

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет

Кафедра нової та новітньої історії

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

бакалавра

на тему: ««Використання кінематографу у пропаганді Третього Рейху»»

Виконав: студент IV курсу

денної форми навчання

напряму підготовки

(спеціальності)

032 – Історія та археологія

Неборак Степан Михайлович

Керівник: к. і. н., доцент

Коваленко Тетяна Миколаївна

Рецензент: д.і.н., проф.

Миколенко Дмитро Валерійович

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КІНЕМАТОГРАФУ ТРЕТЬОГО РЕЙХУ.....	10
1.1. Структура німецької кіноіндустрії.....	10
1.2. Основні діячі німецької кінематографії.....	16
РОЗДІЛ 2. КІНО ТРЕТЬОГО РЕЙХУ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛ-СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ПРОПАГАНДИ.....	27
2.1. Жанри і тематика німецьких фільмів.....	27
2.2. Символіка, образи та міти в німецькому кіно.....	36
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ КІНОФІЛЬМІВ ТРЕТЬОГО РЕЙХУ НА ГРОМАДСЬКУ ДУМКУ.....	46
3.1. Сприйняття продуктів кіноіндустрії тогочасними німецькими громадянами.....	46
3.2. Сучасна перцепція німецького пропагандистського кіно.....	52
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	62
РЕЗЮМЕ.....	70

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Поняття військової пропаганди знайоме людству не одне століття, але в сучасному цифровому світі використання ЗМІ в інформаційних війнах набирає все більших обертів та значимості. Спеціальні організації створюються для аналізу та вирішення проблем, що стосуються отримання та поширення необхідної інформації. Особливо значимим ця тема є для українського контексту. Наша країна вже довгий час веде боротьбу з російською пропагандою, яка багато в чому свої корені бере саме з методів Третього Рейху. Актуальність теми також обумовлена вивченням такого конкретного історичного явища як пропаганда та її вплив на громадську свідомість та думку. Вивчення використання пропаганди у кінематографі Третього Рейху дозволяє краще зрозуміти, як державна влада може застосовувати цей вид мистецтва як засіб формування громадської думки та підтримки своєї політики. Аналіз пропагандистських фільмів того часу дозволяє розкрити, як ідеологічна спрямованість кінематографа формувала та впливала на світогляд німецького населення.

Історіографія. Історіографічна база нашого дослідження умовно поділяється на західну та вітчизняну історіографію. До першої можна віднести праці західних авторів, зокрема німецьких. Так, важливе місце в історіографічній базі дипломної роботи займають дослідження, присвячені особистості Й. Геббельса, його ролі в міністерстві пропаганди та народної освіти Німеччини, структурній організації та функціонуванню самого міністерства. Так, Є. Брамштедт торкнувся питань управління та системи засобів масової інформації, організації установчих конференцій та кінопрокатів¹. Є. Брамштедт також зазначав, що гітлерівське прагнення до уніфікації, у поєднанні з геббельсівськими принципами та тенденціями розвитку пропаганди, щоразу

¹ Bramstedt E.K. Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945. Fr./M., 1971.

визначали для решти населення шлях, «позитивну мету», які потрібно було досягти.

Також варто відзначити працю німецького вченого І. Лонгеріха¹, який приділив значну увагу проблемі діяльності нацистських пропагандистів, визначенню їх методів та форм в засобах масової інформації. При висвітленні діяльності відділу пропаганди Міністерства закордонних справ та органів Міністерства просвіти і пропаганди Третього Рейху, автор розкрив специфіку функціонування цих структур, а також виокремив спільні та відмінні риси функцій та компетенції спеціальних органів пропаганди у різні періоди ведення інформаційного протистояння.

Важливою роботою в контексті вивчення проблеми поширення німецької пропаганди через кінематограф є робота німецького соціолога Зігфріда Кракауера «Психологічна історія німецького кіно: від Калігарі до Гітлера»². Аналізуючи фільми цього періоду, автор виходить далеко за межі традиційного кінознавчого аналізу та показує, як у цих фільмах прямо чи опосередковано відбилися складні соціальні, політичні процеси, та протиріччя самого життя описуваного періоду.

Також варто відзначити працю англійського дослідника Я. Кершоу³, який вивчав тему пропаганди в засобах масової інформації, зокрема кінематографі. Вивчаючи діяльність А. Гітлера, автор розглядає нацистську пропаганду як систему, створену й керовану Й. Геббельсом. На думку Я. Кершоу, ідея та образ нової держави наполегливо впроваджувалися в життя суспільства та свідомість кожного німецького громадянина. Досить ефективним виявився метод психологічної обробки населення: досліджуючи документальні джерела, історик наводить факти, які підтверджують ефективність психологічної обробки значної частини суспільства.

¹ Longerich P. Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop. Munchen. 1987. 215 p.

² Kracauer C. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Munchen. 1977. 121 p.

³ Kershaw I. How Effective was Nazi Propaganda? The Nazi Propaganda. The Power and the Limitations / Ed. by David Welch. L.-Canberra, 1983. P. 180-221.

Серед українських дослідниць згадаємо О. Прасюк і Ю. Пастух, які визначили особливості пропагандистської діяльності в тоталітарному суспільстві на прикладі Німеччини 1933-1945 рр. Ними було досліджено семіотичний та комунікативний аспекти кіно. Авторки здійснили аналіз фільмів, що служили політичною пропагандою в нацистській Німеччині та експериментально дослідили кіно як засіб пропаганди¹. Також варто згадати Я. Олешко, дослідження якого аналізує вербальні та аудіовізуальні аспекти пропагандистського впливу, який виражається у художньому кінодискурсі нацистської Німеччини в період з 1933 по 1945 роки. Дослідження базується на аналізі 13 художніх фільмів, створених до та під час нацистської влади, і має на меті розкрити специфіку пропагандистського виразу в кінопродукції цього періоду.²

Проаналізувавши західну та вітчизняну історіографію, можна зробити висновок, що вона є доволі широкою та змістовною, що дозволяє дослідити проблематику та головні аспекти нацистської пропаганди в Німеччині в період з 1933 до 1945 рр. Але в той же час в Україні ця тема висвітлена менш послідовно, ніж в західних країнах.

Об'єктом дослідження є нацистська пропаганда в кінематографі в період Третього Рейху.

Предмет дослідження – структура німецької кіноіндустрії, діячі німецької кінематографії, жанри, тематика, символіка, образи, міти німецьких фільмів, їхній вплив на громадську думку та сучасна перцепція.

Хронологічні рамки дослідження обумовлені періодом перебування при владі в Німеччині націонал-соціалістів на чолі з Адольфом Гітлером з 1933 по 1945 роки. Нижня межа визначається часом, коли президент Німеччини Пауль фон Гінденбург призначив Адольфа Гітлера рейхсканцлером. Верхня межа – рік,

¹ Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині: комунікативний та семіотичний аспекти. *Global world : науковий альманах*, № 2. 2016.

² Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики навчання іноземних мов. № 18. 2022.

коли нацистська Німеччина програла Другу світову війну, а НДСАП була заборонена та розпущена.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію Третього Рейху.

Метою дослідження є відстежити та проаналізувати прояв націонал-соціалістичної ідеології в кінематографі Третього Рейху та оцінити вплив пропаганди на масову свідомість німецького населення. Поставлена мета визначила необхідність вирішити наступні **завдання** дипломної роботи:

- визначити основних діячів німецької кіноіндустрії в період влади націонал-соціалістів;
- розглянути роль кінематографу у формуванні та поширенні націонал-соціалістичної пропаганди;
- дослідити вплив поширення пропаганди в масову свідомість німецьких громадян;
- розглянути та проаналізувати фільми, які створені відповідно до нацистської ідеології;
- дослідити основні методи та форми реалізації нацистської пропаганди крізь кінематограф.

Джерела дослідження. Джерела дослідження можна розділити на такі основні групи:

- джерела офіційного походження, що представлені у вигляді архівних документів державних органів та політичних партій;
- джерела агітаційно-публіцистичного характеру.

Звертаючись до першої групи джерел варто відзначити законодавчі акти та державні документи періоду влади нацистів у Німеччині. До важливих документів варто віднести опубліковані закони про громадське життя в Німеччині, зокрема культурне, такі як «Указ про заснування Рейхсміністерства народної освіти та пропаганди від 13 березня 1933 року»¹, що поклав початок великих перетворень німецького культурного життя. Варто відзначити «Закон

¹ Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz (1933). Verfassungen der Welt. URL: <https://www.verfassungen.de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm>

про створення імперської палати культури»¹, в основу якого був покладений принцип організаційної будови «тимчасової кіно палати». Згідно з цим законом, всі діячі культури були «охоплені» сімома окремими імперськими палатами – кіно, літератури, друку, радіо, музики, театру, образотворчих мистецтв. Також були видані закони про «Постанови задач імперського міністерства народної освіти та пропаганди»² та «Перші постановлення про реалізацію закону імперської палати культури»³. Дослідження та аналіз законів допомогли відтворити особливості створення механізму керування культурою. Ми можемо простежити динаміку та послідовність дій нацистської влади у відношенні поширення пропаганди через культуру. Також, документи нам дозволяють розглянути етапи формування механізму управління культурою та виявити тенденції нацистської культурної політики загалом.

До другої групи джерел відносяться кінострічки періоду влади Третього Рейху. Серед них можна виділити один із перших пропагандистських художніх фільмів «Юний гітлерівець Квекс». В фільмі змальовується новообраний нацист – нестійкий елемент, близький до комуністів, який знаходить у Гітлерюгенді свою справжню родину. Завдяки фільму можна дослідити поширення та вплив пропаганди на дітей та молоді в нацистській Німеччині.

Також в категорії пропагандистського кіно варто відзначити фільми «Тріумф волі»⁴ про з'їзд НСДАП у 1934 році в Нюрнберзі, де у головній ролі виступає Адольф Гітлер. Фільм був покликаний показати відродження німецької нації після ганебної поразки у Першій світовій війні, а також єдність німецького народу, націонал-соціалістичної партії та її лідера. «Перемога віри»⁵ – фільм, присвячений п'ятому з'їзду НСДАП, який проходив у Нюрнберзі. Цей з'їзд, що

¹ Gerade auf LeMO gesehen: LeMO Kapitel: NS-Regime. Deutsches Historisches Museum. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/reichskulturkammer.html>

² Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1933). Verfassungen der Welt. URL: <https://www.verfassungen.de/de33-45/propaganda33.htm>

³ Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz (1933). Verfassungen der Welt. URL: <https://www.verfassungen.de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm>

⁴ «Тріумф волі» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL: <https://kinobaza.com.ua/titles/triumph-of-the-will>

⁵ «Перемога віри» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL: <https://uakino-bay.com/17756-peremoga-viri-m1.html>

відбувався з 30 серпня по 3 вересня 1933 року, відомий як з'їзд перемоги і відзначав прихід нацистів до влади. У фільмі зобразили масові зібрання, паради та виступи, створюючи потужний інструмент нацистської пропаганди. Стрічка є одним із ранніх прикладів використання кінематографу для політичних цілей, що згодом стане характерним для нацистської кінопродукції. Дослідження історії створення фільмів та аналіз дозволяє зрозуміти, яким чином пропагандисти ставали на чолі культурного руху країни, хто саме та яким чином їх підтримував та як за допомогою кінематографу поширювали ідеї єдності народу та вірності фюреру.

Методологія та методи дослідження ґрунтуються на визнаних принципах і підходах, що визначають науковість та об'єктивність вивчення даної проблематики. Загальна методологічна основа дослідження базується на принципах історизму, системності, всебічності та об'єктивності, що забезпечують систематизацію та комплексний погляд на обрану тему. В ході дослідження використовувався історико-критичний метод, щоб детально вивчити еволюцію політики поширення пропаганди в німецькому кінематографі протягом періоду Третього Рейху з урахування критичного аналізу матеріалу. Історико-генетичний метод у свою чергу дозволяє відстежити зміни в часі та розкрити внутрішні закономірності розвитку пропагандистського впливу.

Додатково застосовувалися історико-порівняльний, історико-системний та проблемно-хронологічний методи, щоб здійснити аналіз та порівняти різні аспекти пропагандистського кіно у Третньому Рейху. Ці методи сприяли ретельному розгляду конкретних аспектів, виявленню закономірностей та причино-наслідкових зв'язків у контексті політичних та соціокультурних реалій епохи. Міждисциплінарний підхід також використовувався для більш глибокого розуміння проблеми, оскільки вивчення впливу кінематографу на суспільство вимагає поєднання методів з історії, культурології, політології та інших галузей науки.

Наукова новизна. Автор доповнив та продовжив існуючі дослідження, що вивчають тему використання пропаганди в німецькому кінематографі 1933-1945 рр.

Структура диплому. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел і літератури, який налічує 94 позиції.

РОЗДІЛ 1. ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КІНЕМАТОГРАФУ ТРЕТЬОГО РЕЙХУ

1.1. Структура німецької кіноіндустрії

Кінематограф Третього Рейху працював спираючись на ідеологію нацистського режиму та використовувався як потужний інструмент пропаганди. Власне, організаційні засади німецької кіноіндустрії тих часів були зорієнтовані виключно на підтримку і підвищення ідеологічної лояльності населення. За час існування Третього Рейху німецькі кінематографісти зняли близько 1200 фільмів, більшість з яких доступні зараз для перегляду. Проте частина нацистської кіноспадщини досі вважається у Німеччині «фільмами для обмеженого показу». Під час Третього рейху з 1933 до 1945 року було відзнято безліч стрічок, які за своєю суттю були пропагандою нацизму¹.

Прийшовши до влади, Націонал-соціалістична робітничка партія Німеччини зробила кінопромисловість повністю державним інститутом. Існувала система держзамовлень для кіно, де культурні запити вищого нацистського керівництва визначали головні ідеї фільмів, які мали бути створені. Пропаганда націлювалася на створення антисемітських, антибританських та антирадянських настроїв, а також, з початком Другої світової війни, на підтримку віри у перемогу німецької армії.

У 1933 році було створено Імперську палату кінематографії як складову Імперської палати культури. У сфері виробництва фільмів фактично мали право брати участь тільки члени Імперської палати, а виключення з неї означало заборону займатися цією професією. Фактичним керівником кіноіндустрії нацистської Німеччини став Йозеф Геббельс, який обіймав посади міністра народної освіти та пропаганди, а також президента Імперської палати

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики навчання іноземних мов. № 18. 2022. С. 103.

культури. У своєму виступі перед німецькими кінопромисловцями 28 березня 1933 року він визначив напрями німецького кіно, яке мало бути розважальним та відкрито пропагандистським, але при цьому повністю віддане націонал-соціалістичним ідеям. З середини 1930-х років держава розпочала поетапний викуп активів власників кіноіндустрії, і до 1942 року об'єднала всі кіностудії на території Рейху в рамках єдиного концерну UFA-Film.

У 1934 році Третій Рейх ввів цензуру фільмів на законодавчому рівні. Але нацистська влада не так часто забороняла фільми після їх прем'єр, оскільки небажані роботи ефективно виключалися ідеологічним контролем на всіх етапах виробництва. З 16 лютого 1934 року всі сценарії проходили перевірку Рейхсфільмдраматурга (цензора фільмів Рейху) для визначення їх відповідності нацистській доктрині. Після завершення роботи над фільмом він подавався до цензурної комісії Імперського міністерства народної освіти і пропаганди. В середині 1936 року був введений закон, який надавав комісії повноваження видачі ліцензій на прокат іноземних фільмів. Практично було введено заборону на випуск фільмів ненімецького виробництва. Вже у 1936 році Йозеф Геббельс своїм рішенням фактично заборонив кінокритику: дозволялися лише нейтральні огляди фільмів, а не їх глибокий аналіз¹.

Система позначок-предикатів фільмів, існуюча ще з часів Веймарської республіки, отримала важливу роль у новому законі. У контексті кінематографу Третього Рейху, термін «предикати» вказує на систему відзнак, яку присуджували фільмам на підставі їхнього змісту та спрямувань. Ця система була впроваджена нацистським урядом для регулювання кінематографічної продукції та використовувалася як інструмент політичного контролю².

Предикати визначали різні аспекти фільмів, їхні художні, культурні та політичні якості. Високі предикати означали фільми, які вважались особливо цінними в культурному, державно-політичному та художньому відношенні.

¹ O'Brien, Mary-Elizabeth. *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, 2004. С. 122.

² Салата О. Організація пропаганди в системі державних органів нацистської Німеччини у 1933-1941 рр. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2017. Вип. 49. С. 147-148.

Фільми з високими предикатами мали певні переваги, зокрема звільнення від податків та інші пільги. Надання предикатів стало інструментом контролю та цензури, який використовувався для визначення, які фільми підтримують офіційну ідеологію режиму.

Таким чином, предикати відображали схвалення чи відхилення влади стосовно кожного конкретного фільму в контексті нацистського кінематографу. Йозеф Геббельс пропонував звільняти від податку лише окремі фільми. Збільшуючи кількість предикатів, він намагався стимулювати лояльне ставлення продюсерів до держави при створенні нових фільмів. З 1939 року було вісім предикатів – від «цінний в культурному відношенні» до «особливо цінний в державно-політичному і художньому відношенні». З'явився також титул «Фільм нації»¹.

Протягом 12 років було присуджено 487 предикатів з 1094 випущених в прокат німецьких фільмів. З пропагандистських фільмів 106 (понад 2/3), отримали один або кілька предикатів, з інших фільмів – 241, трохи більше чверті. Вищі предикати означали повне звільнення від податку, а інші зменшували його до 4%. Роздача предикатів стала інструментом цензури. Рішення приймалося без голосування, однією особою, яка водночас була чиновником міністерства пропаганди. Голова цензури, Арнольд Бакмайстер, підкреслював, що «німецька кіноцензура стала інструментом підтримки кінематографа, який отримує рішучі імпульси завдяки присвоєнню державних оцінок»².

Після «врегулювання» питань фінансування та кадрової політики, виробництво та прокат фільмів Німеччини були ретельно регламентовані. У відомчому повідомленні підкреслювалося: «Закон про кіно національного уряду вперше впливає з провідної ідеї, що нова держава бере на себе завдання і відповідальність брати участь у становленні німецького кіно». Фільми з

¹ Welch D. Propaganda and the German Cinema 1933–1945. Oxford, Oxford University Press. 1983. С. 62.

² Adam P. Art of the Third Reich. N. Y. : Abrams, 1990. С. 212.

цензурою офіційно не підпадали під дію трьох нагород (Prädikat), які присуджувалися Міністерством пропаганди¹:

Група I: Фільми національного інтересу.

Група II: Визнані фільми.

Група III: Фільми рекомендовані для молоді.

Додатково заборонялися фільми, адаптовані з творів авторів, внесених до чорного списку (Z-List), або створені євреями чи акторами, які залишили Німеччину. Ця політика має коріння з недалекого минулого: у 1929 році вже існувала форма цензури щодо фільмів та їх невідповідності критеріям Prädikat, серед яких існували такі як «художній», «специфічний для формування нації» та «пізнавальний»².

Вважаємо, що ідея використання пропаганди за допомогою кіноіндустрії в історії Німеччини має свою сталість. Так як безпосередньо кінокомпанія UFA створювалася наприкінці Першої світової саме з цією метою. Спочатку кайзерівський уряд недооцінив значення нового виду мистецтва – кінематографу, розглядаючи його як розвагу, а не як інструмент пропаганди. Проте, у часи Великої війни кінотеатри Європи заповнилися патріотичними американськими фільмами, які вражали як союзників, так і противників країни. Керівні кола Німеччини дійшли висновку, що єдиний спосіб протистояти «ідеологічному наступу» американців – створити великий національний концерн, який масово вироблятиме якісне кіно³.

UFA – скорочення від Universum Film AG. Офіційною датою заснування компанії вважається 18 грудня 1917 року. Її акціонерний капітал на той час був вражаючим – 25 мільйонів марок, в тому числі 8 мільйонів були у власності держави. Проте, вже за рік концерн перетворився на приватний, оскільки акції були викуплені Deutsche Bank. Внаслідок поразки Німеччини у Першій світовій війні, пропагандистська мета компанії втратила актуальність на певний час.

¹ Hake S. German National Cinema. London, New York: Routledge, 2008. С. 86.

² Там само. С. 90.

³ Jowett G.S., O'Donnell V. Propaganda and Persuasion. Newbury Park etc. Stuttgart, 1992. С. 192.

На початку 1930-х років, під час приходу до влади націонал-соціалістів, компанію UFA покинули її найкращі фахівці. Режисери, актори, сценаристи та оператори масово емігрували до Америки, Франції та Великої Британії. Під контролем Йозефа Геббельса UFA з поступовою втратою висококваліфікованих кадрів почала перетворюватися на те, чим була спочатку задумана – на потужну пропагандистську машину. Одним із флагманів нового німецького кіно став фільм «Юний гітлерівець Квекс» Ганса Штайнхоффа – драма про підлітка, який вступає до молодіжної організації НСДАП і трагічно гине від рук комуністів¹.

Коли у 1937 році UFA була націоналізована, вона офіційно стала головною кінокомпанією Третього Рейху, залишаючись у цьому статусі до закінчення Другої світової війни. Усі ключові фільми цього періоду – від «Тріумфу волі» Лени Ріфеншталь до історичної драми «Кольберг» Файта Харлана – були зроблені під її брендом.

Тож ми бачимо, що нацистський контроль над кінематографією досяг свого апогею приблизно в 1934–1935 роках. При цьому уже в 1935 році почали з'являтися сумніви щодо здатності Міністерства пропаганди та Імперської кінопалати вирішити проблеми економічних особливостей ринку кіно. Незважаючи на повільне, але стабільне зростання касових зборів, баланс виробничих і прокатних фірм свідчив не про зменшення збитків, а про зростання дефіциту. У 1936 році криза повторилася. Головною причиною стало конкурентне залучення відомих акторів і режисерів, які залишилися в Рейху, що призвело до значного збільшення їхніх гонорарів. З 1933 по 1936 рік розміри гонорарів зросли на 200 %. Це призвело до того, що середню вартість фільму було практично неможливо економічно виправдати. Витрати на акторів зросли з 200,000-250,000 марок у 1933 році до 420,000-470,000 марок у 1936 році. В 1934–1935 рр. 20 найпопулярніших акторів отримували 10 % всього виробничого капіталу².

¹ «Юний гітлерівець Квекс» (реж. Г. Штайнхофф, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/movie/351174/>

² Прасюк О. В. Пастух Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині: комунікативний та семіотичний аспекти. Global world : науковий альманах. 2016. № 2. С. 162.

Більшість країн, за винятком союзників Німеччини, не виявляли інтересу до німецьких фільмів та ринку загалом. У 1936 році, наприклад, у прокаті було лише 63 іноземних фільми, а в 1937 році – 78. За кордоном великий вплив на ринок відчувався через бойкот німецьких фільмів у Голлівуді. Якщо у 1932–1933 рр. частка експорту німецьких фільмів становила близько 40 %, то у 1934–35 рр. вона впала до 12-15 %, а в березні 1937 року скоротилася до 6–7 %.

Але фінансові труднощі, на думку німецького уряду, не мали заважати іміджу держави, яку вони будували. Так, 25 квітня 1935 року в Берліні відбувся Міжнародний кінофестиваль, на який з'їхалися понад 2 тисячі делегатів із 40 країн світу. Під час цього заходу відбулася офіційна прем'єра фільму «Тріумф волі» (режисер Л. Ріфеншталь), знятого під час партійного з'їзду в місті Нюрнберг у вересні 1934 року.

У 1938 році вийшов ще один значущий документальний фільм – «Олімпія» (режисер Л. Ріфеншталь), який представляв хроніку Олімпійських ігор 1936 року. Починаючи з 1939 року, була випущена серія антисемітських фільмів, до якої входили такі твори, як «Єврей Зюсс» (1940, режисер Ф. Харлан) та інші. Зазначена періодизація в історії німецького кінематографу підтверджує винятковий контроль нацистського режиму над створенням та розповсюдженням кінематографічних творів протягом цих років¹.

Отже, структура німецького кінематографу під час Третього Рейху відзначалася сильним впливом націонал-соціалістичного уряду та Імперського міністерства народної освіти і пропаганди на чолі з Йозефом Геббельсом. У цей період кіно використовувалося як ефективний інструмент для поширення ідеології та контролю над інформацією. З введенням націонал-соціалістичних принципів в управління кіноіндустрією, влада встановила тісний контроль над виробництвом, прокатом і змістом фільмів. Ця система контролю включала в себе створення організацій, таких як Імперська палата кінематографії та

¹ Прасюк О. В. Пастух Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині... С. 162-163.

Імперська палата культури, які були інструментами пропаганди та ідеологічного впливу.

Загальна уніфікація кіноіндустрії, зокрема через створення концерну UFA-Film, визначала виробництво та прокат фільмів в межах єдиного керівництва. Наголошувалася ідеологічна відповідність фільмів націонал-соціалістичним принципам, що підтримувалося через введення цензури, попередню цензуру сценаріїв та використання системи предикатів для класифікації фільмів за ступенем їхньої ідеологічної придатності.

Отже, законодавчі та організаційні зміни в кіноіндустрії сприяли створенню пропагандистських та націоналістичних фільмів, які були інструментами масового ідеологічного тиску на суспільство. Поступова націоналізація та уніфікація бізнес-структур кінобізнесу дозволила режиму зберігати контроль над кінопродукцією та використовувати кіно як потужний засіб формування свідомості власного народу під своїм керівництвом.

1.2. Основні діячі німецької кінематографії

Як ми визначили в попередньому підрозділі, систематичні зміни в німецькій кіноіндустрії розпочалися з моменту приходу нацистів до влади у 1933 році. Кінодіячі та виробники фільмів стикнулися з новими умовами, визначеними націонал-соціалістичною ідеологією. У результаті еміграції багатьох визначних постатей місцевого кінематографа, а також націоналізації та уніфікації структур галузі, стало очевидним, що кіно стане важливим інструментом в руках режиму для масової пропаганди.

В цьому контексті важливо розглянути основних діячів німецької кінематографії за цей період. Вони були ключовими фігурами в створенні та просуванні фільмів, які відображали ідеологічні та політичні погляди режиму. Їхня творчість визначила обличчя німецького кіно протягом багатьох років.

Перш за все, серед ключових діячів німецької кінематографії хочемо виокремити людину, яка безпосередньо не належить до кіноіндустрії в її

класичному розумінні – Йозефа Геббельса. Він, як один із ключових ідеологів нацистського режиму та міністр народної освіти і пропаганди Третього Рейху, відіграв визначальну роль у формуванні та контролі над німецьким кінематографом в період з 1933 по 1945 рр. Відомий своєю здатністю до масової маніпуляції ідеологією, Й. Геббельс використовував кіно як потужний інструмент для просування нацистських поглядів¹.

З метою підпорядкування кінематографу потребам держави, Йозеф Геббельс використовував всі свої повноваження міністра. В Міністерстві пропаганди та громадської освіти був створений спеціальний департамент кіно (Filmabteilung), що став найвищою державною інстанцією, відповідальною за контроль над створенням фільмів у Третьому Рейху. Рішення директора та співробітників цього департаменту повністю залежали від вказівок міністра.

Першим керівником департаменту кіно став Ернст Зеєгер, спеціаліст із кіноцензури. За кілька років його замінив Фріц Хіпплер, який розпочав свою кар'єру з відомої та скандальної події – спалення книг на берлінській площі Опернплац у травні 1933 року. Ф. Хіпплер не тільки виконував обов'язки чиновника, а й прагнув відігравати роль творця та теоретика в галузі кіномистецтва. Йому приписують агресивно-антисемітські фільми, які зробили його відомим в нацистській Німеччині.

Для зміцнення монопольної влади над кінематографією Третього Рейху Й. Геббельс залучав свої повноваження керівника пропаганди в системі Націонал-соціалістичної німецької робітничої партії². Наприклад, підлегле йому Партійне управління пропаганди (Reichspropagandaleitung) мало власний відділ кіно. Як і для інших галузей культурного життя, для кіно була створена своєрідна «цехова організація», яка примусово об'єднувала всіх працівників галузі з волі головного пропагандиста країни.

Одним із найвідоміших фільмів, створених за участю Геббельса, був «Тріумф волі» Лені Ріфеншталь 1935 р., який пропагував нацистські ідеали.

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 102-103.

² Канюк О. Л. Історія Німеччини в біографіях: навч. посіб. / О. Л. Канюк, Н. В. Кіш. Ужгород : Ліра, 2009. С. 24.

Також важливою була його роль у створенні антисемітських фільмів, спрямованих проти єврейського населення, що додатково підкреслювало ідеологічні переконання та спрямованість на пропаганду цього діяча.

Таким чином, Йозеф Геббельс здійснював суворий контроль над німецьким кінематографом, використовуючи його для формування ідеології, маніпулювання громадською думкою та просування нацистських цінностей. Його вплив залишився важливим елементом у формуванні культурного обличчя Третього Рейху¹. І всі ті діячі культури загалом, і кіноіндустрії зокрема, які не покинули Німеччину після 1933 року, мали орієнтуватися на ідейну спрямованість очільника нацистської пропаганди.

В першій половині 1930-х рр. великі зусилля з боку німецького уряду були витрачені на те, щоб зберегти в країні впливових представників культури і мистецтва, зокрема й кінематографістів. Сам Йозеф Геббельс особисто намагався переконати Фріца Ланга, одного з провідних німецьких режисерів, залишитися та працювати в Третьому Рейху, але той не зробив цього. Молодий талановитий режисер Роберт Сьодмак також залишив нацистську Німеччину².

Власне, Німеччину покинули й багато інших режисерів, які побоювалися переслідувань. Емігрантами стали Макс Офюльс, Ріхард Освальд, Поль Циннер, Альфред Зейслер, Фрідріх Цільник та знаменитий продюсер Еріх Поммер. Емігрувала з Німеччини і ціла плеяда акторів, у тому числі Ріхард Таубер, Альберт Бассерман, Ернст Дойч, Фріц Кортнер, Макс Хансен, Конрад Фейдт, Зігфрід Арно, Отто Вальбург, та Фелікс Брессарт. Залишили гітлерівську Німеччину й акторки Марлен Дітріх, Елізабет Бергнер, Грете Мошейм, Фріці Массарі, Люці Маннгейм та Роза Валетті.

Не дивлячись на те, що велика кількість діячів кіноіндустрії покинула Третій Рейх, список прізвищ режисерів художніх фільмів, які залишилися доволі істотний: до 28 лютого 1939 року в Професійному кінооб'єднанні (Fachschaft

¹ Школова О. П. Йозеф Геббельс та генеза міфологем в нацистській пропаганді. Zaporizhzhia Historical Review. 2021 № 21. С. 300-301.

² David W. Propaganda and the German Cinema...С. 67.

Film) Імперської палати кінематографії було зареєстровано 168 режисерів, у тому числі одна жінка. Не менш вагомим є список режисерів документальних та просвітницьких фільмів¹. Надалі ми спробуємо охарактеризувати найзначніші постаті німецького кіно, які працювали в Німеччині з 1933 р. по 1945 р.

Найбільш плідним режисером Третього Рейху став Карл Безе, чия кар'єра розпочалася ще у 1919 році. Хоча всі його фільми і відзначалися жанровою різноманітністю, основними роботами режисера стали комедії. За нацистської влади К. Безе продовжував створювати легкі розважальні комедії. Однак, незважаючи на значний перелік створених стрічок, його внесок у висококультурну сферу кіно залишається малозначимим.

Серед інших режисерів, які розпочали професійний шлях ще за часів німого кіно і продовжували свою діяльність у Третьому Рейху, не уникаючи при цьому політичних тем, слід згадати Герхарда Лампрехта, Еріха Вашнека, Луїса Тренкера і Карла Фреліха. Так, наприклад, К. Фреліх, відомий переважно за велику кількість досить гучних фільмів періоду Веймарської республіки, займав провідну позицію серед режисерів Третього Рейху. Він очолював власну студію до моменту її поглинання «UFA». Цей режисер був досить традиційним, й у нацистській Німеччині його фільми користувалися визнанням як за художні, так і за політичні цінності. У 1939 р. Адольф Гітлер надав К. Фреліху звання професора, а Й. Геббельс призначив його на посаду президента Імперської палати кінематографії. Активна співпраця з геббельсівським пропагандистським апаратом стала причиною, через яку йому протягом кількох років після закінчення війни було заборонено працювати в кіноіндустрії².

Надзвичайно досвідченого лояльного до себе режисера гітлерівська кінематографія знайшла в особі Ганса Штайнхофа. Він без опору погодився надавати власні послуги геббельсівській пропаганді, тому багато робіт, що мали яскраво виражене політичне забарвлення, пов'язані саме з його ім'ям. Починаючи

¹ Griffin R. *The Nature of Fascism*. London: Pinter, 1991. С. 81.

² Hake S. *Popular Cinema of the Third Reich*. Texas, 2001. С. 143.

з фільму 1933 року «Юний гітлерівець Квекс»¹, Ганс Штайнхоф продовжував працювати у тому ж руслі. На таку співпрацю пішов і Карл Антон, який у 1937 р. зняв антирадянську картину «Білі раби», відому також під назвою «Лінкор Севастополь». Політичні теми К. Антон не оминав і у своїх наступних режисерських та сценарних роботах².

З перших років панування націонал-соціалістичного режиму досить вільно себе почував інший німецький режисер – Густав Учицькі, який був австрійцем, але працював також у Німеччині. Його дебютний фільм «Світанок» (1933), що розповідав про підводну війну з Великою Британією, випадково став першою картиною, яку переглянув А. Гітлер після вступу на посаду канцлера. Протягом нацистського правління Г. Учицькі зняв 15 художніх фільмів – спочатку в Берліні, а після 1938 року – у Відні, своєму рідному місті.

Найбільш визначними його картинами берлінського періоду були «Біженці» (1933) та «Діва Іоанна» (1935), історична драма присвячена Жанні д'Арк. Останній фільм був побудований за сценарієм Герхарда Менцеля при активній участі Йозефа Геббельса. Тому, на нашу думку, не є чимось незвичним те, що він отримав наступне визнання: «особливо цінний у політичному та мистецькому відношенні». Однак фільм був заборонений після аншлюсу Австрії як пропагандистський.

Г. Учицькі завершив свою співпрацю із студією «Він-фільм» політизованим фільмом «Повстання в Дамаску» (1939). З семи творів режисера, створених на цій студії, особливо популярними стали «Поштмейстер» (1940) та «Пізнє кохання» (1943). Найбільшу славу кіномитцю приніс його антипольський фільм «Повернення додому» (1941).

Австрійці посіли важливе місце в німецькій кіноіндустрії цього часу. Наприклад, у 1938 р. віденський режисер Карл Хартль також повернувся до свого рідного міста, але до аншлюсу він жив у Німеччині і спільно з UFA випустив кілька знакових фільмів. Одним із них був «Верхи до свободи» (1937), який, став

¹ «Юний гітлерівець Квекс» (реж. Г. Штайнхофф, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/movie/351174/>

² Griffin R. The Nature of Fascism. London: Pinter, 1991. С. 81.

результатом польсько-німецької співпраці. Цей фільм розповідав історію польського уланського полку часів Листопадового повстання 1831 року і був створений у співпраці з Варшавським кінематографічним акціонерним товариством, яке фактично було філією UFA у Варшаві¹. Незважаючи на тему боротьби з царським гнітом, яку пропаганда використовувала, фільм на свій час відзначився реалістичністю. Фільм запам'ятався акторською майстерністю Віллі Біргеля, який зіграв роль польського офіцера, віддаючи життя заради товаришів. Варто наголосити, що цей самий актор пізніше взяв участь у фільмі, що висвітлював поляків у негативному сприйнятті.

Серед документалістів Третього Рейху найбільшої слави здобула Лені Ріфеншталь. Свій шлях вона розпочала з Арнольдом Фанком, досвідченим режисером фільмів про гори та експедиції. 1932 року Л. Ріфеншталь дебютувала в режисурі, продовжуючи працювати над гірською тематикою. Свої документальні стрічки режисерка створювала за особистим дорученням А. Гітлера². Фільми Лені Ріфеншталь, присвячені партійним з'їздам у Нюрнберзі 1933 та 1934 років, а також Олімпіаді у Берліні 1936 року, були справжніми шедеврами пропаганди, при цьому виконаними з високою майстерністю³.

1940 року вона почала знімати художню картину за мотивами опери Ежена д'Альбера «Долина». Режисерка сама написала сценарій і сама ж у ній зіграла. Виробництво фільму розтягувалося до нескінченності, але ніхто не наважився якимось чином дорікнути за це його творцю. Навпаки, Лені Ріфеншталь залишалася у Третьому Рейху популярною фігурою. Її фотографії часто можна було побачити в ілюстрованих тижневиках. 1944 року преса оголосила, що пані режисер вийшла заміж – її чоловіком став майор Петер Якоб, якого Адольф Гітлер нагородив лицарським хрестом за хоробрість.

¹ Breuer St. Nationalismus und Faschismus: Frankreich, Italien und Deutschland im Vergleich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. С. 62.

² Кривонос Р. Гітлер Адольф. Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (гол.), Ю. Шаповал та ін. К.: Парламентське видавництво, 2011. С. 45.

³ Gregor A. J. The Ideology of Fascism: The Rationale of Totalitarianism. N. Y.: Free Press, 1969. С. 226.

Кінематографія Третього Рейху мала в своєму розпорядженні численну групу режисерів, що спеціалізувалися в галузі просвітницьких фільмів. Деяких з них відрізняла висока наукова кваліфікація. З берлінським центром, який лідирував у цій галузі, були, зокрема, пов'язані Свенд Нольдан, Лео де Лафорг, Мартін Ріклі, який особливо відомий за своїми експедиційними фільмами і багато років керував виробництвом просвітницьких кінострічок в UFA, а також Курт А. Енгель, який бив рекорди за кількістю випущених просвітницьких та рекламних стрічок. З мюнхенським центром були пов'язані Генріх Брашвітц, Антон Куттер та Вальтер Хеґе.

Що ж до акторської особливості німецьких фільмів, то варто зазначити – вона мала певні залишки пливучості театру. Театральний характер німецького кіно часто ставав приводом для його критики. Й. Геббельс постійно наголошував, що «треба покінчити в кіно з переважанням театру», тому в 1938 році він заснував Німецьку кіноакадемію, яка була покликана готувати артистів і технічних співробітників виключно для кіноіндустрії. До речі, деякі подібні елементи ми можемо також відслідкувати в українському контексті¹. Проте варто наголосити, саме театр дав німецькому кінематографу найкращих артистів. Надалі вважаємо, що варто також виокремити деяких представників акторського ремесла, які працювали в період 1933–1945 років, щоб сформуванати краще уявлення про нацистське кіномистецтво.

Так, наприклад, в Третьому Рейху Еміль Яннінгс користувався численними привілеями та отримував великі гонорари за свої виступи у фільмах. Зігравши у дев'яти фільмах цього періоду, від драми «Чорний кит» (1934) до комедії «Старе серце знову молоде» (1943), в якій він взяв участь разом із такими визначними акторами, як Луція Хефліх, Віктор де Кові, Макс Гюльсторф та інші, Е. Яннінгс виправдав свою репутацію висококласного актора².

Ще однією визначною постаттю німецького кіно був Ганс Альберс. У своїх фільмах він грав різні образи, як позитивні, так і негативні. Г. Альберс отримав

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 102-103.

² Breuer St. Nationalismus und Faschismus... С. 62.

велику популярність, а його фільми завжди збирали повні зали. Пропаганда гітлерівського режиму вдало використовувала його славу, але сам актор не завжди підтримував ідеї режиму, особливо антисемітизм. Незважаючи на це, він залишався в Німеччині та був одним із найбільш високооплачуваних акторів. З 1933 по 1944 роки Г. Альберс зіграв у 19 фільмах, зокрема у «Біженцях» (1933) та «Мюнхгаузені» (1943). Роль героя-вигадника у фільмі «Мюнхгаузен» зробила його особливо популярним серед глядачів у часи війни¹.

Наступний відомий актор – Вернер Краус, який розпочав свою кар'єру ще у 1916 році, славився як видатна постать європейського масштабу. Впродовж багатьох років він виступав на сценах віденського «Бургтеатру», головних театрах Берліна та за кордоном. З 1935 по 1943 роки Вернер Краус зіграв у восьми фільмах, де лише австрійський «Бургтеатр» (1936) залишився політично нейтральним.

Видатним актором німецької театральної сцени був Генріх Георге. З 1933 по 1945 роки він знявся у 35 фільмах. Відзначившись вражаючим талантом, він створив багато різноманітних образів, але, на жаль, його творчість також служила гітлерівській пропаганді. Природний талант Г. Георге спільно із талантом інших видатних акторів, таких як Пауль Вегенер, Макс Гюльсторф, Карл Людвіг Діль, Едуард фон Вінтерштайн, Отто Верніке, Густав Грюндгенс і Вернер Хінц, був використаний для підтримки ідеології режиму.

Віктор де Кова, німець польського походження, учень відомого актора Еріха Понто, до 1929 виступав на берлінських сценах. До кінематографа він потрапив наступного року і вже незабаром став одним із найпопулярніших акторів, які грали «героїв-коханців». У 1933–1945 роках він зіграв у 36 фільмах як актор, а три поставив сам. З ним пов'язаний цікавий приклад, що характеризує порядки, які панували в гітлерівській Німеччині. Коли Віктор де Кова прийняв рішення втретє укласти шлюбом, відповідальні державні органи поставилися до цього дуже насторожено, оскільки його нареченою стала японська співачка

¹ Hake S. Popular Cinema of the Third Reich...C. 166.

Мічіко Танака¹. В результаті ніхто не наслідився заборонити актору одружитися, бо Японія була найближчою союзницею Третього Рейху, проте актору було оголошено, що через расові відмінності його дружина ніколи не зможе отримати звання, яким користувалися німецькі багатодітні матері (Mutterkreuz).

У період, що передував війні, починаючи з 1935 року, в кіно прийшли багато акторів, які відразу зайняли високе становище і завоювали любов глядачів. Наведемо головні імена в хронологічній послідовності: Віллі Біргель (актор, який виступав у широкому репертуарі характерних ролей, продовжував акторські традиції Ганса Альберса), Рене Дельтген (дуже високо цінувався Міністерством пропаганди), Віктор Штааль, Ханне Штельцер (чудовий виконавець характерних ролей), голландець Йоханнес Хестерс (зірка берлінської оперети, улюблений публікою виконавець популярних шлягерів), Карл Раддац (прославився своєю ідеальною дикцією, а також ролями в картинах, які сьогодні не роблять йому слави). і, нарешті, Альберт Маттершток та Вілль Квадфліг².

З 1933 року ряди кінозірок поповнили Маріанна Хоппе та Елізабет Флікеншільдт, відомі драматичні актриси, які грали у більш серйозних фільмах. Крім того, величезну популярність одразу після виходу своїх перших трьох фільмів у 1938 році завоювала Ільза Вернер. Ця актриса виступала у різноманітних ролях, але головною її спеціальністю стали любовні драми молодих дівчат. Серед актрис, які завоювали собі славу в німецькому кінематографі, також слід назвати Ліль Даговер, Кете фон Нагі, Брігітту Хельм, Кете Хаак і Сибілли Шмітц. Вони вражали професійним рівнем акторської майстерності, знімаючись у фільмах високої якості³.

Ще до аншлюсу в німецьких фільмах знімалося багато австрійських акторів. Деякі з них так міцно пов'язали своє життя з німецьким театром та кіно, що навряд чи їх можна вважати австрійськими акторами. Після 1938 року ця грань стала ще більш розмитою, хоча не у всіх випадках. Типовими

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму...С. 104-105.

² Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди...С. 165.

³ Nake S. Popular Cinema of the Third Reich...С. 166.

представниками віденської сцени та віденської кінематографії, наприклад, залишалися знаменитий комік Ганс Мозер.

З віденських актрис першою слід назвати Паулу Весселі, надзвичайно талановиту випускницю Віденської академії. Маючи широке коло інтересів, вона виступала у класичних постановках драматичного театру (з 1934 року постійно співпрацювала і з Німецьким театром у Берліні), опереті, а потім, нарешті, і в кіно, яке принесло їй найбільшу популярність і з яким пов'язані її найбільші мистецькі здобутки. У 1934–1943 роках П. Весселі зіграла в 11 фільмах (з них 4 австрійські, що вийшли до аншлюсу), у кожному головну героїню. Більшість із них була тематично пов'язана з Віднем та Австрією. Вже перша роль у кіно, зіграна у драмі «Маскарад» (1934) про світське життя довоєнного Відня, принесла їй чималий успіх¹.

У тому ж році величезною симпатією глядачів користувалася зіграна нею героїня фільму «Так закінчується любов»; в ньому актриса постала в ролі дочки імператора Австрії Франца I, ерцгерцогині Марії Луїзи, яка в інтересах політики була видана за Наполеона і мала відмовитися від своєї дівочої любові. Єдиною і вкрай неприємною плямою на її блискучій кар'єрі стала роль у картині «Повернення додому» (1941). Цей фільм, поставлений у режисером Густавом Учицкі, є пропагандистським антипольським твором Третього Рейху. У фільмі у карикатурній формі зображено переслідування та винищення етнічних німців на польських землях перед Другою світовою війною. У нацистській Німеччині цей фільм отримав титул «Фільм нації», що надавався стрічкам, які зробили видатний внесок в національну справу та сприяли ідеологічним цілям режиму².

З-поміж віденських акторок молодшого покоління, які були дуже обдаровані і користувалися великою популярністю, в Берлін перебралися Кете Голь, Луїза Ульріх, Луція Енгліш, Ангела Саллокер і Вікторія фон Балласко. Через Відень у німецьке кіно потрапила угорка Маріка Рекк – там на неї чекали

¹ Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Forceville Ch. J., Urios-Aparisi E. Multimodal Metaphor. Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2009. P. 29.

² O'Brien, Mary-Elizabeth. Nazi Cinema as Enchantment...C. 208.

становище провідної зірки кінооперети та прихильність Адольфа Гітлера. У листі до рейхсканцлера актриса писала, що він – фюрер її другої батьківщини.

Маючи шанс зробити велику кар'єру, співпрацювати з кінематографією Третього Рейху розпочала молода чеська актриса Ліда Баарова. У 1935 році на екрани німецьких кінотеатрів вийшло відразу три фільми, в яких вона виконувала ролі головних героїнь: у березні – «Баркарола», любовна драма, місцем дії якої стала Венеція, у жовтні – кримінально-пригодницька стрічка «Один зайвий на борту», знята тим же режисером, а в листопаді – австрійський оперетковий фільм «Лейтенант Боббі, шибайголова». Щоправда, комітет кіноцензури не дав цим фільмам жодних кваліфікаційних оцінок, проте вони явно припали до смаку публіці¹.

Отже, ми бачимо, що не дивлячись на велику еміграцію діячів кіно і театру за кордон після приходу до влади нацистів, німецька кіноіндустрія мала у своєму розпорядженні людей, на яких могла покластися. Деякі діячі були політично нейтральними, але все одно залишалися в системі координат Міністерства пропаганди. Інші ж були віддані режиму і до останнього продукували політично та ідейно заангажовані продукти.

¹ Wolf K. Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933. Heidelberg, 1938. С. 34.

РОЗДІЛ 2. КІНО ТРЕТЬОГО РЕЙХУ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛ-СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ПРОПАГАНДИ

2.1. Жанри і тематика німецьких фільмів

Німецька пропаганда часів Третього Рейху є об'єктивно негативного характеру. Її ще можна охарактеризувати «сірою» та «чорною». Відповідно, тематика німецьких фільмів цього часу, була спрямована на досягнення ідеологічного виправдання лінії правлячої партії. Нічого іншого у виробництві кіно 1933–1945 рр. очікувати було не варто, оскільки централізований контроль унеможлилював будь-які спроби вийти за рамки усталеного порядку тоталітаризму¹.

Третій Рейх став прикладом для майбутніх диктаторів у підкоренні мас через пропаганду, виступаючи як зразок інформаційної політики для тоталітарних і авторитарних режимів у XXI столітті. Тому, ми вважаємо, що необхідно дослідити тематику німецьких фільмів, щоб прослідкувати класичні тенденції використання кінематографу в пропагандистських цілях.

Міністерство народної освіти та пропаганди брало на себе фінансування всього кінематографічного виробництва в Німеччині, за умови відповідності жорстким ідеологічним вимогам партії. Процес цензури включав три етапи: подання основних ідей фільму, представлення готового сценарію та цензурування після проведення зйомок. Ідеологічно правильний сценарій отримував фінансування, після чого режисер проводив зйомки під особистим контролем Й. Геббельса. Після монтажу фільм передавався для остаточної цензури².

¹ Арентс Х. Джерела тоталітаризму. К.: Дух і літера, 2002. С. 146.

² Перевертун О. Ловейко Т. Аналіз засобів впливу геббельсівської пропаганди. Молодий вчений. № 11 (123), 2023. С. 47.

З 1933 до 1945 рр. було вироблено значну кількість стрічок, які тематично слугували пропагандою нацизму. Деякі з цих фільмів здобували велику популярність серед глядачів, незважаючи на їхню ідеологічну спрямованість.

Перша, виділена нами жанрова особливість нацистських фільмів – поширення документального кіно. Воно слугувало вагомим засобом політичної пропаганди в широкому розумінні цього слова. Головною метою документальних фільмів вважалося трактування різних явищ та подій в дусі гітлеризму. Режисери займалися формуванням громадських думок та переконань стосовно нагальних соціальних та політичних питань. Документалісти ставили перед собою завдання прославлення нацистської партії, поширення новин про події державного життя, рекламу успіхів у різних сферах та пропаганду ідеологій перегляду кордонів, мілітаризму та расизму¹. Від 1939 року документальне кіно було підпорядковане виключно завданням військової пропаганди.

Особливий акцент робився на історично-документальних фільмах, які, хоча часто містили фальсифікації та були тенденційними, слугували аргументами для обґрунтування поточних дій уряду. Художні фільми на історичні теми також несли пропагандистську мету. Фільми цього жанру, як і документальні, сприяли створенню певного образу минулого, відповідно до нацистської ідеології.

У березні 1933 р. вийшов на екрани фільм «Німеччина, яка стікає кров'ю», підготовлений Йоганнесом Хеслером. Фільм показував розвиток Німеччини від проголошення імперії у 1871 році до приходу нацистів до влади. Його завданням було підкреслити шкоду, заподіяну німцям, та наголосити на необхідності перегляду кордонів. Фільм підштовхував глядача до думки, що це може здійснити Адольф Гітлер. Ця тема згодом повторювалася в німецькому документальному кіно².

У 1938 р. Й. Хесслер створив на замовлення правлячої партії фільм «Меч світу», заснований на архівних матеріалах, в якому обговорювалися загальна

¹ O'Brien, Mary-Elizabeth. *Nazi Cinema as Enchantment...* С. 208.

² Wolf K. *Entwicklung und Neugestaltung der deutschen...* С. 34.

політична ситуація у світі та небезпека більшовизму. Фільм вказував на Німеччину як на стабільний оплот світового порядку та силу, яку вона може застосувати для захисту своїх прав¹. Наступним історично-документальним фільмом стали «Роки рішень», який охоплював історію Німеччини від Першої світової війни до приходу німецьких військ у Прагу. Ця робота отримала схвалення цензури та високі оцінки.

До найпопулярніших документальних фільмів Третього Рейху відноситься картина Лені Ріфеншталь «Олімпія». В ході її монтажу режисерка використовувала фрагменти репортажів, що склали 400 тис. метрів плівки, над якими працював величезний штат операторів і репортерів. Робота на студії тривала протягом двох років і була присвяченою Олімпійським іграм 1936 р. у Берліні. У картині, безперечно, звеличується постать Гітлера, на кожному кроці підкреслюються досягнення націонал-соціалізму, але при цьому йдеться також про міжнародне співробітництво та мирне суперництво. Два ці мотиви – гітлеризм і миролюбність Третього Рейху по відношенню до інших країн – поєднуються в одному контексті².

Велика частина фільмів, вироблених у Третьому Рейху, що становила близько 40 % всієї кінопродукції з 1933 по 1945 рр., тематично представляла собою екранізації прозових та драматичних творів, переважно німецької літератури. Вибір текстів для екранізації мотивувався їхнім «пропагандистсько-виховним» потенціалом чи популярністю, що гарантувала успіх у Німеччині та, можливо, за її межами. Також враховувалася художня вагомість текстів, що надавала гітлерівській державі можливість декларувати свою позитивну роль у збереженні німецької культурної спадщини та сприянні її подальшому розвитку.

Екранізації також охоплювали, хоч і рідше, твори світової літератури, причому цей вибір значною мірою визначався політичними мотивами. Така стратегія надавала можливість пропагувати ідеологічні погляди націонал-

¹ Brockman S. A Critical History of the German Cinema. Rochester, 2010. С. 230.

² Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Los Angeles, 2000. С. 82.

соціалістичного режиму через адаптації визначних творів світової літератури під власні потреби та контролювати тлумачення літературних класиків.

Протягом перших трьох років існування Третього Рейху часто екранізувалися п'єси Макса Дрейєра, який користувався великою популярністю серед прихильників нацистської Німеччини. У 1933 році Карл Фреліх зняв фільм «Молодь»¹ (в оригіналі «Reifende Jugend») за мотивами популярної серед німецької публіки п'єси «Іспит на атестат зрілості». Фільм з Генріхом Георге отримав позитивні відгуки кінокритиків і завоював велику популярність глядачів.

Також варто відзначити деяких драматургів, таких як Фріц Петер Бух, Зігмунд Граф і, зокрема, Август Гінріхс, чії народні комедії здобули велику популярність в нацистській Німеччині. Кіноадаптації творів А. Гінріхса відзначалися успіхом, враховуючи популярність його творів серед глядачів. Наприклад, «Гамір навколо Йоланти», «Коли співає півень» та «Петерман проти», були екранізовані у 1934–1937 рр.²

Нацистське художнє кіно часто зверталось до історичної тематики. Ще в роки Веймарської республіки UFA на чолі з Альфредом Гугенбергом працювала над виробництвом історичних картин, які нібито служили виховним цілям або посиленню в німецькому суспільстві патріотичних почуттів. Для ідеалізації німецького шовінізму особливо вдалим матеріалом була історія Пруссії – на ній зосереджені історичні фільми й Третього Рейху. Серед кінотворів цієї групи насамперед слід виділити «Фрідріх-фільми». Випускати їх почали ще за період німого кінематографа. Найважливіші стрічки – «Король Фрідріх»³, «Старий Фріц». У Третьому Рейху першою цю серію продовжив фільм «Лейтенський хорал». Це був військовий фільм, присвячений великій і переможній для Пруссії битві, яку Фрідріх II здобув над австрійським військом під Вроцлавом у 1757 році.

¹ «Молодь» (реж. К. Фреліх, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.imdb.com/title/tt0142795/>

² Wipperman W. Der konsequente Wahn. Ideologie und Politik Adolf Hitlers. Muenchen, 1989. С. 521.

³ «Король Фрідріх» (реж. Ф. Харлан, 1942) Ел. Ресурс. URL. <https://filmix.biz/films/drama/49037-velikiy-korol-der-grosse-koenig-1942.html>

Деякі художні фільми Третього Рейху присвячувалися видатним німецьким вченим, письменникам та художникам. Їхні автори не стримувалися від тенденційного підкреслення переваги німецької культури. Бувало й так, що упередженість цих робіт обумовлювалася необхідністю просування певних політичних теорій і водночас викриття ідей, які приносили незручності нацистському режиму. Прикладом може бути фільм «Роберт Кох, борець зі смертю», присвячений великому мікробіологу¹.

Інший біографічний фільм – «Нескінченний шлях» (1943) – зняв Ганс Швейкарт. Його героєм став ще один відомий вчений: німецький економіст Фрідріх Ліст, який вважався провісником об'єднання Німеччини в економічній сфері. Позитивним прикладом життєпису в кінематографі цього часу може бути фільм «Андреас Шлютер». Його герой, зіграний Генріхом Георге, був відомим скульптором і архітектором, чиє мистецьке життя протікало на тлі політичних подій, пов'язаних зі становленням Пруської держави. У фільмі не прочитуються явні політичні тенденції, що було вкрай незвично на свій час.

Але при цьому тематичному різноманітті, власне тема мілітаризму була однією з найважливіших у численних фільмах Третього Рейху. Вона представлена як у тих картинах, що вийшли до 1939 року і безпосередньо оповідали про війну, головним чином Першу світову, так і в кінострічках, які прославляли сам інститут німецької армії і обґрунтовували необхідність розширення військового потенціалу нацистської Німеччини².

Акцентування на мілітаризмі в кіно було важливим елементом пропаганди, спрямованої на формування певних переконань в суспільстві, особливо серед молодих поколінь³. Це не лише відображалось в фільмах, але і ставало

¹ «Роберт Кох, борець зі смертю». (реж. Г. Штайнхофф, 1939) Ел. Ресурс. URL: <https://www.facebook.com/BelleEpoqueUA/videos/%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82-%D0%BA%D0%BE%D1%85/290072218359579/>

² Koonz Claudia. The Nazi Conscience. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. С. 172.

³ Лугова М. С. Діти Рейху: особливості педагогічної думки нацистської Німеччини. Освіта і доля нації. Освіта та екзистенційні виклики сучасності: війна та нові різновиди пандемії : матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 30 верес. 2022 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди [та ін. ; редкол.: М. Д. Култаєва (голов. ред. та ін.]. Харків, 2022. С. 62.

необхідним для очільників Третього Рейху, які прагнули готувати німецьке суспільство до вирішення майбутніх завдань.

Після 1935 року пропаганда мілітаризму стала ще більш агресивною. Це було обумовлено не тільки зовнішньополітичними подіями, але і внутрішніми стратегіями режиму. Агресивна пропаганда мілітаризму супроводжувалася самими дедалі агресивнішими діями Третього Рейху. До нього суспільство готували буквально зі школи. Фільми не лише створювали героїчне уявлення про армію, але також активно просували ідеологію експансії та агресії. Це відображало стратегічні цілі режиму та сприяло формуванню націоналістичних поглядів у громадянства¹.

Для більш повної характеристики політичної атмосфери, що впливала на стилістику воєнних фільмів, слід згадати картину 1937 р. – «Сигнал в ночі». Він розповідав про події на австрійсько-італійському фронті. Ніхто ніколи не називав цю картину пропагандистською, адже в ній переважають дві явні політичні тенденції. По-перше, творці прагнули показати, що війна на згаданому фронті була загальнонімецькою справою, а по-друге, що італійські противники можуть бути і відмінними соратниками. З цієї причини фільм не тільки не містить жодних закидів на адресу італійців – адже вже невдовзі вони стали німцям союзниками, але навіть демонструє їх із симпатією².

1938 рік запам'ятався трьома воєнними картинами, які широко пропагувалися в суспільстві. Перша з них – психологічний військово-шпигунський фільм «Тринадцять чоловіків і одна гармата», присвячений бойовим діям на Східному фронті. Він містив елементи антиросійської пропаганди. Друга – «Мета в хмарах», дебютна мілітаристська картина Вольфганга Лібенайнера, звернена до витоків німецької військової авіації. Нарешті, третя, найгучніша – «За заслуги».

¹ Дем'яненко Б. Три моделі тоталітаризму. Порівняльний аналіз фашизму, більшовизму та націоналізму. Київ. Нелень. 2000. С. 123.

² Hake S. German National Cinema... С. 94.

Останній з означених фільмів було поставлено Карлом Ріттером. Головна тема його розгалуженого сюжету – діяльність німецької військової авіації, представлена на тлі долі пілота, який брав участь у боях 1918 р. Після поразки Німеччини герой неспроможний знайти собі місце у нових умовах, бо батьківщина забула про його заслуги. Його життєві невдачі закінчилися саме тоді, коли було прийнято рішення Гітлера в 1935-му порушити Версальський договір, що обмежував німецький військовий потенціал. Зрештою льотчик знаходить своє місце знову ж таки в авіації. Цензурний комітет дав фільму вищі кваліфікаційні оцінки як у виховному, так і в естетичному аспекті. Це був справді один із найхарактерніших пропагандистських фільмів довоєнної доби¹.

Пропаганда мілітаризму в художніх фільмах набрала ще більших обертів напередодні війни. Деякі картини, як і раніше, повертали глядача до подій Першої світової, тоді як інші перемикали його увагу на сучасність і демонстрували міць нового Вермахту. У 1939 році Герберт Майш і Ганс Бертрам зняли перший великий фільм про Люфтваффе, а Вернер Хохбаум у картині «Три унтер-офіцери» показав, як взаємодіють різні види збройних сил під час маневрів. Зйомки проводилися неподалік французького кордону, що було пов'язано з нацистською політикою залякування західних держав. Під час зйомок обох фільмів вдавалися до послуг не лише професійних акторів, а й регулярних армійських частин.

Пропаганда мілітаризму проявлялася також в численних стрічках комедійного жанру. Такі фільми, втім, виробляли і в роки Веймарської республіки, проте тепер вони набули чітко визначеного характеру. Навіть у комедіях армія та військові дії вже не могли зображуватись у сатиричному ключі. Деякі комедійні фільми були пропагандою нового Вермахту. Класичний приклад картина «Суперництво з повітрям», яка ще в січні 1934 року увійшла до репертуару кінотеатрів. Картина пропагувала планерний спорт у рамках акції масового навчання пілотів майбутніх Люфтваффе. Для досягнення особливого

¹ Wilson W. J. Festivals and the Third Reich. McMaster University (Canada). ProQuest Dissertations Publishing. 1994. С. 187.

пропагандистського ефекту у фільмі крім відомих акторів (Сібілли Шміц, Клауса Клаузена, Вольфганга Лібенайнера) знімалися німецькі майстри планеризму.

Повна характеристика всіх комедійних картин, завданням яких було пропагувати мілітаризм, видається нам недоречним, оскільки їх дуже багато, і виходили вони безперервним потоком до початку війни. Як приклади варто виділити хіба що найпопулярніші твори: за 1934 рік – «Чотири мушкетери, за 1936-й – «Солдати-товариші», за 1937-й – «Заєць». Пропаганді німецької авіації служили й популярні комедійні фільми за участю уславленого коміка Хайнца Рюмана, наприклад «Невдачливий пілот Квакс» (1941).

Після 1935 року випускалося багато фільмів, які привертали увагу суспільства до тих чи інших видів збройних сил. Як правило, їх демонстрували як доповнення до кіносеансів. Найпопулярніші – «День свободи – наш вермахт» (1935)¹, «Наша артилерія» (1939), «Льотчик, радист і артилерист» (1937) та кінострічки про військово-морський флот: «Морські гусари» (1936) тощо. Німецьким укріпленням на кордоні з Францією, будівництво яких почалося за наказом Гітлера в 1938 році, був присвячений надзвичайно розрекламований фільм «Західна стіна», а також фільм «Варта на Рейні»².

У кіно Третього Рейху тематично також було багато расизму, особливо антисемітської пропаганди. І все ж таки до 1938 р. кінематографісти виявляли помітну стриманість щодо цього, а расизм проявлявся головним чином у формі схвалення, як тоді пропагували, здорової, міцної і передової німецької раси. Єдина причина такої поміркованості – домовленості, що діяли на той час у міжнародній політиці та торгівлі (у тому числі німецькими фільмами), які змушували Третій Рейх зважати на позицію інших країн³.

1938 р. відбулися зміни як на рівні зовнішньополітичної розстановки сил, так і у внутрішній політиці стосовно євреїв. Щодо останньої, то події листопада 1938 року дали сигнал до єврейських погромів та репресій. На кіно це

¹ «День свободи – наш вермахт» (реж. Л. Ріфеншталь, 1935) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/ru/movie/484169/>

² Koonz C. The Nazi Conscience...С. 69.

³ Школова О. П. Йозеф Геббельс та генеза міфологем...С. 300.

позначилося миттєво, і вже за кілька місяців після сумнозвісної Кришталевої ночі на екрани вийшли перші антисемітські фільми.

Випущений студією UFA у 1939 р. фільм «Родовід доктора Пісторіуса» ще продовжував стару лінію звеличення німецької раси, але в ньому вже проглядають паростки відкритої пропаганди антисемітизму. Під обгорткою веселого сюжету з життя німецьких держслужбовців у 1935 р. ховається актуальна в той період для кожного з мешканців Німеччини проблема доказу свого арійського походження. Фільм є екранізацією роману, який сам по собі був виготовлений на соціальне замовлення.

Приємною несподіванкою для гітлерівських пропагандистів став шведський антисемітський фільм «Петтерсон і Бендель»¹, який, отримавши німецькі субтитри та благословення цензорів у вигляді кваліфікаційної характеристики «цінний у політичному відношенні», демонструвався на екранах Німеччини в 1933 р. Для повноти картини варто додати, що в самій Швеції цей фільм, який ганьбить євреїв, викликав загальне обурення.

Найгучніші пропагандистські фільми антисемітського штибу вийшли вже під час війни. Їхнім завданням було пояснювати та виправдовувати політику А. Гітлера стосовно євреїв у самому Рейху та на окупованих ним територіях. Вважалося, що в таких стрічках антисемітська пропаганда має бути такою ж непримиренною, як була сама політика стосовно них, яка переходила від репресій до знищення².

Характеристика кінопродукції Третього Рейху була б неповною без розмови про ті картини, головною метою яких було розважити глядача. Загалом, однозначної відповіді немає, чи можемо ми застосувати до них термін «пропагандистське кіно», враховуючи, що їх часто створювали заради касових зборів. Знавець кінематографа Третього Рейху Герд Альбрехт вважає, що цей

¹ «Петтерсон і Бендель» (реж. П. Браннер, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.imdb.com/title/tt0024442/>

² David W. Propaganda and the German Cinema...С. 134.

термін застосовується лише до 15 % картин, випущених у 1933–1945 роках, або, якщо бути точніше, до 153 фільмів¹.

Ми припускаємо, що Й. Геббельс навмисно стимулював створення якісних комедійних фільмів, а крім того, хотів заспокоїти кінематографістів, наляканих нещодавніми репресіями проти тих, чиї жарти не сподобалися міністру пропаганди. Тобто за його рішенням ховалися міркування політичної якості. Цензурні рішення окупаційної влади в післявоєнній Німеччині також не можуть бути абсолютно точним оцінним критерієм. Союзники заборонили подальші покази 223 художніх фільмів 1933-1945 рр., проте до них потрапляли й роботи, зняті до 1933 року. Втім, у пізніший період багато заборонених картин повернулися на німецькі екрани, оскільки у відриві від реалій гітлерівської Німеччини вони перестали виконувати функцію пропаганди нацизму. Крім того, як виявилось пізніше, деякі подібні картини можна було використовувати в пропагандистських цілях вже за нового розкладу сил, за нових політичних умов розділеної Німеччини.

Таким чином, при оцінці кінопродукції Третього Рейху ми, безперечно, маємо виходити з того, що будь-який фільм, навіть якщо він далекий від політики, неминуче відображає соціальні відносини в країні. В умовах тоталітарної держави все, що адресувалося публіці, підлягало суворому контролю, тобто практично будь-яка стрічка, якщо вона суперечила пропагандистським завданням Третього Рейху, не потрапляла на екран. Автор фільму мав справу із замовником; між продюсером та автором стояв апарат попередньої цензури, а між продюсером та глядачем – цензури каральної.

2.2. Символіка, образи та міти в німецькому кіно

За час існування Третього Рейху було створено 1097 художніх фільмів, і кожен десятий з них містив відкриту політичну пропаганду. У нашій роботі ми проведемо аналіз фільмів, які стали вершиною документального кіно свого часу

¹ David W. Propaganda and the German Cinema...С. 154.

й, водночас, потужним інструментом пропагандистської політики нацистської Німеччини.

Першими згадаємо два фільми: «Перемога віри»¹ та «Тріумф волі»². Це чорно-білі документальні повнометражні стрічки режисерки Л. Ріфеншталь. Вони розповідають про п'ятий та шостий з'їзди Націонал-соціалістичної робочої партії у місті Нюрнберг. Обидва фільми були зняті за особистим розпорядженням А. Гітлера. Їх сценарій досить простий. Він презентує події з'їзду в хронологічній послідовності. Л. Ріфеншталь використовувала улюблений метод нацистських пропагандистів, розігриваючи атмосферу за допомогою використання ефекту нагнітання³.

Початок «Перемоги віри» присвячений простим жителям Німеччини. Надалі він переходить до військових і членів партії. Схожі елементи можна помітити у «Тріумфі волі», який розпочинається з кадрів хмар та літака з фюрером. Звук грає ключову роль у будь-якому документальному фільмі, і обидва ці твори використовують всі види звукового супроводу: музика, слова і шум. Музику до фільмів спеціально створив німецький композитор Г. Віндт, з яким Л. Ріфеншталь співпрацювала до кінця Другої світової війни. Ця музика супроводжує глядача протягом усієї стрічки, перериваючись лише промовами А. Гітлера та його соратників.

Композитор зрідка використовує маршові ритми, але навіть коли вони присутні, то залишаються спокійними і величними. Закадрова музика відіграє ключову роль у створенні настрою фільмів, вдало доповнюючи візуальний контент і підсилюючи його вплив. Означені фільми також вражають використанням внутрішньокадрової музики. На відміну від спокійних і урочистих мелодій, які були створені Г. Віндтом, внутрішньокадрова музика сповнена військовими маршами і гімнами. Тут відсутня стриманість, притаманна зовнішньокадровій музиці. Марші чітко передають настрої тогочасної

¹ «Перемога віри» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://uakino-bay.com/17756-peremoga-viri-m1.html>

² «Тріумф волі» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://kinobaza.com.ua/titles/triumph-of-the-will>

³ Пращук О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди...С. 162.

Німеччини, і підкреслення переваг арійців простежується в усьому, починаючи від виправки солдатів і закінчуючи підбором музики для парадів і маніфестацій¹.

Класичні інструменти, такі як духові та ударні, використовуються для створення урочистості та визначення чіткого ритму. Л. Ріфеншталь майстерно комбінує ритмічні частини композиції з обличчями і ногами солдатів, знаменами та цивільними особами на фоні, які стежать за подіями. У моменти спокійної музики кадри з військовими змінюються на вражаючі зйомки параду, де розгортається перед нами величезна і злагоджена армія.

Коли мова заходить про використання «слів», то «Перемогу віри» можна вважати «безмовним» документальним фільмом, оскільки, крім промов фюрера та його спільників, у кадрі відсутні будь-які інші слова. Коли персонажі говорять, музика припиняється, поступаючись прямій мові. Самі промови та виступи побудовані в стилі, характерному для нацистів: починаються зі спокійних нот, але потім агресії та експресії стає більше, і в кінці персонажі практично переходять на крик. Так, слова набувають значення та вражають набагато глибше.

У «Тріумфі волі»², крім промов Адольфа Гітлера та його спільників, використання «слів» у фільмі обмежується закадровими позначеннями. Всі вони представлені без оцінки, лише констатацією факту. Виступам А. Гітлера відводиться значна увага, і їхні промови становлять близько 20 % загальної тривалості фільму³.

Також ми можемо почути так звані «слова німецького народу» у цих фільмах. Хоча вони з'являються зрідка, але несуть характерне емоційне забарвлення. Єдині персоніфіковані слова в «Тріумфі волі», які не належать А. Гітлеру та його спільникам – це команди і перекличка військовослужбовців на параді. Але найемоційніше враження створюють масові викрикування гасел

¹ Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині... С. 162.

² «Тріумф волі» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://kinobaza.com.ua/titles/triumph-of-the-will>

³ Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині... С. 163.

тисячами людей, що відповідають своєму лідеру загальними пропагандистськими фразами.

Один із перших пропагандистських художніх фільмів Третього Рейху, «Юний гітлерівець Квекс»¹ (1933), режисера Ганса Штайнгофа, використовувався для впровадження нацистських ідей серед молоді. Фільм був створений на основі роману Алоїса Шенцінгера «Квекс з Гітлерюгенда» і взяв за прототип Герберта Норкуса, загиблого під час конфлікту з прихильниками комунізму підлітка в 1932 році.

Сюжет розповідає історію Гайні Фолкера, учня з маленького міста та сина безробітного робітника. Зазнавши відчуття відчуження від суспільства, він обирає комуністичну ідеологію для самореалізації. Після самогубства матері Гайні знаходить опіку та розраду в Гітлерюгенді, де швидко здобуває повагу і прізвисько «Queх». Невдовзі від впливу сина навіть його батько починає сумніватися у своїх комуністичних переконаннях².

У фільмі використовується нацистська символіка – прапори, свастики, класичне нацистське вітання. Також варто звернути увагу на візуальну метафору, що використовує різні модуси для подання цільових та джерельних концепцій, як відзначає Чарльз Форсевіль: «На відміну від мономодальних метафор, мультимодальні метафори є метафорами, цільовий і джерельний концепти яких представлені виключно або переважно в різних модусах»³.

Додамо, що у фільмі «Юний гітлерівець Квекс» видно сильний контраст між мовленням представників Гітлерюгенду та молоддю, яка симпатизує комуністичним ідеям. Комуністів режисер зобразив розпусною, галасливою та неохайною групою недалеких людей, які пропонують «Квексу» випити шнапсу,

¹ «Юний гітлерівець Квекс» (реж. Г. Штайнхофф, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/movie/351174/>

² Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди... С. 103-104.

³ Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Forceville Ch. J., Urios-Aparisi E. Multimodal Metaphor. Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2009. P. 23.

покурити та зіграти в карти. Вони схильні до згубного способу життя та висловлюють зневагу до жінок, говорячи їм непристойні речі¹.

У черговому епізоді фільму, який відбувається у таборі Гітлерюгенду, послідовники А. Гітлера представлені як ввічливі та уважні, навіть до «Квекса», який прибув до них з комуністичного боку. Голова табору чітко висловлює свою ідеологію, звертаючись до молоді голосно та чітко: «Товариші, наші думки повністю присвячені Німеччині! Німеччина! Наша Німеччина! Тепер вона зв'язана класовими ланцюгами, які ми скоро розірвемо. Ми клянемося вірністю нашому Фюреру»².

Ці слова відображають ключові аспекти пропаганди нацистського режиму, включаючи єдність, братерство, важливість Німеччини, ворогів, що тримають країну в класових ланцюгах, і клятву відданості Фюреру. Це повідомлення направлено на глядача з метою закріплення єдності та вірності ідеям націонал-соціалізму, підкреслюючи роль однієї лідерської постаті, яка здатна привести Німеччину до перемоги та величі³.

Коли «Квекс» поширює нацистські листівки, група комуністичних «розбійників» оточує його та кілька разів завдає ударів ножом. Під час цього нападу друзі з Гітлерюгенду знаходять його вмираючим. Світлі очі «Квекса» дивляться повз друзів вгору, на небо. З усмішкою на обличчі, він шепоче рядки з пісні «Unsere Fahne flattert uns voran» (Наш прапор веде нас вперед). Перед своєю смертю головний герой захоплюється образом прапора славетної німецької армії. Це зображення прапора слугує візуальною метафорою, символізуючи силу і міць Третього Рейху, а також вказуючи на те, що померти за ці ідеали є честю і щастям (рис. 2.1.)

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 107.

² «Юний гітлерівець Квекс» (реж. Г. Штайнхофф, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/movie/351174/>

³ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 107.



Рис. 2.1. Приклад візуальної метафори у фільмі «Юний гітлерівець Квекс»

Прапор також виступає як символ віри та надії. У хвилі народного ентузіазму прапор має вести до досягнення цілей, закладених у гаслах «За фюрера, народ і батьківщину». Таким чином, створюється враження, що Квекс залишається відданим ідеям Гітлера до самої смерті. Він не плаче, не просить допомоги, його головна турбота – це вірність ідеям націонал-соціалізму¹.

На прикладі фільму «Концерт на замовлення»² 1940 р. режисера Едуарда фон Борзоді, можна відзначити використання візуальних метафор для втілення ідеології та цінностей нацистського режиму. У фільмі відображено концерти на замовлення, які виконують функцію фізичного вираження зв'язку між солдатами на фронті та їхніми родинами вдома.

Важливою візуальною метафорою є сприйняття музики як символу єднання народу. У контексті нацистської ідеології, існує мітичне уявлення про «народну спільноту»³. А музика в цьому контексті стає засобом спілкування та спільного переживання для німецького народу, розділеного багатьма кілометрами. Концерти на замовлення служать як посередники між солдатами на

¹ Gregor A. J. The Ideology of Fascism... С. 392

² «Концерт на замовлення» (реж. Е. фон Борзоді, 1940) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/rus/movie/143958/>

³ Blaas R. Staatskanzler Fürst Metternich. Diplomatie und Aussenpolitik Österreichs. 1977. С. 98.

фронті та їхніми рідними вдома, підкреслюючи єдність і нерозривний зв'язок (рис. 2.2.).



Рис. 2.2. Приклад візуальної метафори у фільмі «Концерт на замовлення»

У фільмі демонструється, як солдати, після порятунку свиней у Франції, захоплюються концертом на замовлення. Це відзначається як важливий момент спілкування та підтримки з боку рідних, що знаходяться вдома. Зв'язок через музику і концерти служить важливою візуальною метафорою, передаючи ідею єднання та підтримки в рамках націонал-соціалістичного світогляду¹.

У фільмі «Штурмовик Бранд»² 1933 р., режисера Франца Зейтца, присутній приклад юного мученика в особі персонажа Еріха Лонера. В останні миті свого життя Еріх висловлює надзвичайно сильну думку, кажучи своїй матері, яка стоїть біля його ліжка та перебуває в повному розпачі: «Man muss bereit sein, für sein Heimatland zu sterben» («Треба бути готовим померти за свою Батьківщину»). Ці слова, висловлені саме молодим хлопцем, надають сцені надзвичайної сили як для дорослих глядачів, що бачать в ньому свого сина, так і

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 106.

² «Штурмовик Бранд» (реж. Ф. Зейтц, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/ru/movie/225345/>

для молоді, яка отримує яскравий приклад відданості батьківщині та лояльності своєму лідеру¹.

Сцена смерті Еріха замінюється військовим маршем, який символізує переможний рух гітлерівської армії по Європі. Цей візуальний перехід підкреслює єдність молоді та її готовність служити і вмирати за ідеали нацистського режиму. Сцена стає ілюстрацією піднесення і величі націонал-соціалістичних ідей. Пропаганда у нацистському кінодискурсі використовувала також вербальний модус, повторюючи тези про велич Німеччини. Це створювало у глядачів переконання, що слідування ідеям фюрера є найвищим пріоритетом, і навіть життя не має такої ваги порівняно з величию нації². Цей метафоричний образ має дещо схоже з картиною «Юний гітлерівець Квекс», яку ми проаналізували раніше.

Цілком вірогідно, що після нападу Третього Рейху на СРСР, нацистами планувалося метафорично за допомогою кіно впливати на місцеве населення. Адже саме в такий спосіб було вкрай ефективно популяризувати власні ідеологічні міти. На підтвердження цієї тези, наприклад, візьмемо те, що у листопаді 1941 р. в Берліні була заснована компанія «Централь-гезельшафт Ост», а трохи пізніше запрацювали її філії – «Остланд-фільм» в Ризі і «Україн-фільм» у Києві. В «Остланд-фільм» були представництва в Таллінні, Каунасі, Мінську та Барановичах, а в «Україн-фільм» – у Дніпропетровську, Запоріжжі, Луцьку, Проскурові, Мелітополі, Миколаєві, Житомирі, Вінниці, Чернігові та Кривому Розі³. Нацисти навіть подумували про створення німецького Голлівуда в Криму, однак підготовчі роботи до цього були припинені через поразку в Сталінградській битві. Новоутворені підприємства займалися перш за все поширенням фільмів, і мали слугувати одночасно базою для майбутнього виробництва. Врешті-решт, воно почалося з випуску документального кіно і

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 106-107.

² Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди...С. 106.

³ Михайлюк М. Німецька пропаганда в Україні. Україна в Другій світовій війні погляд з XXI ст.. Історичні нариси. У двох книгах. К.: Наукова думка, 2010. С. 652.

пропагандистських короткометражок, а з 1943 р. здійснювалося й у формі дублювання німецьких фільмів на російську та українську мови¹.

Під час нацистської окупації в Україні не знімалися спеціальні нацистські фільми, призначені для широкого кінопоказу. Однак нацистська пропаганда активно використовувала кінематограф для своїх цілей, і деякі фільми створювалися або адаптувалися для показу в окупованих регіонах, включаючи Україну.

Наприклад, пропагандистський фільм «Останній вар'ят» (1943), який створювався у нацистській Німеччині, містив епізоди, що розгорталися на українських теренах. Фільм пропагував ідеї расової чистоти та підтримував нацистську ідеологію. Проте, його рівень «популярності» був відносно невеликим порівняно із загальним обсягом нацистської кінопродукції.

Тож в індустрії кіно нацистської Німеччини виокремлюються такі ключові метафори і міти, які слугували пропагандистським інструментом для формування та утвердження ідеології націонал-соціалізму. За допомогою візуального та вербального впливу нацистське кіно активно підтримувало ідею «культу лідера» та визначало нову модель «демократії», де обрання однієї керуючої особи мало перевагу над класичною моделлю «влади народу».

Візія суспільства без класів та каст демонструвалася для підтримки колективної єдності та відсутності соціальних розривів. Водночас, пропагувалася ідея боротьби та самопожертви як обов'язкового елемента для створення сильної держави, де громадяни повинні були бути сильними та відданими інтересам країни. Німецький кінематограф того часу підкреслював важливість єдності політичних сил та ефективного управління в межах однієї держави. Крім того, вони пропагували необхідність твердої ідеології, яка мала замінити мінливий світогляд, створюючи основу для стабільної та могутньої держави.

¹ Салата О. Формування німецького інформаційного простору в Рейхскомісаріаті України та в зоні військової адміністрації (червень 1941р.-1944 рр.). Монографія. Донецьк, 2009. С. 182.

Отже, усі ці метафори та міти були націлені на формування сприйняття світу та внутрішніх переконань громадян відповідно до ідеології націонал-соціалізму. Фільми слугували не лише засобом розважального мистецтва, а й потужним інструментом пропаганди, спрямованим на втілення та поширення цілей нацистського режиму.

РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ КІНОФІЛЬМІВ ТРЕТЬОГО РЕЙХУ НА ГРОМАДСЬКУ ДУМКУ

3.1. Сприйняття продуктів кіноіндустрії тогочасними німецькими громадянами

Як ми уже визначили на конкретних прикладах, кінематографія за чіткого програмування може бути досить вдалим інструментом пропаганди. Вона активно генерує у свідомості глядача ідеалізовану картину світу. Залежно від задуму авторів (режисер, сценарист), фільми можуть створити у глядачів враження чесності та морального верховенства якогось персонажа, не враховуючи того, яким був його прототип насправді.

Однак найголовнішою властивістю фільмів, що дозволяє використовувати їх як засіб пропаганди, є їхнє вміння впливати на людей фактично непомітно. Вплив відбувається переважно на емоційному рівні, поза полем, керованого розумом людини, і це допомагає обійти раціональне мислення людини (виникнення емоційного резонансу). Емоційний резонанс окреслюється створенням певного настрою в масовій аудиторії. Він дозволяє обійти психологічний захист на свідомому рівні, який намагається захиститися від реклами, пропаганди інших методів¹.

Іноді кіно виступає стимулом переосмислення власного життя, цінностей та довкілля. Незалежно від змісту фільму, він може змінити або утворити деяке уявлення чи думку, починаючи з уявленням про заміжжя і кохання, закінчуючи політикою уряду. Так, у підсвідомості створюються сприятливі умови для впровадження нових стереотипів стосовно деяких політичних структур, діячів, держав чи націй. Держава, яка має бажання використовувати пропагандистські механізми, часто використовує величезний вплив фільмів на людей². Зокрема, це

¹ Кеворкян К. Історико-культурні та політико-економічні фактори походження нацистської пропаганди як політичної комунікації. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Питання політології. № 22. 2012. С. 134.

² Дюпір Б. Етика сім'ї і тоталітаризм. Дух і літера. 2002. № 9-10. С. 47.

дуже добре розуміли і у Третньому Рейху – як символ культури та розваг, кіно впливає на глядача, незважаючи на те, чи прагнув він цього. Але для того, щоб кінопродукт дістався до аудиторії, мала бути налагоджена система його розповсюдження, про яку Третій Рейх турбувався фактично до кінця свого існування.

До перегляду фільмів у нацистській Німеччині були долучені найширші верстви населення. Кінозали прагнула заповнити і сама держава, особливо коли йшлося про покази пропагандистських картин. Заради цього ціни на квитки намагалися час від часу знижувати, що було більш актуально для молоді. Бували й випадки застосування методів тиску чи навіть примусу. Держава все прагнула контролювати, від виробництва до сприйняття суспільством тогочасної кінопродукції. У 1939 р. залишалось лише сім прокатних фірм, а через три роки прокат був повністю централізований. 1 червня 1942 року почав діяти головний центр кінопрокату «Дойче фільмфертрібс», який централізував все, що стосувалося поширення вітчизняних та іноземних фільмів¹.

Масове споживання кінопродукції забезпечувалося широкою мережею постійно діючих кінозалів та численними виїзними кінотеатрами, які переважно перебували у підпорядкуванні правлячої партії. В 1932 р., тобто до приходу А. Гітлера до влади, в Німеччині налічувалося 5054 кінотеатри, що вміщали 1988251 глядача. Наступного року їхня кількість зросла до 5071 (з них 4100 були пристосовані для демонстрації звукових фільмів), а кількість місць трохи зменшилася. Цей тимчасовий спад, а також деяке скорочення числа кінозалів до 1935 р. пов'язані з ліквідацією низки малих кінотеатрів і модернізацією. Мережа кінотеатрів різко збільшилася після анексії Австрії (понад 800 залів) та Чехії².

За даними, що стосуються початку 1938 р., на 1 тис. жителів Німеччини припадало 26,9 сидячих місць у кінозалах. Але мережа приміщень була розподілена нерівномірно, тож можна було знайти райони, які суттєво

¹ Спудка І.М. *Нацистська пропаганда...* С. 180.

² Brockman S. *A Critical History of the German Cinema...* С. 209.

відхилялися у більшу чи меншу сторону від середніх показників. Найбільшої концентрації мережа кінотеатрів досягала у великих портових містах.

У своїх публічних виступах Й. Геббельс нерідко хизувався тим, що Німеччина посідає перше місце у Європі за кількістю кінотеатрів. 1935 р. в гітлерівській пресі була опублікована не надто достовірна інформація про те, скільки кінотеатрів діє в окремих країнах. У переліку на першому місці опинилися США (18 тис. залів), на другому Німеччина (5005), потім йшли Сполучене Королівство (4608), Франція (2900), Італія (2095), Чехословаччина (1883), Іспанія (1335), СРСР (1025), Швеція (843), Австрія (650), Бельгія (650) та Польща (428)¹.

Кінотеатри Третього Рейху демонстрували для населення насамперед німецькі картини. Однак у період гітлерівського правління на екрани допускалися і фільми, зняті до приходу нацистів, зокрема деякі німі. Це було виправдано нагальними потребами, оскільки у зв'язку зі значним скороченням імпорту картин з-за кордону поточне виробництво виявилось неспроможним задовольнити попит, що зростав. На правду, населення Німеччини саме в 1930-х рр. збільшило свою зацікавленість у відвідуванні кінотеатрів.

У певних суспільних груп, зокрема і тих, які були вірними прихильниками націонал-соціалізму, час від часу виникали конфлікти з власниками кінотеатрів, які демонстрували, на їхню думку, неналежні фільми. Так, наприклад, серед найбільш типових так званих «протестів громадської думки» можна відзначити скандал, влаштований групою студентів в одному з кінотеатрів Кельна під час демонстрації фільму «Шляхи до гарного шлюбу». У зйомках цієї картини, що ґрунтується на відомій книзі Теодора Хендріка «Ідеальний шлюб», брали участь не лише німецькі актори, а й сам автор. Мотиви протестувальників були очевидні: ідеї голландського сексолога, чії книги в Третьому Рейху публічно спалювалися на вогнищах, суперечили багатодітності німецьких сімей, що пропагували гітлерівці². Цікавим видається те, що незважаючи на повсюдно

¹ David W. Propaganda and the German Cinema...С. 103.

² O'Brien, Mary-Elizabeth. Nazi Cinema as Enchantment...С. 202.

організовані протести, картина з дня своєї прем'єри у травні 1933 р. і до офіційної заборони у березні 1936 р. обійшла багато кінотеатрів по всьому Рейху, користуючись великим успіхом глядачів.

На перший погляд може здатися, що після того, як нацисти здобули владу, то кожен другий фільм мав стати суто пропагандистським. Але на правду, вподобання німецької публіки були різними. Близько 50 % всіх повнометражних фільмів Рейху – це комедії. Комедійні картини охоплювали широкий спектр тем. У найбільшій кількості випускалися музичні комедії, які дозволяли максимально використовувати звук у кіно; багато було і комедій на спортивні, «народні» та кримінальні теми. Так, не всі вони відрізнялися аполітичністю. Різні політичні акценти – від расистських до мілітаристських – особливо були відчутними у комедіях про спорт¹.

Без пропагандистських акцентів не обходилися і драми, присвячені суспільству та його звичаям. Проголошення цінності міцної сім'ї та багатодітності саме по собі було політично нейтральним, проте в умовах Третього Рейху набувало своєї специфіки. Це добре розуміли керівники спецслужб, коли в роки війни рекомендували не показувати в кіно конфлікти між подружжям. Винятком, який при цьому погано вписався в обставини воєнних років, став фільм Хельмута Койтнера «Романс у мінорі»² (1943). У ньому розказано історію нещасливого, трагічного кохання, яке відчувала дружина скромного провінціала до прославленого композитора та диригента. У Німеччині картину зустріли прохолодно, але реакція закордонної публіки була іншою. Власне, пропаганда Третього Рейху була різною і повсюдною в деталях. В багатьох фільмах, які першочергово не вважалися суто пропагандистськими, звичайний глядач міг її прямо й не усвідомлювати. Однак повні кінозали німецьких кінотеатрів в 1930 – на початку 1940-х рр. говорять про те, що суспільство було готове споживати таку продукцію і схвально її сприймати.

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кіно дискурсі...С. 107.

² «Романс у мінорі» (реж. Х. Койтнер, 1943) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/rus/movie/106428/>

Завоювання німців 1941–1942 рр. зробили число кінотеатрів під німецьким управлінням ще більшим. До кінця 1942 р. їх було вже 8578; з них 7043 розташовувалися на території «Великого Рейху», 1115 – у Протектораті Богемії та Моравії, 180 – у Генерал-губернаторстві та 270 – на території України, Росії, Білорусії та балтійських країн. Втім, упродовж наступних кількох місяців кількість кінотеатрів на захоплених територіях СРСР суттєво збільшилась.

За роки війни значно зросла сама кіноаудиторія та її захоплення німецькими фільмами. У 1939 р. вона досягла 624 млн. глядачів в кінотеатрах Третього Рейху, а через два роки збільшилася до 900 млн. В період розквіту, в 1943 р., зафіксовано понад 1116 млн., приблизно 10 % від світової аудиторії. Німецьке суспільство віддавало перевагу здебільшого комедійним фільмам, які становили 50 % ринку, але при цьому вони активно ходили й на інші жанри. В тому числі на документальні та художні фільми з суто пропагандистськими цілями¹.

Поразки на Східному фронті та руйнування, завдані бомбардуваннями, призвели до істотного зниження числа кінотеатрів, а тим самим і глядачів. Внаслідок нальотів авіації до серпня 1943 р. було знищено 237 кінотеатрів. Це не мало катастрофічних наслідків, проте вже наступного року в Рурській області можна було виявити населені пункти, в яких не залишилося жодного кінотеатру. Все частіше доводилося влаштовувати кіносеанси у приміщеннях тимчасового користування².

У 1944 році була організована планова акція з проведення показів у спеціально пристосованих для цього бараках, а влітку того ж року на закритому деревами спортивному майданчику зруйнованої бомбами школи в Ганновері був організований перший у Німеччині денний кінотеатр просто неба. При цьому відвідування таких заходів залишилося на високому рівні, попри загрозу бомбардувань. До кінця війни через закриття театрів кінематографісти отримали

¹ Lasswell H. D. Propaganda technique in the world war. London: K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd., New York: A. A. Knopf. С. 142.

² Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor...С. 194.

в своє розпорядження низку великих залів для глядачів. У самому Берліні для кінопоказів було переобладнано вісім будівель театрів¹.

Провівши аналіз відповідної літератури, ми визначили, що німецька аудиторія позитивно сприймала фільми, які продукував нацистський пропагандистський апарат. Власне, як ми уже визначили, фільми, створені в Третьюму Рейху, були ретельно сплановані та виготовлені, щоб впливати на масову аудиторію та формувати громадську думку відповідно до ідеології нацистського режиму. Водночас влада на всіх рівнях стимулювала громадян відвідувати кінотеатри (особливо в той час, коли там демонстрували «суспільно-важливі» кінострічки). Наведемо декілька прикладів.

Фільми, такі як «Юний гітлерівець Квекс», були здебільшого спрямовані на молодь і призначені ідеалізувати членів Гітлерюгенду. Означена картина виступала як інструмент виховання та мобілізації молоді на шляху до націонал-соціалістичного ідеалу. Саме серед юної вікової групи вона набула найбільшої популярності і впливу. Фільм вдало ідеалізував Гітлерюгенд, представляючи його як організацію, яка зміцнює силу нації. Аудиторія сприймала цю ідею позитивно та мотивуюче. Як наслідок, дана організація завжди мала приплив нових учасників. Зрозуміло, що «Юний гітлерівець Квекс» не єдина цьому причина, але його прем'єра зіграла важливу роль в сукупності з іншими пропагандистськими факторами².

Також варто розуміти, що вплив фільмів на німецьку аудиторію варіювався в залежності від індивідуальних уподобань, соціального статусу та ідеологічних переконань глядачів. Але здебільшого вони виступали не як основний, а допоміжний механізм у формуванні громадської думки. Наприклад, нацисти використовували кіно як один із засобів для поширення антисемітизму та пропаганди ворожнечі до єврейського народу. Сам антисемітизм з кінця 1930-х років був широко розповсюджений німецькими землями. Кіно лише закріпило уже сформовані А. Гітлером та Й. Геббельсом образи. До того ж часто робилося

¹ Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років... С. 102-103.

² Сніжко А. Характеристики ефективності тоталітарної пропаганди...С. 253.

це у легкій, навіть гумористичній формі. Але дослідники кіно розуміють, що ці фільми служили Рейху не лише розважальною функцією, але і стали інструментами пропаганди та джерелом формування антисемітських поглядів серед населення. Вони сприяли утвердженню ідеології націонал-соціалізму та розпалюванню ненависті до єврейського народу¹.

Отже, з усього цього можемо стверджувати, що Третій Рейх уміло використав кінематограф для просування своїх ідей в маси. Німецька аудиторія часів перебування нацистів при владі охоче ходила на кінопрем'єри різних фільмів, які в тій чи іншій формі продукували суспільно-політичні доктрини. У Міністерстві пропаганди розуміли, що на додаток до прямих способів впливу важливою є кінематографія, як опосередкований спосіб навіювання. Вплив кіно не обмежується навмисним його використанням. Воно може інформаційно тиснути на людей незалежно від волі глядача – непомітно для нього. В нацистській Німеччині мали місце обидва варіанти пропаганди через фільми: відкрита й прихована. І обидва вони мали величезний вплив на громадську думку.

3.2. Сучасна перцепція німецького пропагандистського кіно

Сучасні історики ретельно досліджують німецький кінематограф часів Третього Рейху, зосереджуючись на різноманітних аспектах його впливу на громадську думку і культурний ландшафт. Тому перцепція нацистських фільмів станом на зараз є досить різноманітною. Сучасний глядач, так само, як і дослідник уже не піддається пропагандистському впливу, закладеному в фільми Третього Рейху. Але при цьому, німецька кіноіндустрія 1933–1935 рр. може бути корисною в історичному контексті, як відображення своєї епохи.

З точки зору сучасного сприйняття, аналізу піддається структура фільмів тих часів, жанрові особливості, використання символів та естетичні рішення.

¹ Перевертун О. Ловейко Т. Аналіз засобів впливу геббельсівської пропаганди...С. 47.

Дослідників, зокрема, цікавить, як режисери та сценаристи вбудовували націонал-соціалістичну ідеологію в кінематографічний контент. А відтак, соціокультурний вплив на громадську думку є ще однією ключовою областю сучасної перцепції німецького пропагандистського кіно. Аналізуються реакції глядачів, вивчається, як формувалася їхня громадська думка та взаємодіяла із націонал-соціалістичною ідеологією.

Дослідники кінематографу Третього Рейху зазвичай аналізують його крізь призму нацистської пропаганди, спрямовуючи увагу на різні аспекти впливу та знаходження нових точок опору для досліджень. Кожен з авторів висуває власні теорії та питання, спрямовані на розуміння того, що визначало співпрацю представників кінематографічної сфери з нацистським режимом. В цьому контексті можемо виокремити три важливі напрями сучасного сприйняття:

- фільми періоду 1933–1945 рр. не тільки слугували ідеологічним цілям, але й віддзеркалювали суспільні вподобання німецького народу;
- нацистські фільми сприяли ідеологічній стабільності, заохочуючи цінності та моделі наперед визначеної поведінки;
- кіно Третього Рейху є ідеальним прикладом поєднання розваг та пропаганди.

На сьогодні, розглядаючи кіноіндустрію нацистської Німеччини, ми прагнемо визначити, що стимулювало діячів культури до співпраці із злочинним режимом та чи взагалі сприймали вони нацистську ідеологію. Д. Халл висунув кілька теорій, що пояснюють поведінку кінематографістів у Третьому Рейху¹:

- Теорія «Погані яйця є в кожній кошику»: у будь-якій країні може бути достатня кількість недалекоглядних людей, готових виконувати абсурдні доручення.
- Теорія «Всі люди опортуністи»: ця теорія стверджує, що будь-хто буде діяти лише за наявності вигідних стимулів.

¹ Hake S. Popular Cinema of the Third Reich...C. 132.

- «Все у нацистській Німеччині було нацистським»: згідно з цією теорією, всі фільми того періоду були політичними або розважальними і мали нацистський відтінок. Діяти в інший спосіб було неможливо.
- Синдром «я був змушений»: в післявоєнний період кінематографісти найчастіше виправдовували свою співпрацю із нацистським режимом вимушеними обставинами.

В цілому, ці теорії, за словами автора, можуть мати поверхневий характер, але вони відображають поширені пояснення феномену нацизму в німецькому кінематографі 1933–1945 рр. Також існує проблема перегляду фільмів нацистського періоду через технічні втрати фільмокопій. Д. Халл відзначає, що вже зникли деякі назви фільмів, які були доступні для дослідників кілька років тому. За його словами, у найближчі п'ятдесят років історичну науку може спіткати чергове розчарування: «...доведеться додати ще тисячу назв до легіону втрачених фільмів». Така технічна втрата ускладнює завдання дослідників і робить неможливим повний обсяг перцепції кіноспадщини того періоду¹.

Інтерес до фільмів періоду Третього Рейху знаходить активне висвітлення в науковому дослідженні С. Хейка «Популярне кіно Третього Рейху». Він визначається декількома ключовими чинниками. По-перше, його поява пов'язана з повільним об'єднанням Німеччини після падіння Берлінської стіни та змінами у політичному ландшафті Європи у 1990-х роках. Це сприяло новому погляду на історію Третього Рейху.

Дослідник вказує на ревізійні теорії, які спонукають вивчення переосмисленої історії нацистського періоду та його відношення до концепції повоєнної Німеччини. Крім того, виникає інтерес до протистояння спадщини Східної та Західної Німеччини після об'єднання. Дебати щодо пам'яті про Голокост та Другу світову війну стають важливими пунктами обговорення, а зростання уваги до питань націй та національної ідентифікації, особливо в

¹ Brockman S. A Critical History of the German Cinema...С. 341.

контексті об'єднаної Німеччини, також знаходить своє місце в дослідженні кіномистецтва означеного періоду¹.

Дослідження, спрямовані на аналіз кінострічок періоду Третього Рейху, сприяють постійній переоцінці кінематографа цього періоду. Автор визначає три основні положення, що мотивують дослідників докладно розглядати нацистську кіноіндустрію²:

- Кіно в Третьому Рейху було популярним завдяки культурним традиціям, естетичним почуттям, соціальним практикам та високорозвиненій системі підготовки кінозірок, які прийшли в індустрію з театральним минулим.
- Популярні форми та стилі кіноіндустрії були уважно відібрані з досвіду Веймарської республіки як елемент послідовності кіновиробництва Третього Рейху.
- Публічні та політичні дискурси залишалися у суперечності один з одним. Зазначається, що актуальність цього дослідження полягає не лише в переосмисленні історії кіно, але й у кращому розумінні політики розваг у час (після) Третього Рейху. Особлива увага приділяється політичній пропаганді в період нацистського панування, а також в наступних періодах німецької історії, коли виник «синдром провини» і важко було подолати нацистське минуле.

Взаємодія цих чинників створює плідне поле для подальших досліджень та аналізу кінопродукції Третього Рейху, і цей інтерес виявляється актуальним у науковому співтоваристві. Загалом, унікальність роботи С. Хейка в тому і полягає, що вона спробувала відійти від традиційного підходу під час аналізу кінострічок крізь призму нацистської ідеології. Так, С. Хейк розглядає німецькі кінострічки 1930-1940-х років, як соціальне замовлення, внутрішній запит німецького суспільства.

¹ Hake S. Popular Cinema of the Third Reich...C. 147.

² Brockman S. A Critical History of the German Cinema...C. 341.

Інші дослідники, такі як М.-Е. О'Брайан та Л. Хайнс, звертають увагу на жанрові особливості німецьких кінострічок періоду Третього Рейху. Зокрема, вони акцентують увагу на розважальному кіно, де мелодрама та комедія, за їхньою думкою, використовувалися в пропагандистських цілях. М.-Е. О'Брайан визнає, що найбільш ефективна пропаганда приховує свої наміри та заклики. В цьому контексті використовується термін «чарівність реальності» для позначення того, як фільм може залучити глядача і перемістити його в зовсім іншу дійсність, що впливає на людей навіть без їхньої свідомої участі¹. Л. Хайнс вказує, що мелодрама стає особливо корисною в періоди, коли традиційні релігійні форми мають бути замінені на революційні².

Я. Гарден у своєму дослідженні зазначає, що навіть не дивлячись на готовність лідерів Третього Рейху вести «велику» війну, в тому числі і на пропагандистському рівні, не завжди вони мали провідні позиції. Іноді випущені фільми навіть суперечили намірам пропагандистів, іноді виробництво фільму забирало занадто багато часу, і його зміст став неактуальним у реаліях війни³.

Після капітуляції Німеччини у 1945 р. союзники конфіскували усі копії німецьких фільмів, знятих з 1933 року. Ці фільми потім класифікували на три категорії (А, В, С) в залежності від їхнього змісту та можливого впливу. В результаті поверхневої перевірки, яка більше стосувалася зображених символів режиму, а не психологічного впливу, вони знову були допущені до демонстрації без купюр (категорія А), з купюрами (категорія В), або заборонені (категорія С). З часом багато фільмів піддавались перегляду та переоцінці під впливом комерційних інтересів.

Зараз у списку обмеженого показу залишається близько 40 фільмів. Ці фільми можна переглянути у спеціальному переглядовому залі комісії самоконтролю у Вісбадені. Список включає фільми різних жанрів, від комедій та драм до памфлетів проти різних груп. Серед них є також відомі твори, такі як

¹ O'Brien, Mary-Elizabeth. *Nazi Cinema as Enchantment...* С. 132.

² Heins L. *Nazi Film Melodrama...* С. 49.

³ Taxidou O., Orr J. *Post-war Cinema and Modernity: A Film Reader*. Edinburgh, 2000. С. 211.

«Єврей Зюсс» та «Вічний жид», які ще у 1963 р. були визнані ворожими німецькій конституції та образливими в своїй суті. Дискусії про зняття обмежень на показ цих фільмів ще тривають і є актуальними.

Та все ж, сьогодні нацистські фільми подивитися набагато простіше, ніж це було у ХХ ст. Навіть у Німеччині, де вони офіційно заборонені, їх можна знайти у цифровому вигляді. В епоху Інтернету заборона – це лише застарілий політичний жест, а не реальне обмеження доступу до інформації. Багато фільмів є у вільному доступі на платформі Youtube.

На нашу думку, питання щодо демонстрації нацистських фільмів у пізнавальних та наукових цілях визначається численними факторами, які включають контекст та цілі показу. Одним із них є навчальна цінність таких фільмів у рамках наукових досліджень. Під час вивчення історії кіно чи періоду нацизму вони можуть слугувати цінним джерелом для розуміння психології, пропаганди, або соціокультурних аспектів того часу. З іншого боку, слід враховувати етичні обмеження та обачно підходити до можливих моральних суперечностей, які можуть виникнути у зв'язку з цією темою.

Окремо слід наголосити, що важливо уникати героїзації чи виправдання ідеології нацизму. Контекст та пояснення грають також важливу роль. Перед демонстрацією слід надати докладні пояснення щодо історичного значення фільмів, їхньої пропагандистської мети та сприйняття у свій час. Це має допомогти глядачам краще розуміти контекст та підходити до матеріалу з критичною обізнаністю.

Враховуючи аудиторію, яка буде переглядати фільми, можна обирати підхід та об'єм обговорення. Наприклад, якщо це наукова спільнота чи студенти, можливість обговорення та критичного аналізу є обов'язковим елементом продовження перегляду. Також слід взяти до уваги заходи безпеки та потенційний вплив на глядачів. Особливо важливо враховувати чутливість тем та контенту, і вживати відповідні заходи безпеки.

Узагальнюючи аналіз сучасної перцепції німецького пропагандистського кіно, можна відзначити, що цей аспект історичного кінематографа залишається

складним та багатогранним об'єктом дослідження. З одного боку, екранізації пропагандистських фільмів часів Третього Рейху викликають однозначні негативні асоціації із злочинним режимом нацистської Німеччини. З іншого боку, важливо враховувати контекст того періоду, де ідеологічний контроль над культурою визначався політичними обставинами. Сучасні дослідження, аналізуючи німецьке пропагандистське кіно, дозволяють глибше розуміти причини співпраці діячів культури з режимом та розглядати його вплив на суспільство.

У наш час обговорення німецького пропагандистського кіно часто зосереджуються на його історичному контексті, етиці та моральних аспектах. Демонстрування цих фільмів у наукових цілях може виступати як засіб вивчення темного періоду історії, але при цьому важливо враховувати чутливість глядачів та уникати неприпустимого захоплення нацистською пропагандою.

Сучасна перцепція цих фільмів також відображає загальний інтерес до вивчення історії, викликає обговорення щодо ефективності пропаганди та допомагає розуміти вплив кіно на формування суспільного світогляду. Важливим аспектом є продовження дебатів щодо того, чи слід дозволяти показ таких фільмів, але при цьому забезпечити відповідний контекст та критичний підхід, щоб уникнути спотворення історичної правди чи неприйняттого сприйняття.

ВИСНОВКИ

Використання кінематографу в пропаганді Третього Рейху є одним із перших прикладів в історії людства, коли новітні технології впливу були задіяні державою у величезних масштабах для досягнення політичних та ідеологічних цілей. Під час нашого дослідження ми визначили, що в період нацистського панування у Німеччині кінопромисловість стала важливим інструментом правлячого режиму. Фільми періоду 1933–1945 рр. не лише задовольняли естетичні та гедоністичні потреби глядача, а й формували його світогляд і переконання.

Взаємодія масовості кіно з націонал-соціалістичною ідеологією дозволило нацистам насадити свої погляди в серце культурного життя країни. Відтак, кінопродукція Третього Рейху визначалася не лише художньою цінністю, а й стратегічними завданнями пропагандистської машини. Збалансована комбінація ідеологічних підтекстів, емоційного впливу та тонкого використання художніх засобів дозволяла нацистському кінематографу впливати на глядача на різних рівнях його свідомості.

У першому розділі роботи ми визначили, що організаційні засади кінематографу Третього Рейху базувалися на стратегічних завданнях націонал-соціалістичного режиму. Застосування кіноіндустрії як засобу масової комунікації та пропаганди було частиною комплексної системи культурної політики, спрямованої на формування ідеологічно однорідного суспільства та підтримку політичної легітимності. Організаційна система виробництва та розповсюдження фільмів була підпорядкована державним інтересам та служила засобом пропаганди та впливу на громадську свідомість. Процес централізації кіноіндустрії тривав поступово і був контрольованим міністром пропаганди Йозефом Геббельсом. Централізація виробництва та система цензури дозволяли режиму контролювати контент кінофільмів, забезпечуючи відтворення ідеологічних поглядів та політичних підтекстів націонал-соціалістичної ідеології.

У другому розділі дипломної роботи ми прослідкували жанри і тематику фільмів Третього Рейху, які були тісно пов'язані з націонал-соціалістичними ідеями, пропагуванням «арійської раси» та німецької культури навіть у тих жанрах, які першочергово не вважаються суто пропагандистськими. Специфічні образи та символіка, використані в кіно Третього Рейху, служили для підсилення ідеологічних концепцій. Зображення «героїчного воїна», культ розквіту «арійської» родини, жертвності заради держави, а також використання антисемітських та антикомуністичних мітів стали стандартними елементами нацистського кінематографічного наративу.

Символіка, яка була помітна у фільмах, також відіграла ключову роль у формуванні ідентичності та підтримці ідеології режиму. Свастика, арійські символи, образи військової слави та героїзація націонал-соціалістичного лідера були вплетені в кінофільми для створення певного емоційного впливу на глядачів.

Третій розділ присвячений впливу кінофільмів Третього Рейху на громадську думку. У той час, коли нацистська кіноіндустрія вперше долучилася до процесу пропагандистського формування свідомості, сприйняття продуктів кіно серед тогочасних німецьких громадян було суттєвою частиною системи ідеологічного впливу на суспільство. Більше того, деякі дослідники стверджують, що німецький народ мав конкретний суспільний запит на подібного роду продукцію, викликаний кризами та проблемами післявоєнного становища.

У сучасній перспективі, сприйняття німецького пропагандистського кіно Третього Рейху стало об'єктом глибокого вивчення та обговорення. Історики, кінокритики та науковці різних галузей докладають зусиль для розуміння впливу цих фільмів на формування свідомості тогочасного суспільства, а також вивчають, як ці матеріали інтерпретуються в сучасному контексті. Сучасна перцепція німецького пропагандистського кіно Третього Рейху є дискусійною. Вона визначається різними факторами, такими як історичний контекст, політичні та культурні зміни. З одного боку, продукція цього періоду може

розглядатися як свідок ідеологічної маніпуляції, з іншого – як матеріал для вивчення історії та визначення помилок минулого. Збереження і дослідження цих фільмів сприяє глибокому розумінню та обговоренню їхнього впливу на суспільство в різні історичні етапи. Результати аналізу фільмів Третього Рейху дозволяють зрозуміти, як влада використовувала кінематограф для підтримки свого режиму, формування нового світогляду та вирішення політичних завдань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. «День свободи – наш вермахт» (реж. Л. Ріфеншталь, 1935) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/ru/movie/484169/>
2. «Концерт на замовлення» (реж. Е. фон Борзоді, 1940) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/rus/movie/143958/>
3. «Король Фрідріх» (реж. Ф. Харлан, 1942) Ел. Ресурс. URL. <https://filmix.biz/films/drama/49037-velikiy-korol-der-grosse-koenig-1942.html>
4. «Молодь» (реж. К. Фреліх, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.imdb.com/title/tt0142795/>
5. «Перемога віри» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://uakino-bay.com/17756-peremoga-viri-m1.html>
6. «Петтерсон і Бендель» (реж. П. Браннер, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.imdb.com/title/tt0024442/>
7. «Роберт Кох, борець зі смертю». (реж. Г. Штайнхофф, 1939) Ел. Ресурс. URL:
<https://www.facebook.com/BelleEpoqueUA/videos/%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82-%D0%BA%D0%BE%D1%85/290072218359579/>
8. «Романс у мінорі» (реж. Х. Койтнер, 1943) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/rus/movie/106428/>
9. «Тріумф волі» (реж. Л. Ріфеншталь, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://kinobaza.com.ua/titles/triumph-of-the-will>
10. «Штурмовик Бранд» (реж. Ф. Зейтц, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/ru/movie/225345/>
11. «Юний гітлерівець Квекс» (реж. Г. Штайнхофф, 1933) Ел. Ресурс. URL. <https://www.kinofilms.ua/movie/351174/>

12. Авксентьева Т., Чорна Н. «Теоретико-методологічні проблеми розуміння тоталітаризму як соціокультурного феномену». Культурологічний вісник. № 29. 2012. С. 107-111.
13. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. К.: Дух і літера, 2002. 539 с.
14. Баран З. Новітня історія країн Західної Європи та Північної Америки. Посібник для студентів історичних і гуманітарних факультетів університетів. Львів: Афіша, 2005. 288 с.
15. Бенкендорф Г. Тоталітаризм у дзеркалі мови : монографія. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. 160 с.
16. Бойко О. Д. Пропаганда. Політична енциклопедія / Редкол.: Ю. А. Левенець (голова), Ю. І. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 610 с.
17. Вдовичин І. Я., Кендус О. З. Феномен громадської думки — філософсько-соціологічний аспект. Гілея: науковий вісник. 2019. Вип. 141 (№2). С. 18–22.
18. Вчорашня Є. В. Нацистська пропаганда на окупованих територіях Східної Європи під час Другої світової війни (на прикладі Райхскомісаріату Україна) : кваліфікаційна робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 87 с.
19. Гелд Д. Глобальні трансформації / Д.Гелд, Е.МакГрю, Д.Голдблатт, Д.Перратон ; пер. з англ. В.Курганського, В.Сікори. К.: Фенікс, 2003. 548 с.
20. Горбулін В., Додонов О., Ланде Д. Інформаційні операції та безпека суспільства: загрози, протидія, моделювання : монографія. Київ : Інтертехнологія, 2009. 164 с.
21. Давлетов О. Бернхард Руст – від вчителя веймарської доби до міністра освіти, науки та культури Третього Рейху: штрихи політичного портрету. Південний архів. Сер.: Історичні науки 31-32 (2010): с. 122-129.
22. Давлетов О. «Німеччина на шляху до Другої світової війни: від Веймарської Республіки до Третього Рейху (1928-1935 рр.)». Наукові праці

- історичного факультету Запорізького національного університету. № 38. 2014. С. 294-299.
23. Дем'яненко Б. Три моделі тоталітаризму. Порівняльний аналіз фашизму, більшовизму та націоналізму. Київ. Нелень. 2000. 138 с.
24. Держко І. Тоталітаризм та художня культура. Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті», 11-12 червня 2020 року. Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 514–517
25. Дюпір Б. Етика сім'ї і тоталітаризм. Дух і літера. 2002. № 9-10. С. 45-52.
26. Захарченко А. Місце засобів масової інформації в пропагандистському механізмі підтримки окупаційної політики нацистів. Питання нової та новітньої історії. 2013. № 2. С. 73-76
27. Канюк О. Л. Історія Німеччини в біографіях: навч. посіб. / О. Л. Канюк, Н. В. Кіш. Ужгород : Ліра, 2009. 33 с.
28. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. Політичний менеджмент. 2013. № 1–2. С. 136–144.
29. Кеворкян К. «Історико-культурні та політико-економічні фактори походження нацистської пропаганди як політичної комунікації». Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна. Серія: Питання політології. № 22. 2012. С. 133-138
30. Коваль М. В. Доля української культури за «нового порядку»: 1941–1944 рр. Український історичний журнал. 1993. № 9. С. 15-40
31. Ковальчук В. Роль мистецтва у впровадженні гендерної політики третього рейху. Історичні науки. 2023. № 5 С. 29-30
32. Колошук Н. Документалістика чи пропаганда. Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць. Вип. 25: Література non-fiction / упоряд. Т. П. Левчук ; Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2018. С. 28-48.

33. Котова І. А. Кінодискурс: еволюція об'єкта і підхід дослідження. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільськ, 2012. 203 с.
34. Кривонос Р. Гітлер Адольф. Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (гол.), Ю. Шаповал та ін. К.: Парламентське видавництво, 2011. 142 с.
35. Крисанова Т. А. Мультиmodalна актуалізація негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна. 2020. № 92. С. 16-22.
36. Култаєва М. Антропологічна антиутопія третього рейху та її філософсько-педагогічні імплікації. Філософська думка. № 1. 2019. С. 87-102.
37. Лисенко О. «Друга світова війна як предмет наукових досліджень та феномен історичної пам'яті». Український історичний журнал. № 5. 2004. С. 3-16.
38. Лугова М. С. Діти Рейху: особливості педагогічної думки нацистської Німеччини. Освіта і доля нації. Освіта та екзистенційні виклики сучасності: війна та нові різновиди пандемії : матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 30 верес. 2022 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди [та ін. ; редкол.: М. Д. Култаєва (голов. ред. та ін.]. Харків, 2022. С. 59–64.
39. Мензелевський С. Імперативний відпочинок: гендерний та класовий утопізм у нацистській Німеччині. Гендер і праця. 2013. №6. С. 72-76.
40. Михайлюк М. Німецька пропаганда в Україні. Україна в Другій світовій війні погляд з XXI ст.. Історичні нариси. У двох книгах. К.: Наукова думка, 2010. С. 644-658.
41. Національна та історична пам'ять: словник ключових термінів / кер. авт. кол. А. М. Киридон. Київ: ДП «НВЦ«Пріоритети», 2013. 436 с.
42. Олешко Я.І. Пропаганда нацизму в німецькому художньому кінодискурсі 1933–1945 років. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики навчання іноземних мов. № 18. 2022 С. 100-109.

- 43.Осьодло В. Друга світова війна у психологічному вимірі. Український психологічний журнал. № 1 2016. С. 87-104.
- 44.Павлов Д. М. Особливості технологій політичної пропаганди. Scientific and Theoretical Almanac Grani. 2018. Т. 21. №. 2. С. 141-149.
- 45.Перевертун О. Ловейко Т. Аналіз засобів впливу геббельсівської пропаганди. Молодий вчений. № 11 (123), 2023. С. 45-48.
- 46.Петренко С., В. Бабельнік. Моніторинг пропагандистських методів Третього Рейху в інфопросторі України та росії. Інтегровані комунікації, № 1 (15). с. 86-94.
- 47.Попович Т. Тоталітарний державний режим: теоретико-правові аспекти. Т. П. Попович, В. В. Лемак. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: «Право». 2013. Вип. 23. С. 57–59.
- 48.Прасюк О. В. Пастух, Ю. О. Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині: комунікативний та семіотичний аспекти. Global world : науковий альманах, № 2. 2016 С. 160-166.
- 49.Рахмайлов Є. В. Децизіонізм як соціально-філософська протокверсія фашистської диктатури і контрверсія нормативізму (К. Шмітт – Г. Кельзен). Грані. 2014. № 10. С. 33 – 38.
- 50.Рахмайлов Є. В. Концепт тотальної мобілізації в соціальній філософії Е. Юнгера. Грані. 2014. № 9. С. 6 – 11.
- 51.Салата О. Організація пропаганди в системі державних органів нацистської Німеччини у 1933-1941 рр. О. О. Салата. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2017. Вип. 49. С. 153-159.
- 52.Салата О. Формування німецького інформаційного простору в Рейхскомісаріаті України та в зоні військової адміністрації (червень 1941р.-1944 рр.). Монографія. Донецьк, 2009. 357 с.
- 53.Сніжко А. Характеристики ефективності тоталітарної пропаганди. Політологічний вісник. № 46. 2010. С. 250-256.

54. Спудка І.М. Нацистська пропаганда та її реалізація у контексті соціокультурної політики. Музейний вісник. Запоріжжя, 2011. №13/2. С. 178-186.
55. Тепенчак Т. М. «Естетика тоталітарної культури як засіб маніпуляції свідомістю мас». Гуманітарний часопис. № 4. 2006. с. 63-71.
56. Торічний В. О. Дослідження пропаганди як інструменту інформаційного забезпечення державної безпеки. Право та державне управління. 2019. № 3. С. 183-186.
57. Фредекінд А. Психологічні аспекти досліджень нацистської ідеології пропаганди. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України. 2006. с. 87-93.
58. Холод О. Соціальні комунікації: соціо- і психолінгвістичний аналіз : навч. посіб. 2-ге вид., доп. і перероб. Львів : ПАІС, 2011. 288 с.
59. Чернуха О. В. Стан науки та освіти в Третньому рейху. Гілея: науковий вісник. №102. 2015. с. 97-101.
60. Шевців М. Б., Гончарук К. А. Пропаганда як соціально-політичне явище: проблеми розуміння. Актуальні проблеми історико-правової та міжнародно-правової науки. 2019. № 1. С. 119–122.
61. Ширер В. Злет та падіння Третього Райху. Історія нацистської Німеччини : у 2 т.; пер. з англ. К. Діса. Київ : Наш формат, 2017. 1 том. 704 с.
62. Школова О. П. Йозеф Геббельс та генеза міфологем в нацистській пропаганді. Zaporizhzhia Historical Review. 2021 № 21. с. 299-302.
63. Шляхтун П. Політологія: Теорія та історія політичної науки. Київ, 2002. 573 с.
64. Яковлєва Н.І. Пропаганда як складова політичної комунікації: автореф. дис. канд. політ. наук : 23.00.02; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2010. 18 с.
65. Adam P. Art of the Third Reich. N. Y. : Abrams, 1990. 332 p.
66. Blaas R. Staatskanzler Fürst Metternich. Diplomatie und Aussenpolitik Österreichs. 1977. S. 94 – 112.

67. Bramstedt E.K. Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945. Fr./M., 1971.
68. Breuer St. Nationalismus und Faschismus: Frankreich, Italien und Deutschland im Vergleich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. 202 s.
69. Brockman S. A Critical History of the German Cinema. Rochester, 2010. 532 p.
70. David W. Propaganda and the German Cinema 1933–1945. Oxford, Oxford University Press. 1983. 352 p.
71. Dörner A. Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannmythos; zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen. – Hamburg, 1996.
72. Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz (1933). Verfassungen der Welt. URL: <https://www.verfassungen.de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm>
73. Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Forceville Ch. J., Urios-Aparisi E. Multimodal Metaphor. Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2009. P. 19–45.
74. Gerade auf LeMO gesehen: LeMO Kapitel: NS-Regime. Deutsches Historisches Museum. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/reichskulturkammer.html>
75. Gregor A. J. The Ideology of Fascism: The Rationale of Totalitarianism. N. Y.: Free Press, 1969. 493 p.
76. Griffin R. The Nature of Fascism. London: Pinter, 1991. 196 p.
77. Hake S. German National Cinema. London, New York: Routledge, 2008. 271 p.
78. Hake S. Popular Cinema of the Third Reich. Texas, 2001. 288 p.
79. Heins L. Nazi Film Melodrama. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2013. 240 p.
80. Jowett G.S., O'Donnell V. Propaganda and Persuasion. Newbury Park etc. Stuttgart, 1992. 240 p.
81. Kershaw I. How Effective was Nazi Propaganda? The Nazi Propaganda. The Power and the Limitations / Ed. by David Welch. L.-Canberra, 1983. P. 180-221.

82. Koonz C. *The Nazi Conscience*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. 400 p.
83. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Los Angeles, 2000. 311 p.
84. Kracauer C. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Munchen. 1977. 121 p.
85. Lasswell H. D. *Propaganda technique in the world war*. London: K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd., New York: A. A. Knopf. 233 p.
86. Longerich P. *Propagandisten im Krieg. Die Pressabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop*. Munchen. 1987. 215 p.
87. Munn M. *Hitler and the Nazi Cult of Celebrity*. Robson Press. 2012. 290 p.
88. O'Brien, Mary-Elizabeth. *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, 2004. 304 p.
89. Paul C. Sondrol. *Totalitarian and Authoritarian Dictators: A Comparison of Fidel Castro and Alfredo Stroessner*. *Journal of Latin American Studies*. Volume 23. Issue 03. October 1991, pp. 599-620.
90. Taxidou O., Orr J. *Post-war Cinema and Modernity: A Film Reader*. Edinburgh, 2000. 445 p.
91. *Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1933)*. *Verfassungen der Welt*. URL: <https://www.verfassungen.de/de33-45/propaganda33.htm>
92. Wilson W. J. *Festivals and the Third Reich*. McMaster University (Canada). ProQuest Dissertations Publishing. 1994. 401 p.
93. Wipperman W. *Der konsequente Wahn. Ideologie und Politik Adolf Hitlers*. Muenchen, 1989. 620 s.
94. Wolf K. *Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933*. Heidelberg, 1938. 79 s.

РЕЗЮМЕ

Бакалаврська дипломна робота присвячена вивченню використання кінематографу в пропаганді Третього Рейху. Її метою є розкриття ролі кіноіндустрії у формуванні ідеологічних поглядів націонал-соціалістичного режиму, а також визначення впливу пропагандистських фільмів на масову свідомість населення Німеччини у період 1933–1945 років. У контексті дослідження вивчається організаційна структура кіноіндустрії Третього Рейху, аналізуються жанри та тематика фільмів, розглядається вплив пропагандистського кіно на громадську думку та сучасну перцепцію цих матеріалів. Застосування різноманітних методів дослідження дозволило отримати комплексне уявлення про роль кіно в ідеологічному впливі на суспільство Третього Рейху.

SUMMARY

The bachelor's thesis is devoted to the study of the use of cinema in the propaganda of the Third Reich. Its purpose is to reveal the role of the film industry in shaping the ideological views of the National Socialist regime, as well as to determine the impact of propaganda films on the mass consciousness of the German population in the period 1933–1945. The study examines the organisational structure of the film industry in the Third Reich, analyses the genres and themes of films, and considers the impact of propaganda films on public opinion and contemporary perception of these materials. The use of various research methods allowed us to gain a comprehensive understanding of the role of cinema in the ideological influence on the society of the Third Reich.