера попереджають про неминучу поразку від російської армії німецький лицар, який ніби щойно виліз з дна Чудського озера, Наполеон і кайзерівський генерал в амуніції часів Першої світової війни. А в «Бойовому кінозбірнику №2» Бонапарт посилає Гітлеру телеграму з наступним текстом: «Не раджу. Пробував – не вийшло!» [30, с. 179].

Найголовніше, що простежується у цих стрічках – ясний пропагандистський антинацистський посил, спрямований на переконання аудиторії в тому, що: по-перше, німці здійснюють масовий терор відносно мирного населення і прагнуть перетворити жителів радянських республік в рабів (новела «Сто за одного» з «Бойового кінозбірника № 2», сюжети «Бойового кінозбірника № 12» тощо); по-друге, терор у відповідь, тобто стосовно самих окупантів є виправданим і необхідним задля перемоги у війні (новела «Зустріч» з «Бойового кінозбірника №2», новела «Бенкет в Жирмунці» з «Бойового кінозбірника №6», де бабуся годує окупантів отруєною їжею); по-третє, користь в боротьбі із загарбниками можуть принести навіть діти («Клятва Тимура», бойовий кінозбірник «Юні партизани», новела «У старій няньки» з «Бойового кінозбірника №2», новели «Маяк», «Ванька» з «Бойового кінозбірника №9») [54].

Важливий акцент у фільмографії періоду війни робився на постійній пильності, адже зовсім поруч можуть діяти нацистські агенти і диверсанти, яких

необхідно викрити і знищити («Секретар райкому», новела «У старої няньки» з «Бойового кінозбірника №2», стрічки «Одного разу вночі» з кінозбірки «Наші дівчата»).

Ще один важливий пропагандистський посил сталінського воєнного кіно: СРСР не самотній у своїй боротьбі з Німеччиною. Дуже яскраво ця теза демонструється в «Бойовому кінозбірнику №4», коли реанімована героїня «Волги-Волги» – листоноша Дуня проголошує мотивуючу промову з абсолютно немислимими в період до 22 червня 1941 р. словами: «З нами передові могутні країни світу – Америка і Англія! Могутній англійський флот воює разом з нами проти Гітлера!». Ще радикальніше звучить дикторський текст в «Бойовому кінозбірнику» №5: «Дві найбільших демократичних держави світу стали на захист людства від кривавого фашизму – СРСР і Великобританія!» [58].

До цієї ж тематики варто віднести сюжети фільмів про боротьбу східно-європейських підпільників і партизан (новела «100 за одного» з «Бойового кінозбірника» №2, новела «Рівно о сьомій» з «Бойового кінозбірника №7», новела «Ніч над Белградом» з «бойового кінозбірника №8», новела «Сині скелі» з «Бойового кінозбірника №9 тощо). Разом з тим варто відзначити оперативність та майстерність творців агітаційних стрічок, реакцію радянського кінотворництва на поточну політичну кон'юнктуру [30, с. 179].

«Думати, що продукція кінопромисловості служить тільки задля розваги і не несе ідеологічного навантаження, значить свідомо ігнорувати одну з найбільш дієвих форм культурного імперіалізму» – ці слова Г. Шиллера чи не найяскравіше оцінюють кіномистецтво епохи сталінізму [39, с. 148]. Період 1920-х – середини 1950-х років був доволі насиченим для радянського кіно. «Найважливіше з усіх мистецтв» пройшло швидкий шлях від вільних експериментів до пропагандистського однотипного кіно. Сталінський режим сповна використав кінематограф в якості рупора власних ідей та тверджень, постійно формуючи в свідомості населення образи ворогів як внутрішніх так і зовнішніх, а також зразок

ідеального борця з ними – радянську людину, для якої важливішим від усього є партія та товариш Сталін. Пропагандистська спрямованість радянських стрічок є яскравим прикладом використання кіно в тоталітарних режимах: фільм є не просто розвагою – він несе ідею в маси, він повинен переконати людей у певній думці, теорії, твердженні, яке прагне донести людям правляча верхівка.

РОЗДІЛ IV. ОБРАЗ Й. СТАЛІНА В РАДЯНСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

4.1. Образ диктатора у кіно СРСР кінця 1930 – середини 1950-х років

Й. Сталін, як один із символів СРСР поряд із В. Леніним, починаючи з 1930-х років почав часто з'являтися в кіно. Звичайно, актор, якому було доручено виконувати роль генсека, не лише ставав надзвичайно популярним, але й відчував особливий тиск як з боку глядача так і вищих партійних чинів, адже лідер величезної багатонародної Радянської держави на екрані мав демонструвати собою всю велич і міць країни.

Образ Й. Сталіна в кіно не був одноманітним. Окрім того, що його грали різні актори, які й інтерпретували його по-різному, ця роль змінювалась з часом, і, власне зі ставленням суспільства до особи Сталіна. Загалом можна виділити два етапи в типології ролі Й. Сталіна в радянському кіно. Перший тривав з середини 1930-х років до 1956 р., другий – з 1956 р. до розпаду СРСР. Хронологічна межа є чіткою, адже саме в 1956 р. відбувся славнозвісний XX з'їзд КПРС, на якому із доповіддю про засудження культу особи Сталіна виступив тодішній генеральний секретар ЦК КПРС М. Хрущов.

Взагалі, в світовому кінематографі образ Й. Сталіна також був і залишається популярним, особливо у фільмах про Другу світову війну. Власне, вперше Сталін з'явився зовсім не в фільмах радянського виробництва, яке на початку 1930-х років ще не сформувало однозначного і зручного владі образу, а в закордонному, американському кіно, де не звикли особливо церемонитися з біографіями реальних політичних діячів, а тим більше – не прагнули брати участь в насадженні культу особистості.

Так, першим в історії художнім фільмом, в якому можна побачити «вождя народів і кращого друга всіх дітей», стала картина «Британський агент» (1934) –

шпигунська мелодрама про співробітника британського посольства і російської революціонерки в 1917 р. Її режисером був М. Кертіс, а сам Сталін з'явився в стрічці в епізодичній ролі, як не найяскравіша політична фігура років, у які розгортається дія фільму (див. Додаток І). Цю невелику роль виконав актор Дж. Маріо, про гру якого досить схвально відгукнулись кінокритики [46].

Вперше образ Й. Сталіна був виконаний в радянському ігровому кіно артистом Кіровського обласного драматичного театру С. Гольдштабом у фільмі М. Ромма «Ленін у Жовтні» (1937), але ця роль виявилася лише замальовкою, тінню, що постійно супроводжує Леніна, якого блискуче грав Б. Щукін (див. Додаток К). Окрім цього актор не сподобався самому Сталіну, хоча він затвердив всі його спроби. Скрамний і не дуже помітний на екрані Гольдштаб, ймовірно, не був тією масштабною і привабливою фігурою Сталіна, яка бачилася вождю в його честолюбних задумах. Тобто, перший «пробний» образ диктатора вийшов зовсім не таким, яким він був насправді [28, с. 339].

Уже для наступної стрічки присвяченої подіям Жовтневої революції, фільму «Велика заграва» (1938) режисер М. Чаурелі запросив грати Сталіна грузинського актора і режисера М. Геловані, якому довелося в наступні 15 років виконувати лише цю єдину роль в кіно і на сцені МХАТу. Актор прирік себе, хоча і вважав, що дав згоду на фільм, успішна робота в якому, на його думку, відкрила б йому дорогу до ключових ролей у стрічках радянських режисерів. Для першої проби у ролі Сталіна актора гримували чотири години (див. Додаток Л). Він вивчав голос вождя по грамофонним платівкам, годинами дивився хроніку і фотографії. І в 1930-ті роки, і пізніше на Геловані негативний вплив здійснила помилковий монументально-парадний живопис тих років, який і встановлював певні канони в зображенні Сталіна. З картини в картину, трохи видозмінюючись, переходили сувора постать і величаві пози вождя з рукою за бортом френча, з люлькою в зубах тощо. Роль Геловані в «Великій зараві» спочатку обережно називалася «Кавказець», потім непотрібний камуфляж був відкинутий, і на екрані з'явився

молодий Сталін, «незламний революціонер і політик». У перші місяці роботи над фільмом актор доволі часто переглядав відзнятий матеріал і помічаючи в кадрі себе, а не намічений режисером образ, вимагав перезйомок. Поступово образ диктатора набував у виконанні М. Геловані монументальних рис, в мові актора почали переважати інтонації вчителя і наставника всіх більшовиків. В «Великій заправі» сильно кидалась в очі безмірна, майже холопська покора перед Сталіним, чия роль в підготовці «Великого жовтня» зображалась на екрані як ключова.

Восени 1938 р. закінчена картина була представлена на суд «першого глядача» країни. Режисер М. Чіаурелі розповідав Геловані як проходив цей перегляд. Сталін сидів попереду, зручно влаштувавшись у великому кріслі, через спинки якого було видно тільки кисті його рук, що лежали на підлокітниках. За ним в залі сиділи В. Молотов, К. Ворошилов, М. Чіаурелі і керівник Головного управління кінематографії С. Дукельський. Після того як закінчився фільм і в залі спалахнуло світло, виникла тривала і досить неприємна пауза. Першим завжди говорив Сталін. Але він мовчки піднявся з місця, потім пішов до виходу і, раптом зупинившись у відкритих дверях сказав: «А я не знав, що виявляється, я такий чарівний. Добре!» [27, с. 88].

У майже ідеального «кіно-Сталіна» був один недолік – Геловані був вищий на зріст, ніж вождь. Тому режисерами доводилося «принижувати» актора за допомогою різних кіноприйомів. Коли ж ситуація виявлялася безвихідною, партнерам Геловані по фільму доводилося ходити мало не навшпиньки [57].

Фільми за участю М. Геловані в ролі Сталіна сприяли посиленню культу вождя, який зародився ще на початку 1930-х років. Образ ідеального лідера, який Геловані створив наприкінці передвоєнного десятиліття, був йому набагато ближчим, ніж реальний Сталін. Актор схильний до спокійного, домашнього способу життя, не міг знати всієї правди про диктатор, але знав, як і мільйони людей його покоління, ілюзії, пов'язані з його ім'ям. В образі вождя, створеного

артистом, звичайно відчувається прагнення облагородити свого героя, возвеличити його, завершити формування фігури «батька народів».

Поступово від фільму до фільму виникав напрацьований статичний, штучно сконструйований актором образ з усе більш помітною схильністю до створення священного, напівмістичного ореолу навколо всезнаючого і всевідаючого вождя.

Інший режисер – С. Юткевич, працюючи над картиною «Людина з рушницею» (1938), повністю підпорядкував М. Геловані міфічній ідеї духовної близькості Леніна і Сталіна, які в його інтерпретації не могли обійтися один без одного. Й. Сталін завжди з'являється разом з Леніним як рівноцінний йому політичний діяч, вони разом ведуть серйозну розмову, весело сміються, з апетитом обідають – поводять себе так, наче вони близькі друзі і соратники [25, с. 77-78].

У 1939 р. М. Геловані зіграв роль вождя в картині М. Ромма «Ленін у 1918 р.», яка отримала свою назву за пропозицією самого Сталіна. Багато сторінок історії революції та громадянської війни зазнали тут рішучого перегляду. Зокрема, роль Сталіна на Царицинському фронті у стрічці Ромма була надмірно перебільшена, у фільмі почали з'являтися контури монументального образу «великого полководця», який відстояв Царицин і забезпечив Петроград хлібом [43, с. 25].

Наприкінці 1930-х років М. Геловані досить часто грав Сталіна в найрізноманітніших кінофільмах, виконуючи навіть епізодичні появи вождя. У фінальній сцені «Члена уряду» (1939) О. Зархі і І. Хейфіца йому навіть не знадобилися слова, щоб продемонструвати усю велич вождя. Й. Сталін у виконанні грузинського актора просто проходить в ложу Кремлівського палацу, де зібралися депутати, і зала одразу ж вибухає нескінченими оваціями на адресу диктатора.

Знімався М. Геловані і в фільмі «Виборзька сторона» Г. Козинцева і Л. Трауберга (1938). Особливо пам'ятними у цьому фільмі стали наступні кадри:

Ленін і Сталін йдуть навшпиньки з кімнати Смольного, де на дивані міцно спить новий директор банку Максим, перед відходом М. Геловані з лукавою посмішкою переправляє в оголошенні про початок і кінець робочого дня цифру сім ранку на вісім [13, с. 34].

У режисера М. Калатозова, що зняв у 1941 р. картину «Валерій Чкалов», Геловані-Сталін звертався до льотчика з повчально-батьківській манері: «Ваше життя льотчика нам дорожче найкращої машини», – і радить йому «жити як можна довше». В іншій сцені Геловані втілює в образі Сталіна мудрого покровителя радянської авіації. Він випитує у Чкалова, чи є у нього впевненість у рекордному польоті. І тільки переконавшись у всьому і розсіявши свої сумніви, дає добро на політ до Америки, підкреслюючи усім своїм виглядом, що інших відповідей від пілота він не чекав [43, с. 26].

У картині братів Васильєвих «Оборона Царицина» (1942), дуже далекій від історичної правди, Сталін фігурує уже як головний персонаж, який опинився в центрі всіх зображуваних подій.

У другій половині 1940-х років образ Сталіна набув рис монумента, що стоїть високо над людьми, з'явилась така-собі «Боголюдина». Особливо це позначилося в грі абсолютно не схожого на вождя артиста О. Дикого, який грав Сталіна в фільмах «Третій удар» (1948), «Рядовий Олександр Матросов» (1948) і «Сталінградська битва» (1949). Дикий грав диктатора без грузинського акценту. Він наділив Йосипа Віссаріоновича московською говіркою. Справжні інтонації Сталіна щосили звучали з радіоточок, а тут – класична російська мова. У військових епопеях «Третій удар» (1948) і «Сталінградська битва» (1949) О. Дикий представив вождя у ролі ґрунтового стратега, впевненого в собі, м'якого, інтелігентного «батька народів». Актор фактично створював на екрані холодний образ-пам'ятник, не проявляючи до свого героя практично жодних емоцій [12, с. 166-167].

Однак головним Сталіним у кіно продовжував залишатись М. Геловані. Образ, який він реалізовував на екрані з часом ставав спотвореним, пропагандистським, викривлював реальність і справжні дії історичного персонажа. В стрічці «Клятва» (1946), режисера М. Чіаурелі, дія охоплює майже два десятиліття. Свою «клятву» Леніну Сталін (М. Геловані) вимовляє не в Великому театрі, як це було насправді, а на Червоній площі де його чують тисячі людей (див. Додаток М). У Геловані мало живих слів, немає природних положень, він тримається бундючно і надто урочисто.

Режисер і сценарист «Клятви» ставили перед собою два основні завдання: оголошення неіснуючими негативних для оточення Сталіна моментів реальності (негативне ставлення до нього Леніна і розрив вождя світового пролетаріату зі своїм «учнем»); неучасть Сталіна в битві під Царициним (містом, яке з 1925 р. отримав свою знакову назву «Сталінград»); масовий терор і політичні репресії кінця 1920-х - 1940-х років, які призвели до ослаблення армії і флоту СРСР; небажання соратників Сталіна прислухатися до попередження Р. Зорге про підготовку Німеччини до війни; і – як результат – переписування історії з метою введення і закріплення в свідомості пересічної радянської людини образу Сталіна з бажаним для нього ореолом Отця народів, мудрого правителя; всезнаючого провидця [13, с. 35-36].

Особливу роль у фільмі відіграють фрагменти документальних стрічок, що роблять цей ігровий фільм одним із ключових документів епохи сталінізму. Таким чином, сподвижники диктатора, даючи дозвіл на зйомку цієї стрічки, керувалися можливістю створення міфу про нього, а разом і про самих себе.

У великій кількості епізодів зі Сталіним, майже повністю розчинявся сам сюжет фільму. Початок стрічки переносить глядача у 1924 р.: вірний більшовик Степан Петров разом із дружиною Варварою Михайлівною та донькою Ольгою пішки мандрують до Москви, щоб вручити В. Леніну листа від земляків. Внаслідок нападу банди куркулів чоловік гине, а Варвара з дитиною продовжують

свою подорож. Разом із групою однодумців вони потрапляють в Горки, де й дізнаються про смерть Володимира Ілліча. Звідти герої відправляються безпосередньо в Москву на Червону площу, де стають свідками клятви Й. Сталіна, і передають йому лист [5].

Однак такий сюжет і подальша історія Варвари Петрової були лише ланцюжками між епізодами стрічки, в яких створювався вигідний владі образ Сталіна, як наступника Леніна.

Серед основних фрагментів фільму «Клятва» епізод з умовною назвою «В Горках. 21 січня 1924 р.» був одним із ключових. Сталін разом з членами Політбюро (Держинський, Молотов, Орджонікідзе, Ворошилов) виходить з дому померлого. Він демонстративно не бере участі в розмові про можливого «спадкоємця престолу», виділяється з маси, він поринув у свої думки. В той же час в розмовах членів Політбюро простежувалися виявлені згодом риси «ворогів народу» (незацікавленість в житті мас, самопіднесення, тощо) [12, с. 166-167].

В продовженні фрагменту Сталін-Геловані прямує в ліс. Цей епізод, по-суті є обрядом ініціації диктатора. Йосип Віссаріонович стоїть неначе вартовий біля занесеної снігом дерев'яної лавочки. Сльоза котиться по його обличчю. Світло сонця, відбиваючись від снігу, сліпить. Для правильного розуміння побаченого необхідно було враховувати запрограмовану творцями фільму співучість підготовленого глядача в цій ситуації (масовий сум, можливо плач за Леніним). Режисер використовує монтаж візуального ряду з віртуальною реальністю масової свідомості. У підтексті: звернення до кожного глядача з вимогою згадати відому фотографію (підсвідоме співставлення двох самостійних знімків) – «Ленін і Сталін на лаві в Горках. 1922 р.». Варто відзначити відсутність за кадром і в кадрі мови або шумів (обов'язкова хвилина мовчання, спілкування з душею померлого) і надмірність освітлення (перед глядачем скоріше фотозображення, аніж кінематограф) [5]. Заглибленість Сталіна в момент ініціації в природний початок і

сонячна яскравість світу навколо нього нагадує біблійний мотив з передачею Мойсею заповідей Божих (див. Додаток Н).

Створення наступних фрагментів теж тісно пов'язане із вже відомими пересічному глядачеві творами культури чи реальними фото-, відео- хроніками. Фактично «Мойсеєм» постає Сталін в Горки у кабінеті Леніна. Візуальний ряд знову вимагає співучасті глядача в процесі відтворення прихованої за ним реальності: йому пропонується впізнати кабінет вождя, де колись Ленін і Сталін працювали разом, як на полотні Д. Налбандяна «В.І. Ленін і Й.В. Сталін обговорюють план ГОЕЛРО». У світлі зеленої лампи Ілліча триває обряд ініціації, коли Сталін (спадкоємець Леніна) малює образ померлого і переживає його Воскресіння (монтаж документальних і художніх кадрів: за спиною Сталіна постають фрагменти виступу Леніна перед робітниками). Подібно біблійним прототипам, новоявлений вождь (пророк) обтяжений ношею; але він усвідомлює свій борг – донести заповіді Леніна до мас і простежити за їх виконанням [20, с. 65].

Ще одним суперечливим і історично викривленим епізодом фільму стала сама «клятва» Леніну, яка була дана покійно вождеві на тлі Кремля (з тепер «реальної» клятви Сталіна глядач впізнає місце розташування героїв – там, де біля Кремлівської стіни постане згодом Мавзолей (храм нового століття з мощами вічно живого бога). Зупинка кадру в момент виголошення Сталіним клятви теж символічна: новий вождь знаходиться на перетині двох ліній віртуальної сітки координат. Горизонтальна лінія (x) – «Історія і релігія як її складова», вертикальна лінія (y) – «Сучасність як частина історичного процесу». Сталін на трибуні возвеличується над народом і в кадрі стає частиною фрагменту у складі якого також собор Василя Блаженного і пам'ятник Мініну-Пожарському (символи «старої» релігії, історії періоду Івана Грозного і піднесення Московського князівства) і, з іншого боку, Кремлівська вежа (символ «нової» релігії, місце дії

партії). В той же час, давність будівель Кремля змушує глядача поставити його нових володарів в історичний ряд разом із Рюриковичами і Романовими.

Після проголошення клятви Сталіним і народом, відбувається остання у фільмі поява Леніна натовпу, його Вознесіння: плакат з образом вождя виникає за спиною Сталіна і рухається в небеса.

Якщо у фрагменті «В Горках» Сталін ще не увійшов в історію, то у фрагменті «Клятва» він вписується в неї нарівні з Іваном Грозним і Петром I. Літопис розтягується від Стародавньої Русі до сучасності. Важливо відзначити і те, що з зорового ряду фільму зникає образ Леніна. Вознісшись на небо, він залишається живішим за всіх живих, стає Богом, а в традиціях християнства, як відомо, Бога зображати не можна [28, с. 346].

Цікаві сцени, пов'язані з виконанням заповітів Леніна силою волі і думки Сталіна: електрифікація, зведення «міста-саду», зміна русел річок у зв'язку з необхідністю дати землям Середньої Азії силу плодоношення (закріплення образу Сталіна-Отця), будівництво тракторного заводу – зображені у фільмі через монтаж документальних і художніх кадрів з метою фундаменталізації міфу.

«Хрещення» Сталіна відбувається в створеним його зусиллями (народ трактується лише виконавцем його волі, пророки-депутати – як його рупор) каналі: плакат-ікона з ликом Йосипа Віссаріоновича занурюється в русло річки, зведене руками людини. З цього моменту образ Сталіна у кіно нерозривно став пов'язуватися з мотивом родючості.

У сцені бенкету в «Клятві» Сталін за столом Політбюро, як на картині Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря» – але Кремлівська вечеря відбувається в колі друзів, куди ворог проникнути не в змозі. Таким чином, у порівнянні з фрагментом «Клятви» Сталін наближається до натовпу, до народу, але не зливається з ним [5]. У зупиненому кадрі «тост Сталіна» по лінії золотого перетину розташовуються стоячі навпроти один одного і об'єднані загальним поривом Батько народу (Сталін) і Батьківщина-мати (Варвара Михайлівна, яка

зовні нагадує жінку з плаката «Батьківщина-Мати кличе!»). Вітчизна схиляє голову, визнаючи силу Отця [20, с. 67].

У наступному кадрі – діалозі Варвари Михайлівни і Сталіна в кабінеті, що реалізує уявлення народу про рай (золото, яскраве світло), Батьківщина-Мати схиляється перед мудрістю і провидінням Отця, який проявляє, нарівні з нею, турботу про дітей і готовий до самопожертви заради щастя майбутніх поколінь. Сталін, заявляючи про неминучість нової війни і бажанні «винести» її на своїх плечах, однозначно приймає на себе функцію Сина Божого.

Завершує тематичний ряд фільму епізод «Свято Перемоги в Кремлі»: Сталін перед натовпом розмовляє з Варварою Михайлівною, яка промовляє до вождя: «Все сталося так, як ми передбачали, Йосип Віссаріонович». Віртуальна сітка координат стягується в одну точку (історія твориться тут і зараз), з якої має розпочатися світле майбутнє, народитися новий Всесвіт. Втілення творчої сили, яка це реалізує – сам Сталін. У цій сцені Батько народу стоїть на одному рівні з натовпом, але він постає ще більш недосяжним, ніж в сцені «Клятви» – йому дана духовна висота замість фізичного піднесення [13, с. 37].

Наступний фільм М. Чіаурелі «Падіння Берліна» (1949) складається з виключно інформативних, позбавлених психологізму і погано пов'язаних з собою епізодів. Геловані-Сталін старанно обкопує молоде деревце, жваво розмовляє з сталеваром. Ця сцена була вилучена з фільму і знищена в 1953 р., коли був заарештований Л. Берія [12, с. 167]. Особливо наполегливо автори фільму намагалися розкрити так званий «полководницький геній» Сталіна, який наче успадкував традиції Суворова і Кутузова. Розмовляючи з Г. Жуковим, він одноосібно ставить перед ним бойові завдання напередодні штурму Берліна, показує на карті напрямки головних ударів, визначає кількість бойової техніки. Із задоволенням закурюючи люльку, Сталін каже майже з олімпійським спокоєм: «З Берліном скоро буде покінчено». Картина завершувалася грандіозним видовищем, апофеозом: в повержений Берлін прилітає літак і сідає на площу перед

рейхстагом. Кругом майорять прапори. У дверях літака з'являється Й. Сталін, його бурхливо вітає народ, вождь направляється до маршалів і дякує їм за блискуче проведені військові операції, потім йде по рядах захоплених представників звільнених народів (див. Додаток П). Хор в супроводі оркестру співає славу Сталіну [7]

За свою інтерпретацію образу Й. Сталіна у 1930-1940-х роках М. Геловані неодноразово був нагороджений. За гру у стрічках «Велика заграва», «Оборона Царицина», «Клятва», «Падіння Берліну» актор одержав Сталінську премію першого ступеня, а за роботи «Виборзька сторона», «Велика заграва» і «Людина з рушницею» – нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора.

У 1950-ті роки М. Геловані довелося знятися в п'яти фільмах у ролі «вождя народів»: «Донецькі шахтарі» Л. Лукова (1950), «Вогні Баку» І. Хейфіца і Р. Тахмасіба (1950), «Незабутній 1919-й» М. Чіаурелі (1951), «Джамбул» Е. Дзигана (1952) і «Фелікс Дзержинський» М. Калатозова (1953). Але жодна з цих картин не принесла йому творчого визнання. «Незабутній 1919-й» – остання великомасштабна стрічка про Сталіна, в якій знімався Геловані. Цей фільм «знущався» над історією настільки сміливо, що в ньому загинули останні крихти правди. Ленін переконаний, що «тепер тільки Сталін» може ліквідувати в Петрограді змову ворожих сил. Приїхавши в Петроград, Сталін негайно зупиняє ліквідацію кораблів за наказом Зінов'єва, пропонує привести їх у бойову готовність і скасовує «зрадницьке рішення» про евакуацію міста. Крім того, він вміло керує бойовими діями проти англійських кораблів і бунтівних фортів [50].

XX з'їзд КПРС приніс зміни не тільки в життя радянського народу, а й в кіно, режисери почали «вилучати» Сталіна зі своїх історико-революційних фільмів. Першими піддалися «обробці» фільми М. Ромма «Ленін у Жовтні» і «Ленін у 1918 році». Далі були «Валерій Чкалов», «Людина з рушницею», «Донецькі шахтарі», «Джамбул» та інші. У цих фільмах Сталін не був головним героєм і його поява на екрані була епізодичною, тому вирізати сцени з його

участю було просто. А такі фільми як «Велика заграва», «Клятва», «Падіння Берліна», «Незабутній 1919-й» на кілька десятків років потрапили на полиці, їх не демонстрували ні в кінотеатрах, ні на телебаченні, ні на творчих вечорах акторів кіно. Тобто, роль Сталіна у кіно і власне образ, реалізований ключовим виконавцем цього персонажа на екрані – М. Геловані, сформований з метою ідеалізації та фактично обоготворення диктатора потрапив під десталінізацію [21, с. 36].

Отже, перший період появи Сталіна в кінематографі СРСР та сформований у цей час образ вождя, батька народу, всезнаючого та всевідаючого лідера тісно пов'язаний з статусом диктатора у період 1930 – середини 1950-х років. У ці часові рамки вмістила себе епоха сталінізму в Радянському Союзі, яка фактично завершилась не зі смертю генсека у березні 1953 р., а лише після розвінчання культу його особистості у лютому 1956 р., під час XX з'їзду КПРС. Роль Сталіна у цей період була реалізована фактично одним актором – М. Геловані, але цей образ був надзвичайно ідеологізованим та штучним, диктатор у кіно виглядав ледь не божеством, що звичайно ж служило потужним засобом пропаганди та створення хибного уявлення в народі про одного із найжорстокіших лідерів в історії.

4.2. Й. Сталін у радянських стрічках кінця 1950-х – 1980-х років.

Сталін знову з'явився в кіно вже в інший період життя радянської країни і у виконанні інших акторів. Звичайно після смерті диктатора і викриття частини його злодіянь образ актора на екрані радянських кінотеатрів мусив бути інакшим, аніж зіграний М. Геловані.

Ще одним грузинським актором, який виконав роль Сталіна став А. Кобаладзе, який зіграв вождя десятки разів, починаючи з фільму «Яків Свердлов» (1940) і закінчуючи телесеріалом «Державний кордон» (1982). І саме йому довелося розробляти образ диктатора після «культу». Особливо цікавий

фільм «На одній планеті» (1965), в якому Сталін-Кобаладзе з горянським запалом закликав Леніна-Смоктуновського до більш жорсткої політики. Саме Кобаладзе зіграв Сталіна і в легендарному 12-серійному телефільмі Т. Ліознової «Сімнадцять миттєвостей весни» (1973) [45].

В середині 1960-х років режисер Ю. Озеров розпочав зйомки історичної військової епопеї «Звільнення» (1968-1972). У фільмах були показані десятки реальних історичних персонажів, і звичайно ж Сталін, як Верховний Головнокомандувач Збройних Сил СРСР. Цю роль виконав грузинський артист Б. Закаріадзе (див. Додаток Р). У 1970-80-ті роки досить часто у військових фільмах присутній образ вождя, але це було зумовлене, в першу чергу, історичною необхідністю – народ повинен пам'ятати жахи війни, та її героїв, більшість з яких це самі партійні діячі [13, с. 40].

Однак саме в стрічках Озерова, вперше після XX з'їзду КПРС, Сталіна представили з явним пієтетом, як видатного політика і велику особистість. При цьому Б. Закаріадзе грав в документальній манері, без натиску. У такого Сталіна повірили. А фраза «Я солдата на фельдмаршалів не змінюю» стала крилатою саме після цього фільму [45].

Народний артист СРСР Р. Чхіквдзе зіграв Сталіна у фільмі Є. Матвєєва «Перемога» (1984). На початку 1980-х виникла тенденція «реабілітації» Сталіна, яка захлинулася в 1986 р., коли М. Горбачов зробив протилежний ідеологічний вибір. Фільм Матвєєва став найбільш «просталінським» з 1956 р. Сталін-Чхіквдзе з болем дивиться на спалені міста, роздумує про відновлення країни, блискуче перемагає В. Черчилля і Г. Трумена на дипломатичній арені, холоднокровно приймає звістку про випробування атомної бомби в США. Якби не талант Чхіквдзе, глядачі і критики, сприйняли б фільм і образ диктатора в ньому за фальшивку, однак актор вміло олюднив свого Сталіна [12, с. 167].

Фільм Л. Марягіна «Ворог народу Бухарін» був знятий на піку викриттів сталінізму, в 1990 р. Таємниці «радянського двору» епохи великої чистки в ті роки

цікавили багатьох. У режисера вийшов напружений політичний детектив, витриманий в елегантних чорно-білих тонах. Для Сталіна сценаристи не пошкодували негативу: підступний східний деспот, гранично лицемірний владолюб. С. Шакуров, який власне і виконав цю роль, витає по Москві 1930-х як демонічна тінь вождя.

Один із найкращих і найреалістичніших образів Сталіна в радянському пост сталінському кіно був зіграний актором А. Гоміашвілі. Він зіграв вождя в батальній епопеї «Сталінград» (1989) і в багатосерійному фільмі за романом І. Стаднюка «Війна на західному напрямку» (1990). Сталін у виконанні Гоміашвілі – зосереджений, вольовий, нервовий. Він іноді переходить на крик і в такі моменти схожий на розлюченого хижака. Але це не карикатура. Актор намагався виправдати кожен психологічний стан свого героя [45].

У 1989 р. в СРСР вперше був повністю надрукований гумористичний епос Ф. Іскандера «Сандро з Чегема». У тому ж році вийшов фільм Ю. Кари «Бенкети Валтасара, або Ніч зі Сталіним» за мотивами однойменної новели з роману. У стрічці Кари Сталін постає в двох образах: бандит в чорнобурці, який здійснює пограбування на пароплаві на самому початку фільму, і нудьгуючий пан на нічному бенкеті. Сталін у виконанні О. Петренка – трагічно-іронічний персонаж. У ньому немає нічого зловісного, він втілює собою «банальність зла». Сталін змушує танцювати дружину Берії, яка не вміє танцювати. Старанно витанцьовує перед вождем і Сандро, головний герой стрічки, подібно одному із персонажів фільму «Клятва» (1946). Там подібним відзначився робітник, який захоплено виконав перед вождем холопський танець, потішивши «пана». Образ Сталіна зі стрічки Ю. Кари викликав у глядача і сміх, і презирство [49].

У 1989 р. вийшов фільм В. Наумова «Закон», присвячений реабілітації жертв політичних репресій. Дія стрічки розпочинається саме в березні 1953 р., зі смерті Сталіна. Берія, оглядаючи спальню вождя, знаходить на його ліжку стару шкарпетку. «Людина померла, а шкарпетки смердять», – бурмоче він собі під ніс.

Сталін з'явився у фільмі тільки на самому початку, і його одразу ж висміяли, однак зробили це доволі символічно. Далі стрічка Наумова розповідає про історію радянського народу, історію понівечених людських доль. Сталін не помер, а розчинився в повітрі, як радіоактивний пил. І подібно атомній бомбі, наслідки його діянь занапали безліч невинних життів та залишили свій кривавий слід в історії народів СРСР [49].

Образ Й. Сталіна в радянському кінематографі значною мірою є виразником того чи іншого періоду в історії СРСР. В роки розквіту сталінізму викривлений та ідеалізований персонаж диктатора з'являється у багатьох стрічках, іноді як ключовий персонаж, іноді у другорядній ролі, однак посил у більшості цих фільмів доволі простий – Сталін є новим Леніним, він мудрий, всезнаючий правитель, чудовий стратег, вмілий керівник та справжній герой, який звалив на себе важку ношу і чітко виконує настанови свого учителя-соратника Володимира Ілліча. Штучний сфабрикований образ нового вождя служив засобом возвеличення Сталіна шляхом впливу на масову свідомість через кіноекран і заразом певною мірою відвертав увагу від того, що насправді відбувалось в країні у 1930-1950-ті роки. Після смерті диктатора і розвінчання культу його особистості образ покійного генсека в кінематографі зазнав різких змін. У картинах періоду відлиги та застою персонаж Сталіна був скоріше статистичним – без Верховного Головнокомандувача важко було зняти фільм про події Другої світової війни. У цих стрічках він поставав максимум визначним політиком. В період перебудови образ Сталіна незначною мірою зазнає змін, він скоріше стає багатоманітним: від Сталіна-політика і Сталіна-головнокомандувача до відвертого висміювання диктатора.

ВИСНОВКИ

Кінематограф як галузь мистецтва набував свого розквіту саме у міжвоєнний період. Однак у сталінському СРСР йому було приготовлена роль не просто перспективної та популярної галузі культури, а озвучена В. Леніним роль «найважливішого з мистецтв». В роки правління Й. Сталіна кіно не лише пережило періоди розквіту та занепаду, а й стало частиною пропагандистської агітаційної машини комуністичної партії, а також яскравим виразником мистецтва «соцреалізму»

В процесі написання дипломної роботи було виконано усі поставлені завдання.

Аналіз джерельної бази дослідження – листів, документів, теоретичних напрацювань творців радянського кінематографу дозволив якнайширше розкрити суть проблеми. Вагому частину джерельної бази склали фільми періоду 1920-1950-х років: як документальні так і художні стрічки радянських режисерів.

Опрацювання історіографії показало, що проблема досить широко висвітлена у науковій літературі, особливо у працях радянських, російських та західноєвропейських вчених. Під час написання дипломної роботи не виникло проблем з аналізом літератури з теми.

Опираючись на монографії, статті, енциклопедичні видання, документи вдалося висвітлити появу й шлях розвитку кіно на території Російської імперії, а також зародження радянського кінематографу, його тематику та особливості в перші роки більшовицької влади. У роботі акцентується увага на переході галузі під контроль партії, однак разом з тим наголошується і на самотності й різноманітності ідей фільмографії в період коли контроль над кіно ще не був жорстким.

В процесі написання роботи було здійснено характеристику радянського художнього кіно другої половини 1920-х – початку 1950-х років, тобто епохи сталінізму. Цей час був періодом розквіту пропагандистського ігрового кіно,

однак участь у Другій світовій війні значно скоротила обсяги виробництва художніх стрічок, а разом із тим знизила їх мистецьку цінність. Особливий інтерес викликало питання розвитку галузі у повоєнні роки, які дослідники кіно охрестили часом «сталінського малокартиння».

У ході роботи була дана оцінка розвитку документалістики в роки правління Й. Сталіна. Саме документальне кіно становило більшу частину масової фільмографії: висвітлення ідей індустріалізації, заклики до трудових звершень – типові теми для документалістики 1930-х років. З початком радянсько-німецької війни ця галузь не втратила темпів розвитку. Численні оператори знімали цінні кадри на фронтах Другої світової війни, які потім монтувались у агітаційні фільми, які закликали населення до боротьби та демонстрували героїчні перемоги Червоної армії.

Завдяки аналізу численних кінодокументів доби сталінізму вдалося в повній мірі розкрити особливості використання кінематографу в якості засобу впливу на масову культуру. Дослідження проблеми російськими науковцями дало змогу розібратись у структурі та тематиці, що були характерними для пропагандистського кіно тих часів.

Одним із ключових завдань дипломної роботи був аналіз образу самого Й. Сталіна у кінематографі СРСР. Дослідження цього питання вимагало виходу за хронологічні рамки епохи сталінізму, адже лише таким чином, можна було найповніше прослідкувати еволюцію образу кіно-Сталіна. Саме цей диктатор був ключовою персоною Радянського Союзу у найбуремніші роки його існування, а тому на екрані він являв собою всю партію, її політику. Особливий інтерес становило порівняння образу кіно-Сталіна в стрічках 1930-1950-х років (епохи сталінізму) та в фільмах 1960-1980-х років (після «розвінчання культу особистості»).

Радянський кінематограф епохи сталінізму служить яскравим прикладом використання культури на благо ідей правлячої партії. Практично будь-який

тоталітарний режим використовував кіно у своїх власних цілях, адже саме ця галузь мистецтва здатна будувати в людській свідомості яскраві образи та спонукати маси до певної реакції, в конкретному випадку – служіння на благо партії, народу та Сталіна, який і сам у своїх численних кіноадаптаціях служив яскравим прикладом пропаганди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

ДЖЕРЕЛА

I. Опубліковані документи та матеріали

1. XIX съезд ВКП(б) - КПСС (5 - 14 октября 1952 г.). Документы и материалы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://istmat.info/files/uploads/52189/19_sezd_.pdf.
2. Великое зарево (1938) / Классика советского кино (официальный канал) [Электронный ресурс] // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=BDpVJniWnr4>. – Название с экрана. – Дата публикации: 2015
3. Вертов Дзига. Статьи, дневники, замыслы / ред.-сост., вст. ст. и прим. С. Дробашенко – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
4. Дневники императора Николая II. 1894-1918. – Том 2. 1905-1918. Часть 2. 1914-1918 / Отв. ред. С. В. Мироненко. – М.: РОССПЭН, 2013. – 784 с.
5. Клятва (1946) / Классика советского кино (официальный канал) [Электронный ресурс] // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HZu8emPYGP0>. – Название с экрана. – Дата публикации: 2015
6. Ленин в Октябре. Lenin in October (1937) / Классика советского кино (официальный канал) [Электронный ресурс] // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6JQaVErTouw>. – Название с экрана. – Дата публикации: 2017
7. Падение Берлина. Серия 2 (военный, реж. Михаил Чиаурели, 1949 г.) / Киноконцерн «Мосфильм» [Электронный ресурс] // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1AHUQ1QRVn4>. – Название с экрана. – Дата публикации: 2012

8. Пудовкин В. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.2. О себе и своих фильмах. Кинокритика и публицистика / В.И. Пудовкин. – М.: Искусство, 1975. – 479 с.
9. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: Сб. док. и мат. – М.: Искусство, 1973. – 242 с.
10. British Agent (Original Theatrical Trailer), 1934 [Electronic resource] / warnerarchive // YouTube. – Access mode: <https://www.youtube.com/watch?v=j3tR0siesWo>. – Name from the screen. – Date of publication: 2012

ЛІТЕРАТУРА

II. Монографії, брошури, статті

11. Алейников М.Н. Пути советского кино и МХАТ / М.Н. Алейников. – М.: Госкиноиздат, 1947. – 190 с.
12. Базен А. Миф Сталина в советском кино / Базен А. // Киноведческие записки. – Вып. 1. – М., 1988. – С. 154-173
13. Бернштейн А.Я. Михаил Геловани. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1991. – 51 с.
14. Большаков И.Г. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. / И.Г. Большаков. – М.: Госкиноиздат, 1950. – 215 с.
15. Брюховецька Л. І. «Звенигора»: оволодіння історичним часом / Л.І. Брюховецька // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 61. – С. 3-19.
16. Гриневич В. Постать О. Довженка крізь призму «Щоденника» / В. Гриневич // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2011. – Вип. 15. – С. 64-68.
17. Езерская Б. Трагедия художника / Б. Езерская // Вестник. – 2002. – № 11 (296). – С. 23-25.

18. История отечественного кино. / отв. ред. Л.М. Будяк. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
19. Кино. Энциклопедический словарь / ред. С. Юткевич. – М.: Советская Энциклопедия, 1986. – 640 с.
20. Кудрявцева Е.Л., Мартинкова А.А. Мифологизация власти и глобализация личности: кинообраз И. Сталина на занятии в вузе // Новая русистика Nova rusistika. – 2015. – №1 – С.62-68
21. Лакшин В. Я. «Новый мир» во времена Хрущева. Дневник и попутное (1953–1964). – М., 1991. – 267 с.
22. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино (1918 – 1934) / Н.А. Лебедев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Искусство, 1965. – 583 с.
23. Лебедев Н.А. Становление советского киноискусства (1921-1925): конспекты лекций / Н.А. Лебедев. – М.: ВГИК, 1960. – 38 с.
24. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино / Л.Ю. Малькова. – М.: Материк, 2001. – 188 с.
25. Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов / Л. Маматова // Кино: политика и люди (30-е годы). – М., 1995. – С. 77-78.
26. Маматова Л. Советское многонациональное кино / Л. Маматова // Искусство. – 1975. – №12. – 58 с.
27. Маневич И.М. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Госкиноиздат, 1953. – 200 с.
28. Мильдон В. Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30-40-х гг. // Киноведческие записки. – 1999. – № 43 – С. 338-349
29. Москвин А.Н. Быть пропагандистом советской действительности / А.Н. Москвин // 30 лет советской кинематографии. – М.: Госкиноиздат, 1950. – С. 320-321.

30. Невежин В.А. Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «священных боев» 1939-1941 гг. – М.: АИРО-XX, 1997. – 288 с.
31. Палеолог М. Царская Россия накануне Революции. / М. Палеолог; пер. с фр. Д. Протопопова и Ф. Ге – М.-Л.: Гос. Изд., 1923. – 471 с.
32. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
33. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. / Ж. Садуль; [пер. с фр.]. – М.: Искусство, 1958. – Т. 1: Изобретение кино. Пионеры кино – 549 с.
34. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. / Ж. Садуль; [пер. с фр.]. – М.: Искусство, 1958. – Т. 2: Кино становится искусством 1909-1914 – 522 с.
35. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти т. / Ж. Садуль; [пер. с фр.]. – М.: Искусство, 1963. – Т. 6: Кино в период войны 1939-1945 – 466 с.
36. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Перевод с 4-го франц. издания М.К. Левиной – М.: Инлитиздат, 1957. – 460 с.
37. Строганов М.В. «Кубанские казаки»: личные истории / М.В. Строганов // Лабиринт. – 2016. – № 6. – С. 121-131
38. Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) / А.В. Федоров // Вопросы культурологии – 2011. – № 6. – С. 110-116.
39. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием / Пер. с англ.; науч. ред. Я.Н. Засурский. – М.: Мысль, 1980. – 326 с.
40. Шматова Г. «Радуга» Донского: зона напряженного противоречия / Г. Шматова // Киноведческие записки. – 2007. – №14 – С. 377-379
41. Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства / Р.Н. Юренев; Государственный комитет Российской Федерации по кинематографии. – М.: Академия, 1997. – 288 с.

III. Дисертації та автореферати

42. Гожанская И.В. Кино как объект культурологического исследования: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Саратов. гос. техн. ун-т. – Саратов, 2006. – 20 с.

43. Чернова Н. В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х годов: автореф ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Н.В. Чернова. – Магнитогорск, 2007. – 32 с.

IV. Електронні ресурси

44. Безсмертний А. Кино и общество литературы / А. Безсмертний // Психфактор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>

45. Замостьянов А. Иосиф Сталин в кино. 12 воплощений / А. Замостьянов // Историк: журнал об актуальном прошлом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/special_posts/%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD-%D0%B2-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE/.

46. Курбов И. От любви до ненависти: как менялся образ Сталина в кино. / И. Курбов // Газета.ru. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2019/12/21/a_12877538.shtml.

47. Медведев М. Дзига Вертов. Ловец звуков, или Доктор Франкенштейн. // Частный Корреспондент, 2014. / М. Медведев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/2_yanvaryadziga_vertov_lovets_zvukov_ili_doktor_frankshtejn_21721.

48. Мовсесян А. Образ врага в фильмах «сталинского малокартинья» / А. Мовсесян// MIRUMAXIMUM: Независимый интернет-журнал о кино

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mirumaximum.ru/index.php/obraz-vraga-v-filmax-stalinskogo-malokartinya/>

49. Новикова А. Сталин в перестроечном кино / А. Новикова // Уроки истории: XX век. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urokiistorii.ru/article/54563>.

50. Образ И.В. Сталина в советском кино // Киносозвездие. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kino-sozvezdie.narod.ru/kinostaliniana.html>.

51. Оргструктура управления киноделом. // Helpiks.org [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://helpiks.org/8-49989.html>

52. Понимай Кино. Обыкновенное бессмертие. Миф о нашей неубиваемости в советском кино // Syg.ma [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://syg.ma/@OleK/obyknoviennoie-biessmiertiie-mif-o-nashiei-nieubivaiemosti-v-sovietskom-kino/>

53. Почепцов Г. Параллели и различия между пропагандистскими системами Германии и СССР / Г. Почепцов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/paralleli_i_razlichiya_mezhdu_propagandistskimi_sistemami_germanii_i_ssr/.

54. Почепцов Г. Сталин как главный шаман СССР / Г. Почепцов // Хвиля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://hvylya.net/analytics/society/stalin-kak-glavnyiy-shaman-sssr.html>.

55. Почепцов Г. Сталин: Строительство страны с помощью пропагандистского инструментария истории, кино и литературы / Г. Почепцов // Пси-фактор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psyfactor.org/lib/stalin-propaganda.htm>.

56. Русская кинематография послевоенных лет // Русское кино. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.russkoekino.ru/books/history/history-0005.shtml>.

57. Сидорчук А. Навсегда со Сталиным. Как роль вождя погубила Михаила Геловани / А. Сидорчук // Аргументы и факты. – 06.01.2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://aif.ru/culture/person/navsegda_so_stalinym_kak_rol_vozhdya_pogubila_mihaila_gelovani.

58. Федоров А.В. Герменевтический анализ советских игровых фильмов 1941-1942 годов на военную тему / А.В. Федоров // Пси-фактор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov22.htm>.

59. Эткинд А. Кривое горе. Прыжок через катастрофу: предельное напряжение воображения. / А. Эткинд // Гефтер. – 10 июля 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/12691>.

60. Silent film tops documentary poll. [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-28602506>.

61. Zvezda 1949 // CineMatriak [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.cinematerial.com/movies/zvezda-i195307/p/5gf4wji1/>