

**Кино в XX-XXI веке: от  
аттракциона к аттракциону**  
Кино как элемент пропаганды:  
тоталитарные режимы и  
демократии в битве за гегемонию

Составитель: доцент Пустовойт Ю.А.

**Кино в XX-XXI веке: от  
аттракциона к аттракциону**  
Кино как элемент пропаганды:  
тоталитарные режимы и  
демократии в битве за гегемонию

Составитель: доцент Пустовойт Ю.А.

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Французская школа монтажа существенно отличается от американской. Режиссеры этой школы, работавшие в конце 1910-х – начале 1920-х годов, считали, что Гриффит устарел и его подходы примитивны, слишком рациональны, в них отсутствуют лиризм, порыв, дыхание. Центральным понятием французской кинотеории стала «фотогения» – возможность усилить с помощью камеры выразительность предмета, а вслед за ним – целого эпизода.



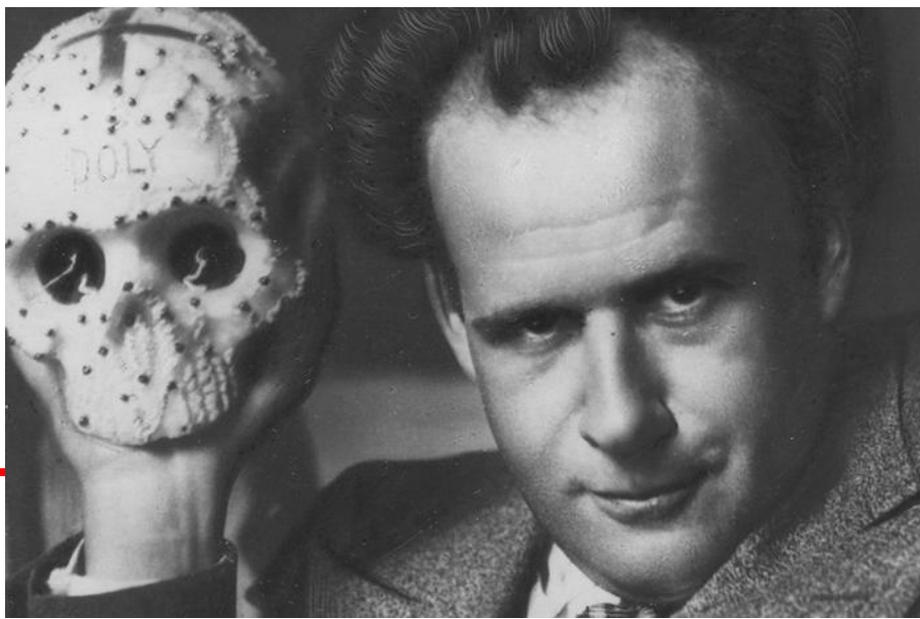
# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Немецкое кино конца 1910-х – начала 1920-х годов тоже искало собственный путь. На этот поиск существенно влияло бурно развивающееся тогда художественное течение – экспрессионизм, поэтому многие исследователи считают немое кино Германии по преимуществу экспрессионистским. Художники-экспрессионисты «переделывали» жизнь, чтобы воссоздать неустанную борьбу злой силы, заключенной в обществе или природе, с внутренним порывом индивида к добру и свету. Изобразительные искусства передавали конфликт индивида с реальностью самым характером линий – напряженных, ломающихся под острыми углами.



## Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

В соответствии с марксистской наукой революция виделась не как трагедия, а как закономерное возникновение нового качества единства и борьбы противоположностей. «Русскому монтажу», одним из основоположников которого был Сергей Эйзенштейн (1898–1948), было присуще соединение значительно мельче, чем в американском, французском и немецком кино, нарезанных кусков. Причем этим не столько подчеркивается контрастность, сколько, благодаря взаимосвязям, достигается новое качество.



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Новое качество рождал и эксперимент Льва Кулешова (1899–1970), известный в истории кино как «эффект Кулешова» (он описан автором в его книге «Искусство кино», 1929). Длинный крупный план лица актера И. Мозжухина режиссер смонтировал с фрагментами, призванными вызвать разные эмоции, и выражение лица каждый раз интерпретировалось зрителями по-разному, преображаясь не изобразительно, а на смысловом уровне.



«Для того, чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности, так же, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу», — писал Кулешов в 1917 году

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Революции и Гражданская война в России хотя и нанесли урон кинематографу, но дали развитию этой индустрии сильнейший импульс, в результате чего в 1925–1930 гг. снимаются картины, сделавшие российское кино знаменитым на весь мир: «Броненосец "Потемкин"» С. Эйзенштейна (1925), «Мать» В. Пудовкина (1926), «Земля» А. Довженко (1930), а также другие ленты С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Л. Кулешова, Д. Вертова и др. С повествовательной точки зрения эти фильмы были, скорее, рассказом не о людях, а о ходе истории, о достижимом будущем. В их сюжетах действовали



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Образцом индустрии стал Голливуд», где главными действующими лицами были не режиссеры, а продюсеры (бизнесмены, связанные с Уолл-стрит), рассчитывающие не на постановщиков, ищущих язык нового искусства, а на систему «звезд» и массовые жанры – мелодраму, боевик, вестерн, любовную историю и т. п. Коммерческие интересы привели к тому, что лицом кинематографа стали актеры: на рекламирование их, на создание вокруг них атмосферы тайны, легенд тратились значительные деньги. Толпы поклонников сначала в США, а потом и во всем мире следили за перипетиями личной жизни «звезд» кино, старались подражать их внешнему виду и взглядам на мир. «Звезды» создавали кассовый успех фильмам, продвигали товары, которые рекламировали, утверждали ценности американского образа жизни на мировой арене. Бизнес шел рука об руку с идеологией.



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Появление звука в кино запускает своего рода процесс балансирования между техническими возможностями, формой, содержанием и потребностями аудитории. Еще в 1900 г. Леон Гомон продемонстрировал на Всемирной выставке в Париже возможности для одновременной записи звука и изображения. Однако для промышленного производства эти проекты были еще слишком сложны. Лишь в конце 1920-х годов, когда радио уже успешно конкурировало с кинематографом, звуковые фильмы стали рассматриваться как способ не потерять аудиторию кино. В результате телефонная компания AT&T (American Telephone and Telegraph Company), Vitaphone совместно с WB (Warner Brothers) объединяют кинопроектор с системой воспроизведения звука. Именно звук приносит важные изменения в содержание кино. Мимика становится менее наигранной, более естественной, что дает второе дыхание развитию жанра литературных э



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

- *В 1930-е почти все фильмы стали звуковыми. Появление звука в кино было одновременно и шагом вперед, и шагом назад для всей киноиндустрии*
- **Отказ от динамичного монтажа.** Звукозаписывающая техника была несовершенна, звук записывался синхронно с видео, и из-за риска рассинхронизации картинки и звука режиссерам пришлось отказаться от сложного динамичного монтажа, принятого в 1920-е.
- **Съемки в павильонах.** Звуковое кино можно было снимать только там, где не было звуковых шумов. Это вызвало массовую миграцию всей киноиндустрии в павильоны. Именно в это время появились такие большие киностудии как Мосфильм в СССР и Чинечитта в Италии.

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

- **Условность кинематографа.** За счет павильонной съемки фильмы стали более условными и по своим средствам выразительности приблизились к театру. Условность кинематографа 1930-х была вызвана и другой причиной — исторической — в этот период весь мир переживал непростые времена. Зрители не особо интересовались реальностью, им хотелось найти в фильмах спасение от суровой повседневности. Отсюда и жанровый поворот в сторону сказок, мелодрам и гангстерских фильмов.
- **Подвижность камеры.** В это время существенно возросла подвижность камеры. Это было вызвано технической необходимостью, но, с другой стороны, позволило компенсировать потерю динамики, которая произошла при отказе от сложного монтажа.

# «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса



Чикаго, времена сухого закона. Криминальные боссы вовсю делят территорию и держат в страхе весь город. Простой мелкий преступник Тони Кармонте готов на любые ухищрения, чтобы выбиться в высшие ряды преступной власти. Он ставит себе цель: стать боссом и уверенно идет к ней самыми кровавыми путями. Одновременно с этим, он пытается завести отношения с подружкой главного криминального авторитета, что приводит к драматичным событиям в его жизни

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

## Кодекс производства кинофильмов 1930-го года «Кодекс Хейса» (отменен в 1967 г)

Кодекс производства звуковых и немых кинофильмов был подготовлен и официально утверждён Ассоциацией производителей кинофильмов (The Association of Motion Picture Producers, Inc.) и Ассоциацией производителей и прокатчиков кинофильмов (The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.) в марте 1930-го года.

- I. Кинофильмы для показа в кинотеатрах, то есть кинофильмы, предназначенные для показа в общедоступных кинотеатрах, в отличие от кинофильмов для показа в церквях, школах, лекториях, на образовательных или общественных мероприятиях и т. п., должны рассматриваться как **развлекательные**.
- Человечество всегда признавало важность развлечения и его ценности для физического и духовного развития людей. Тем не менее также является общепризнанным и то, что развлечение может быть как *полезным*, так и *вредным* для человечества и, таким образом, необходимо проводить четкое различие между:
  - Развлечением, направленным на усовершенствование человека или, как минимум, на возрождение к полноценной жизни людей, униженных жизненными обстоятельствами; и
  - Развлечением, развращающим людей и снижающим их нравственные устои и отношение к жизни....



# История кино. Кинематограф: его место в экономике, культуре и системе массовых коммуникаций

- **Общие принципы**

- 1. Ни один кинофильм не должен снижать моральные устои аудитории. Таким образом, симпатии аудитории никогда не должны быть на стороне преступления, недостойного поведения, зла или греха.
- 2. Представлению подлежит только правильный образ жизни, с учётом требований законов драматического и развлекательного искусства.
- 3. Недопустимо ставить под сомнение естественные и человеческие законы, а также вызывать сочувствие к фактам нарушения таких законов.

- **II. Отношения полов**

- Необходимо всячески поддерживать священный институт брака и семейные ценности. Из содержания кинофильмов не должно следовать, что низменные формы половых отношений являются приемлемыми.
- 1. Хотя супружеская измена и может в определённых случаях быть необходимым элементом сюжета кинофильма, она не подлежит явному изображению, моральному оправданию и не должна быть представлена в благоприятном свете.
- 2. Сцены страстной любви:
  - А. Такие сцены не должны быть представлены в кинофильмах, за исключением случаев, когда они абсолютно необходимы для сюжета.
  - В. Продолжительные и страстные поцелуи, страстные объятия, непристойные позы и жесты не подлежат изображению.
  - С. В целом, сцены страстной любви не должны представляться таким образом, чтобы вызывать в зрителях низменные чувства.
- **Кодекс Американской Ассоциации Кинокомпаний**, также известный как кодекс Хэйса (англ. Motion Pictures Production Code, Hays Code) — этический кодекс производства фильмов в Голливуде, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов (ныне Американская ассоциация кинокомпаний), ставший в 1934 году неофициальным действующим национальным стандартом нравственной цензуры кинематографа в США. Снимать фильмы не по кодексу было можно, но они не имели шанса быть выпущенными в прокат кинотеатров, принадлежавших членам ассоциации. В 1960-е годы студии отказались от соблюдения запретов устаревшего кодекса, и в 1967 году он был отменён. Кодекс назван по имени

# История кино. Кинематограф: его место в экономике, культуре и системе массовых коммуникаций

Все кинопроизводство Голливуда того периода было максимально стандартизировано. Актеры и режиссеры трудились за зарплату и принадлежали к кинокомпаниям (один актер мог сниматься только в той кинокомпании, в которой получал зарплату). При помощи основанной в 1927 г. профессиональной ассоциации, ставшей впоследствии Американской академией кинематографических искусств и наук (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, A. M. P.A.S.), контролируется и система приема актеров на работу.



**THE ACADEMY**  
OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

## Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Постепенно осознавалось, что кино уже не может быть стандартным, нужно делать ставку на производство меньшего количества, но более индивидуальных, уникальных картин с неповторимым актерским составом, эксклюзивными костюмами, спецэффектами и проч. Такие фильмы называли *spectaculars* – эффектное зрелище (позднее их стали называть блокбастерами). В результате финансовые институты, которые выделяли средства на фильмы, стали требовать лучшей страховки от рисков. В этих условиях Голливуд постепенно выводит повсеместно актеров и режиссеров за штат, создавая под каждый фильм индивидуальную актерскую команду, переводя актеров на сдельную оплату труда. Гонорары актеров, режиссеров, создателей декораций и спецэффектов и проч. постепенно становятся привязанными не к фиксированной зарплате, как это было раньше, а к процентам от сборов с картины. В итоге Голливуд снимает в два раза меньше картин; при этом добрая половина их не окупается, однако остальные фильмы оказываются настолько кассовыми, что покрывают риски. Так постепенно складывается современная система кинопроизводства, в которой крупные кинокомпании – «мэйджоры» – контролируют продвижение фильмов и продажу прав на их показ.

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

К 1930-м годам голливудское кинопроизводство представляло собой «большую пятерку» студий, обладавших мощными собственными сетями кинозалов. В эту пятерку входили Paramount, Warner Brothers, Metro Goldwyn Mayer (MGM), XX Century Fox и Radio Keith Orpheum (RKO). Также выделяли так называемые компании «малой тройки», у которых были либо совсем малочисленные сети кинозалов, либо всего несколько залов; к «малой тройке» относили компании Universal, Columbia и United Artists



Metro-Goldwyn-Mayer  
(MGM)

Founded: 1924  
Merge of:  
Metro Pictures Corp.  
Goldwyn Pictures  
Louis B. Mayer  
Production



Paramount Pictures

Founded: 1914  
Paramount before  
1914: W.W.  
Hodkinson – theater  
owner  
After merge: Adolph  
Zukor with Famous  
Players Film Company



Warner Brothers

Founded: 1924  
Early Founders:  
Harry Warner  
Albert Warner  
Jack Warner



RKO  
(Radio-Keith-Orpheum)

Founded: 1928  
Merge of:  
Radio Corporation of  
America with Keith and  
Orpheum Theaters



20<sup>th</sup> Century Fox

Founded: 1913  
Early Founder:  
William Fox



# Тоталитарный кинематограф



- В 1922 г. к власти приходит Бенито Муссолини, который меняет все. Он открывает крупнейшую киностудию Европы — Чинечитту и ставит своего сына Витторио управлять кинематографией страны. В кинотеатрах Италии теперь доминируют оторванные от реальной жизни фильмы об очень богатых людях, так называемое, **«кино белых телефонов»**
- Кризис: величайший итальянский режиссёр Федерико Феллини (1920 года рождения) вырос на импортном американском кино.

# Тоталитарный кинематограф

- «Думаю, что мы — выходцы из разных барачных социалистического лагеря, — единственные адекватные зрители для этого кино. Но смотреть его полезно всем. **Хотя бы для того, чтобы понимать, что делает с народом пропаганда. Что делали с нами. В Германии уже известно, что она сделала. Во всех остальных странах пропаганда работает тоже, но, будучи внутри пробирки, трудно оценить и осознать успешность опыта.»**
  - Александра Свиридова
- <https://discours.io/articles/culture/gollivud-gitlera-kino-trete-go-reyha>

# Тоталитарный кинематограф

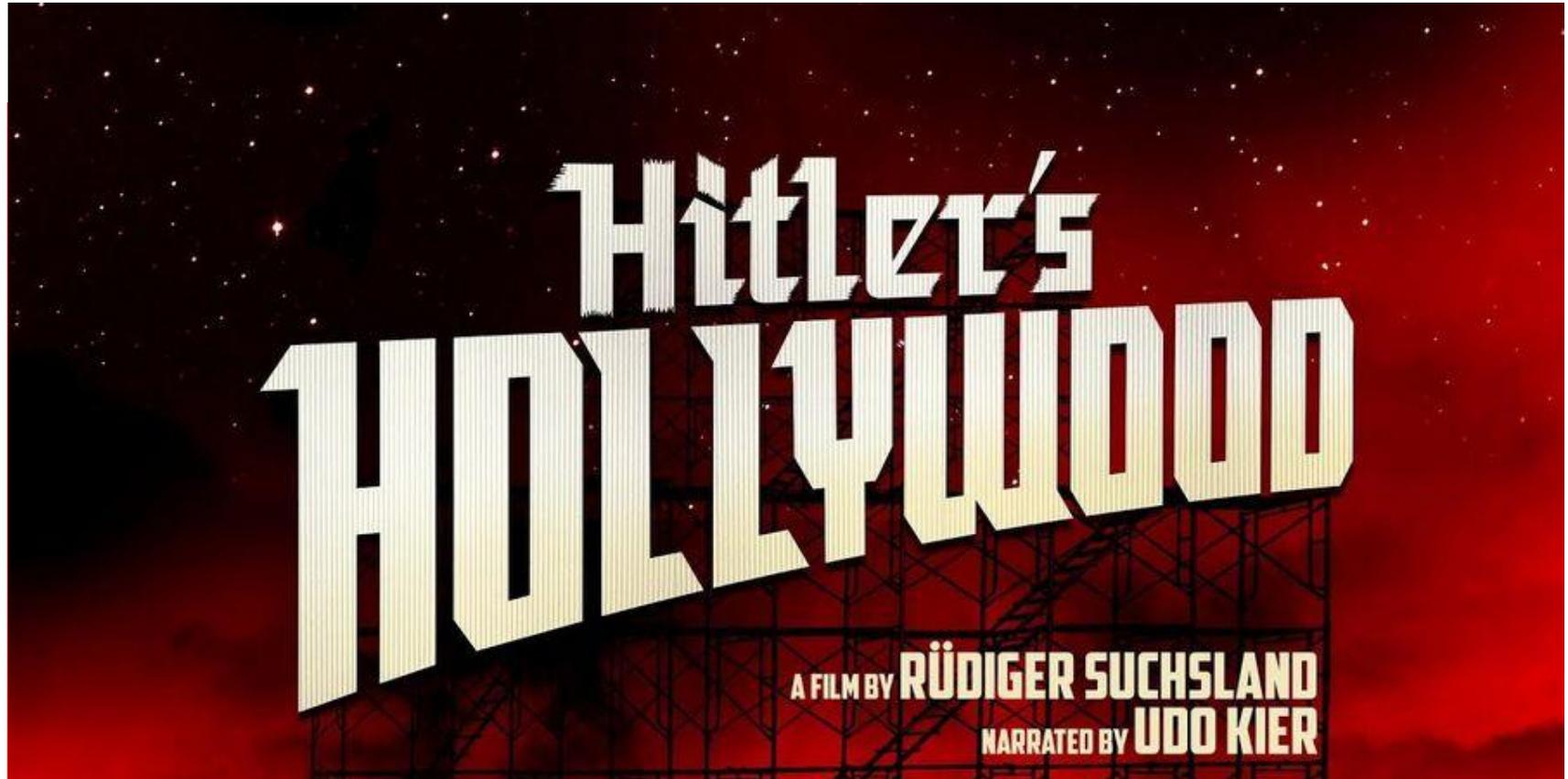
## • «Голливуд Гитлера»: кино Третьего рейха

- Важным отличием немецкой национал-социалистической пропаганды является высочайшее качество многих фильмов и уровень мастерства создателей. Тому были причины.
- Во-первых, Германия занялась кинопроизводством в начале века сразу после Первой империалистической войны, которая научила немцев истинному драматизму, а не придуманному. Униженность и подавленность массы людей требовала объяснения, оправдания поражения в войне, и кино стало массовым сеансом психотерапии.
- Во-вторых, сразу был найден виновный — правительство, — а народу отвели роль безвинной жертвы, сомнамбулы, которой манипулировали злоумышленники. Удобная роль жертвы избавляла от комплекса вины, наказания, ответственности. Этот концепт лег в основу шедевров немецкого экспрессионизма и немые фильмы «Кабинет доктора Каллигари» и «Носферату» по сю пору остаются непревзойденными шедеврами мирового кино. Оставалось только держать планку, плюс — безупречная оптика Карла Цейса, и качество плёнки фирмы «Агфа» и «Кодак».
- Но самое главное — армейская муштра, доставшаяся в наследство от Первой мировой войны. Муштра помогала выстраивать в кадре орнаментальную массовку и создавать образ толпы. Все это вместе взятое к началу тридцатых годов, когда в кино пришел звук и цвет, позволило снимать гигантские полотна, которые сначала утешали, потом развлекали, а дальше — стали вызывать самоуважение у нации.

# Тоталитарный кинематограф

- В период между 1933-1945 годами было снято около 1 тыс. фильмов. Лишь немногие из них были откровенно нацистскими пропагандистскими фильмами. Но, тем не менее, мало какие из них можно считать безобидным развлечением. Что такое знает кино, чего мы не знаем?
- В известном новаторском исследовании «От Калигари до Гитлера» немецкий историк и критик кино Зигфрид Кракауэр развил идею кино как **сейсмографа, колокола для культурного бессознательного своего периода** — с феноменальным результатом. **Фильм «Гитлеровский Голливуд» задает вопрос: что нового может рассказать нацистское кино Третьего рейха о периоде своего существования и его людях. Как открытая ложь и скрытая истина в этих фильмах повлияли на будущее немецкого кино? И что мы, поколение внуков, можем извлечь из этого опыта?**

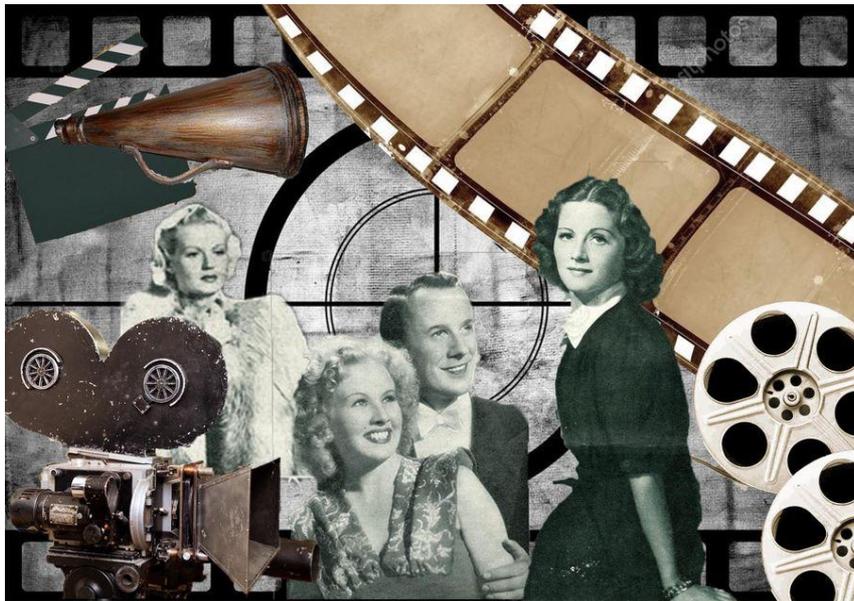
# Тоталитарный кинематограф



Моя гипотеза такова: люди смотрели на Третий рейх как на один большой захватывающий фильм, отлично сделанную политическую фантазию. Когда вдруг стало ясно, что фильм закончился и счастливого конца не будет, многие просто не захотели покинуть кинотеатр.

Рюдигер Зухсланд о памяти, эстетике и самоубийствах

# «Голливуд Гитлера»: кино Третьего рейха



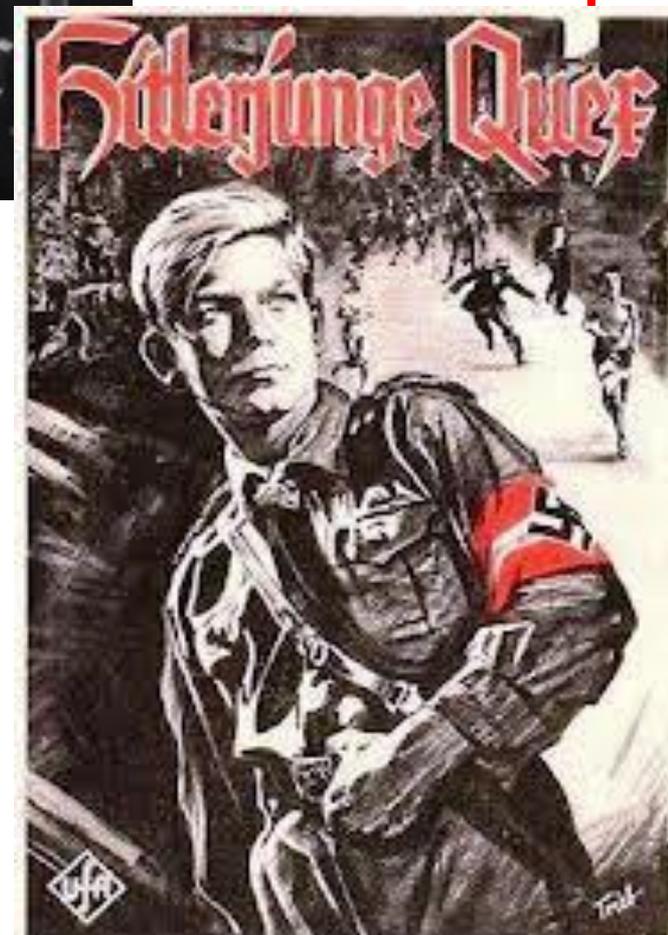
- История нацистского кино до определенного момента была загнана в позорный угол нашей исторической памяти. Я просмотрел много фильмов и старался не ограничиваться предвзятыми вопросами и предположениями. Затем я следовал своим собственным инстинктам: **что мне интересно? Что мне нравится? Что я ненавижу? Где я чувствую, что есть что-то невысказанное?** Последние встречи были, конечно, самыми интересными.

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

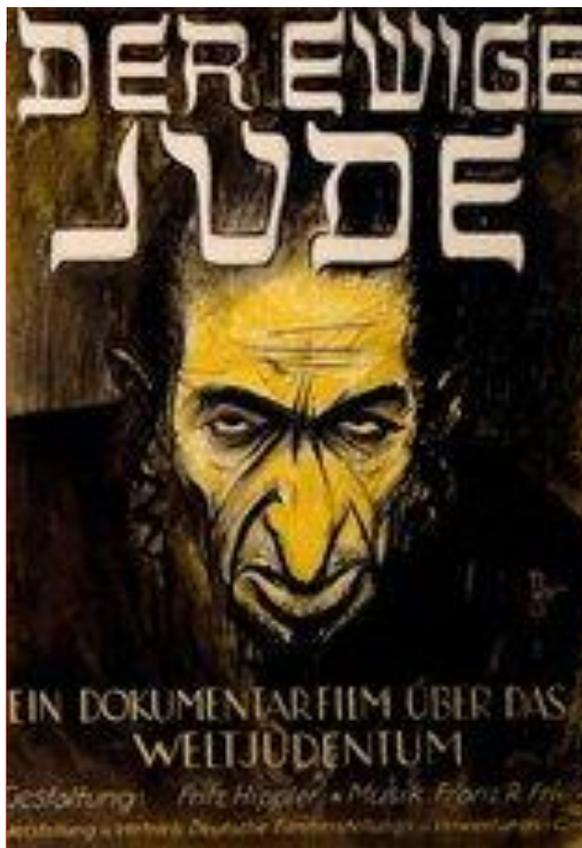
Лени Рифеншталь (1902–2003), оказавшаяся равной Эйзенштейну по умению соединять искусство и идеологию. В своем документальном фильме «Триумф воли» (1935), снятом на съезде национал-социалистов в Нюрнберге в 1934 г., она сумела организовать пространство в традициях «архитектурных» «Нибелунгов» Фрица Ланга. Фюрер предстал в нем как новый мессия, а гитлеровцы – как идеальные воины со звериными инстинктами.



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию



# Тоталитарный кинематограф

- В 1920-е годы у Сталина хватало забот с внутренней экономикой, а кино в это время пользуется относительной свободой. Но в 1930-е он наконец-то ставит страну на рельсы индустриализации и берется за кино. Формируются постулаты нового направления. Это социалистический реализм, который будет доминировать практически до самой смерти вождя в 1953
- Кино должно в высоких образцах искусства отобразить героическую борьбу за социализм и героев этой социалистической борьбы и стройки, исторический путь пролетариата, его партии и профсоюзов, жизнь и быт рабочих, историю гражданской войны; оно должно служить целям мобилизации трудящихся на укрепление обороноспособности СССР»
  - Протокол № 79 заседания политбюро ЦК ВКП(б) 8 декабря 1931 года

# Тоталитарный кинематограф



Например, в «Строгом юноше» (1936) Абрама Роома персонажи настолько ушли от достоверности, что превратились в эйдося людей и больше похожи на идеальных «дискоболов». Театральная условность мешала воспринимать сюжет, казалась странным модернистским экспериментом Роома. В итоге картина не вышла на экраны — за «грубейшие отклонения от стипя социалистического реализма»

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Советские кинофильмы использовали возможности формульных жанров (широкой популярностью пользовались, например, музыкальные комедии, подобные фильмам Григория Александрова «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938), Ивана Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) и др.). В СССР также имелась система «звезд». «Звезды» советского кино были частью властной элиты, созданные ими образы – эталоном жизни будущего, к которому стремился советский народ (среди «звезд» были Любовь Орлова, Марина Ладынина, Леонид Утёсов, Николай Черкасов и др.)



# Тоталитарный кинематограф



# Тоталитарный кинематограф



## Сущее плюс должное

Никакого внятного манифеста у социалистического реализма на самом деле не было — и это давало простор для манипуляции, чем пользовались его идеологи. Хорошо пишет Майя Туровская: соцреализм — это «сущее плюс должное». Недаром подобный «реализм» иногда называют «оптимистическим». Соцреалистические фильмы похожи на инструкции, предписания о том, каким должен быть человек: ты должен быть таким, каким мы — власть — хотим тебя видеть. Соцреализм выдает желаемое за действительное.

# Тоталитарный кинематограф

- Герой есть Этот человек — Сталин. Нет никаких сомнений, чьим субститутом, «заместителем», является единственный герой в «Алекサンドре Невском» (1938) Эйзенштейна, «Петре Первом» (1937–1938) Петрова, «Суворове» (1940) Доллера и Пудовкина... Сталин — это некий руководитель, желательного молодой, который ведет страну к светлому будущему, несмотря на борьбу с внешним и внутренним врагом
- **Был знаменитый анекдот. Маленький мальчик спрашивает папу: «А кто еще, кроме Петра I и Александра Невского, из русских царей и князей был за советскую власть?» Коллеги Эйзенштейна в шутку говорили, что Николай Черкасов играет не князя, а секретаря Псковского обкома.**
- У киноведа Лидии Зайцевой есть концепция «триады соцреализма», которая, по ее мнению, присутствует во всех фильмах соцреалистического периода. Она взяла за основу формулу новозаветной Троицы: Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух, только Бога здесь, естественно, нет. Концепция заключается в том, что есть некто страдающий, не знающий, как ему жить, маленький. И есть некто большой, отцовская фигура (условная — это может быть и женщина), знающая, как надо, передающая сакральное знание. Это важнейшая коллизия соцреализма и очень монологическая структура. В соцреалистическом кино в формулу «триады» вписываются не только герои, но и зрители — непросвещенные, которым условный «родитель» (партия, руководство кинематографии) показывает некую «истину» (курс партии правительства).

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

Одной из ведущих в социалистическом реализме была тема коллектива – основы жизни советского человека. Так, в знаменитой картине «Чапаев» братьев Васильевых (1934) **рядовые бойцы дивизии – не коллектив, а бессознательная масса, своевольная и психически неустойчивая. В первом же эпизоде картины красноармейцы бегут от противника, побросав винтовки. И только появление Чапаева гасит панику. Потом он подавляет стихийный бунт, расстреляв зачинщика, пресекает мародерство. Но не Чапаев в фильме оказывается человеком нового времени, а комиссар Фурманов, призванный осуществлять идеологическое воспитание красноармейцев. Он должен просветить необразованного комдива, человека переходного времени, в котором осколки старого миропорядка смешаны с ростками нового, только складывающегося.**



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию



Подмена истории

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

«У скамейки, где на снегу словно вырисовывается тень Ленина, в сознании Сталина возникает голос умершего. Но боясь, что одной метафоры мистического коронования и вручения скрижалей с заповедями будет недостаточно, Сталин поднимает глаза к небу. Сквозь еловые ветки пробивается солнечный луч, освещая лоб нового Моисея. <...> Свет падает сверху. Конечно, знаменательно, что Сталин оказывается единственным участником этой марксистской Пятидесятницы, в то время как апостолов было двенадцать» (Андре Базен (1918–1958) «Миф Сталина в советском кино»)



# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию

# Кино как элемент пропаганды: тоталитарные режимы и демократии в битве за гегемонию