

**А. С. Орлова**

*Московский педагогический государственный университет  
пр. Вернадского, 88, Москва, 119571, Россия*

*annaorl888@gmail.com*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК СРЕДСТВО  
МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ МОБИЛИЗАЦИИ НАСЕЛЕНИЯ  
(НА МАТЕРИАЛАХ ФИЛЬМОВ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ  
1941–1945 ГОДОВ)**

Статья посвящена анализу художественных кинофильмов 1941–1945 гг. о войне, которые являлись одним из орудий пропаганды советского государства. Эффективность воздействия кинолент этого периода на зрительскую аудиторию определялась не столько художественной выразительностью, сколько заложенными в них идеями. Подробно рассмотрены основные темы «Боевых киносборников», которые стали первой реакцией советского художественного кинематографа на события войны, а также обозначена роль оборонных фильмов в подготовке населения к боевым действиям. На каждом этапе войны фильмы были призваны решать различные задачи: вызывать ненависть к противнику, уничтожить страх перед ним, объяснить причины поражений, укрепить уверенность в единстве антифашистского фронта и т. д. Особое внимание уделено характеристике образов врага, союзников, а также основных тем: возмездия, самопожертвования, возрождения национальных героев и традиций.

*Ключевые слова:* идеология, кинематограф, пропаганда, мобилизация, образ врага.

Победа в Великой Отечественной войне в настоящее время остается основополагающим элементом в формировании национальной идентичности жителей России, и не случайно, что те, кто стремится «атомизировать» российское общество, разрушить в нем представление об исторической преемственности, внедряет в массовое сознание версию о борьбе двух в равной степени жестоких и угрожавших миру тоталитарных режимов [Козлов, Довжинец, 2008. С. 9]. В связи с этим новейшие объективные исследования различных аспектов жизни советского общества в 1941–1945 гг. являются попыткой восстановления исторической справедливости. Кроме того, актуальность вопросов военно-патриотического воспитания современной молодежи требует освоения опыта советской пропаганды, которой удалось морально-психологически подгото-

вить народы СССР к войне и мобилизовать их на боевые и трудовые подвиги в первые месяцы немецкого наступления.

Проблема идеологического воздействия на массовое сознание в Советском союзе в значительной степени исследована [Козлов, 1995; Сенявская, 2006; Арнаутов, 2012; Невежин, 2007; Ушакова, 2013]. В конце 80-х – начале 90-х гг. в рамках изучения тоталитарной системы [Баталов, 1989; Латышев, 1989] внимание ученых было сосредоточено на государственных механизмах идеологического воздействия, и лишь позднее был поставлен вопрос о действительном «усвоении» внедряемых властью лозунгов. На данном этапе историками признается определенная «автономность» сознания советского общества, выражавшаяся в неоднозначной реакции на спущенные «сверху» идеологемы [Голубев, 2008; Сенявская, 2006]. В по-

*Орлова А. С. Художественный кинематограф как средство морально-психологической мобилизации населения (на материалах фильмов о Великой Отечественной войне 1941–1945 годов) // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 1: История. С. 142–149.*

следнее время появилось несколько диссертационных исследований, авторы которых стремятся выявить пропагандистский подтекст художественных фильмов, что позволяет говорить об актуальности данной тематики<sup>1</sup>.

К настоящему моменту опубликовано значительное количество источников, связанных с кинопроизводством в СССР. Большинство из них представляют собой текущую документацию государственных органов управления кинематографом. Сюда относятся докладные записки, стенограммы заседаний художественного совета, открытые письма деятелей искусства, статистические данные, объяснительные записки и прочие документы, часть из которых опубликована в нескольких сборниках [Кремлевский кинотеатр..., 2005; Кино на войне..., 2005; Советская пропаганда..., 2007; Власть и художественная интеллигенция, 1999]. Данный вид источников позволяет увидеть, какие задачи государство ставит перед деятелями кино, на какие недостатки в кинолентах указывает и какие меры применяются для их устранения. Интерес представляют также материалы центральной журнальной и газетной периодики, касающейся как общих вопросов общественно-политической и культурной жизни страны, так и специально посвященной проблемам развития кинематографии («Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Советская культура», «Литературная газета», «Искусство кино», «Киноведческие записки» и т. д.). В периодической печати этого времени опубликованы статьи, посвященные отдельным фильмам, отзывы зрителей, стенограммы творческих конференций, интервью с деятелями кино. Этот вид источников дает представление об атмосфере, царившей в культурной жизни общества, о том, какую реакцию вызвала та или иная кинокартина, в первую очередь у партийных органов и представителей интеллигенции.

Еще одним самостоятельным видом источников являются документы личного происхождения. Это, прежде всего, мемуары создателей кинолент – режиссеров, так как они сообщают наиболее полную информацию о появлении фильмов (начиная с замысла и заканчивая выходом фильма на экран или же его запрещения к показу) (см.: [Иванов, 1973; Александров, 1983; Ромм, 1982] и др.). Режиссеры, являясь теми, кто непосредственно отвечает за свои картины, взаимодействовали с государственными и партийными органами, были участниками художественных советов, творческих конференций, корректировали сценарии или уже готовые кинофильмы. Их мемуары помогают проследить не только процесс создания киноленты, но и его трансформацию (если таковая была) после прохождения цензуры.

В качестве основных источников выступают и сами кинокартины о Великой Отечественной войне, созданные в период с 1941 по 1945 г. По данным, опубликованным НИИ киноискусства, за 1942–1945 гг. было снято более 20 фильмов о Великой Отечественной войне, не считая «Боевых киносборников» [Война на экране, 2006. С. 91–100]. Все они в настоящий момент находятся в архиве Госфильмофонда.

Игровой кинематограф как средство идеологического воздействия имеет ряд особенностей. В частности, создавая на экране «вторую реальность», он обладает возможностью более сильного эмоционального воздействия на зрителей, чем другие произведения искусства. Это хорошо понимали генералы Третьего рейха: на оперативных немецких картах «Мосфильм» и «Ленфильм» были помечены как первоочередные объекты для бомбовых ударов [Мацкевич, 1975. С. 111]. Однако появление кинокартины, как правило, сопряжено с масштабным производством (привлечение сценаристов, режиссеров, композиторов, актеров, подготовка декораций, костюмов и реквизита, обеспечение необходимой съемочной аппаратурой, пленкой и т. д.), поэтому идеологический контроль на каждом этапе создания фильма всегда оставался трудноразрешимой проблемой для советской цензуры.

Киноленты о предстоящей войне начали появляться в СССР уже во второй половине 1930-х гг. Необходимость их выпуска диктовали и возрастающая напряженность

<sup>1</sup> Колесникова А. Г. Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе: середина 1950-х – середина 1980-х гг.: Дис. ... канд. ист. наук. М., 2009. 235 с.; Закиров О. А. Исторические фильмы СССР 1916–1946 гг.: патристическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино: Дис. ... канд. ист. наук. М., 2011. 393 с.

внутри страны, связанная с развертыванием массовых политических репрессий, и обострение международной обстановки (приход фашистов к власти в Германии, гражданская война в Испании, нападение Японии на Китай, провал попыток создания системы коллективной безопасности), хотя неминуемость войны с враждебными капиталистическими странами была очевидна для многих жителей Советского Союза и в 20-е гг. [Голубев, 2008. С. 89].

Оборонные фильмы были призваны демонстрировать населению безоговорочное превосходство советской армии над любым противником, укрепляя уверенность в правильности социалистического пути, а также формировать представление о необходимости постоянно сохранять бдительность и оказывать активную помощь войскам в грядущей борьбе с интервентами. Образ врага был довольно условен, малейшая конкретика могла осложнить отношения на международной арене, и потому вызывала недовольство представителей власти [Невежин, 1997. С. 129]. Задача перемещения ореола славы русского оружия на относительно молодые вооруженные силы СССР решалась в данных кинокартинах с помощью исторических параллелей: «Если понадобится, мы им такую Цусиму устроим! Будь то на Балтике, в Черном море или на Тихом океане» (к/ф «Моряки», 1939 г.).

В отношении значения, которое имели оборонные фильмы для мобилизации народов Советского союза, их подготовке к войне с нацистской Германией, среди историков и культурологов нет единой точки зрения. Тезис о «шапкозакидательском» характере советского искусства предвоенного периода, о дезориентации населения страны относительно будущих испытаний, высказанный представителями творческой интеллигенции еще во время ВОВ, имеет своих сторонников и в настоящее время [Сенявская, 2006. С. 76; Зоркая, 2005. С. 191], однако нельзя не учитывать, что высокий уровень психологической готовности к войне, проявленный советскими людьми на фронте и в тылу, представлял собой итог социальной мобилизации, далеко не последнюю роль в которой сыграл и художественный кинематограф.

Приемы, использованные создателями оборонных фильмов при передаче основных элементов образной системы, нашли отра-

жение и в «Боевых киносборниках» – первой реакции художественного кинематографа на события начавшейся войны.

Седьмого июля 1941 г. Комитет по делам кинематографии принял решение об организации периодического выпуска «Боевых киносборников» (далее – БК), представлявших собой несколько объединенных киноновелл. Всего на экраны вышло двенадцать сборников, первый выпустили уже в начале августа 1941 г. Преимущество подобной художественной формы заключалось в возможности оперативно реагировать на обстановку на фронте, наряду с «окнами ТАСС» и репортажами писателей-корреспондентов, однако начиная с середины 1942 г. их выпуск прекращается, уступая место полнометражным картинам, хотя среди киноработников дилемма о производстве фильмов «быстро, но актуально» или «долго, но качественно» была сопряжена с жаркими спорами<sup>2</sup>. В целом, военные киноленты, вне зависимости от их метража, должны были решать ряд вполне конкретных задач: демонстрировать примеры мужества советских людей, подчеркивать значимость самоотверженной работы «тыла», поддерживать уверенность в победе с помощью опоры на достижения русского оружия в 1242 г., 1812 г. и т. д., а также обострять чувство ненависти по отношению к врагу.

Примечательно, что за весь военный период художественный кинематограф обращался, как правило, к событиям 1941–1942 гг., и только в 1946 г., уже после Победы, был выпущен первый игровой фильм о наступательной операции советских войск – «Великий перелом».

Тема возмездия за родных возникает уже в третьем БК (август 1941 г.), когда герой отправляется на фронт, чтобы отомстить за погибшего брата. Если киноновелла была посвящена событиям на оккупированной территории, то в ней обязательно были показаны жертвы жестокости фашистов. Партизанское движение как стихийный всплеск народного гнева появляется уже в БК № 4 (сентябрь 1941 г.), причем в кинолентах подчеркивается, что действия партизан вызывают у немцев больший ужас, чем столкновение с частями Красной армии. Одна из главных тем, отражения которой требовала

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 768. Л. 52–70.

власть от всех кинокартин при показе партизанского движения – это руководящая и организующая роль большевистской партии.

Трудность для советской пропаганды заключалась в том, чтобы личное горе в умах людей не преобладало над общенародным, индивидуальное не получало преимущества над коллективным. Цель морально-психологической мобилизации требовала конкретных примеров героизма, поэтому Вестники фронтовой информации и листовки к населению оккупированных областей изобиловали сообщениями об отдельных проявлениях мужества, рассказами о судьбе героев войны. Однако «интимность» переживаний главной героини сценария А. Каплера «Партизаны» вызвала критику руководства: «сверху» поступила телеграмма «Переводим перерождение Прасковьи из плана личного в план государственный» [Ханютин, 1968. С. 49–50]. Тем не менее, несмотря на бдительность Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) (далее – УПиА), персонажи-индивидуалисты, оторванные от общества, все же попадали на экраны (к/ф «Нашествие», к/ф «Однажды ночью»).

Курс на возвращение к национальным традициям и ценностям, обозначенный Сталиным еще в предвоенные годы, нашел яркое отражение в художественном кинематографе в период ВОВ, помимо исторических кинолент. Главная ценность, за которую герои отдают свою жизнь, уже не социалистические идеи, а Родина, Отечество («За Родину умирать не страшно» – БК № 10). В БК № 6, выпущенном в конце 1941 г., на вопрос немца: «Веришь ли ты в Бога?», крестьянка отвечает: «А как же! Он наш заступник». Церковный колокол становится набатом, призывающим советских людей к священной мести: «Кровь за кровь!» (к/ф «Секретарь райкома», 1942 г.). Обращение власти к национальному самосознанию русского народа в период войны позволило некоторым современным зарубежным исследователям (в частности, Д. Бранденбергер [2009]) утверждать тезис о распространении шовинистических настроений и их поддержке со стороны партийной номенклатуры, что, на наш взгляд, не соответствует действительности. Напротив, возрождение национальных ценностей, по мысли государственных деятелей, не должно было приводить к росту националистических на-

строений, поэтому появление киноповести лауреата Сталинской премии А. Довженко «Украина в огне» вызвало широкий резонанс в партийных кругах и привело к тому, что в январе 1944 г. И. В. Сталин выступил перед членами ЦК и деятелями искусства с докладом «Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко “Украина в огне”».

В своем докладе Сталин, в противоречие с утверждаемой им в 1941 г. мысли об Отечественной войне как «всемирной» (Выступление..., 1941. С. 1), говорит, что эта война классовая, и причина коллаборационизма кроется не в советской идеологии, а в пособничестве немецким захватчикам остатков классов, враждебных рабочим и крестьянам [Кино на войне..., 2005. С. 385].

Еще до этого исторического доклада кинематографисты, в 1943 г. впервые по-настоящему затронувшие тему предателей *внутри* советского лагеря, в качестве таковых изображали представителей старой интеллигенции и кулачества. Образ женщины-сожительницы немецкого офицера также нашел воплощение на киноэкране в 1944 г. в к/ф М. Донского «Радуга», судьба ее после освобождения оккупированных территорий трактуется однозначно, – муж расстреливает ее на месте. Как писал киновед Ю. Ханютин, «кино судит своих героев по законам военного времени» [1968. С. 23].

Формированию уверенности в победе способствовало представление о сплоченности антифашистских сил, поэтому тема славянского единства звучит в новеллах о поляках, сербах, румынах (№ 8–10) через открытые призывы: «Поднимайтесь, братья!», «В бой, славяне!», «Создавайте второй фронт в каждой стране!», через отражение их борьбы с оккупантами. С целью доказать, что СССР не в одиночестве противостоит Третьему рейху, что в Европе у него есть сильные союзники, в «Боевые киноальбомы» включаются хроникальные кадры о британском военном флоте, о защите Лондона от немецкой авиации («Это не только у нас, это во всех странах, где куется победа над гитлеризмом...» – БК № 6). Позднее упоминаний о действиях союзников в выпущенных на экраны страны фильмах о войне до самой Победы уже не будет. Вероятно, это связано с задержкой открытия «второго фронта», которая стала поводом для появления многочисленных карикатур в 1942–1943 гг.,

причем скептицизм общества в отношении помощи извне нередко шел дальше выпадов советской печати [Голубев, 2008. С. 200].

Образ врага вызывал особенно пристальное внимание власти и в предвоенный период, когда Сталин и Жданов критиковали две крайности в изображении противника: сильный и умный недруг приводил к тому, что победа советских людей выглядела неоправданной, и, напротив, победа социализма в борьбе с примитивным противником обесценивалась («...была классовая борьба капитализма с социализмом, и вдруг замухрышку разбили...») [Кремлевский кинотеатр, 2005. С. 596].

На первом этапе Великой Отечественной войны немецкая армия изображается при помощи тех же художественных средств, к которым обращались создатели оборонных фильмов. Противник условен, подобен саранче. Но таким образом решалась уже иная задача. Необходимо было «расчеловечить» врага, чтобы уничтожить страх перед ним, перед его убийством. Для этого в фильмах, помимо глупости и жадности, подчеркивается «звероподобие» немецкой армии и командования нацистской Германии («не люди, вы пауки!» – БК № 11). В агитационном плакате этот же прием был выражен в анимализациях, восходивших к мотиву рептилии, который основывался на русской иконографии Зла [Вашик, 2005. С. 223]. Но уже в ноябре 1942 г. на экраны выходит картина И. Пырьева «Секретарь райкома», где полковник нацистской армии Макенау – сильный и смелый враг, поэтому борьба между ним и секретарем райкома Кочетом выглядит как поединок. Позднее тенденция демонстрации мощи гитлеровской армии будет только усиливаться, особенно в первые послевоенные годы, так как величие Победы требовало показа побежденного врага во всей его силе.

Летом 1942 г. на одной из конференций кинематографистов прозвучала знаменитая речь А. Довженко о необходимости «раздвигать рамки дозволенного в искусстве»: «То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, – то просится сегодня на экран». Именно такой образ врага, по мнению режиссера, должен быть создан в кинемато-

графе: «массовый фашистский детоубийца, вешатель, растлитель малолетних, убийца раненых, стариков и детей, разрушитель памятников культуры и душитель и убийца целых народов» [Кино на войне..., 2005. С. 5]. Такой образ врага нужен был советскому зрителю, чтобы идти в атаку. Можно предположить, что несоответствие этому требованию в изображении противника было одной из причин запрещения к выпуску на экраны уже готового фильма В. Пудовкина «Убийцы выходят на дорогу» («Школа подлости», ЦОКС, 1942 г.) (по мотивам пьесы Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи»). Он рисовал сцены из жизни фашистской Германии, и немецкое общество в нем выглядело неоднородным, в том числе и по отношению к идеям фашизма. Мысль о том, что у немцев, воюющих на Восточном фронте, есть родные, которые так же любят и переживают за них, могла негативно отразиться на боевом настрое советского народа.

Еще одна попытка взглянуть на немецкое общество «изнутри» была предпринята М. Роммом в фильме «Человек № 217» (1945 г.). Тему этой киноленты выдвинул ЦК комсомола в связи с тем, что в Воронеже, Курске, Ростове и Ворошиловграде при наступлении наших войск было обнаружено несколько десятков юношей и девушек, бежавших из Германии или возвращенных по инвалидности. «Человек № 217», опираясь на факты, повествует о девушке Тане, попавшей к немцам в «домашнее рабство». Режиссер выбрал именно этот вид неволи, дабы «раскрыть физиономию рядового немца в его повседневном быту» [Ромм, 1982]. Картина продемонстрировала жестокость, алчность немцев, которая проявляется даже между членами одной семьи. Однако одна из основных идей фильма о том, что под воздействием несчастий и надругательств доброта и всепрощение превращаются в лютую ненависть к врагу, безобиднейшее из существ (Таня) становится беспощадным народным мстителем – эта мысль, свойственная почти всем картинам первого периода войны, в 1945 г., во время обсуждения на творческой конференции в Доме кино вызвала большие споры среди виднейших кинематографистов страны.

В том же году в кинофильме М. Донского «Непокоренные» впервые появился положительный герой, который служил поли-

чаем по заданию партизан. В 1941–1943 гг. показ подобного персонажа был немыслим, ведь и в 1946 г. А. А. Жданов, при «разгроме» 2-й серии «Большой жизни», отмечал неправильность такого подхода.

Важной задачей для советской пропаганды было также «объяснение» причин отступления Красной армии в первый период войны. Неслучайно, что в тематическом плане фильмов на 1943 г. первым был кинофильм «Фронт» по пьесе А. Корнейчука, которая уже с успехом шла на театральной сцене. Проблема военных поражений решалась в нем следующим образом: вся вина за неудачи ложилась на плечи командующего фронтом, который не желал замечать разницы в методах ведения боевых действий в Гражданскую войну и в Великую Отечественную, поэтому, сидя в своем кабинете и не появляясь на фронте, отдавал заведомо неверные приказы.

За 1941–1945 гг. практически не было создано фильмов на «тыловые» темы и приключенческих фильмов для юношества, на необходимость которых указывало УПиА. И хотя уже в 1942 г. от киноработников требовали фильмов о торжестве советской стратегии, изображение военных действий в эти годы носило локальный характер, в силу, прежде всего, технических возможностей. Режиссеры отдавали предпочтение картинам о партизанском движении, где не требовалось большого количества массовых сцен и боевой техники.

Экстремальные условия, в которых действовала советская пропаганда в годы войны, делали любую идеологическую ошибку решающей, поэтому доказательством эффективности художественного кинематографа как средства мобилизации служит победа над нацистской Германией. Фильмы были призваны показывать примеры поведения и объяснять ситуации, вызывавшие немало вопросов у общества, и в военных кинолентах затрагивались проблемы коллаборационизма, плена, выхода из окружения, однако окончание Великой Отечественной войны, вхождение в сферу влияния СССР новых территорий, потребовало трансформации образов немцев, союзников, изменения отношения к войне, к роли «стратегов» и т. д.

Тем не менее было бы ошибочно полагать, что художественный кинематограф является орудием пропаганды исключи-

тельно в условиях тоталитарного или авторитарного режимов. Ярким примером обратного служит основанная на капиталистических ценностях продукция кинокомпаний США, практически монополизировавших мировую киноиндустрию.

### Список литературы и источников

*Александров Г. В.* Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1983. 339 с.

*Арнаутов Н. Б.* Образ «врага народа» в системе советской социальной мобилизации. Новосибирск, 2012. 252 с.

*Баталов Э.* Культ личности и общественное сознание // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. Сб. ст. М., 1989. С. 14–27.

*Бранденбергер Д.* Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956. М.: Академ. проект, ДНК, 2009. 416 с.

*Вашик К.* Метаморфозы зла: немецко-русские образы врага в плакатной пропаганде 30–50-х гг. // Образ врага / Сост. Л. Гудков. М., 2005. С. 191–230.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Сост. А. Н. Артизов. М., 1999. 872 с.

Война на экране / Сост. М. Зак, Ю. Михеева. М.: Материк, 2006. 224 с.

Выступление по радио Председателя ГКО И. В. Сталина // Правда. 1941. 3 июля. С. 1.

*Голубев А. В.* «Если мир обрушится на нашу Республику»: советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг. М.: Кучково поле, 2008. 381 с.

*Зоркая Н. М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

*Иванов А.* Полвека в кино. Л.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1973. 64 с.

Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В. И. Фомин. М.: Материк, 2005. 944 с.

*Козлов Н. Д.* Общественное сознание в годы Великой Отечественной войны. СПб.: ЛОИУУ, 1995. 138 с.

*Козлов Н. Д., Довжинец М. М.* Официальное и обыденное сознание в годы Вели-

кой Отечественной войны. СПб.: Альтер Эго, 2008. 336 с.

Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы / Сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.

Латышев А. Сталин и кино // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. Сб. ст. М., 1989. С. 489–507.

Мацкевич О. Работали на победу // Простор. Алма-Ата, 1975. № 6. С. 111–117.

Невежин В. А. «Если завтра в поход...» Подготовка к войне и идеологическая пропаганда в 1930–40-х гг. М.: Яуза, Эксмо, 2007. 316 с.

Невежин В. А. Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «священных боев», 1939–1941 гг. М.: АИ-РО, 1997. 288 с.

Ромм М. И. О себе, о людях, о фильмах... // Ромм М. И. Избранные произведе-

ния: В 3 т. М.: Искусство. 1982. Т. 2. 480 с. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/211631/slug/o-sebe-o-lyudyakh-o-filmakh> (дата обращения 07.10.2014).

Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: РОССПЭН, 2006. 287 с.

Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны: «коммуникация убеждения» и мобилизационные механизмы / Авт.-сост. А. Я. Лившин, И. Б. Орлов. М.: РОССПЭН, 2007. 806 с.

Ушакова С. Н. Идеолого-пропагандистские кампании в практике функционирования сталинского режима: новые подходы и источники. М.: РОССПЭН, 2013. 215 с.

Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968. 285 с.

*Материал поступил в редколлегию 12.11.2014*

**A. S. Orlova**

*Moscow Pedagogical State University  
88 Vernadskiy Ave., Moscow, 119571, Russian Federation*

*annaorl888@gmail.com*

# **ART CINEMA AS A MEAN OF MORAL AND PSYCHOLOGICAL MOBILIZATION OF THE PEOPLE (ON MATERIALS OF FILMS ABOUT THE GREAT PATRIOTIC WAR OF 1941–1945)**

The article is devoted to the analysis of feature films 1941–1945, which was one of the instruments of propaganda of the Soviet state. The topic of a future war appeared in Soviet films in the second half of the 1930s. They are called defense films. Demonstration of the superiority of the socialist system and examples of heroic behavior were the main objectives of these films. However, many believe that this idea of war had a detrimental effect on the behavior of the Soviet people during the first period of the Great Patriotic war. Many film-makers went to the front. The loss of valuable equipment during the evacuation and the need to resume production in Central Asia were the reasons that the artistic and technical level of the first war films was very low. Therefore, the effectiveness of films of this period was determined not artistic expression, and their ideological content. The article covers in detail the main themes of «Martial kinosbornik» that were the first reaction of the Soviet art cinema on military events. At each stage of the war movies were designed to solve different tasks: to cause hatred of the enemy, destroy fear, explain the reasons for the defeat, to strengthen confidence in the unity of the anti-fascist front, etc. Particular attention is given to the characteristic image of the enemy allies, as well as major themes: retribution, self-sacrifice, the revival of national heroes and traditions. Appeal to the religious consciousness of the people, the worship of success of Russian arms contributed to the psychological mobilization of the Soviet people. Demonstration cruelty of the Nazis was to incite hatred of warriors to strengthen in them the desire for revenge. Enemies portrayed as stupid and cowardly in the first period of the war. This helped to eliminate fear. But very stupid enemy was also undesirable, especially after the Battle of Stalingrad. The enemy must be smart and strong to win over him was respected. Mention the help

of the allies after the first period of the war in movies was not. The Soviet government understood the power of cinema and watched the ideological content of the films. Personal grief in films should not dominate the total national tragedy. But in the last years of the war there were movies in which the main characters were marginalized, individualized. Later this trend will manifest itself more clearly in the period of «thaw».

*Keywords:* ideology, cinema, propaganda, mobilization, the image of the enemy.

## References

- Aleksandrov G. V. *Epokha i kino*. Moscow, Politizdat, 1983, 339 p. (in Russ.)
- Arnautov N. B. *Obraz «vraga naroda» v sisteme sovetskoi social'noi mobilizatsii*. Novosibirsk, 2012, 252 p. (in Russ.)
- Batalov E. Kul't lichnosti i obshchestvennoe soznanie. *Surovaya drama naroda: Uchenye i publicisty o prirode stalinizma*. Moscow, 1989, p. 14–27. (in Russ.)
- Brandenberger D. *Nacional-bol'shevizm. Stalinskaya massovaya kul'tura i formirovanie russkogo natsional'nogo samosoznaniya. 1931–1956*. Moscow, Akademicheskii proekt, DNK, 2009, 416 p. (in Russ.)
- Golubev A. V. «*Esli mir obrushitsya na nashu Respubliku*»: sovetskoe obshchestvo i vneshnyaya ugroza v 1920–1940. Moscow, Kuchkovo pole, 2008, 381 p. (in Russ.)
- Hanyutin Yu. *Preduprezhdenie iz proshlogo*. Moscow, Iskusstvo, 1968, 285 p. (in Russ.)
- Ivanov A. *Polveka v kino*. Leningrad, 1973, 64 p. (in Russ.)
- Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva*. V. I. Fomin. Moscow, Materik, 2005, 944 p. (in Russ.)
- Kozlov N. D. *Obshchestvennoe soznanie v gody Velikoi Otechestvennoi voiny*. St.-Petersburg, LOIUU, 1995, 138 p. (in Russ.)
- Kozlov N. D., Dovzhinets M. M. *Ofitsial'noe i obydennoe soznanie v gody Velikoi Otechestvennoi voiny*. St.-Petersburg, Al'ter Ego, 2008, 336 p. (in Russ.)
- Kremlyovskii kinoteatr. 1928–1953: Dokumenty*. K. M. Anderson, L. V. Maksimenkov. Moscow, ROSSPEN, 2005, 1117 p. (in Russ.)
- Latyshev A. Stalin i kino. *Surovaya drama naroda: Uchenye i publitsisty o prirode stalinizma*. Moscow, 1989, p. 489–507. (in Russ.)
- Matskevich O. Rabotali na pobedu. *Prostor*. Alma-Ata, 1975, no. 6. (in Russ.)
- Nevezhin V. A. «*Esli zavtra v pokhod...*» *Podgotovka k voine i ideologicheskaya propaganda v 1930–40-h gg*. Moscow, Yauza, Eksmo, 2007, 316 p. (in Russ.)
- Nevezhin V. A. *Sindrom nastupatel'noi voiny. Sovetskaya propaganda v preddverii «svyashhennykh boev», 1939–1941*. Moscow, AIRO, 1997, 288 p. (in Russ.)
- Romm M. I. O sebe, o lyud'yah, o fil'makh... *Izbrannye proizvedeniya*. Moscow, Iskusstvo, 1982, vol. 2, 480 p. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/211631/slug/o-sebe-o-lyudyakh-o-filmakh> (07.10.2014). (in Russ.)
- Senyavskaja E. S. *Protivniki Rossii v voinakh XX veka: evoljutsiya «obraza vraga» v soznanii armii i obshchestva*. Moscow, ROSSPEN, 2006, 287 p. (in Russ.)
- Sovetskaya propaganda v gody Velikoi Otechestvennoi voiny: «kommunikatsiya ubezhdeniya» i mobilizatsionnye mekhanizmy*. A. Ya. Livshin, I. B. Orlov. Moscow, ROSSPEN, 2007, 806 p. (in Russ.)
- Ushakova S. N. *Ideologo-propagandistskie kampanii v praktike funkcionirovaniya stalinskogo rezhima: novye podkhody i istochniki*. Moscow, ROSSPEN, 2013, 215 p. (in Russ.)
- Vashik K. Metamorfozy zla: nemecko-russkie obrazy vraga v plakatnoj propagande 30–50 gg. *Obraz vraga*. L. Gudkov. Moscow, 2005, p. 191–230. (in Russ.)
- Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TSK RKP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD o kul'turnoi politike 1917–1953*. A. N. Artizov. Moscow, 1999, 872 p. (in Russ.)
- Voina na ekrane*. M. Zak, Ju. Mikheeva. Moscow, Materik, 2006, 224 p. (in Russ.)
- Vystuplenie po radio Predsedatelya GKO I. V. Stalina. *Pravda*, 1941, 3 July, p. 1. (in Russ.)
- Zorkaya N. M. *Istoriya sovetskogo kino*. St.-Petersburg, Aleteya, 2005, 544 p. (in Russ.)