

## **Исторический фильм как орудие империльной российской пропаганды**

Кинематограф, который изначально воспринимался как очередная техническая новинка богатого в открытия XIX века и чрезвычайно популярная форма досуга, очень быстро стал носителем определённых идеологий и мировоззрений. Сильно действуя на эмоции, ударяя прямо в воображение зрителей благодаря концентрации образов, кино быстро попало в поле зрения политиков как новое и эффективное орудие пропаганды. Не следует забывать, что одним из важных факторов развития европейских тоталитарных систем в первой половине XX века было мастерское использование лидерами движений рупоров пропаганды, действующих на общественное мнение, и формирование общественного сознания при помощи традиционных и новых массмедиа, то есть – радио и кино, динамическое развитие которых совпало с фундаментальной декадой роста коммунистической и фашистской идеологий, а также – создания первых тоталитарных систем, а именно – СССР, фашистской Италии и Третьего Рейха (Thomson 2001). „Не без причины фашистское движение в Италии, большевистский режим в советской России, нацистская система в Германии повели за собой массы, обрабатываемые массовой пропагандой и подконтрольные при помощи массового террора” (Goban-Klas 2005).

Кино оказалось одним из самых важных, а одновременно самых эффективных орудий пропаганды, используемых для расширения тоталитарной идеологии, причём его значение и влияние резко выросло с появлением звукового кино и использованием большого экрана, а также с возникновением своеобразной формулы киносеансов, в которую как обязательный элемент входили политически окрашенные кинохроники агитационного характера (Cieślński 2006 i 2016; Drewniak 2011).

Большевики, создававшие с 1917 года первое в мире тоталитарное государство, быстро осознали пропагандистское значение кинофильмов. В дореволюционной России именно кинематограф являлся любимым развлечением; в царской империи в 1916 году было 3 тысячи кинозалов, а количество зрителей определялось в 150 миллионов; между 1908 и 1917 годами российский кинематограф выпустил около 2 тысяч кинокартин, а в кинотеатрах показывались также фильмы западной продукции. В 1919 году большевики национализировали кинематограф, а с момента, когда Ленин признал кино приоритетным орудием пропаганды, стали инвестировать огромные суммы в создание кинофильмов и кинохроник (Małek, Wawrzyńczyk 2001). Росло также

количество кинотеатров: в 1927 году их было 17 тысяч, в 1937 году – 31 тысяча, а в 1952 году их количество достигло 49 тысяч (Overy 2009).

В польской кинокомедии „Мишка” (Станислав Баря, 1980), теперь культовой, звучит эта знаменитая фраза Ленина (хоть без фамилии автора) о том, что “из всех искусств важнейшим для нас является кино” – что, конечно, касалось не столько артистического или эстетического измерения, сколько силы пропаганды. Интересно, что цензура в ПНР выступила с требованием сменить эту сцену, гдн обнажалось одно их фундаментальных правил коммунистической пропаганды (Łuczak 2007).

Важным направлением советского кинематографа были фильмы исторические. Так, фильмы о недавнем прошлом характеризовались демонстрацией ужасов царской России. Пример такого фильма – “Броненосец Потёмкин” (Эйзенштейн, 1925), который, хоть рассказывает о реальных событиях, то есть о бунте моряков, содержит также выдуманную сцену массового кровопролития на одесской лестнице, а также показывает вредного попа как символ всеобъемлющей тогда религии, которая служила поддержкой царской власти. Стоит напомнить, что знаменитая сцена Эйзенштейна на лестнице была потом пародирована в комедии *Deja vu* (Махульски, 1989).

Раннее историческое кино советского образца создавало визуальную мифологию большевистского переворота и зарождения СССР, фальсифицировало историю, показывая, что это большевики сбросили царскую власть и разожгли революцию, тем временем как царская Россия пала в результате февральской революции 1917 года, а большевики совершили политический переворот, стремясь захватить и подчинить либеральное, стремящееся к реформам правительство (Marples 2006, Kenez 2008).

Очередное задание пропаганды советской киноиндустрии как раз и заключалось в том, чтобы показать прорежимные симпатии сброшенного большевиками правительства, которое будто бы только на словах способствовало переменам и демократии. Примером такого фильма является монументальная продукция “Октябрь” (Эйзенштейн, 1927), созданный в честь десятилетия большевистского переворота, который пропаганда назвала великой социалистической октябрьской революцией. На двадцатилетие революции был создан первый звуковой фильм о лидере большевиков “Ленин в октябре” (Ромм, 1937). Картина, полная фальсификаций и манипуляций, перевирает образы давних товарищей Ленина, скрывает еврейские корни лидера большевиков и фальшиво представляет его личность и характер. В фильме Ленин – трудолюбивый, бесстрашный и идейный, не боится трудностей и риска жизни

конспиратора, революционер, которого всё время разыскивает полиция. В действительности Ленин, привыкший к беззаботной жизни в достатке и никогда не работавший, тяжело переносил непростые условия революционной борьбы и, призывая к борьбе других, сам никогда не рисковал без крайней необходимости (Волгогонов, 2006). Мифический образ большевистского лидера укрепил очередной посвящённый ему фильм «Ленин в 1918 году» (Ромм, 1939), который продолжил направление, представляющее создателя СССР как светского святого, средоточие мудрости, решительности и прозорливости.

Советский кинематограф обращался и ко временам давней истории России. Давние герои и победоносная борьба с завоевателями были призваны служить актуальной политической пропаганде героической позиции современных лидеров, которые олицетворяли героизм исторических деятелей давних времён. Сталин сразу стал Лениным современности (Kula, 2003). А фильмы «Пётр Первый» (Петров, 1937), «Александр Невский» (Эйзенштейн, 1938), «Иван Грозный» (Эйзенштейн, 1944) явились примером идеализации истории в целях пропаганды, а в первую очередь – идеализации власти и культа личности. Важно помнить, что прокат второй части фильма о Иване Грозном «Иван Грозный. Боярский заговор» (Эйзенштейн, 1945), который показывал кровавую расправу царя с вольнодумцами и мог будить ассоциации со сталинским террором, был запрещён; фильм увидел свет лишь в 1958 году (Płazewski 2010).

Одним из крупнейших политических результатов Второй мировой войны стала экспансия коммунизма. Благодаря советской поддержке власть в странах Средней и Восточной Европы во второй половине сороковых двадцатого века взяли коммунисты (Kersten, 1997). Таким образом, очередной целью коммунистической пропаганды стало восхваление могущественной политики СССР, создающего вместе с зависящими от него странами-союзниками новую советскую империю. Важным элементом этой пропаганды был созданный кинематографом образ Сталина, кровавого диктатора, власть которого простиралась далеко за границы СССР. Подобенство и связь с восхвалением Ленина были очевидными и однозначными. Сталина представляли как отца народов, как и Ленин, он был воплощением ума, интуиции, доброты, энергии, решительности и прозорливости. Идеологи пошли даже дальше: они его почти обожествляли. Примером может стать фильм «Присяга» (Чиаурели, 1946), где Сталин показан как новый мессия, а также очередной фильм этого же режиссёра «Падение Берлина» (Чиаурели, 1946), где Сталин в очередной раз явился избавителем от всех бед, на сей раз прибывающий с неба на землю в самолёте, в светлых одеждах, похожий на ангела.

Несмотря на то, что Сталин появлялся во многих фильмах эпохи соцреализма, он не бывал заглавным героем произведений, как Ленин. Это однако не означало, что Сталин не был главным образом многих творений. Картины «Великое зарево» (Чиатурели, 1938) и «Незабываемый 1919 год» (Чиатурели, 1952) акцентировали роль Сталина в различных эпизодах периода большевистской революции и были призваны служить созданию и укреплению мифа гениального вождя (Войницка, 2012).

После смерти деспота в 1953 году и опубликования его многочисленных преступлений появление его на экране стало проблемой. Советские авторы, несмотря на антисталинизм, не всегда могли избежать воспоминаний о тиране, особенно в продукциях, связанных с периодом Второй мировой войны, а точнее, Великой отечественной войны, которую вёл СССР с гитлеровскими войсками в 1941-1945. Советская пропаганда, как позже и пропаганда ПНР, обходила молчанием немецко-советский пакт, заключённый в августе 1939 года и зародивший Вторую мировую войну, став первопричиной атак обеих тоталитарных держав на Польшу в сентябре 1939 года, что привело к её четвёртому распаду (Moorhouse, 2015).

Советский кинематограф в эпоху так называемой «оттепели» после XX съезда КПСС концентрировался на глубоком анализе личных драм участников войны и военных событий, в основном – рядовых солдат и их близких. Созданные в то время кинофильмы, как, например, «Летят журавли» (Калатозов, 1957), «Баллада о солдате» (Чухрай, 1959), «Судьба человека» (Бондарчук, 1959) характеризовались ясным антивоенным посылом и обходили молчанием проблемы советской системы. В созданных позже так называемых суперпродукциях о великих битвах невозможно было однако не вспомнить о главнокомандующем Красной Армии, то есть о Сталине. В великих эпопеях, таких как «Освобождение» (Озеров, 1969) и «Битва за Москву» (Озеров, 1985) кремлёвский диктатор являлся, конечно, не политическим преступником, виновным в трагедиях миллионов людей и тиран, а воплощением спокойствия, рассудительности, мудрости и военно-стратегических талантов, то есть – гениальным вождём, принимающим в трудные минуты единственно верные решения, хоть это и не соответствовало исторической правде (Соколов, 2013). В популярном телевизионном сериале «Семнадцать мгновений весны» (Лиознова, 1973) Сталин также был показан исключительно как проницательный политик и гениальный тактик и стратег.

После распада СССР в 1991 году российский кинематограф получил возможности для свободной и неподцензурной творческой деятельности. Телесериал «Дети Арбата» (Эшпай, 2004) рассказывал главным образом о годах великого террора (Baberowski, 2009) и о страшной системе диктатуры, в которой никто, кроме собственно диктатора, не чувствовал себя в безопасности. На фоне судеб главных героев авторы фильма напоминают об основных политических

событиях из истории СССР в 1934-1943 годах, а также в первых годах войны. В сюжет вплетены также страшные сведения о массовом характере советского террора. В сериале появляется и Сталин, и в отличие от своего привычного образа, здесь он неудачный политик и плохой стратег, лживый и вероломный интригант и манипулятор, владеющий безграничной властью. Такой образ Сталина, близкий к исторической правде, может, безусловно, сделать весь сериал достаточно достоверным, но нужно отметить и находящиеся там элементы пропаганды: сериал рассказывает о лишениях политических ссыльных, но не упоминает ни словом о ГУЛАГовских лагерях, а также авторы полностью обошли молчанием факт нападения СССР на Польшу в сентябре и на Финляндию в декабре 1939 года; а молчание как одна из техник манипуляции только укрепило пропагандный образ войны. Сцена, в которой Сталин в начале 1941 года смотрит немецкую кинохронику о триумфальных парадах Гитлера, содержит высказывание кремлёвского диктатора: „С ним мы будем дружить”. Использованная здесь форма будущего времени не соответствует исторической действительности: Сталин на то время уже два года как заключил пакт с Гитлером, закончившийся разделом Польши и разделением сфер влияния в Восточной и Центральной Европе. Немецко-советское сотрудничество было фактом, который авторы сериала проигнорировали. А это можно назвать обманом, цель которого – прихорашивание имперской и агрессивной политики СССР.

В современных российских фильмах о сталинской эпохе можно заметить своеобразную амбивалентность. Показывая преступления и террор системы, авторы параллельно как бы реабилитируют, или даже пробуют оправдать действия Сталина. В последней части цикла «Утомлённые солнцем» (Михалков, 1994, 2010, 2011) о судьбе идейного большевика, полковника Красной Армии и жертвы сталинского террора, безвинно арестованного, появилась сцена его встречи со Сталиным, которому для фронта нужны были опытные командиры. Сталин прекрасно знал, что офицер невиновен в предъявленных ему обвинениях, и навстречу незадачным вопросам невинной жертвы системы, которую позже реабилитирует и вернёт яму почести, говорит: „За что тебя (...) посадили, вывезли в лагерь, чуть не расстреляли? Ты хочешь спросить, почему теперь тебя выпустили и дали чин генерала, да? Но за что и почему – это неправильные вопросы. Правильный вопрос звучит: зачем? А посадили тебя затем, чтобы в нужное время выпустить”. Диктаторской логике в духе Маккиавели предшествовал призыв поправить ошибки, допущенные по отношению к старому большевику, у которого на совести тоже было немало преступлений времён революции и гражданской войны. Такое видение сталинизма может намекать на определённую вседозволенность в историческом масштабе, где границы между добром и злом, между жертвой и палачом стираются, а человеческие судьбы получают малый масштаб в сравнении с трагизмом государства (Demby 2009). Эту интерпретацию может, казалось бы, оправдать в фильме офицер НКВД, который сначала арестовывает героя-большевика, а потом ищет его по приказу Сталина, чтобы оправдать и повесить в звании. Исполняющий эти поручения офицер НКВД сам со временем становится

жертвой системы, которой верно служил. Это контекст, в котором границы между виной и невинностью, рациональностью и абсурдом, смыслом и бессмысленностью кажутся почти исчезнувшими. Слепая судьба, фатум, высшая сила творят идеологию высшей необходимости, которая оправдывает Сталина и созданную им систему злодеяний. Этот образ, по-прежнему присутствующий в массовой культуре после упадка коммунизма и распада СССР, не только фальсифицирует историческую правду, но и является одной из составляющих актуальной пропаганды мировоззрения релятивизма и имперской идеологии.

Частично современная российская кинопродукция, представляющая различные жанры от мюзикла («Стиляги» Тодоровского, 2008) до политической драмы («Водитель для Веры» Чухрая, 2004) выразительно напоминает, что коммунизм остался тоталитарной системой также и после смерти Сталина, смена людей у власти не означает отказа от методов и практики системы, которая по-прежнему угрожает своим гражданам. Военные сериалы «На безымянной высоте» (Никифоров, 2004), «Штрафбат» (Досталь, 2004), которые показали ужасы советского тоталитаризма, обошли молчанием роль его создателя, то есть Сталина, что можно считать замалчиванием с целью прикрытия сущности диктатуры и её имперских целей.

Критический анализ медиа, в том числе – кинематографа и его произведений, является не только необходимой составляющей современного образования, согласно рекомендации Европейского Парламента, но и формой защиты от пропаганды, пользующейся необъективными информацией и распространяемой в различных формах, в том числе – в кинофильмах и сериалах (Европейский парламент 2016).

## **Bibliografia**

- Baberowski J., *Czerwony terror. Historia stalinizmu*, Warszawa 2009, s. 110.
- Cieśliński M., *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, Warszawa 2006, s. 14.
- Cieśliński M., *Polska Kronika Filmowa. Podglądanie PRL-u*, Olszanica-Warszawa 2016, s. 15.
- Demby Ł., *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa*, Kraków 2009, s. 293-294.
- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011, s. 252-255.
- Goban-Klas T., *Cywilizacja medialna*, Warszawa 2005, s. 35.
- Kenez P., *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, Warszawa 2008, s. 28-33; 42-48.
- Kersten K., *Europa do drugiej wojnie światowej*, w: *Historia Europy*, red. A. Mączak, Wrocław 1997, s. 754-755.
- Kino rosyjskie*, w: E. Małek, J. Wawrzyńczyk, *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa 2001, s. 99-100.
- Kula M., *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003, s. 154-155.

- Łuczak M., *Miś czyli świat według Barei*, Warszawa 2007, s. 153-154.
- Marples D. R., *Historia ZSRR od rewolucji do rozpadu*, Wrocław 2006, s. 41-53.
- Moorhouse R., *Pakt diablów. Sojusz Hitlera i Stalina*, Kraków 2015, s. 57-58, 65-76.
- Overy R., *Dyktatorzy. Hitler i Stalin*, Wrocław 2009, s. 377.
- Parlament Europejski, *Rezolucja z dnia 23 listopada 2016 r. w sprawie unijnej komunikacji strategicznej w celu przeciwdziałania wrogiej propagandzie stron trzecich*.
- Plaźewski J., *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa 2010, s. 167.
- Sokołow B., *Prawdy i mity Wielkiej wojny Ojczyźnianej 1941-1945*, Kraków 2013, s. 179-198.
- Thomson O., *Historia propagandy*, Warszawa 2001, s. 369-372, 374-386.
- Wojnicka J., *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, Kraków 2012, s. 19-20.
- Wołkogonow D., *Lenin. Prorok raj, apostoł piekła*, Warszawa 2006, s. 38-39, 125-126, 139-142, 155-159, 166-167.

## Filmografia

[ Podstawowe informacje o filmach polskich pochodzą z odpowiednich stron Internetowej Bazy Filmu Polskiego: [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl), dostępnych od 27 do 30 sierpnia 2017 r., natomiast analogiczne wiadomości o filmach zagranicznych pochodzą z odpowiednich stron portalu [filmweb.pl](http://filmweb.pl), dostępnych od 27 do 30 sierpnia 2017 r. ].

- Aleksander Newski*, reż. S. Eisenstein, 1938.
- Ballada o żołnierzu*, reż. G. Czuchraj, 1959.
- Bikiniarze*, reż. W. Todorowski, 2008.
- Bitwa o Moskwę*, reż. J. Ozierow, 1985.
- Deja vu*, reż. J. Machulski, 1989.
- Dzieci Arbatu*, reż. A. Eszpaj, 2004.
- Iwan Groźny*, reż. S. Eisenstein, 1944.
- Iwan Groźny. Spisek bojarów*, reż. S. Eisenstein 1945.
- Karny batalion*, reż. N. Dostal, 2004 .
- Kierowca dla Wiery*, reż. P. Czuchraj, 2004.
- Lenin w 1918 roku*, reż. M. Romm, 1939.
- Lecą żurawie*, reż. M. Kałatozow, 1957.
- Lenin w październiku*, reż. M. Romm, 1937.
- Los człowieka*, reż. S. Bondarczuk, 1959.
- Miś*, reż. S. Bareja, 1980.
- Na bezimiennym wzgórzu*, reż. W. Nikiforow, 2004.

*Niezapomniany rok 1919*, reż. M. Cziaureli, 1952.  
*Pancernik Potiomkin*, reż. S. M. Eisenstein, 1925.  
*Październik*, reż. S. Eisenstein, 1927.  
*Piotr I*, reż. W. Pietrow, 1937.  
*Przysięga*, reż. M. Cziaureli, 1946.  
*Siedemnaście mgnień wiosny*, reż. T. Lioznowa, 1973.  
*Spaleni słońcem*, reż. N. Michałkow, 1994.  
*Spaleni słońcem 2*, reż. N. Michałkow, 2010.  
*Spaleni słońcem 2. Cytadela*, reż. N. Michałkow, 2011.  
*Upadek Berlina*, reż. M. Cziaureli, 1949.  
*Wielka luna*, reż. M. Cziaureli, 1938.  
*Wyzwolenie*, reż. J. Ozierow, 1969.

Гжегож Лэнцицки – профессор университета Кардинала Вышиньского UKSW, доктор наук, теолог культуры и массмедиа, руководитель кафедры теологии и СМИ; исследователь аудиовизуальных медиа, в том числе кинофильмов и телесериалов.