

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ

УДК 791.229.2

DOI: 10.26456/vtfilol/2024.1.193

### ОБРАЗ ВРАГА В КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

**Е. С. Бабкина**

Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск

В статье рассматривается динамика изменения образа врага в советском кинематографе 1941–1945 гг. Материалом исследования послужила кинодокументалистика (кинохроника, полнометражные документальные фильмы) периода Великой Отечественной войны.

*Ключевые слова:* кинодокументалистика; Великая Отечественная война; образ врага.

В 2024 году исполняется 79 лет со дня окончания Великой Отечественной войны. Несмотря на значительную историческую дистанцию память о самом масштабном политическом конфликте XX столетия остается общеразделяемой позитивной ценностью российского народа, духовным достоянием нашей страны. Ход и итоги Великой Отечественной войны, горечь поражений, радость побед и триумф разгрома нацистской Германии на протяжении десятилетий являются предметом научной и творческой рефлексии.

Документалистика периода Великой Отечественной войны, созданная в тяжелых условиях боевых действий, прошедшая испытание временем, позволяет объективно и правдиво информировать людей о судьбоносных явлениях, устанавливать причинно-следственные связи событий и явлений с целью предостережения от возможных ошибочных суждений в оценке событий прошлого и опрометчивых действий в современности.

В предвоенные годы германский нацизм практически не рассматривался официальными средствами массовой информации и пропаганды (в том числе кинематографом) СССР в качестве реальной враждебной силы. Заключенный в августе 1939 г. между Советским Союзом и Германией договор о ненападении (пакт Молотова-Риббентропа), казалось, положил конец существующей конфронтации. Политика мирного сосуществования продолжала определять характер взаимодействия двух стран вплоть до 22 июня 1941 г.

---

© Бабкина Е. С., 2024

Беспримерное в истории цивилизованных народов вероломство и разбойное нападение (В. М. Молотов) Германии на СССР лицом к лицу столкнуло советских граждан с *«зазнавшимся врагом»*, поработившем *«французов, чехов, поляков, сербов, Норвегию, Бельгию, Данию, Голландию, Грецию и другие народы»* [11, с. 1]. С июня 1941 г. посредством периодической печати, радио и кинематографа в сознании советских граждан начал формироваться образ захватчика, врага. Ведущая роль в деле антифашистской пропаганды была отведена кинодокументалистике.

Средства массовой информации и кинематограф первого периода Великой Отечественной войны (июнь 1941 г. – ноябрь 1942 г.) отражают представления о войне, сформированные советской пропагандой довоенного времени. Стремительные и относительно легкие победы, одержанные Красной Армией в конце 1930-х – начале 1940-х гг. в вооруженных конфликтах на Хасане, Халхин-Голе, битвах за присоединение Прибалтики и Бессарабии, во время Польского похода, а также кровопролитная, но представлявшаяся победоносной Советско-финляндская война сформировали у советских граждан искаженное, героико-романтическое отношение к военным действиям [5, с. 258]. Инерция использования довоенных стереотипов при формировании образа врага в начале Великой Отечественной войны была настолько сильна, что ее не могли изменить даже тяжелейшие поражения летних месяцев 1941 г.

В первые недели войны для изображения врага советская кинодокументалистика активно эксплуатировала сформированные в довоенный период подходы: кадры военной хроники транслировали сюжеты с разбитой вражеской техникой, на фоне которой позировали жизнерадостные красноармейцы, олицетворявшие победоносную Красную Армию. Так, в двадцати двух номерах «Союзкиножурнала», вышедших на экраны страны с 8 июля по 31 августа 1941 г., были показаны 12 сбитых самолетов Вермахта, сожженные немецкие танки, захваченные трофеи. При этом о потерях советской армии (раненых солдатах, уничтоженной и вышедшей из строя технике) фото- и кинодокументалисты умалчивали, причем далеко не всегда под воздействием внешних ограничений. Многие фронтовые операторы признавались, что без всякого давления цензуры они сами не могли принять происходившее и поначалу не решались запечатлеть картины народного бедствия. Призыв режиссера Александра Довженко «Плачьте, но снимайте!» [8, с. 27–35] был услышан фронтовыми кинооператорами не сразу. *«Трудно, невозможно было снимать наше горе, наши потери. Вспоминаю, что когда я увидел, как на моих глазах был сбит советский самолет, и когда были обнаружены трупы летчиков, я не снимал это, просто не снимал! У меня камера была в руках, и я, давась слезами, смотрел на это, но не снимал. Теперь я себя проклинаю за это...»* – признавался документалист Роман Кармен [17, с. 32].

Для гражданского населения в первые месяцы войны образ врага в основном персонифицировался в фигуре лидера национал-социалистов, поработителя Европы Адольфа Гитлера. При этом главный нацистский преступник в начальный период Великой Отечественной войны (22.06.1941 – 18.11.1942) зачастую изображался в печати карикатурно: в военном френче, галифе, повязке со свастикой, вычурной позе. Во всей его фигуре подчеркивалось самодовольство и напыщенность. Антифашистские подписи к шаржам («*Беспощадно разгромим и уничтожим врага!*») и «*Наполеон потерпел поражение. То же будет и с зазнавшимся Гитлером!*»), проводимые в них исторические параллели формировали у массовой аудитории иллюзию легкой и скорой победы над противником.

Однако вскоре руководство страны осознало опасность подобной пропаганды. Череда сокрушительных поражений на фронте, блокада Ленинграда, стремительный захват противником все новых территорий потребовали кардинального пересмотра сложившейся парадигмы. С осени 1945 г. концепция кинодокумента и характер видеосюжетов резко изменились: вереницы парадов, сбитых немецких самолетов уступили место кадрам, изображавшим пожары, разрушенные святыни, человеческие жертвы, тяжело раненых бойцов. Позднее эти сюжеты войдут в кинолетопись Великой Отечественной войны и составят основу таких знаковых фильмов военного периода, как «Ленинград в борьбе», «Черноморцы», «День войны» и др.

Кинодокументалистика ноября – декабря 1941 г. обнаруживает отход от нейтрального, беззлобного или даже ироничного изображения врага, воспринимаемого умозрительно, в сторону личностно-бытовой перцепции [14, с. 105]. Все чаще кинохроникеры запечатлевают процессы строительства оборонительных укреплений, выдачу блокадных норм хлеба в Ленинграде, отправку раненых в тыл. Враг на этих документальных кадрах присутствовал в основном имплицитно, в качестве означаемого, означаящим для которого стали следы его злодеяний [9, с. 175–190].

В наиболее тяжелые дни обороны Москвы, когда среди местного населения начали распространяться слухи о том, что город будет сдан врагу и сопротивляться бессмысленно, на улицах столицы появились листовки, демонстрирующие зверства безжалостных захватчиков. Посыл этих воззваний был очевиден: договориться с врагом или спастись бегством не удастся, единственный выход – оказать сопротивление, пусть и ценой собственной жизни.

Органичный синтез героического и романтического пафоса публикаций периодической печати, радиотрансляций и кинохроники осенне-зимней военной кампании 1941 г. был направлен на формирование в стране единого эмоционального фона, основу которого составляло чувство ненависти к врагу, жажда отмщения, бескомпромиссность борьбы.

Своеобразным итогом первого периода Великой Отечественной войны стал полнометражный документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (1942, реж. Л. Варламов, И. Копалин), засвидетельствовавший первое крупное поражение гитлеровских войск в зимней кампании 1941–1942 гг. и запечатлевший «новый» образ врага [12]. В основу фильма были положены документальные кадры, отснятые шестнадцатью фронтовыми кинооператорами на Западном, Калининском, Резервном, Брянском, Северо-Западном и Юго-Западном фронтах.

Кинооператоры и репортеры стремились запечатлеть на пленку небывалый масштаб трагедии – страшные следы пребывания фашистов на московской земле: разрушение деревень и сел, осквернение святынь, массовые казни партизан и мирного населения, убийства детей.

П. Касаткин, фронтовой кинооператор, вспоминал: *«Сняв несколько боевых эпизодов, решили ехать в Дом-музей Чайковского <...> Во дворе догорает костер из книг с автографами великих людей. В самом доме все перевернуто, валяется разбитый бюст Петра Ильича, на полу тлеет костер, разбросаны коробки от пулеметных лент и разодранные мешки с соломой. Трудно представить, что прежде здесь был музей и звучала музыка. Пожилой хранитель нам рассказал, что умолял немецкого офицера не разрушать дом Чайковского, который является гордостью русской культуры. Но гитлеровец хладнокровно ответил, что впервые слышит имя такого композитора»* [4].

Воспоминания фронтового кинооператора А. Лебедева отражают общее негодование свидетелей совершаемых преступлений: *«С армией генерала Кузнецова входим в город. У многих убитых немцев в руках дымят факелы <...> Трудно передать гнев людей, собравшихся у Ново-Иерусалимского собора. Фашистам было мало, что гениальные творения русского зодчества их руками превращены в конюшню. Когда они стали отступать, взрыв потряс сооружение, и купол рухнул. Все съемки мы отправили в Москву, на нашу студию в Лиховом переулке»* [Там же].

Правда, во всей своей неприглядности, – кадры раненых солдат, сожженных и убитых детей, уничтоженных сел и культурных достояний (Дом-музей Чайковского, Новый Иерусалим, Ясная поляна) – была призвана вызывать возмущение, праведный гнев, побудить советского человека не просто возненавидеть врага, но и самому взяться за оружие.

Эмоциональный тон фильму задает закадровый голос диктора, убеждавший зрителя, что *«каждый шаг немцев по московской земле стоит им крови»*, призывавший навсегда сохранить в памяти *«кровавые зверства фашистских варваров»* [12].

Производимый видеорядом эффект усиливает музыкальное сопровождение – *«Пятая симфония» Чайковского. Светлая русская мелодия, гневный протест, рыдающие аккорды. А на экране – сожженные города,*

*виселицы, трупы, и на всем пути отступления фашистов следы насилия и варварства. Мы слушали музыку, смотрели на экран и плакали. Плакали оркестранты, с трудом игравшие замерзшими руками»* – вспоминал режиссер монтажа И. Копалин [15, с. 430].

В «Разгроме немецких войск под Москвой» впервые в полнометражной кинодокументалистике Великой Отечественной войны появляются редкие кадры пленных фашистов: *«Колонны пленных вызывают ненависть и смех. Ноги завернуты в подушки, а на головах женские шали, отобранные у населения»*, – так описывал свои впечатления от увиденного оператор А. Лебедев [4].

На этих кадрах перед советским зрителем предстал уже совсем другой враг: не напыщенный и самодовольный лидер, не абстрактный противник, а трусливо озиравшееся *«жалкое отребье, именуемое людьми»* [12]. Однако эта конкретика, формируемая малочисленными кадрами пленных фашистов, включенная в героико-романтический контекст победоносной обороны Москвы, была далека от реальности, поскольку создавала у советского зрителя ложное представление о немецких солдатах и их союзниках как необразованных, глупых, жестоких и трусоватых исполнителях воли кровожадных фашистских правителей Германии.

Второй, переломный, период Великой Отечественной войны (ноябрь 1942 г. – декабрь 1943 г.) отмечен победами в Сталинградской и Северо-Кавказской наступательных операциях, снятием блокады Ленинграда, освобождением Курска и пр.

В этот период вышло большое количество документальных фильмов («Балтика», «В тылу врага», «Сталинград», «Битва за нашу советскую Украину!», «Ладога» и др.), которые отражают произошедшую трансформацию в принципах создания венного кинодокумента.

Одной из знаковых полнометражных документальных лент второго периода Великой Отечественной войны стала «Битва за нашу советскую Украину!» (1943, реж. А. Довженко) [2]. Это историческая хроника о начале освобождения территории Советской Украины.

Картина стала своеобразным ответом на приказ «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи», изданный 22 октября 1943 г. Комитетом по делам кинематографии. Приказ предписывал вести съемки боевых действий системно, планомерно и, главное, натуралистично. В усиление приказа 2 декабря 1943 г. Главкинохроника издала директивное письмо «О съемках кинолетописи», в котором систематизировались тематические направления специальных съемок кинолетописи Великой Отечественной войны. Примечательно, что раздел «Трудности и жертвы войны» не только был официально разрешен, но и предписывал снимать трудности войны, поражения и потери: *«Необходимо снимать потери в людях после боя, трупы наших бойцов,*

*лица тяжело раненых, кровь. Потери в технике. После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты. Морской бой и гибель корабля или пожар на корабле...» [17, с. 32].*

«Битва за нашу советскую Украину!» – «прекрасная в своем суровом бесстрашии песня о боли и гневе народа» (Ю. Лукин) [7, с. 3] – была смонтирована в контексте новой парадигмы отражения боевых действий, формирования образа врага. А. Довженко был одним из первых режиссеров-документалистов, кто использовал трофейную немецкую хронику. С экрана на советского зрителя смотрят сытые, веселые, самодовольные фашистские солдаты, браво позирующие на фоне пылающих деревень и сел, полей и нив, убитых стариков и детей, рыдающих женщин. Используемый прием ставил своей целью не восхваление врага, а воскрешение недавней боли, требовавшей решительного отпора и отмщения.

Композиционный параллелизм, чередование кадров, общих и крупных планов позволили сопоставить «живые лица» захватчиков и их жертв. Дикторский текст, транслируемый от лица автора, – скорбящего и негодующего – выражает всепоглощающую народную боль и ненависть к врагу, звучит явственным императивом: «*вот они, гитлеровские мерзавцы, вот он, позор человечества! Смотрите, ненавидьте, презирайте проклятых убийц наших детей, растлителей наших сестер. Не забывают и не прощайте ни одной материнской слезы! В огне Украина, в огне!*» [2].

Видео- и лексический ряд, дополненные украинской народной музыкой, синхронной записью «живых голосов» бойцов и гражданского населения, транслировали зрителю не абстрактный образ неприятеля, как на начальном этапе войны, а вполне конкретного, персонифицированного противника, который стал более определенным, явственно-реальным, сформированным подлинными событиями, отражающим индивидуальный опыт каждого советского человека.

Переломным событием Великой Отечественной войны стала оборона Сталинграда. Операторы Сталинградского и Донского фронтов В. Орлянкин, Б. Вакар, А. Софьин, А. Ибрагимов, А. Крический, М. Гольбрих, И. Вихерев, И. Гольдштейн, М. Посельский, Б. Шадронов, Л. Казаков, Г. Островский, Е. Мухин, И. Малов прочувствовали всю тяжесть решающего сражения на Волге. На основе отснятого ими материала режиссер Л. Варламов смонтировал полнометражный документальный фильм о крупнейшем сражении Второй мировой войны – «Сталинград» (1943).

Картину отличает сложность, драматизм, выразительность образительного ряда. В финал картины по принципу контраста были вмонтированы кадры трофейной кинохроники, изображавшие парад немецких войск в Берлине, где солдаты Вермахта маршируют перед Гитлером («молодец к молодцу, лощеные, сытые, со смертным приговором миру в веселых глазах») и следом, в контрастной сцене, изображались пленные

фашисты «в кофтах поверх шинелей, с завязанными ушами, засунув руки в карманы, – девяностотысячной колонной, уползающей, как черная змея в зимнюю мглу, в плен» [16, с. 306].

Золотыми кадрами «Сталинграда» стал запечатленный момент сдачи в плен самого фельдмаршала Ф. Паулюса. Советский кинорежиссер и оператор Р. Кармен вспоминал: «Мы снимали Паулюса, когда он прибыл в штаб части, пленившей его. Подъехала немецкая штабная машина. Из нее вышел Паулюс. Мрачный, небритый. Если уж сам фельдмаршал имеет такой помятый вид, то что же требовать от его солдат, которые бредут по дорогам, укутанные тряпьем, совершенно утратившие человеческий облик» [13].

Фильмы «Сталинград» и «Битва за нашу советскую Украину!» развеяли созданный Европой миф о фашизме как сильном, несокрушимом противнике. С помощью целого комплекса изобразительно-выразительных средств (портретная характеристика; вещи и предметы, окружающие персонажа; отношение к экранному герою других персонажей; авторское восприятие героя [10, с. 103]) советские кинохроникеры и режиссеры создали новый образ врага – надломленного и поверженного, разработка которого продолжится в документах последующего периода Великой Отечественной войны.

Третий этап войны (начало 1944 – 9 мая 1945) отмечен освобождением Советского Союза, стран Европы и разгромом фашистской Германии. В этот период Центральная студия кинохроники выпустила два новых номера Союзкиножурнала – № 6, 7. Первый из них и частично второй освещают наступление войск Ленинградского фронта в Пулковском направлении. Перед зрителем проходят длинные вереницы пленных немцев, которые уже не представляют никакой угрозы [3, с. 193-199].

Режиссеры последнего периода войны стремились как можно подробнее и полнее запечатлеть закономерный результат самой кровопролитной войны XX столетия: освобождение Советского Союза от фашистских захватчиков, победоносное шествие Красной Армии по Европе, вход в Берлин и капитуляцию Германии.

Документальные фильмы завершающего периода Великой Отечественной войны – «Орловская битва», «Освобождение Советской Белоруссии», «Сражение за Витебск», «Бобруйский котел», «Восьмой удар» – рассказывают о ходе войны, о нарастании нашей мощи, о единстве народа и армии, об уверенности в скорой победе. А киновыпуски «Освобожденная Франция», «К вопросу о перемирии с Финляндией», «Освобожденная Чехословакия», «В Верхней Силезии», «От Вислы до Одера», картины «Кенигсберг», «Померания», «Будапешт», «Вена», «Югославия» запечатлевают для всего мира победоносное шествие советских войск по Европе. Боевые эпизоды в них зачастую уступают первенство видам освобожден-

ных стран и городов, порой разрушенных, а порой и гуманно сохраненных советскими войсками. Эти информационные, идеологические выверенные кинодокументы фиксируют и транслируют советским и зарубежным зрителям уже совсем иной образ врага – сломленного, поверженного, тем самым включая зрителя в контекст эпохального исторического момента – крушения бесчеловечной идеологии и политики фашизма.

Фильм «Берлин» (1945, реж. Ю. Райзман) – историческая хроника о последнем решающем сражении с фашистской Германией, о взятии Берлина и о безоговорочной капитуляции немецких вооруженных сил, которая явилась своеобразным итогом киноповествования о ходе и итогах Великой Отечественной и Второй мировой войны [1]. *«Исторические дни боев за Берлин никогда не изгладятся из моей памяти, Берлин – мозг и сердце фашизма, и его падение могло не только сломить сопротивление военной машины гитлеровцев, но и предопределить крах фашизма во всем мире. Поэтому совершенно естественно, что мысль о фильме, который должен был стать итоговым в борьбе нашего народа и народов других стран перед будущим зрителем»* – вспоминал режиссер фильма Ю. Райзман о поставленных перед ним задачах [6].

В фильме «Берлин» конструируется сложный и разноплановый образ врага: начиная от адептов фашистской идеологии, гражданского населения Берлина, заканчивая воссозданием «города-антигероя».

*«Без власти над Европой мы ничто. Европа – это Германия!», «если мы хотим создать Великую Германскую империю <...> мы должны истребить славянские народы», – эти громоздкие фразы Гитлера, а также «хвастливые сводки Геббельса», включенные в контекст киноповествования, контрастируют с кадрами разрушенного Берлина, сдающихся в плен немецких солдат, подавленного гражданского населения, которым их фюрер «вместо обещанных благ оставил только страх и голод»* [1]. Эти натуралистичные кадры создают атмосферу краха, нищеты, убогости, в которой теперь вынуждены существовать граждане Германии, некогда верившие в масштабные и грандиозные идеи идеолога фашистов.

В противоположность «городу-антигерою» в фильме возникает собирательный образ советского солдата, народа-победителя, противостоящего «уродливому, мерзкому врагу» [Там же].

Киноповествование третьего периода Великой Отечественной войны существенно обогатило палитру документального экрана интересными образными решениями, тягой к натуралистичности и большим художественным обобщением. Советской кинодокументалистикой 1944 – 1945 гг. были охвачены и подведены политические, идеологические, социальные итоги четырехлетнего противостояния, небывалого по масштабам, жестокости и потерям. Свой долг перед народом, Родиной, го-



сударством, в определенном смысле перед Историей, кинематографисты выполнили с честью. Последующие поколения кинодокументалистов и зрителей получили бесценный по содержанию и по творческой потенции материал, требующий вдумчивого изучения и осмысления.

Более глубинная разработка темы войны и образа врага продолжится в последующие десятилетия, но в ее основу, безусловно, будет положен тот самый первый визуальный и чувственно-эмоциональный кинообраз, сформированный фронтовыми кинооператорами и режиссерами-документалистами Великой Отечественной войны.

### Список литературы

1. Берлин: документальный фильм / режиссер Ю. Райзман. Москва: Центральная студия документальных фильмов, 1945 [Электронный ресурс] // YouTube.com. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=lmwG\\_WaqaFc](https://www.youtube.com/watch?v=lmwG_WaqaFc) / (дата обращения: 29.04.2023).
2. Битва за нашу Советскую Украину: документальный фильм / режиссер Ю. Солнцева. Москва: Центральная студия документальных фильмов, 1943 [Электронный ресурс] // YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wDK0sgdjb1U> (дата обращения: 29.04.2023).
3. Вахрушева Ю.А. Документальная кинематография на Ленинградском фронте в годы Великой Отечественной войны // Модернизация в России: история, политика, образование: материалы Всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2014. С. 193–199.
4. Еланчук А. Москва наносит ответный удар // Московский комсомолец. 2005. № 1552. 22 марта [Электронный ресурс]. URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/93> (дата обращения: 29.04.2023).
5. История Отечества: люди, идеи, решения: Очерки истории Советского Государства / Сост. В.А. Козлов. Москва: Политиздат, 1991. 364 с.
6. Лебедев А. Кинолетописцы Великой Отечественной войны. Год 1945-й [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1975. № 5. URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/362-a-лебедев-кинолетописцы-великой-отечественной-войны-год-1945-й> (дата обращения: 29.04.2023).
7. Лукин Ю. Битва за нашу Советскую Украину // Красная звезда. 1943. 22 октября (№ 250). С. 3.
8. Морозова А.С. Отражение событий Великой Отечественной войны в документальном кино // Культурные инициативы: Материалы Всероссийской научной конференции / Челябинский государственный институт культуры. Челябинск, 2017. С. 27–35.
9. Назаров А. Трансформация образа врага в советских хроникальных кинофотодокументах июня-декабря 1941 года // Образ врага. Москва: Объединенное гуманитарное издательство, 2005. С. 175–190.
10. Нехорощев Л. Драматургия фильма. Москва: ВГИК, 2015. 342 с.

11. О ратификации советско-германского договора о ненападении. Сообщение тов. Молотова на Заседании Верховного Совета Союза ССР 31 августа 1939 года // Правда. 1939. 1 сентября. № 242 (7927). С. 1.
12. Разгром немецких войск под Москвой: документальный фильм / режиссеры И. Копалин, Л. Варламов. Москва: Центральная студия кинохроники, 1942 [Электронный ресурс] // YouTube.com. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=lmwG\\_WaqaFc](https://www.youtube.com/watch?v=lmwG_WaqaFc) (дата обращения: 29.04.2023).
13. Роман Кармен. В Сталинграде [Электронный ресурс] // Литература и искусство. 1943. 6 февраля. URL: <https://inomoderator.livejournal.com/240319.html> (дата обращения: 29.04.2023).
14. Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. 288 с.
15. Создатели фронтовой кинолетописи. Биофильмографический справочник / авт.-сост. А. С. Дерябин. Москва: Госфильмофонд России, 2016. 1032 с.
16. Толстой А. Сталинград // Толстой А. Н. Военная публицистика. Москва: Воениздат, 1984. С. 303–307.
17. Фомин В. Плачьте, но снимайте! Фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. // Живая история. 2016. № 6(13). С. 32–39.

## THE IMAGE OF THE ENEMY IN DOCUMENTARY FILMS. THE GREAT PATRIOTIC WAR

E. S. Babkina

Pacific State University, Khabarovsk

The article examines the dynamics of changing the image of the enemy in the Soviet cinema of 1941–1945. The research material was documentary films (newsreels, full-length documentaries) of the period of the Great Patriotic War.

**Keywords:** *documentary films; the Great Patriotic War; the image of the enemy.*

*Об авторе:*

БАБКИНА Екатерина Сергеевна – доктор филологических наук, профессор высшей школы медиа, коммуникаций и сервиса, Тихоокеанский государственный университет (680035, Россия, г. Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136), e-mail: [gussinda@yandex.ru](mailto:gussinda@yandex.ru).

*About author:*

BAVKINA Ekaterina Sergeevna – Doctor of Philology, Professor at the Higher School of Media, Communications and Service, Pacific State University (680035, Russia, Khabarovsk, Tikhookeanskaya str., 136), e-mail: [gussinda@yandex.ru](mailto:gussinda@yandex.ru).

---

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2023 г.

Дата подписания в печать: 01.03.2024 г.