

DOI: 10.15372/HSS20200404  
УДК 94(47+57):791.222

Л.Н. МАЗУР

## ТИПОЛОГИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ВОЕННОЙ ДЕРЕВНИ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
РФ, 620002, Екатеринбург, пр. Мира, 19

В статье рассматриваются особенности репрезентации советской деревни военного времени в советском художественном кинематографе. На основе анализа фильмографии военных лет выделены четыре основных варианта образной презентации советской деревни: 1) символ Родины; 2) пространство народной войны; 3) символ жертвы; 4) «крепость обороны». Конструирование образов определялось задачами пропаганды и выполняло мобилизационные функции. Созданный пропагандой героический миф войны во второй половине XX в. пережил определенные трансформации, связанные с рефлексией феномена войны в общественном сознании в годы «оттепели» и «перестройки». Однако рациональное переосмысление затронуло в большей степени науку и искусство, но не политические институты, т. е. осталось незавершенным. В результате пропагандистский героический миф войны трансформировался в пропагандистский исторический миф Великой победы – основной инструмент политики памяти.

*Ключевые слова:* Великая Отечественная война, кинематограф, деревня, крестьянство, фильм, образ, миф, пропаганда, память.

L.N. MAZUR

## TIPOLOGY AND EVOLUTION OF THE IMAGE OF A MILITARY VILLAGE IN THE SOVIET ART CINEMA

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin,  
Mira ave., 19, 620002, Ekaterinburg, Russian Federation

The article examines features of representing the Soviet war-time village in art cinematography. The Soviet village image under war conditions was determined by the propaganda tasks related to mobilizing collective farmers for labor exploits or fighting the enemy, on the one hand, and, by the myth-making purpose, on the other hand. The latter had the great symbolic load as the countryside and village community were associated with the concepts of “victim”, “people” and “homeland”. Based on the analysis of the war-time filmography, the author identified four main variants of the Soviet village figurative presentation: 1) a symbol of the Motherland; 2) a space for the people’s struggle against the enemy; 3) a sacrifice symbol; 4) a “fortress of defense”. The constructed images were determined by the tasks of propaganda and performed mobilization functions. They all were further developed in the cinema of the second half of the XX century, but had a different fate. In particular, the village image as the Mother land symbol was used in cinematography until the 1980s, gradually losing its semantic content under the completion of urbanization. The theme of the countryside as a “fortress of defense” was relevant for historical science, but not for cinematography. The most popular, both politically and cinematically, turned out to be the images of the occupied village as a victim and as a space of the people’s war, which became necessary elements of the heroic military myth. It has been supported by the politics of memory, and in the modern Russian society it gets a new life in remythologizing military history wave. The heroic myth of the war created by propaganda in the second half of the XX century experienced certain transformations related to the war phenomenon’s reflection in public consciousness during “ottepel” and “perestroika” periods. However, rational rethinking affected to a greater extent science and art, but not political institutions, that is, remained unfinished. As a result, the war propaganda myth was transformed into the propaganda historical myth of the Great Victory, the main instrument of the memory politics.

*Key words:* Great Patriotic War, cinematography, village, peasantry, film, image, myth, propaganda, memory.

---

Людмила Николаевна Мазур – д-р ист. наук, доцент, заведующая кафедрой, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, e-mail: LN.Mazur@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0407-3816>

Ludmila N. Mazur – Doctor of Historical Science, Associate professor, Head of the Department, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin.

## ВВЕДЕНИЕ

Великая Отечественная война и память о ней стали для советского/российского кинематографа наиболее востребованной темой на протяжении второй половины XX – начала XXI в. Актуальность военной тематики была подкреплена политикой памяти, которая ориентировала кинематографистов на создание произведений, прославляющих подвиг народа [1]. Исключением, пожалуй, стал период конца 1980–1990-х гг., когда кинематограф принял активное участие в переосмыслении истории страны. В 2000-е гг. в условиях возрождения патриотической национальной идеи Великая Отечественная война трансформируется в символ величия России, закрепляя в кинопроизведениях идеализированный образ бессмертного подвига народа [2, 3].

Таким образом, мы можем наблюдать цикл репрезентации события от пропагандистского мифа периода войны к современному пропагандистскому историческому мифу Великой Победы, который не был в должной степени отрефлексирован. Естественный процесс формирования исторической памяти о событии включает несколько этапов, связанных с последовательной трансформацией живой памяти, основанной на личных воспоминаниях, в мифологическую и затем в рефлексивную (гипотетическую) память. Этот процесс предполагает рациональное осмысление исторического опыта на уровне политических решений, научных трудов и произведений искусства. В случае с Великой Отечественной войны этого не произошло: изначально представления о войне приобретают мифологическую структуру, во многом благодаря масштабности и значимости события, активному использованию таких механизмов обработки сознания, как массированная пропаганда и агитация, охватившие все уровни организации общества и информационные каналы. Период рефлексии военного прошлого был очень кратковременным и ограниченным, частично захватив только науку и искусство. Исторический миф войны сохранил первоначальную структуру, базовое содержание и пропагандистскую направленность. Более того, героический миф войны несет большую идеологическую нагрузку: в советский период победа в войне рассматривалась как доказательство преимущества социализма над капитализмом и залог победы коммунизма во всем мире. В настоящее время Великая Победа – это свидетельство величия России.

Кинематограф способствовал конструированию военного мифа, его модернизации и актуализации в современных условиях. Этим вопросам посвящена обширная литература, характерной чертой которой является междисциплинарность: история советского кино является объектом исследования культурологов, историков, киноведов, социологов (см., напр.: [4, 5, 6, 7]). В их работах основное внимание уделено проблеме формирования и эволюции образа Великой Отечественной войны во второй половине XX – начале XXI в. В частности, отмечено, что военный кинематограф был нацелен, в первую очередь, на решение задач пропаганды – мобилизацию и патриотическое воспитание населения. В послевоенное время эти функции были дополнены идеологической компонентой. Но наряду с реализацией «служебных» функций для кинематографа было всегда характерно стремление к осмыслению феномена войны, оценке его влияния на жизнь человека и всей страны в целом [8, 9], что способствовало появлению глубоких и правдивых фильмов о войне.

С учетом динамики кинематографического образа войны, непосредственно связанного с циклами его мифологизации/демифологизации и уровнем рефлексии прошлого, в истории советского/российского кинематографа можно выделить следующие этапы<sup>1</sup>:

1-й этап (1941 – 1955 гг.) – сталинский кинематограф – конструирование героического мифа войны, основными действующими лицами которого были *победители* – вождь, полководцы, герои, совершившие подвиг;

2-й этап (1956 – 1960-е гг.) – «оттепельное кино», характерной чертой которого стала рефлексия прошлого и создание нового образа войны как трагедии, разрушающей жизнь человека;

3-й этап (1970-е – первая половина 1980-х гг.) – позднесоветский кинематограф, представляющий собой новый этап мифологизации войны, связанный с трансформацией образа героя – это рядовой солдат или младший лейтенант, нередко женщина, вынесшие на своих плечах все тяготы войны и отдавшие жизнь в борьбе за Родину;

4-й этап (вторая половина 1980-х гг. – 1990-е гг.) – «перестроечное кино», которое было нацелено на переосмысление истории войны, исследование ранее запретных тем, способствуя демифологизации ее образа;

5-й этап (2000-е – 2010-е гг.) – новое российское кино, одной из задач которого стало конструирование нового пропагандистского мифа Великой Победы как основы национальной идеи величия России.

О Великой Отечественной войне сняты сотни фильмов, среди них свое место заняли картины о жизни и трагедии военной деревни. Именно они стали объектом исследования в настоящей статье. В качестве источниковой базы при ее подготовке изучались фильмы военного времени, на основе которых проведена типология и семиотический анализ вариантов презентации деревни. Кинематограф более позднего времени представлен наиболее значимыми, с точки зрения изучаемой проблемы, картинами, анализ которых позволил проследить эволюцию образов, сконструированных в годы войны.

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДЕРЕВНИ  
В ВОЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Историческое значение Великой Отечественной войны для судеб мира и роль СССР в победе над фа-

<sup>1</sup> Приведенная периодизация соответствует общепринятой [6], но уточняет содержание этапов с учетом характера презентации войны.

шизмом предопределили базовую тональность образной презентации войны в кинематографе: все внимание авторов фильмов было сфокусировано на боевых действиях, подвигах советских воинов и партизан, горе и бедствиях населения, т.е. той жертвы, которую принес СССР на алтарь победы. Конструируя героический миф, кинематограф создавал соответствующие образы событий, действующих лиц – героев, врагов, жертвы (во имя кого совершается подвиг), сподвижников (союзников). Вполне типичны и сюжеты военного кино, включающего иконографию подвига, предательства, поражения и победы.

Мифотворчество предполагает также конструирование мифологического пространства – символического места, где происходит столкновение добра и зла, героев и врагов. Оно должно иметь черты, позволяющие идентифицировать событие и соответствовать представлениям о Родине или вражеской территории. В совокупности все элементы мифа формируют эмоционально насыщенную картину войны как народно-героического подвига, достойного навечно остаться в исторической памяти.

Но война – это не только подвиг и праздник победы, это гуманитарная катастрофа, которая ломает судьбы людей, выкашивая целые поколения, разрушает упорядоченное жизненное пространство, калечит сознание и психологию людей. Эта сторона войны не вписывается в героическую мифологию и остается за кадром. За пределами парадного образа войны среди прочего оказались российская деревня и крестьяне, оставшиеся в тылу или оказавшиеся за линией фронта.

Тыловая деревня кормила армию и город, колхозники работали на полях и фермах по 12–15 часов в сутки. Их негероическая, на первый взгляд, жизнь не вписывалась в военный эпос и находилась на периферии внимания кинематографистов. С оккупированной деревней было еще сложнее: к людям, оказавшимся в оккупации, долгое время относились с подозрением. Единственным достойным выходом и оправданием для них была вооруженная борьба против врага – такова официальная концепция народной освободительной войны. Она и получила отражение в советских фильмах. Факты, которые не вписывались в героическую тематику, попадали в зону молчания и забвения.

Так, со школьных времен известно каждому, что в годы войны в Советском Союзе было уничтожено более 70 тыс. деревень. Они были стерты с лица земли в результате боевых действий, карательных операций фашистов. Но был еще и приказ Ставки Верховного Главнокомандования об уничтожении населенных пунктов в прифронтовой полосе (от 17 ноября 1941 г.), в соответствии с которым предписывалось: «разрушать и сжигать дотла все населенные пункты в тылу немецких войск на расстоянии 40–60 км в глубину от переднего края и на 20–30 км вправо и влево от дорог. Для уничтожения населенных пунктов в указанном радиусе действия бросить немедленно авиацию, широко использовать артиллерийский и минометный огонь, команды разведчиков, лыжников и партизан-

ские диверсионные группы, снабженные бутылками с зажигательной смесью, гранатами и подрывными средствами...» [10, с. 205–206]. Таким образом, деревни становились жертвой не только врага, но и военной стратегии собственной страны.

Эти события деревенской истории так и не были экранизированы, поскольку не вписывались в героический миф даже в тех случаях, когда того требовал сюжет. Примером может служить картина «Зоя», снятая в 1944 г. режиссерами Л. Арнштамом и А. Птушко и рассказывающая о подвиге разведчицы Зои Космодемьянской, которую немцы казнили как поджигательницу домов. В фильме нет упоминаний о задании, которое выполняла диверсионная группа Зои (им предписывалось сжечь 10 населенных пунктов). Зато в фильме имеются документальные кадры диверсионных мероприятий против немцев – взорванные эшелоны с оружием, уничтоженные грузовики с солдатами. Сам фильм снят в жанре героической драмы: показан жизненный путь девушки (детство, юность) как преддверие ее подвига, мученическая смерть. Подвиг Зои, ставший достоянием общественности благодаря газетным публикациям, а затем воспетый в художественных и музыкальных произведениях современников, приобрел черты легенды, визуально закреплённой в художественном фильме.

Варианты кинорепрезентации советской деревни в условиях войны определялись, с одной стороны, задачами пропаганды, связанными с мобилизацией колхозников на трудовой подвиг или борьбу с врагом, а с другой – задачами мифотворчества. В последнем случае деревня и деревенское сообщество несли большую символическую нагрузку, будучи сопряженными с понятиями «жертва», «народ» и «Родина».

Оформление героического мифа Великой Отечественной войны, в создании которого активное участие принял кинематограф, относится непосредственно к 1941–1945 гг. Всего в годы войны на киностудиях СССР было снято около 150 фильмов, в числе которых исторические и историко-биографические картины составили 12,0 % (18), военные – 42,0 % (63); посвященные тылу – 12 % (18); экранизации литературных произведений – 11,3 % (17); концертные сборники, агитационно-сатирические фильмы – 8,7 % (13); прочие – 14,0 % (21)<sup>2</sup>.

В общем объеме кинопроизводства ожидаемо преобладали фильмы на военную тему. В 1941–1942 г. они снимались преимущественно в виде короткометражных картин и выходили на экран в составе «Боевых киносборников» – новой формы оперативной агитации, сочетавшей как художественные, так и документальные приемы подачи материала. Такая комбинация усиливала эмоциональное воздействие на зрителя, а использование документальных кадров повышало уровень доверия к демонстрируемым сюжетам. Всего было снято 15 выпусков, куда вошли 43 фильма, фор-

<sup>2</sup> Подсчитано по: Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия, 2003 [CD].

мирующих многомерный образ войны в пространственном и событийном отношениях.

С 1942 г. в условиях эвакуации разворачивается производство полнометражных фильмов о войне, снятых преимущественно в эпическом или героико-романтическом жанре. Они демонстрировали эмоционально заряженные образы героев – защитников Родины, с одной стороны, и зверства фашистов – с другой (см., например: «Парень из нашего города», 1942, реж. А. Столпер, Б. Иванов, А. Птушко; «Во имя Родины», 1943, реж. Вс. Пудовкин, Дм. Васильев; «Два бойца», 1943, реж. Л. Луков; «Жди меня», 1943, реж. А. Столпер, Б. Иванов; «Великий перелом», 1945, реж. Ф. Эрмлер; и др.).

В целом кинематограф периода Великой Отечественной войны отличался:

*во-первых*, жанрово-тематическим разнообразием с высоким удельным весом комедий, мелодрам, сказок. Комедии в изучаемый период составляли от 14 до 33 % кинопродукции, достигнув наибольшего удельного веса в 1943 – 1944 гг. В 1944 г. каждый третий выпущенный фильм был снят в жанре комедии или мелодрамы;

*во-вторых*, созданием особой модели презентации войны, нацеленной на достижение эффекта мимезиса. В фильмах военного времени акцент сделан не на событиях (они показаны условно), а на поведении и отношениях людей в различных боевых ситуациях. Условными были не только сюжеты, герои, но и презентуемая реальность: фильмы военных лет снимались преимущественно в павильонах;

*в-третьих*, концентрацией внимания на чувствах человека, что способствовало включению механизмов сопереживания и формированию мотивации к ратному и трудовому подвигу.

Несмотря на то, что деревня редко попадала в объектив киноаппарата, в фильмах военных лет можно выделить четыре основных варианта ее образной презентации:

- 1) символ Родины («Мать», 1941, реж. Л. Луков);
- 2) пространство народной войны («Пир в Жирмунке», 1941, реж. В. Пудовкин; «Она защищает Родину», 1943, реж. Ф. Эрмлер);
- 3) образ жертвы («Радуга», 1943, реж. М. Донской);
- 4) «крепость обороны» («Родные поля», 1944, реж. Б. Бабочкин, А. Босулаев).

#### ДЕРЕВНЯ КАК СИМВОЛ РОДИНЫ

В 1941 г. реж. Л. Луков снял короткометражный агитационный фильм «Мать», главной героиней которого стала крестьянка, проводившая на войну трех сыновей. Трагедия матери послужила основой для создания эпического образа Родины-матери, благословляющей своих сыновей на ратный подвиг. Собственно, эта задача и стояла перед режиссером. Здесь интересен выбор героини фильма, которой стала крестьянка. Почему? Может быть потому, что в демографическом плане страна еще оставалась преимущественно аграр-

ной и сельское население понесло наибольшие потери в войне. Но, скорее всего, сработал культурный код, свойственный общественному сознанию того времени и определяющий ассоциативные связи: крестьянство – народ; деревня – родина. Кроме того, город космополитичен: он – продукт цивилизации, деревня национальна, это пространство народной культуры, эманация души народа.

Созданный в начале войны пропагандистский образ русской женщины-матери встречается во многих фильмах военного времени, приобретает порой плакатные черты. Новое рождение он получил в «оттепельном» кино, которое подарило нам целую галерею запоминающихся женских образов – жертв войны. Это Вероника – молодая девушка, потерявшая свою любовь, (актриса Т. Самойлова) из фильма М. Калатозова «Летят журавли» (1957 г.); Марфа (актриса Л. Чурсина) в фильме «Журавушка» реж. Н. Москаленко (1968 г.), ставшая воплощением трагедии миллионов вдов, не дождавшихся своих мужей. Образ матери в этом ряду занимает особое место – он пронизан библейским пониманием жертвы матери, пославшей своего сына на смерть во имя жизни.

Таков образ матери, созданный А. Максимовой в фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959 г.). Картина рассказывает невоенную историю поездки молодого бойца с фронта домой в краткосрочный отпуск. Кульминация фильма – встреча матери и сына, которая длится всего несколько минут – раскрывает всю глубину трагедии войны. В картине не только создан трагический образ матери, провожающей на войну своего сына, но и показана его дальнейшая эволюция. Завершающий кадр фильма – мать, потерявшая сына, – воспринимается зрителем как образ скорбящей Богоматери.

Глубоко символична и показанная в фильме деревня. Она живет обычной для тылового поселения



Кадр из фильма «Баллада о солдате», 1959, реж. Г. Чухрай  
Shot from the film "The Ballad of a soldier", 1959, directed by G. Chukhrai

жизнью: идет уборка хлеба, поэтому все в поле. На вопрос Алеши: «Как Вы живете, мама?», она отвечает: «Как живу? Как все живут. Войну переживаю. Работа тяжелая, мужиков нет. Все бабы...». И небольшое село, где остались одни дети, старики и женщины, в восприятии зрителя вырастает до символа Родины.

В 1959 г. вышел на экраны еще один фильм – «Судьба человека» реж. С. Бондарчука. Картина (как и рассказ М. Шолохова) начинается с панорамы сельского хутора, где происходит встреча автора и солдата Андрея Соколова, пережившего ужасы плена, радость победы, горечь потери семьи. Символично, что он – житель города – в конце своих странствий направляется вместе с приемным сыном в село («на родину»), чтобы начать новую жизнь. Тема возвращения солдата-победителя к мирной жизни в родную деревню встречается и в фильмах 1970-х гг. («Пришел солдат с фронта», 1971, реж. Н. Губенко; «Кадкина всякий знает», 1976, реж. Н. Трощенко, А. Вехотко; и др.).

Свой вклад в развитие образа деревни как символа Родины внесли писатели-деревенщики, по произведениям которых в 1960–1970-е гг. снимались многочисленные фильмы. В их числе, например, картина реж. А. Сиренко «Родник» (по повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы»), вышедшая на экраны страны в 1981 г. В фильме показана жизнь села до и после по-

лучения известия о начале войны. Зритель наблюдает, как к колхозникам приходит осознание страшной правды и понимание своего долга защищать страну, как мирная счастливая жизнь становится прошлым. «Своя земля и в горсти дорога, и в щепотке она – Родина», – напутствует председатель колхоза своих земляков, уходящих на войну.

Во второй половине 1980-х гг. Россия вступает в период завершения урбанизации, образ деревни–Родины постепенно исчезает из кинопрезентаций. Такими реалиями постиндустриального общества: деревня для большинства перестает быть малой родиной, разрушаются ассоциативные связи, важные для поддержания узнаваемости образа.

#### ДЕРЕВНЯ В СТРУКТУРЕ ГЕРОИЧЕСКОГО ВОЕННОГО МИФА

Другая сюжетная линия, непосредственно связанная с оккупацией и жертвенным образом советской деревни, страдающей под гнетом завоевателей, оказалась более жизнеспособной, и сегодня востребована в условиях ремифологизации памяти о войне. В структуре героического мифа оккупированной деревне отводилась роль жертвы, за мучения которой положено возмездие.

Основные черты образа оккупированной деревни, как пространства мученичества и героизма, оформились еще в годы войны и получили воплощение



Кадр из фильма «Радуга», 1943 г., реж. М. Донской  
Shot from the film "Rainbow", 1943, directed by M. Donskoy

в фильме М. Донского «Радуга» (1943). Действие картины разворачивается в украинской деревне накануне освобождения. Предчувствуя свой конец, фашисты устраивают карательные акции, расстреливая заложников. Олицетворением зла выступает немецкий комендант, истязавший беременную женщину и стреляющий в младенца.

Есть в фильме и тема возмездия: высшая мера наказания фашистам – даже не смерть, а гнев народа и память. В заключительной сцене фильма Федосья (актриса Е. Тяпкина), потерявшая сына, закликает односельчан, готовящих расправу над захваченными советскими войсками пленными немцами: «Прикончить их хотите... Минутка – две и все кончено... Нет, пусть дождутся своей судьбы..., чтобы их бабы и собственные дети отrekliсь от них... Пусть гнев народа падет на их головы и земля их не примет, окаянных». Картину отличает высокий уровень психологического напряжения, благодаря таланту создателей она стала иконой народных страданий и гнева.

Образ народа-мученика, сопряженный с идеей возмездия, нашел отражение в партизанском кино. Зло должно быть наказано, и воплощением темы возмездия становится всенародное сопротивление фашистам, героизм и мужество не только мужчин, но и женщин, детей, стариков.

В военном кинематографе тема народного сопротивления явилась сценарной основой для многих произведений. Одним из первых короткометражных фильмов стала картина режиссеров В. Пудовкина и М. Доллера «Пир в Жирмунке» (1941), вошедшая в состав Боевого киноальманаха № 6. Фильм воспринимается как руководство к действию: немцы захватывают деревню, все боеспособное население уходит в лес, организовав партизанский отряд. В деревне остались женщины и старики, но и они продолжают бороться. Решив отравить врага, героиня фильма – Прасковья – накрывает на стол. Чтобы убедить фашистов в безопасности угощения, она первая пробует отравленную пищу. В результате гибнут не только оккупанты, но и сама героиня. Фильм содержит призыв к всенародному сопротивлению и совпадает с начальным этапом организации партизанского движения.

Более развернутая и достоверная картина партизанской борьбы представлена в фильме «Она защищает Родину» (1943, реж. Ф. Эрмлер). Сценарист А. Каплер, состоявший некоторое время в партизанском отряде, с документальной точностью передал трудности партизанского быта и героизм народа. Роль главной героини – тоже Прасковьи – сыграла В. Марецкая, создавшая в 1930-е гг. образ крестьянки, которая стала председателем колхоза и членом Верховного Совета СССР («Член правительства», 1939, реж. А. Зархи, И. Хейфиц). В фильме Ф. Эрмлера главная героиня, потеряв мужа и сына, ушла в лес и, возглавив партизанский отряд, стала беспощадно мстить врагу. Примечательно, что в обоих фильмах главные героини – женщины; это продолжает линию образа Родины-матери, придавая ей черты воительницы.

В послевоенный период (конец 1940-х – 1950-е гг.) партизанская тематика встречается достаточно часто. На киностудиях страны снимаются картины о партизанском движении в Белоруссии, Прибалтике, Украине («Марите», 1947, реж. В. Строева; «Константин Заслонов», 1949, реж. А. Файнциммер, В. Корш-Саблин; «Сашко», 1958, реж. Е. Брюнчугин), появляются детские фильмы на эту тему («Отряд Трубочева сражается», 1957, реж. И. Фрэнз). Все они поддерживали и развивали героический миф сопротивления как единственно возможной формы жизни на оккупированной территории.

Некоторое отступление от созданного сталинским кинематографом героического образа оккупированной деревни наблюдается в 1960-е гг. Манифестом нового взгляда на войну стали шедевры периода оттепели «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов), «Иваново детство» (1962, реж. А. Тарковский), в которых тема героизма отходит на второй план перед осознанием той непоправимой беды, которую несет с собой война.

Подобный взгляд характерен и для фильма «Бабье царство» (1967, реж. А. Салтыков). В нем рассказывается о жизни деревни в условиях оккупации, ее гибели и возрождении. Здесь не показаны фашистские зверства, как в фильме «Радуга». «Тишь да гладь, ангелы пролетят и то слышно. Золотой нам немец достался», – делятся между собой женщины. Нет расстрелов, не жгут дома. Только «чудят» иногда: солдат насилует девушку или немецкий лейтенант, изображая Дон Кихота, «спасает» от деревенских стариков женщин, загоняя их в реку. По вечерам бабы тихо поют песни, а старики рассказывают сказки, но не про сказочную страну, а про довоенное время – работу на полях, вечерние гулянья («все веселые, все дружные»). Однако «тишина» обманчива, она – как преддверье грозы, которая не заставляет себя ждать: гибнет подросток, которого публично выпороли; угоняют девушек на работу в Германию. Потеряв детей, женщины поджигают свои дома и вместе с партизанами расправляются с «хорошими» немцами.

Фильм «Бабье царство» не только о гибели деревни в огне войны и ее возрождении. В нем поднимается вопрос о памяти. Беспамятство – самый страшный грех, который в фильме карается изгнанием из деревни.

В 1970–1980-е гг. героическая тема народной борьбы, подкрепленная политикой памяти, вновь оказалась востребована кинематографом. Среди снятых в те годы фильмов с типичным «партизанским» сюжетом («Волчья стая», 1975, реж. Б. Степанов; «Жду и надеюсь», 1980, реж. С. Шахбазян; «Знак беды», 1986, реж. М. Пташук) особо следует выделить картину Э. Климова «Иди и смотри» (1985), которая без прикрас показывает не только героизм, но и изнанку партизанского движения. Фильм продолжает тему «детство и война», поднятую А. Тарковским в начале 1960-х гг. Только герой фильма – 16-летний деревенский парень Флэра – уже вышел из возраста детства и, не успев повзрослеть, состарился. Такова разрушаю-



Кадр из фильма «Бабые царство», 1967, реж. А. Салтыков  
Shot from the film “Bab’e tsarstvo”, 1967, directed by A. Saltykov

щая сила войны. Она выжигает душу, особенно у молодежи, не имеющей жизненного опыта. Не всякий, потеряв родных и пройдя испытание пленом, участием в партизанских акциях возмездия, сможет сохранить в себе человеческое начало. Герою фильма это удалось.

Недолгий период исторической рефлексии, сопровождающийся попыткой по-новому взглянуть на события войны, пришелся на эпоху «перестройки» и сложные в политическом и экономическом отношении 1990-е гг., когда объем кинопроизводства резко снизился (см., напр.: «Сто солдат и две девушки», 1989, реж. С. Микаэлян). Кино, обратившись прежде

всего к теме репрессий, военную деревню не замечало. Эта же тенденция характерна для современного кино, где востребованы сюжеты о великих сражениях и победах.

#### ДЕРЕВНЯ КАК «КРЕПОСТЬ ОБОРОНЫ»

Мученический образ оккупированной деревни дополняет репрезентация тыловой деревни, не затронутой военными действиями и не пережившей оккупацию, но также принесшей на алтарь победы свою жертву. Не сразу тыл стал восприниматься как пространство подвига. На это потребовались время и запрос пропагандистского аппарата. Ответом на него стало появление картин о жизни в тылу, которые были призваны формировать у зрителей чувство сопричастности к победе и мотивировать их на новые трудовые достижения.

Больше всего «тыловых» картин (около трети) было снято в переломном 1943 г. («Мы с Урала», 1943, реж. Л. Кулешов, А. Хохлова; «Жила-была девочка», 1944, реж. В. Эйсымонт; и др.). И лишь один фильм повествует о жизни деревни – это картина «Родные поля», снятая в 1944 г. реж. Б. Бабочкиным и А. Босулаевым в жанре эпической драмы.

Сюжет охватывает начальный период войны (с ноября 1941 г. до весны 1942 г.), когда все находится в тревожном ожидании («Как там Москва?»). Фильм полон примет военной повседневности – проводы мужчин в армию, похоронки с фронта, эвакуированные из столицы, беженцы Смоленщины, сбор вещей и денег в помощь фронту. Показано и то нечеловеческое напряжение, которое досталось на долю женщин, взваливших на свои плечи тяжелую мужскую работу. Есть в фильме сцены пахоты на коровах, страх перед



Кадр из фильма «Родные поля», 1944, реж. Б. Бабочкин, А. Босулаев  
Shot from the film “Native fields”, 1944, directed by B. Babochkin, A. Bosulaev

дежурной по сельсовету, которая приносит в дом похоронки, и песни. Главные герои фильма – женщины – несмотря на все тяготы, поют, смеются шуткам председателя (Б. Бабочкин), пляшут на проводах, надеются и ждут. Есть в фильме и чудо: возвращение солдата, на которого была получена похоронка, как вознаграждение за самоотверженную работу.

Картина пронизана верой в победу, как и положено пропагандистскому кино, и, что важнее, уравнивает труд на полях страны с воинским долгом: «Колхоз есть крепость обороны!» – говорит председатель колхоза, уходя на фронт.

Закончилась война, пропагандистская машина настроилась на решение других задач, в частности, стала востребована тема восстановления и подъема сельского хозяйства. Она нашла воплощение в мелодраматических киноисториях о возвращении в родное село фронтовиков, которые становятся председателями колхозов и включаются в строительство мирной жизни («Три встречи», 1948, реж. С. Юткевич, В. Пудовкин, А. Птушко; «Щедрое лето», 1950, реж. Б. Барнет; «Возвращение Василия Бортникова», 1952, реж. В. Пудовкин).

Этот же сюжет возрождения села после войны, но в более жесткой и правдивой манере был представлен в оттепельном кино («Простая история», 1960, реж. Ю. Егоров; «Капа», 1968, реж. К. Геворкян; «Дом и хозяин», 1967, реж. Б. Метальников; «Журавушка», 1968, реж. Н. Москаленко). Фильмы этого времени, в отличие от сталинского кино, показали реальную цену победы – картину разорения не только оккупированной, но и тыловой деревни.

Вышедший в 1964 г. на экраны фильм реж. А. Салтыкова «Председатель», ставший лидером проката, тоже о восстановлении послевоенной деревни. Бывший военный Егор Трубинский (артист М. Ульянов) возвращается на родину и видит картину полного обнищания. Все мужчины ушли на заработки, в деревне остались одни женщины, хозяйство рушится. Такое наследие оставила война, и преодолеть его чрезвычайно трудно. Так подвиг возрождения затмевает подвиг тыла.

В 1970-е гг. жизнь тыловой деревни нашла отражение в многосерийных киноэпопеях режиссеров В. Краснопольского и В. Ускова «Тени исчезают в полдень» (1971–1973) и «Вечный зов» (1973–1981), снятых по романам А. Иванова. В первом фильме показана история сибирской деревни Зеленый Дол. Среди ее жителей есть партизаны Гражданской войны и коммунары, комсомольцы и коммунисты, замаскированные враги и деревенские типажи не хороших и не плохих – обычных людей. Стремление авторов отразить официальную версию советской истории определило некоторую схематичность и идеологическую заданность сюжета и образов главных героев. В фильме «Вечный зов» авторам удалось создать более тонкие психологические портреты героев и сюжетные коллизии. В основе сюжета лежит история крестьянской семьи Савельевых. Как в сказке – три родных брата, три разные судьбы. Война становится кульминацией сюжет-

ной линии и проверяет каждого из братьев, предлагает сделать свой выбор.

Хотя тему тыловой деревни активно изучали и продолжают изучать историки, раскрывая ее как один из важнейших факторов победы [11–15], в структуре военного мифа она оказалась сюжетом не востребовавшимся. Возможно, это случилось потому, что созданный военной пропагандой кинообраз деревни как «крепости обороны» уступал по зрелищности другим образам и подавлялся ими.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Военный кинематограф сконструировал четыре образа военной деревни: Родины-матери; жертвы и мученичества; символа народной борьбы с фашизмом и «крепости обороны». Все они получили дальнейшее развитие в кинематографе второй половины XX в., но имели разную судьбу. В частности, образ деревни и деревенской женщины как Родины-матери использовался в кинематографе вплоть до 1980-х гг., постепенно утрачивая семантическое наполнение в условиях завершения урбанизации. Тема деревни как «крепости обороны» была актуальной для исторической науки, но не для кинематографа. Наиболее востребованными и в политическом, и в кинематографическом плане оказались образы оккупированной деревни как жертвы и как пространства народной войны – необходимых элементов героического военного мифа. Они поддерживаются политикой памяти, а в современном российском обществе на волне ремифологизации военной истории получают новую жизнь. Характерной чертой военного мифа была и осталась его пропагандистская направленность. Сам же процесс трансформации пропагандистского мифа в миф исторический остался незавершенным, поскольку период его общественной рефлексии был непродолжительным и неполным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Раззаков Ф. И.* Наше любимое кино... о войне. М.: Алгоритм; Эксмо, 2005. 480 с.
2. *Талавер А.* Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м) : препринт WP20/2013/06 / А. М. : Изд. дом Высш. школы экономики, 2013. 56 с.
3. *Родионова О. В.* Образ ВОВ в кинематографе как отражение культурно-исторической памяти и механизм самоидентификации // Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та. Гуманитарные науки. 2017. №1 (768). С. 146–171.
4. *Зоркая Н.* История советского кино. М.: Алетей, 2005. 541 с.
5. История отечественного кино / отв. ред. Л. В. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
6. *Русина Ю. А.* История советского кино : учеб. пособие. Екатеринбург: Урал. федер. ун-т, 2019. 104 с.
7. *Волков Е. В.* Война на экране: киноэпопеи Ю.Н. Озерова в контексте коллективной памяти советского общества 1960–1980-х годов // Наука ЮУрГУ. Секции социально-гуманитарных наук: мат-лы 67-й науч. конф. / отв. за вып. С.Д. Ваулин: Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2015. С. 614–621. URL: <http://dspace.susu.ac.ru/xmlui/handle/0001.74/5565> (дата обращения: 17.12.2017).

8. Орлова А. С. Художественный кинематограф как средство морально-психологической мобилизации населения (на материалах фильмов о Великой Отечественной войне 1941–1945 годов) // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер.: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 1: История. С. 142–149.

9. Орлова А. С. Способы воплощения «образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о Великой Отечественной войне) // Вестн. Костром. гос. ун-та. 2015. № 4. С. 27–31.

10. Сталин: pro et contra (антология): в 2 т. / сост. А. А. Хлезов, И. В. Конадков. СПб: Изд-во РХГА; «Изд-во «Пальмира», 2017. Т. 1. 879 с.

11. Арутюнян Ю. В. Советское крестьянство в годы Великой Отечественной войны. М.: Наука, 1963. 460 с.

12. Вьлцан М. А. Крестьянство России в годы большой войны, 1941–1945. Пиррова победа. М. Рос. науч. фонд. Моск. отд-ние., 1995. 79 с.

13. Западная Сибирь в Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.). Новосибирск: Наука-Центр, 2004. 293 с.

14. Корнилов Г. Е. Уральское село и война. Проблемы демографического развития. Екатеринбург: УрГУ, 1993. 175 с.

15. Мотревич В. П. Колхозы Урала в годы Великой Отечественной войны. Свердловск: УрО АН СССР, 1990. 196 с.

#### REFERENCES

1. Razzakov F. I. Our favorite cinema ... about the war. Moscow, Algoritm, Eksmo, 2005, 480 с. (In Russ.)

2. Talaver A. Memory of the Great Patriotic War in post-Soviet cinema. Stages of comprehending the past (from the 1990s to the 2000s): preprint WP20/2013/06. Moscow, 2013, 56 p. (In Russ.)

3. Rodionova O. V. The image of the Second World War in cinema as a reflection of cultural and historical memory and a self-identification mechanism. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvистического университета. Gumanitarnye nauki*, 2017, no. 1, pp. 146–171. (In Russ.)

4. Zorkaya N. The Soviet cinema history. Moscow, Aleteiya, 2005, 541 p. (In Russ.)

5. Budyak L. V. (ed.) The Russian cinema history. Moscow, Progress-Traditsiya, 2005, 528 p. (In Russ.)

6. Rusina Yu. A. The history of Soviet cinema: a manual. Ekaterinburg, Ural. feder. un-t, 2019, 104 p. (In Russ.)

7. Volkov E. V. War on the screen: Yuri Ozerov's cinema epics in the context of the collective memory of Soviet society in the 1960s-1980s. *Nauka YUrGU. Sektsii sotsial'no-gumanitarnykh nauk: materialy 67-i nauch. konf.* Chelnyabinsk, 2015, pp. 614-621. URL: <http://dspace.susu.ac.ru/xmlui/handle/0001.74/5565> (accessed 17.12.2017). (In Russ.)

8. Orlova A. S. Art cinematography as a means of moral and psychological mobilization of population (based on films about the Great Patriotic War of 1941-1945). *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*, 2015, vol. 14, no. 1, pp. 142–149. (In Russ.)

9. Orlova A. S. Ways of embodying the “enemy image” in the Soviet cinema of the 1940s (based on feature films about the Great Patriotic War). *Vestnik KGU*, 2015, no. 4, pp. 27–31. (In Russ.)

10. Khlevov A. A., Konadkov V. T. (comps.) Stalin: pro et contra. Vol. 1. Saint Petersburg, Pal'mira, 2017, 879 p. (In Russ.)

11. Arutyunyan Yu. V. Soviet peasantry during the Great Patriotic War. Moscow, Nauka, 1963, 460 p. (In Russ.)

12. Vyltsan M. A. The peasantry of Russia during the Great War, 1941–1945. Pyrrhic victory. Moscow, RSF, 1995, 79 p. (In Russ.)

13. Isupov V. A. (ed.) West Siberia in the Great Patriotic War (1941–1945). Novosibirsk, Nauka-Tsentr, 2004, 293 p. (In Russ.)

14. Kornilov G. E. Ural village and war. Demographic development problems. Ekaterinburg, UrGU, 1993, 175 p. (In Russ.)

15. Motrevich V. P. Collective farms of the Urals during the Great Patriotic War. Sverdlovsk, UrO AN SSSR, 1990, 196 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 06.09.2020

Дата рецензирования 11.09.2020

Статья принята к публикации 21.09.2020