## Министерство образования Р. Ф.

##### ЕГУ им. И. А. Бунина

Кафедра истории.

## Курсовая работа по истории

На тему*: Особенности развития советского кинематографа в годы Великой Отечественной Войны 1941-1945 гг.*

Выполнила *студентка группы Л-43*

### *Слободян Татьяна*

#### Научный руководитель:

*КИН Доцент* *Белькова Надежда Алексеевна.*

ЕЛЕЦ 2002.

Содержание.

1. Введение.
2. кинематография как особый вид искусства.
3. возникновение кинематографа в России. Особенности его развития до начала ВОВ.
4. особенности развития кинематографа в годы ВОВ
5. перестройка кинопроизводства в годы ВОВ.
6. Фронтовая кинолетопись.
7. Художественная кинематография в дни ВОВ.
8. Заключение.
	1. Введение.
9. кинематография как особый вид искусства.

Необычайно велико идейно-художественное влияние кино на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и чувств, массового сознания миллионов людей.

**Естественно поэтому сразу возникает вопрос: что лежит в основе огромной силы воздействия киноискусства, его художественных средств, каков его эстетическая природа и что отличает его от других видов искусства?**

Как известно, творческий процесс создания художественного фильма, если представить этот процесс упрощенно и схематично, начинается с драматургической основы – сценария – и дальше в ходе режиссерского осмысления и выражения его содержания включает в себя искусство актера, оператора, художника, композитора и т. д.

Если разложить фильм на первичные элементы, мы обнаружим элементы всех видов искусств. Кинематограф – это одновременно и литература, и театр, и живопись, и музыка. И если уж каждое из этих искусств представляет собой необычайно сложное целое, то насколько еще более сложным в своей внутренней структуре является фильм как результат активного взаимодействия различных его выразительных слагаемых.

С. Эйзенштейн так, например, описывает процесс «сочинительства» фильма: «Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия.»[[1]](#footnote-1)1

И все же фильм, конечно, не просто слагаемое. Соотношение выразительных средств не сводится здесь к простому сложению. В этом сочетании рождается новое эстетическое качество, которое не присуще каждой из его составляющих частей в отдельности. Рождается новое, более широкое и многогранное вИдение, возможность рассмотреть действительность по новому, проникнуть в его новые явления и качества. Мы наблюдаем здесь процесс взаимного видоизменения совместно выступающих качеств, взаимную их координацию.

Речь, следовательно, идет уже о качественно новом, хотя и противоречивом, образовании, где, с одной стороны, входящие в него элементы находятся в тесной взаимной связи и взаимодействии, с другой – существенно отличаются друг от друга. За каждым выразительным элементом этого целого стоит относительно самостоятельная, суверенная сфера творчества. Интересно, что огромная впечатляющая сила искусства была осознана не сразу. Не сразу общественное мнение признало кино искусством. Когда после репетиции первого сеанса в Большом кафе к Люмьреу-отцу обратился директор «Волшебного театра Робер Уден» Жорж Мильес с просьбой продать ему удивительный аппарат, почтенный коммерсант отказался, заявив, что не видит больших перспектив у этого аппарата и предпочитает эксплуатировать новинку сам, пока эта новинка не наскучит публике. Однако это мнение не обескуражило ни талантливого Мильеса, ни других энергичных предпринимателей. Но только некоторые из них понимали, что кино – искусство. Большинство же склонялось к кино как к забавному техническому аттракциону.

Постепенно жизнь ставит все на свое место, проясняется многообразие средств, свойств, функций и видов кинематографа. Становится ясно, что кинематограф – могучее, самостоятельное и демократичное искусство. И не только искусство, но и средство информации, могущее соперничать, а теперь уже и превосходить периодическую печать, средство обучения, посвящения, род «образных лекций». Кинематограф настолько вошел в нашу жизнь, что мы не можем без него существовать.

Итак, безусловно велико идейно художественное влияние кино на формирование взглядов и убеждений людей. Цель моей работы – проследить зависит ли идейно-художественное влияние кино на формирование вкусов и чувств от времени создания кино. Если да, то как и насколько зависит. Определяет ли эпоха тематику фильма его идейную направленность? Можно ли говорить об индивидуальных особенностях свойственных определенной эпохе.

Рамки моего исследования ограничились четырьмя годами 1941-1945гг. т. е. Я буду говорить об особенностях советского кинематографа в годы ВОВ. Я выбрала этот период потому что считаю его наиболее удачным для своего исследования. Именно в эти дни наглядно послеживается связь между эпохой и кино, между тематикой и временем.

Приемы, которыми я руководствовалась в своей работе следующие: обращение к дневникам режиссеров-участников ВОВ, анализ фильмов тех лет, по возможности их просмотр, обращение к биографиям режиссеров.

1. возникновение кинематографа в России. Особенности его развития до начала ВОВ.

Как известно, первый в мире общедоступный сеанс кинематографа состоялся 28 декабря 1895 года в Париже, в «Гранд кафе» на бульваре Капуцинов. «Живая фотография», снятая и спроецированная на экран при помощи аппарата французского изобретателя Луи Люмьера, имела большой успех.

"В Росси первые демонстрации нового изобретения состоялись весной 1896 года в Петербурге – в летнем саду «Аквариум» и в Москве – в театре оперетты «Эрмитаж», летом и осенью – в эстрадных театрах Киева, Харькова, Ростова-на-Дону, Нижнего Новгорода. «Живые фотографии» имели большой успех, и с1907-1908 гг. начинается регулярное производство в России."[[2]](#footnote-2)1 Важнейшей чертой отечественного кинематографа в эти годы является то, что становление происходило в условиях жесточайшей конкуренции с иностранными фирмами: «Пате», «Гомон» и д. р. годы первой мировой войны и февральской революции не внесли в кинематографию ничего нового. Кинопромышленность остается в руках частных предпринимателей.

Историки считают, что рождение кино связано с Великой Октябрьской Социалистической Революцией. Именно в это время происходит национализация кинодела в нашей стране. В это же время начали выпускать и кинохронику." В апреле 1918 года на экране появляются документальные короткометражные фильмы «Разоружение анархистов», «Беженцы в Орше», «Вербное воскресенье» и д.р. в первые годы революции было положено начало выпуску фильмов производственной пропаганды, чего раньше не было. В 1918-1920 гг. возникли так называемые агитационные фильмы."[[3]](#footnote-3)2

Итак, в годы иностранной интервенции и гражданской войны в России была проделана в области кино следующая работа:

1. намечены и в общих чертах определены цели и задачи новой кинематографии;
2. ликвидирована иностранная кинопромышленность;
3. созданы первые государственные киноорганизации;
4. налажен регулярный выпуск кинохроники, агитфильмов и фильмов производственной пропаганды;
5. Положено начало советской художественной кинематографии.

Итоги 30-х гг. в кинематографии были также значительны. Разносторонне были освещены на экране современная жизнь нарда и его прошлое. Художники кино более глубоко проникали в характер человека, а через него в философский смысл эпохи. Значительно расширились и жанровые границы произведений. Стал более сложным монтаж (контрапунктический). Утвердился метод социалистического реализма.

Но, пожалуй, самым важным периодом для становления отечественного кино были годы Великой Отечественной Войны.

1. Особенности советского кинематографа в годы ВОВ.
2. перестройка кинопроизводства в годы ВОВ.

В годы ВОВ борьба за независимость Родины стала главным содержанием жизни людей. Эта борьба требовала от них предельного напряжения духовных и физических сил. И именно мобилизация духовных сил нашего народа явилась главной задачей советской литературы и всего искусства. Вот ка об этом говорил Г. В. Александров: "Нуждами фронта и тыла с первых дней войны жила и наша художественная кинематография. Был пересмотрен план производства художественных и документальных фильмов. Из него изъяли все произведения, которые не имели прямого отношения к теме защиты Родины."[[4]](#footnote-4)1

Особые условия военного времени, и особые агитационные задачи определили направление поисков и результаты творческого труда писателей, художников, мастеров театра и кино. Эти условия и задачи ни в коей мере не противостояли обязательным в любое время и для любого художественного произведения эстетическим требованиям, но все же они существенно отличались от обычных и обусловили развитие одних художественных видов и жанров за счет других. Наибольшее развитие получили агитационные формы искусства, ибо мобильность и своевременность художественного отклика на события стали особенно важными.

Поэтому в прозе приобрел большое значение очерк, короткий рассказ, повесть; в поэзии – лирические, сатирические и публицистические жанры; в изобразительном искусстве – плакат и политическая карикатура; в кинематографии – документальные публицистические фильмы, короткометражные новеллы, военные драмы.

В годы ВОВ иным, чем в мирных условиях стало значение разных видов кино.

На первое место выдвинулась кинохроника как самый оперативный вид кино. Широкий разворот документальных съемок, оперативный выпуск на экран киножурналов и тематических короткометражных и полнометражных фильмов – кинодокументов позволил хронике как виду информации и публицистики занять место рядом с нашей газетной периодикой.

Множество специальных фильмов, созданных мастерами научно-популярной кинематографии, знакомило участников войны с той разнообразной техникой, которой вооружала их страна для борьбы против фашистских захватчиков, целый ряд фильмов рассказывал о тактике современного боя; значительное количество инструктивных картин помогало населению районов, подвергавшихся авиационному нападению противника, организовать местную противовоздушную оборону.

Иным, чем до войны, но по-прежнему могучим средством идейного воспитания масс стала художественная кинематография. Стремясь немедленно отразить события ВОВ, мастера художественной кинематографии обратились к короткометражной агитационной новелле. Этот выбор предопределился в основном двумя обстоятельствами. Первое заключалось в том, что события начала войны не давали художникам достаточного материала для обобщенного показа боевых действий. А в короткометражной новелле можно было рассказать о героях, рассказать так, чтобы их подвиги вдохновили на новые героические дела тысячи и десятки тысяч солдат, офицеров, партизан, тружеников тыла. Героическая и сатирическая новелла в киноискусстве должна была занять и действительно заняла такое же место, какое занял в литературе фронтовой очерк.

Первые семь номеров «Боевых киносборников», состоящих из короткометражных фильмов, были выпущены на «Мосфильме» и «Ленфильме». Но осенью 1941 года в блокированном Ленинграде, да и в Москве, подвергавшейся бомбардировки с воздуха, испытывавшей недостаток электроэнергии, продолжение съемок художественных фильмов стало нецелесообразным и невозможным. И правительство приняло решение об эвакуации Студии художественных фильмов в глубокий тыл, в Среднюю Азию. В предоставленном Совнаркомом Казахской ССР большом здании была размещена вновь организованная Центральная объединенная киностудия художественных фильмов, вобравшая в свой коллектив многих ведущих мастеров киноискусства Москвы и Ленинграда. Часть киноработников московских студий переехала в Ташкент, Тбилиси и Баку. В Сталинграде на базе местной киностудии стал работать коллектив «Союздетфильма». В Ашхабад были направлены работники Киевской киностудии.

Процесс эвакуации и организации производства на новом месте не мог не сказаться на производстве фильмов. Однако в труднейших условиях напряженной военной экономики московские и ленинградские киноработники сумели в кратчайшие сроки освоить базу в Алма-Ате и приступить к производственно творческой деятельности. Вместе с тем эвакуация художественной кинематографии в глубокий тыл не только привела к значительному снижению производства, но и ослабила ее связи с литературой. Война нанесла нашей кинематографии значительный ущерб (не говоря уже о том, что большая часть киносети оказалась полностью разрушенной), и ее последствия в течение ряда лет, так или иначе, сказывались на нашем киноискусстве.

1. Фронтовая кинолетопись.

Советские кинохроникеры, работая в очень трудных условиях, деля с бойцами, офицерами и партизанами все тяготы ратной жизни, день за днем, шаг за шагом фиксировали боевой путь Советской Армии до Берлина.

С первых дней войны во фронтовых съемках кинохроники принимало участие более ста пятидесяти операторов, среди которых были и ветераны кинохроники, и мастера военного репортажа, побывавшие на фронтах гражданской войны в Испании и Китае, и «зеленая» молодежь, только что окончившая ВГИК, и операторы художественной кинематографии, взявшие в руки репортерские кинокамеры.

Среди операторов был и известный советский кинодокументалист, лауреат Ленинской премии режиссер Роман Кармен. Он был участник четырех войн и объездил пол мира с кинокамерой. Во время ВОВ оператор запечатлел на кинокамеру бой под Москвой, блокадный Ленинград, сражения в Сталинграде, штурм Берлина, подписание капитуляции гитлеровской Германии.

Кармен был не только оператор, но и талантливый писатель. Значительно, что свои мемуары, известные всему миру, он писал, нарушая хронологические законы, по которым строятся мемуары, он начал с самого трудного дня для него, для его страны – с войн 1941-1945 гг. Он говорит, что ВОВ для него была самым тяжелым испытанием в его жизни. Самый страшный момент для Романа – начало войны. Вот, что он пишет в своем дневнике за 24 июня 1941г (третий день войны): «Мы покидали Москву в ночь на 25 июня. По улицам затемненной столицы студийный автобус, груженный аппаратурой и пленкой, вез нас к белорусскому вокзалу. Нас было четверо, уезжавших на фронт. Операторы Борис Шер и Николай Лычкин, администратор Александр Ешурин и я. Меня провожала жена Нина. Ей - со дня на день рожать,… страшна была настороженная, чужая, пугающая тишина московских улиц…»[[5]](#footnote-5)1

Операторы-документалисты считали своим долгом быть рядом с военными действиями, быть рядом с войной. Они бросали все: уютные дома, любящих жен, еще не родившихся детей, затем, что осознавали простую истину: биография оператора кинохроники на отделима от событий, свидетелем и участником которых он является, неотделима от событий происходящих в его стране.

Вся армия документалистов находилась в распоряжении фронтовых штабов, при которых были образованы специальные киногруппы. Повседневные киносъемки осуществлялись по непосредственным задания военного командирования и затем отправлялись в Москву, в центральную студию документальных фильмов, которая на протяжении всех военных лет была оперативным центром нашей кинохроники: тематические съемки, связанные с крупными военными операциями под руководством военных штабов, с одной стороны, и ответственных за проведение этих съемок режиссеров-документалистов – с другой.

"Всего за четыре года войны кинохроника выпустила четыреста номеров «Союзкиножурнала», шестьдесят пять номеров журнала «Новости дня», двадцать четыре «фронтовых киновыпуска», шестьдесят семь тематических короткометражных фильмов и тридцать четыре полнометражных документальных кинокартины. Общий метраж негативов военных съемок составил три с половиной миллиона метров."[[6]](#footnote-6)1

Операторы хроникеры участвовали в опаснейших боевых операциях, снимали в боевых самолетах, танках. Они были под Москвой в тех исторических боях, в которых Советская Армия нанесла первое тяжелое поражение фашистским захватчикам. Они снимали на переднем крае бои у Волги и на Курской дуге, их забрасывали в глубокий тыл противника, где они участвовали в рейдах партизанских отрядов. Вооруженные легкими камерами – «кинопулеметами», они в составе автоматчиков участвовали в ближних боях. Многие из них, выполняя свой профессиональный долг, отжали жизнь в боях за Родину. Молодой кинооператор, воспитанник ВГИКа Мария Сухова, смертельно раненная, вертела ручку аппарата до того момента, пока не потеряла сознание. Смертью героев пали операторы-фронтовики В. Сущинский, В. Муромцев, П. Быков.

Старейший русский оператор П. Ермолов, снимавший в годы первой мировой и гражданской войн, а затем работавший в художественной кинематографии, вернулся в хронику в пору Отечественной войны, так же как Г. Гибер – один из первых советских документалистов, которому мы обязаны ряду исторических съемок событий гражданской войны. Оператор художественной кинематографии М. Глидер снимал в партизанских соединениях Ковпака и Федорова. Ему, в частности, принадлежит уникальная съемка взрыва партизанами вражеского поезда. Р. Кармен, работая одновременно как оператор и режиссер, запечатлел героическую оборону Ленинграда.

Из всех этих съемок и многих, многих других составлялись хроникальные сюжеты, стекавшиеся со всех фронтов на центральную и отчасти ленинградскую студии документальных фильмов. Отбирая наиболее интересное и актуальное из полученных от операторов сюжетов, режиссеры-документалисты составляли очередные выпуски документальных журналов и тематические кинокартины.

Первые съемки кинохроники начались через три дня после вторжения немецко-фашистских войск на советскую землю. Последние были сделаны в сентябре 1945 года, в момент разгрома войск империалистической Японии. Этот огромный материал бережно хранится в фондах так называемой «кинолетописи» ВОВ»

Тематически документальные фильмы ВОВ мы можем разделить на несколько групп.

К наиболее многочисленной из них относятся фильмы, запечатлевшие главные, узловые события войны Советской Армии против немецко-фашистских захватчиков. Это такие ленты, как «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), «Сталинград» (1943), «Орловская битва» (1943), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943), «Берлин» (1945) и «Разгром Японии» (1945).

Первый из названных фильмов был создан режиссерами Л. Варламовым и И. Копалиным. В нем запечатлены важнейшие моменты организации обороны столицы, борьбы с противником на дальних ее подступах и контрнаступления советских войск. Незабываемое впечатление оставляют в нем кадры Москвы, приготовившейся к решительной схватке с противником. Все нарастающее напряжение, ожидание грозных событий наконец прорывается кадрами могучего контрнаступления советских войск, громящих противника, заставляющих его в поспешном бегстве бросить на дорогах Подмосковья свою технику. Фильм «Разгром немцев под Москвой» пользовался огромным успехом и в нашей стране и во всех государствах, воевавших против гитлеровской Германии.

Еще одним из самых популярных фильмов был фильм «Битва за нашу Советскую Украину» (режиссер Ю. Солнцева), отмеченный поразительным талантом А. Довженко.

Фильм этот помимо документального материала содержит огромные философские обобщения, выраженные в характерной для Довженко в форме лирических раздумий. Показывая страдания украинского народа под властью оккупантов, вспоминая о счастливых мирных годах, Довженко страстно зовет к борьбе и победе. Огромную роль играет в картине великолепный дикторский текст, полный патетики, гнева, нежности и сарказма. Текст и изображение, звучащие как два самостоятельных голоса, сообщают фильму особую глубину, полифоничность. То обстоятельство, что фильм несет на себе все особенности неповторимого довженковского стиля, ничуть не снижает его значения как объективного исторического документа. Фильм Довженко сочетает в себе преимущества художественной и документальной кинематографии.

Помимо этих фильмов, посвященных важнейших ВОВ, была и другая группа произведений, создающих широкие, обобщенные картины борьбы советских людей. К их числу принадлежит, прежде всего, фильм «Ленинград в борьбе» (1942), созданный под руководством Р. Каршина и рисующий образ города-героя. Сюда же относится фильм режиссёра В. Беляева «Народные мстители» (1943), в котором документирована война наших партизан, и картина «День войны» (1942).

Незадолго до начала войны нашими кинодокументалистами по предложению М. Горького был создан фильм «День нового мира», показывавший жизнь нашей страны на материале событий одного дня.

Эта же идея была положена в основу фильма «День войны», созданного ста шестьюдесятью операторами под общим руководством режиссера-документалиста М. Слуцкого. В него вошли съемки, сделанные в один день – 13 июня 1942 г, на 356-й день войны, а также кадры, заснятые фронтовиками операторами на различных участках огромного фронта, простиравшегося от Белого до Черного моря, на военных предприятиях и в колхозах. Все это обычное, повседневное, не выходящее за рамки обычных военных будней, складывалось в фильме в единый образ нашей страны, образ патетический, хотя и созданный из эпизодов, каждый из которых сам по себе казался ничем особенно не примечательным.

"Наряду с фильмами о ВОВ, рисующими образ советского народа – борца и победителя, созданы были также документальные произведения о борьбе народов оккупированных стран и о той победе, которой они добились. Это такие ленты как «Освобожденная Чехословакия»(1945) «Югославия» (1946), «От Вислы до Одера» (1945), «Будапешт» (1945), «Освобожденная Франция» (1944), смонтированная режиссером С. Юткевичем из документальных съемок французских, английских, американских, советских и немецких операторов."[[7]](#footnote-7)1

Несмотря на ограниченность документального материала, бывшего в распоряжении режиссера, фильм Юткевича отличался глубиной раскрытия исторических событий и исключительной эмоциональной силой. Он развивал и обогащал опыт советской документальной кинематографии. Используя возможности монтажа, сопоставляя контрастные по своему содержанию планы, Юткевич добивался монтажных ассоциаций.

Фильм показывал связь между борьбой французских патриотов и всех прогрессивных сил, выступивших против германского фашизма. Документальный образ гитлеризма получил сатирическую окраску.

Не менее значительны по своему содержанию и художественной силе фильмы «Суд народов» (1946), «Возрождение Сталинграда» (1945), « Берлин» (1945), «Разгром Японии» (1945).

К сожалению, в ряде документальных картин того времени наметился известный шаблон в приеме показа военных операций Советской Армии. План построения фильмов часто повторялся. Кроме того, явное недостаточное внимание уделялось изображению самих участников исторической борьбы, мало было документальных кинопортретов, бытовых наблюдений. Все это в известной мере снижало и познавательное значение картин, и их эмоциональное воздействие.

В 1944 году ЦКВКП (б) принял специальное решение, направленное на улучшение работы кинохроники. Оно сыграли большую роль в перестройке нашей документальной кинематографии, помогло привлечь к ней мастеров художественной кинематографии и литературы. Надо сказать, что участие в создании документальных фильмов таких режиссеров художественного кино, как. С Герасимов, возглавлявший в последние годы войны всю работу документальной кинематографии, С. Юткевич («Освобожденная Франция»), Ю. Райзман («Берлин») пошло на пользу и документальному и художественному кинематографу.

Лучшие документальные фильмы о ВОВ и сейчас обладают огромной силой воздействия.

1. Художественная кинематография в годы ВОВ.

Сразу же после нападения Германии на СССР наша художественная кинематография начала перестраивать свою работу на военный лад. Пересмотрен был план производства художественных фильмов, и из него были изъяты все произведения, которые по своему содержанию не имели прямого отношения к новым задачам. Мастера художественной кинематографии считали своей задачей немедля отразить борьбу советского народа за свободу и независимость Родины. Так возникла идея создания короткометражных художественных картин, объединенные в «Боевые киносборники».

Съемки первых короткометражных художественных картин относятся к началу июля 1941г: «Подруги на фронт» и «Чапаев с нами» были сняты буквально за несколько дней. Немногим дольше продолжалась работа над другими короткометражками.

"В работе над новеллами для «Военных киносборников» участвовали такие режиссеры, как Г. Александров, Б. Барнет, С. Герасимов, В. Петров и рад других постановщиков. Сценарии для этих новелл писали Л. Леонов, Ю. Герман, Н. Эрдман, писатели-прозаики, сценаристы, театральные драматурги. В фильмах снимались любимые зрителям киноактеры – Л. Орлова, З. Федорова, Н. Крючков, Б. Чирков и д. р."[[8]](#footnote-8)1

Первоначально « Боевые киносборники» состояли из 4-5 короткометражных фильмов – драматических новелл, скетчей, кинокарикатур, посвященных событиям первых дней войны. В них показывался героизм и величие защитников Родины, изобличался и высмеивался враг.

Работа над «Боевыми киносборниками» велась в Москве и в Ленинграде. Бомбардировки врага нередко останавливали работу съемочных групп. Режиссеры, актеры, операторы совмещали участие в постановках с выступлением на призывных и сборных пунктах и дежурствами на постах местной противовоздушной обороны. Некоторые из них ушли в отряд народного ополчения. Так бойцом народного ополчения киностудии «Ленфильм» стал режиссер Е. Червяков. Окончив постановку короткометражного фильма «У старой няни», Червяков стал активным участником партизанской войны на ленинградском фронте. В начале 1942 г этот талантливый режиссер погиб, выполняя боевое задание.

"Труд мастеров кино увенчался успехом уже в первых числах августа 1941г. «Боевой киносборник» №1 демонстрировался в действующей армии и городах нашей родины. Затем с декадными интервалами были выпущены второй и третий «Боевые киносборники». Хотя в дальнейшем эту периодичность сохранить не удалось, киноработники Москвы и Ленинграда да конца 1941г, работая в прифронтовых условиях, создали семь «Боевых киносборников». Последний из них, №7, снимался на московской киностудии «Союздетфильм» в дни наступления фашистских захватчиков на Москву."[[9]](#footnote-9)1

Первые новеллы «Боевых киносборников», созданные по горячим следам событий, не отличались глубиной их освещения. Однако от выпуска к выпуску они становились все содержательнее, все полнее раскрывали новый военный опыт советского народа. Интересно сравнить два короткометражных фильма, созданных по сценарию Л. Леонова: «Трое в воронке» («Б. К.» №1) и «Пир в Жермунке» («Б. К.» №6).

Первый из них – драматический этюд, авторы которого поставили перед собой задачу противопоставить моральные качества советских воинов и фашистских захватчиков. После боя в воронке, образованной разрывом снаряда,оказываются трое: раненый касноармеец, сандружинница и немецкий офицер. Санжружинница оказывает помощь обоим раненым, но немец после этого пытается ее застрелить.

Этот простой сюжет показывает моральную силу защитников нашей Родины и жестокость, безнравственность немцев. Однако конкретные обстоятельства первых месяцев войны в нем не развернуты, а характеры людей только намечены. Но Леонову понадобилось совсем намного времени, чтобы гораздо более полно показать моральный дух русского солдата в реальных обстоятельствах первых месяцев войны. «пир в Жермунке» - одно из лучших произведений кинодраматургии Отечественной войны.

В основе этого фильма также лежит подлинный факт, почерпнутый первоначального либретто Н. Шпиковским из материалов Совинформбюро. Старуха-крестьянка осталась в деревне, захваченной фашистами, чтобы отомстить им за все свершенные ими злодеяния. Усыпив подозрения захватчиков, пришедших к ней за продовольствием, она угощает их отравленной пищей. И чтобы у врагов не осталось сомнений в искренности ее гостеприимства, она вместе с ними ест отравленную пищу и вместе с ними гибнет.

В разработке Леонова эта история приобрела глубокий смысл.в отдельном проявлении геройства писатель сумел выразить великую силу советского патриотизма. Великолепный диалог в сценарии содержит в себе богатейший подтекст и постепенно, исподволь раскрывает и характеры и помыслы действующих лиц.

Сценарий «Пир в Жермунке» был поставлен одним из выдающихся режиссеров советского кино В. Пудовкиным и занял почти весь метраж «Боевого киносборника» №6. в трудных условиях осени 1941 года в Москве Пудовкин не имел возможности работать над осуществлением этой постановки с той тщательностью, которая всегда характеризует его режиссуру. Он отказывался от нужного количества дублей, шел на упрощение сложных в производственном отношении сцен. И все-таки фильм оказался художественно значительным, а образ бабки Прасковьи (А. Зуева) явился самым глубоким в галерее образов героев отечественной войны, созданных в «Боевых киносборниках».

Последний из сборников состоял из короткометражек, но все же воспринимался как целый фильм, спаянный общим сюжетом – приключениями солдата Швейка, и общей темой – становления сил сопротивления в странах, оккупированных фашизмом.

Не случайно образ Швейка из популярной книги чешского писателя Я. Гашека обрел новую жизнь и новую популярность в годы второй мировой войны. Швейк под прикрытием мнимой покорности был организатором активного саботажа в войсках Австро-венгерской империи. Его пример подсказывал формы сопротивления фашизму, которыми нередко пользовались жители стран, оккупированными фашистами.

Авторы сценария дали совсем иное истолкование образа Швейка. В образе Швейка, созданном артистом В. Канцелем, отчетливо звучали трагические интонации. Заменив Канцеля Б. Тениным, Юткевич создал совсем иного героя – веселого, остроумного, жизнерадостного.

В «Боевом киносборнике» Швейк – узник фашистского концлагеря. Своим поведением и замаскированными насмешками над лагерным начальством, своими рассказами он вселяет в других заключенных бодрость и волю к борьбе.

Фильм богат актерскими удачами и режиссерскими находками. Стилистика главного образа определила стилистику всего фильма в целом, трактованного как буффонада. Большого успеха добился в фильме артист Мартинсон, впервые создавший в нашем киноискусстве гротескный образ Гитлера. В крошечной роли «добропорядочного» фашиста – немецкого офицера, поразившего голландских буржуа своей обходительностью, а затем обобравший их дочиста, Н. Охлопков создал яркий и запоминающийся характер. Очень интересен, хотя и споре образ Швейка, роль которого в этом фильме сыграл В. Канцель. В его исполнении Швейк – пожилой, измученный интеллигент, который притворяется при немецких тюремщиках психически больным, а в окружении своих друзей заключенных действует как закаленный боец.

Несмотря на спорность трактовки образа Швейка, седьмой «Боевой сборник» наряду с шестым, в который входил «Пир в Жермунке», являлся одним из первых серьезных творческих достижений нашей киноискусства военной поры.

В 1942г. выпуск "Боевых киносборников» прекратился. Появились первые полнометражные художественные фильмы о войне.

В фильме режиссера И. Пырьева «Секретарь райкома», вышедшим к ХХV годовщины Великой Октябрьской Революции, авторам удалось рассказать об Отечественной войне, вплотную подойти к воплощению главных, решающих ее особенностей, создать подлинно народный образ руководителя, возглавляющего борьбу против захватчиков.

Фильм запечатлел партизанскую борьбу советских людей на временно оккупированной врагами территории. Его создатели верно поняли и донесли смысл борьбы, показали сплоченность советского народа в великой освободительной борьбе. В то время, когда создавался фильм, перелом в ходе ВОВ еще не наступил, но фильм был полон оптимизма. Он отражал уверенность в победе и доказывал ее неизбежность, правдиво передавая стойкость и патриотизм советских людей.

Однако фильм «Секретарь райкома» не лишен серьезных недостатков. Они относятся прежде всего к его сценарной основе и сказываются в стремлении сценариста И. Прута к внешним эффектам и мелодраматическим ситуациям. Неровной – по мастерству и по степени проникновении в материал – была также и игра некоторых актеров. Но значение фильма и его заслуженный успех определил созданным Ваниным и Пырьевым образ секретаря райкома и руководителя партизан Степана Кочета.

Главное, что руководит его поступками, поведением, это чувство долго перед Родиной. Кочет сдержан, скуп на эмоции, ему просто нет времени отдаваться душевным переживаниям. В обстановке подполья он ведет себя так, как он, вероятно, вел себя в мирное время. Только еще более деятелен, подвижен, собран.

Таким предстает в фильме Кочет в начальных эпизодов, когда он врывает электростанцию и жжет архивы. Таким остается он на всем протяжении действия.

Одна из лучших сцен фильма – сцена допроса Кочета немецким полковником, роль которого отлично играет М. Астангов. это единственный эпизод фильма, где враги встречаются в прямом поединке. Макенау – умный и опасный враг, но есть в нем одна слабость, типичная для всех немцев – он полон выдуманных представлений о русском человеке. Кочет сразу нащупывает эту слабость и выходит из поединка победителем.

В образе Кочетова как бы сконцентрированы лучшие качества других героев фильма – бесстрашного солдата Гаврилы Русова, презирающего смерть, связистки Наташи (М. Ладыгина), страстно устремленной к подвигу, инженера Ротмана (Б. Пославский), пламенно ненавидящего врагов, и многих, многих других участников событий. Судьбы этих людей неодинаково полно прослежены в фильме, но все они объединены одной общей целью. И именно поэтому, когда в финале фильма партизаны бьют в набат с деревенской колокольни, эта почти символическая концовка воспринимается зрителями как итог увиденных событий. Далеко разносится гудение колокола, созывающего народ на борьбу с захватчиками, и ширится всенародное движение за освобождение родной земли.

Это фильм пользовался в течение ряда лет исключительным успехом у зрителей. Образ главного героя этого фильма – одно из лучших достижений советского киноискусства периода ВОВ.

Другой известный фильм военных лет «Она защищает Родину» (1943), рассказывал о судьбе одного из участников партизанского движения – рядовой колхозницы, ставшей грозной народной мстительницей.

С исключительным мастерством воплотила В. Марецкая в фильме этот образ – один из лучших в ее творческой биографии. Счастливая женщина, у которой есть все, что нужно для счастья, - хорошая семья, завоеванное упорным трудом уважение колхозников, - такой предстает в первом эпизоде фильма трактористка Прасковья Лукьянова. Все это счастье рушится. Начинается война. Гибнет в одном из первых боев муж, гибнет ребенок, раздавленный гусеницей немецкого танка. Счастливая молодая женщина превращается в обезумевшею от боли и гнева старуху. Медленно бредет Прасковья по лесу, она вся погружена в свое горе, чужими ей кажутся односельчане, ушедшие в лес от немцев. Прасковья наклоняется к бадейки с водой, чтобы напиться, в воде она видит свое отражение: незнакомое страдальческое лицо, седая прядь, выбившаяся из-под платка. Она не узнает себя, она потеряла себя от горя. Прасковья замечает брошенный топор. Внимательно смотрит на него. И вот на ее лице появляется новое выражение. Она нашла цель своей жизни. Она будет мстить. А вслед за ней берутся за топоры, поднимаются крестьяне и идут на свою первую боевую операцию – нападение на отставший немецкий обоз.

Всю эту сцену, лучшую в фильме, Марецкая проводит фактически одна, без поддержки партнеров, без слов, на предельно сдержанном скупом жесте и мимике.

В этой сцене возникает главная тема фильма – тема мести, возмездия, определяющая все поведение героини, вплоть до встречи с немецким танкистом, раздавившем ее ребенка. Она увидела своего врага в тот момент, когда он выскочил из танка, спасаясь от партизан. Тогда трактористка Лукьянова в танке преследует по пятам немца и давит его теми самыми гусеницами, которыми он раздавил ее ребенка. Так совершается возмезмездие. Теперь, когда жажда мести утолена, к ней возвращается любовь к окружающим ее людям. Она сражается за них, и теперь уже в этом находит удовлетворение.

Образ Прасковьи Лукьяновой, как и образ Степана Кочета, принадлежит к лучшим достижениям киноискусства. В характере и индивидуальной судьбе Прасковьи Лукьяновой при всем их своеобразии выражен жизненный путь многих партизан и партизанок.

Самым значительным кинопроизведением этих лет явился фильм «Радуга», поставленный в 1943 г. режиссером М. Донским по одноименной повести В. Василевской.

Повесть была написана на первом этапе войны, когда во временно оккупированных районах только складывались силы сопротивления фашизму.

В повести показана жизнь украинского села под властью оккупантов. Герои ее – люди, неспособные к активной вооруженной борьбе, - это женщины, старики и дети. Они проявляют душевную стойкость, сплоченность, ненавидят фашистов и ждут красную армию.

Фильм создавался значительно позднее, чем повесть, в дни, когда партизанское движение превратилось в грозную опасность для захватчиков, когда население захваченных районов не только мечтало о приходе Красной Армии, но и знало, что она скоро придет. Однако режиссер главную задачу видел в разоблачении фашизма, и его фильм «Радуга» призывал в первую очередь к возмездию.

В свое время режиссера упрекали за натурализм в изображении тех моральных и физических пыток, которым фашисты подвергали беспомощных людей, оказавшихся в их власти. Этот упрек неверен. Суровая и жестокая правда мук, испытанных людьми, рождает суровую и жестокую правду искусства.

Художественное значение фильма определяется в первую очередь тремя женскими образами, переданными с большим художественным мастерством.

Олена Костюк в исполнении Н. Ужвий – простая скромная женщина, которая мужественно перенесла нечеловеческие муки, пытки, смерть долгожданного ребенка. При всей индивидуальности этого образа он воспринимается как символ народной силы, великого мужества и страстной материнской любви. Н. Ужвий с поразительной силой и сдержанностью рисует переживания своей героини, не допуская никаких натуралистических деталей. Жесты и мимика актрисы неторопливы, интонации даже монотонны. Лишь усталая походка, когда фашисты гонят Олену босую по снегу, да неожиданная улыбка озаряющая лицо Олены, когда она чувствует первые родовые схватки, передают состояние героини. Эта сдержанность внешних проявления подчеркивает главную черту ее характера – огромную, могучую волю.

Совсем иная натура у Федосьи Каравчук (Е. Тяпкина), Федосья человек скрытый, замкнутый. Однако, вынужденная прислуживать любовнице немецкого офицера – Пусе, даже сдержанная Федосья не может сдерживать свое отвращение к ней.

Верную и интересную трактовку образа Пуси дала Н. Алисова. Актриса объясняет предательство Пуси себялюбием мелкой женщины, жадной, глупой, трусливой, поверившей в непобедимость Германии и поспешившей поскорее устроиться при новой власти. У нее нет ни моральных устоев, ни любви ни ненависти. Но Пуся симулирует отсутствующие у нее чувства, обольщает ли любовника, старается ли наладить сердечные отношения с окружающими, с сестрой, которая ее ненавидит и стыдится; пытается ли выведать у сестры сведения о партизанах. При этом Пуся со всеми разная, потому что у нее нет ничего своего. Ее интонации фальшивы, как фальшивы ее жесты и мимика, они выражают не сами чувства, а только ее представления об этих чувствах.

Своим успехом фильм во многом обязан и оператору Б. Монастырскому. Зрители и раньше знали его как мастера психологического портрета и лирического пейзажа. В «Радуге» он показал себя, кроме того, очень изобретательным художником. Снятые массовые сцены (избиение военнопленных) воспринимаются как подлинные и имеют поэтому огромную эмоциональную силу воздействия.

Такой же эмоциональной силой и выдающимся мастерством режиссерского истолкования обладает другой фильм, посвященный аналогичной теме, - « Человек №217», поставленный в 1945 г. режиссером М. Моммом по сценарию Е. Габриловича.[[10]](#footnote-10)1 Этот фильм рассказывает о советских людях, которых немецкие солдаты угнали в рабство в Германию и которые, несмотря на переносимые тяготы и унижения, сохранили гордость, волю к борьбе и веру в победу. Сценаристом Е. Габриловичем, режиссером М. Роммом, актерами Е. Кузьминой, В. Зайчиковым, А. Лисянской созданы прекрасные образы патриотов, которым противопоставлены самодовольные немецкие мещане, которых фашизм «освободил» от всякой морали. Фильм превосходен по режиссуре. И надо сказать, что художественная сила фильма сейчас, когда острота восприятия описанных событий естественно смягчена пошедшими с момента окончания войны годами, также велика, как и тогда, когда фильм впервые увидел свет.

В годы войны была попытка воплотить в киноискусстве образ одной из героинь советского народа – Зои Космодемьянской. Создатели фильма «Зоя» (1944) – режиссер Л. Арнштам и кинодраматург Б. Чирсков – поставили перед собой цель не только рассказать биографию своей героини, но и выявить те условия, ту социальную питательную почву, на которой выросло целое поколение героической молодежи, покрывавшее себя славой в годы ВОВ. Так «Зоя» стал фильмом о Родине, об ом пути, который пошла она с момента рождения Зои Космодемьянской до тех суровых дней первой военной зимы, когда эта девушка погибла смертью героя.

Но в своем фильме авторы исходили из понимания типического как общего, а между тем типическое всегда выступает в форме индивидуального. Как ни велики общественные влияния на формирование человеческого характера, в каждом отдельном случае они опосредствуются по-особому, именно поэтому характер Олега Кошевого не похож на характер Любы Швецовой, а характер Ульяны Грошовой – на характер Сергея Тюленина. Не похожа на них и Зоя, хотя ей свойственна была такая же любовь к Родине, такая же преданность ей индивидуальное своеобразие характера Зои как исторической личности не удалось передать в фильме и поэтому художественный образ Зои (роль которой играла актриса Б. Водяницкая) не стал таким народным художественным образом, как образы вымышленных героинь – Прасковьи Лукьяновой из фильма «она защищает Родину», Олены Костюк из «Радуги» или Тани Крыловой из картины «Человек № 217».

Та же тема сопротивления советских людей фашистским захватчикам получило выразительное воплощение в фильме «Нашествие», поставленным в 1944 г. по одноименной пьесе Л. Леонова.

Фильм режиссера А Роома «Нашествие», посвященный событиям первого этапа войны, вышел на экран в феврале 1945 года. Но тем не менее он ни как не воспринимался как запоздалый отклик, он не устарел и поныне.

В фильме «Нашествие», как и в пьесе, борьба советских людей против захватчиков получила на первый взгляд сугубо камерное воплощение. Но в событиях, происходящих в доме доктора Таланова, нашли свое выражение самые главные, самые существенные особенности борьбы нашего народа против фашистских захватчиков. В конфликте между семьей Талановых и старым миром (олицетворенным в воскресших призраках пошлого – Фаюнине и Кокорышкине и их покровителях), в трагической судьбе Федора Таланова, ценой своей жизни спасшего от гестапо руководителя партизан Колесникова, - во всем этом образно и конкретно выразились сплоченность и патриотизм советского народа. Накануне войны Федор Таланов вернулся из заключения ожесточившимся человеком. Но и он в годину суровых бедствий, когда решается судьба Родины, преодолевает свой индивидуализм, становится борцом.

Образ Колесникова, человека, которому поручили руководить партизанским движением, в фильме еще намечен, но тема партии, как руководителя всенародной борьбы определяет все действие. Борьба в которую вступает семья Талановых, это не просто борьба за спасение Колесникова, это участие в едином сплоченном фронте всего народа против грозной опасности.

По-разному воплощены образы участников этой борьбы – одни глубже, другие менее полно, но все они по-настоящему правдивы. Выдающегося успеха в роли Федора Таланова достиг талантливый киноактер Олег Жарков, создавший в кино такие разные образы, как Боровский («Великий гражданин»), радист Курт («Семеро смелых»), доцент Воробьев («Депутат Баитки»). Он находит интересное решение для образа Федора, человека некогда отвергнутого обществом, мечтающего о доверии, но убежденного в том, что оно недостижимо. Наигранный цинизм, развязный жест, интонация, в которых всегда звучит вызов, прикрывают страстное стремление слиться со своим борющимся народом и, если нужно, отдать за него жизнь.

Особенно следует остановиться на образах врагов. Фашисты обрисованы несколько поверхностно. Однако в этом нет особой беды, ибо в фильме, как и в пьесе, они даны как некая внешняя сила. Зато с блистательным мастерством обрисованы «выходцы с того света». Великолепен, созданный В. Ваниным, образ Фаюнина – бывшего русского, которого немцы назначили бургомистром. У Ванина Фаюнин – это Иудушка Головлев, только еще более страшный и омерзительный.

В этом же ключе решен и образ Кокорышкина киноактером Г. Шпигелем. Кокорышкин у Шпигеля человек относительно молодой, который в отличие от Фаюнина, не успел еще стать бургомистром. Но что же толкнула Кокорышкина на путь предательства? То же, что и Пусю из «Радуги», - полная душевная пустота. И отличается Кокорышкин от Пуси только тем, что он сообразительней и расторопней в своем усердии.

Режиссер-оператор С. Иванов и молодые художники Д. Мильнич и Л. Шильдкнехт нашли свои особые выразительные средства для того, что бы создать в фильме образ оккупированного города. Чисто режиссерскими приемами создан колоритный групповой портрет гостей Фаюнина, таких же, как он, «выходцев с того света». Художники очень просто и вместе с тем убедительно построили интерьеры талановской квартиры, показав такой устойчивый прежде, а теперь разрушенный фашистами быт. Очень хорошо удались оператору С. Иванову натурные сцены в захваченном городе. В его городских пейзажах отчетливо передано чувство тревоги и ожидания, в котором живет этот полуразрушенной войной старый русский городок.

Глубина психологических характеристик, точность и наблюдательность в изображении жизни оккупированного города – все это сделало фильм А. Роома «Нашествие» художественным документом эпохи. Вместе с тем он надолго сохранил свое значение и как произведение искусства.

В 1944 году на экраны выходит фильм «Фронт», созданный режиссерами Г. и С. Васильевыми по одноименной пьесе Корнейчука. Напечатанная в «Правде» и поставленная большинством наших драматических театров, она получила в свое время огромную известность.

Пьеса ставила вопрос о некоторых внутренних трудностях, которые испытывала советская армия в начале войны, о неподготовленности отдельных военоначальников, выросших в годы гражданской войны, к руководству боевыми действиями в новых, современных условиях. В этом отношении пьеса была правдива и принесла пользу.

Но если пьеса имела положительное значение, то этого нельзя сказать об ее экранизации. Дело в том, что к моменту появления фильма, а вышел он на экраны в начале 1944 года, когда в ходе войны уже сформировался талантливый и творческий коллектив военоначальников, внесших много нового в военное дело, он утратил свою актуальность. Не было уже в о время в нашей армии Горловых и Хрипуновых, а если даже они кое-где и остались, то не играли никакой роли. Фильм, когда он вышел на экран, оказался во многом устаревшим.

Значительно менее масштабные задачи поставили перед собой создатели фильма «Два бойца» (1943) режиссера Л. Лукова ( сценарий Е Габриловича по рассказу Л. Славина). Главная тема фильма – фронтовая дружба двух солдат, неповоротливого тяжелодума «Саши с Уралмаша» (Б. Андреев) и веселого, подвижного, ироничного Аркадия Дзюбина ( М. Бернес), - воплощена в фильме настоящим теплом и поэзией.

Действие фильма развивалось на Ленинградском фронте и в самом блокированном Ленинграде. Однако образ осажденного города в фильме не удался. И если фильм пользовался у зрителей вполне заслуженном успехом, то это объясняется тем, что в нем были вылеплены дв ярких правдивых человеческих характера.

Интересной попыткой показать Советскую Армию как организм, как боевой коллектив, руководимый единой волей, был фильм Ф. Эрмлера «Великий перелом», поставленный по сценарию Б. Чирского в 1945 году, и вышедший на экран уже после окончания войны. В момент своего появления он получил чрезвычайно высокую оценку критики. Думается, что, отдавая должное творческому труду его авторов, следует все же признать эту оценку преувеличенной.

«Великий перелом» посвящен одной из решающих битв Советской Армии, прообразом которой для его авторов явилась Сталинградская битва. Однако в фильме город, за который происходит борьба, не назван. Авторов интересовали не конкретные обстоятельства знаменитого сражения, а некоторые принципиальные особенности советской стратегии и тактики в их противопоставлении немецко-фашистской стратегии и тактике. И не случайно действие фильма, посвященного сражению, в которое втянуты многие сотни тысяч солдат, развивается почти исключительно в штабе, а не на полях битв.

Не ограничиваясь этой задачей, авторы «Великого перелома» хотели также показать, что правильные решения советского командования принимаются тоже не без борьбы мнений. В фильме противопоставлены три типа советских военачальников – слишком осторожный командир Виноградов, слишком горячий, не учитывающий всех факторов борьбы Кривенко и Муравьев, который является выразителем передовой стратегической мысли.

Подобная постановка проблемы, разумеется, в принципе возможна. Личные качества военачальника, глубина и острота его военной мысли, стратегический и тактический талант являются, без сомнения, существенными моментами, хотя отнюдь не единственными, определяющими исход военных действий.

Успехи, одержанные Советской Армией в Сталинградской и последующих решающих битвах, успехи, приведшие в конечном счете к уничтожению военной машины фашистской Германии, объясняются не только тем, что руководителям типа Виноградова пришли на смену руководители типа Муравьева. Успех объясняется значительно более глубокими причинами. Вырос военный опыт не только старших командиров, но и младших офицеров и солдат. Резко улучшилось снабжение армии всем необходимом ей для борьбы. Именно поэтому возникли объективные предпосылки для окружения и разгрома крупной вражеской группировки. Промышленность смогла дать для этого достаточно вооружения; военное командование сумело подготовить свежие резервы, владевшие этим вооружением; политико-моральный облик и военное мастерство советского воина, закаленного в трагических испытаниях первого года войны, стали еще более высокими. Показать эти решающие предпосылки победы создателям фильма не удалось.

 В центре внимания его авторов – отвлеченное от конкретных обстоятельств военного столкновения огромных воинских масс борьба интеллектов. Эта драматическое столкновение двух воль – советского и немецко-фашистского командования. Битва развивается как некая шахматная партия, в которой побеждает тот, кто лучше оценивает силу и расположение своих фигур. К тому же надо сказать, что если фон Клаусс, который в фильме показан отраженно, производит впечатление самостоятельно мыслящего военачальника, то Муравьев лишен этого преимущества. Муравьев действует в ней не самостоятельно, а как исполнитель плана, разработанного Сталиным и известного только ему одному.

В фильме не показана солдатская масса. Ее представляет лишь шофер командующего Минутка, так же как средний офицерский состав, непосредственно участвующий в боевых операциях, представлен эпизодической фигурой лейтенанта Федорова, появляющегося лишь в одной сцене.

Все это помешало авторам решить взятую тему в необходимых для нее подлинно эпических формах.

В годы, предшествовавшие ВОВ, советская кинематография создала немало произведений, посвященных народной борьбе за независимость.

В годы войны значения лучших этих фильмов раскрылось с особенной полнотой и глубиной. Смысл исторической борьбы Александра Невского, Минина и Пожарского, Богдана Хмельницкого, Суворова и других выдающихся деятелей выявился поразительно наглядно. В их деяниях нашли свое выражение для народов нашей страны свободолюбие, патриотизм, которые унаследовали советские люди, вставшие на борьбу против германского фашизма.

Еще большую роль сыграли фильмы о гражданской войне: «Чапаев», «Щерс», «Мы из Кронштадта», «Волочаевские дни» и т. д. в них получили выражение те же патриотические традиции, но уже обогащенные коммунистической идейностью.

Совершенно естественно, что работу над исторической и историко-революционной тематикой, которая так успешно велась в 30-х годах, необходимо было продолжать в годы Отечественной войны, несмотря на резкое сокращение кинопроизводства. Однако именно здесь наиболее отчетливо сказались в военные годы те отрицательные тенденции, которые были связаны с переоценкой роли выдающийся личности в ходе исторического процесса.

Если фильмы о современной действительности посвящались подвигу народа, выражая его патриотизм, его волю к борьбе, его готовность к самопожертвованию, то фильмы исторические и историко-революционные нередко стремились объяснить победу историческим разумом, волей, талантом руководителей народной борьбы.

Тема вождя и истории, проблема бремени власти составляют основу художественного замысла двух наиболее значительных исторических фильмов, задуманных и начатых съемками еще до ВОВ, - «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна и «Георгия Саакадзе! М. Чиаурели.

Трактовка событий русской истории в фильме Эйзенштейна в известной мере основывалась на разделяемом некоторыми историками взгляде на Ивана IV как на борца за могучие централизованное государство, против феодальной раздробленности Руси. В фильме царь был представлен трагическим одиноком героем, окруженным врагами, плетущими заговор против него и своей страны. Организованная для террора против этих врагов опричнина изображались в фильме как единственная преданная царю демократическая сила и как верное его оружие в борьбе против изменников-феодалов. А страдания и жертвы народа объективно оправдывались великой целью укрепления и прославления Русского государства.

Однако, вопреки неточной трактовке исторических событий, фильм «Иван Грозный», в особенности его вторая серия, был произведением необычайно значительным. С огромной силой раскрыта была в нем в образе царя (Н. Черкасов) трагедия самовластия. Фильм ставил вопрос о моральном праве властителя принимать на себя единоличную ответственность за судьбы своего народа, своей страны.

Те же проблемы, которые волновали Эйзенштейна, стали содержанием исторического фильма М. Чиаурели «Георгий Саакадзе». Но если Эйзенштейн ставил вопрос, то Чиаурели давал на него ответ. Рисуя сложный жизненный путь выдающегося грузинского полководца ХVII века, фильм доказывал, что в борьбе за высокие цели пригодны все средства. Борясь против феодалов, Саакадзе переходит на сторону врагов своего народа, персов, и сокрушает их, возглавив персидское войско. А затем, опираясь на простых людей, громит персов. Фильм не только оправдывает такой метод борьбы: он героизирует Саакадзе, который, выступив против персов, жертвует своим сыном, оставшимся в Иране заложником.

Фильм был поставлен с большим размахом и профессиональным режиссерским мастерством. И все же он оставлял зрителя холодным и равнодушным, потому что в нем благо народа и требования морали противопоставлялись друг другу.

В фильмах «Кутузов», «Давид-бек» не было этой коллизии между государственной необходимостью и личной моралью. Фильмы эти рисовали выдающихся полководцев людьми, опередившими свое время и стоящими над той народной массой, которую они ведут на справедливую борьбу. Несмотря на талант исполнителей главных ролей А. Дикого и Г. Нерсесяна, образы Кутузова и Давид-бека оказались бледными и неинтересными. Трудности военного времени обуславливали бедность массовых сцен, приблизительность изображения исторической обстановки.

Заключение.

Можно двояко относиться к значению ВОВ в развитии советского кинематографа. С одной стороны, очевидно отрицательное, пагубное влияние войны. Многочисленные бомбардировки зданий "Мосфильма" и "Ленфильма", блокада в Ленинграде привели к эвакуации Студии художественных фильмов в глубокий тыл, в Среднюю Азию. Но с другой стороны, сколько война родила идей, тем у советских режиссеров! Недаром Р. Юренев говорит о феномене советского кино, его новаторстве.

В результате моего исследования я пришла к выводу, что в период ВОВ кинематографу были свойственны следующие черты:

1. этому времени свойственна полная перестройка кинопроизводства. У советского кино в годы ВОВ на первый план вышла следующая задача: мобилизация духовных сил русского народа. Кинематограф в эти годы стал лучшим средством политической агитации.
2. изменился и сам фильм. Мобильность и своевременность художественного отклика на события стали особенно важными. Поэтому были распространены такие жанры: документально-публицистические фильмы, короткометражные новеллы, военные драмы.
3. в годы ВОВ иным стало значение различных видов кино. На первое место выдвинулась кинохроника, как самый оперативный вид кино, как вид информации и публицистики. Она заняла место рядом с газетной периодикой. Многие операторы принимали участие в военных событиях и отдали жизнь в боях за родину.

Тематически документальные фильмы делятся на 3 группы. Т. о. Перед нами тематическое разнообразие даже документальных фильмов.

1. Фильмы об узловых событиях борьбы против захватчиков ("Сталинград")
2. Фильмы, создающие широкие, обобщенные картины военной борьбы ("Ленинград в борьбе")
3. Документальные фильмы о борьбе народов оккупированных стран.("Югославия")

Иным, чем до войны, но по-прежнему могучим средством идейного воспитания стала художественная кинематография. Самый популярный жанр – агитационная новелла. Стали выпускаться "Боевые киносборники", состоящие из короткометражных фильмов.

Темы художественных фильмов:

1. Патриотизм.
2. Героизм
3. ненависть к фашизму
4. мужество женщин и детей
5. партизанская борьба.

Жанры стали разнообразнее к концу войны: агитационная новелла, комедия, историческая трагедия, историко-революционные и исторические фильмы, экранизировались произведения классической литературы.

1. четвертая особенность кинематографа заключается в способе изображения героев фильмов. Перед нами шаблонное, одностороннее изображение действительности, врагов, которых показывали всегда глупыми, жестокими, кровожадными чудовищами; советских патриотов, людей исключительно самоотверженных. Режиссеры создали гротескный образ Гитлера, образа немца, от которого не могли мы избавиться на протяжении многих десятилетий. Наверное, одним из первых фильмов, где немцы показаны как умные, хитрые политики, военочальники, является фильм "Семнадцать мгновений весны"

в ходе своей работы я убедилась, что идейно-художественное влияние кино на формирование вкусов и чувств человека максимально зависит от времени создания кино. Более того – эпоха определяет тематику и жанр.

Библиография.

1. Рисунки, М.: искусство. – 1961.

краткая история советского кино. М.: Искусство. – 1969. – с.34

Грошев А. Долинский И. Новаторство советского кино. М.: Просвещениие. – 1986.

 Александров Г. В. Эпоха и кино. – 2-е издание, доп. – М.: Политиздат. 1983.

1. Кармен Р. Л. Но пасаран! – М.: Советская Россия. – 1972
2. Юренев Р. Н. Новаторство советского киноискусства. М.: Просвещение. – 1986
3. Баскаков В, Е. Фильм – движение эпохи. – М.: Искусство, 1989
4. Зак М. Родословная совремменного фильма. – М. : Союз кинематографистовСССР, Всесоюзное бюро пропаганды и искусства, 1987
5. Иванова В. В жизни и в кино. – М.Искусство, 1988
6. Караганов А. В. Киноискусство в борьбе идей. – М.: политиздат, 1982
7. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. – М.:Искусство, 1965
8. Погожева Л. П. Михаил Ромм. – М.: Искусство 1967
9. Ромм М. Избранные произведения в 3- тт. – теория. Критика. Публицистика. – М.: Искусство. 1980
10. Юренев Р. Н. Советская кинокомедия. – М.: Наука 1964
11. Бондарчук С. Ф. Желание чуда – М.: Молодая гвардия. – 1984
12. Кашималов А. И. Право на поиск. - М.: Молодая гвардия. 1984
13. Капралов Г. А. Талант, совесть и страсть: девять штрихов к портрету М. Ульянова. – М., 1988
14. Лисаковский И. Реализм как система: проблема творческого метода в киноискусстве. – М.,1982
15. Ромм М. Устные рассказы. – М.,1989
16. Юренев Р. Н. Чудесное окно: краткая история мирового кино. – М.,1983
1. 1 Рисунки, М.: искусство. – 1961. - с.191 [↑](#footnote-ref-1)
2. 1 краткая история советского кино. М.: Искусство. – 1969. – с.34 [↑](#footnote-ref-2)
3. 2Грошев А. Долинский И. Новаторство советского кино. М.: Просвещениие. – 1986. с.142 [↑](#footnote-ref-3)
4. 1 Александров Г. В. Эпоха и кино. – 2-е издание, доп. – М.: Политиздат. 1983. – с. 267 [↑](#footnote-ref-4)
5. 1 Кармен Р. Л. Но пасаран! – М.: Советская Россия. – 1972. – с. 7 [↑](#footnote-ref-5)
6. 1 краткая история советского кино. М.: Искусство. – 1969. – с. 305 [↑](#footnote-ref-6)
7. 1 краткая история советского кино. М.: Искусство. – 1969. – с. 307 [↑](#footnote-ref-7)
8. 1 Юренев Р. Н. Новаторство советского киноискусства. М.: Просвещение. – 1986. – с.52 [↑](#footnote-ref-8)
9. 1 краткая история советского кино. М.: Искусство. – 1969. – с311 [↑](#footnote-ref-9)
10. 1 Юренев Р. Н. Новаторство советского киноискусства. М.: Просвещение. – 1986. – с.76 [↑](#footnote-ref-10)