

А.В. Трофимов*

A.V. Trofimov*

**Визуальные образы
Великой Отечественной войны
в советском послевоенном кино****The Visual Images
of the Great Patriotic War
in the Soviet Post-War Cinema**

DOI: 10.31518/2618-9100-2020-3-11

DOI: 10.31518/2618-9100-2020-3-11

УДК 94(470) 791.222

Выходные данные для цитирования:

How to cite:

Трофимов А.В. Визуальные образы Великой Отечественной войны в советском послевоенном кино // Исторический курьер. 2020. № 3 (11). С. 113–124. URL: <http://istkurier.ru/data/2020/ISTKURIER-2020-3-11.pdf>

Trofimov A.V. The Visual Images of the Great Patriotic War in the Soviet Post-War Cinema // Historical Courier, 2020, No. 3 (11), pp. 113–124. [Available online:] <http://istkurier.ru/data/2020/ISTKURIER-2020-3-11.pdf>

Abstract. Based on the analysis of the content of Soviet cinema in the first post-war years, the paper identifies the thematic fields, story lines and semantic units that make up the image of the great Patriotic war. In the post-war Soviet society, cinema was an entertainment and recreation available to almost all categories of the population, and for the state it was a means of broadcasting normative visual images and meanings. Soviet cinema in the post-war years performed ideological, propaganda, communication, and integrative functions. It is estimated that in 1946–1950, 92 feature films made in the USSR were released on the cinema screens, 32 of them were either completely devoted to the theme of the great Patriotic war, or their story lines traced a connection with the war. The article analyzes the three key components of the generalized image of war presented in the Soviet post-war cinema: 1) the image of the “leader and commander” I.V. Stalin, the main battles of the war (it was supposed to create artistic film versions of “ten Stalin strikes”); 2) the image of enemies and allies; 3) the image of the people, Soviet people, heroism and sacrifice. It is noted that the most talented film productions, which combined historical realities and mythological storylines, and where memorable characters acted, became classic, they form an integral part of the “Gold Fund” of Russian cinema, contain elements of the national code of memory of the great Patriotic war, which unites modern Russian society.

Keywords: Great Patriotic war; art cinema; image of war; post-war period.

The article has been received by the editor on 19.05.2020.

Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье на основе анализа визуального контента советского кинематографа первых послевоенных лет выявляются жанровые особенности, тематические поля, сюжетные линии и смысловые единицы, составляющие образы Великой Отечественной войны. В послевоенном советском социуме доступным практически всем категориям населения развлечением и видом отдыха, а для государства – средством трансляции нормативных визуальных образов и смыслов был кинематограф. Советский кинематограф в послевоенные годы выполнял идеологические, пропагандистские, коммуникативные, интегративные функции. Автором подсчитано, что в 1946–1950 гг. на экраны кинотеатров вышло 92 художественных фильма, снятых в СССР, из них 32 либо были полностью посвящены теме Великой Отечественной войны, либо в их сюжетных линиях прослеживалась связь с войной. Анализируются презентуемые в советском послевоенном кинематографе три

* Трофимов Андрей Владимирович, доктор исторических наук, Уральский государственный экономический университет, Екатеринбург, Россия, e-mail: 2519612@rambler.ru

Trofimov Andrey V., Doctor of Historical Sciences, Ural State University of Economics, Russia, Yekaterinburg, e-mail: 2519612@rambler.ru

ключевые составляющие обобщенного образа войны: 1) образ «вождя и полководца» И.В. Сталина, основных битв войны (предполагалось создать художественные киноверсии «десяти сталинских ударов»); 2) образ врагов и союзников; 3) образ народа, советских людей, героизма и жертвенности. Отмечается, что наиболее талантливые кинопроизведения, в которых соединились соответствующие историческим реалиям и мифологические сюжетные линии, а также действовали запоминающиеся зрителю герои, стали классическими, они составляют неотъемлемую часть «золотого фонда» отечественного кинематографа, содержат элементы национального кода памяти о Великой Отечественной войне, объединяющей современный российский социум.

Ключевые слова: Великая Отечественная война; художественный кинематограф; образ войны; послевоенный период.

Происходящие в последние годы на международном политическом уровне информационные и мемориальные войны актуализируют обращение к образу Великой Отечественной войны, который занимает одно из центральных мест в исторической памяти нашего народа. Одним из релевантных средств визуализации и инструментом трансляции этого образа является художественный кинематограф.



Рис. 1. Очередь за билетами в кинотеатр «Ударник» (Москва, 1948 г.) (<https://zen.yandex.ua/media/akozmin/jizn-v-ocheredi-sssr-193050g-5e230e818f011100ae67bd10>).

В послевоенном советском социуме доступным практически всем категориям населения развлечением и видом отдыха, а для государства – средством трансляции нормативных визуальных образов и смыслов, был кинематограф. О популярности послевоенного кино свидетельствовали очереди за билетами и спекуляция ими. Так, в центре Москвы у кинотеатра «Метрополь» в любое время дня и до позднего вечера подростки перепродавали билеты, купленные за 3 руб., по цене 15–20 руб.¹

Великая Отечественная война нанесла существенный ущерб материальной базе кинематографа. Если в 1940 г. в городах и рабочих поселках РСФСР работало 5 тыс. киноустановок, то в 1945 г. их осталось 3,8 тыс. За 1946–1948 гг. в 16 городах, получивших большие разрушения в годы войны, было введено кинотеатров на 3270 мест, что было почти наполовину меньше запланированного². С 1945 по 1950 г. количество стационарных киноустановок в стране увеличилось с 9,1 тыс. до 21,2 тыс., а количество посещений киносеансов возросло с 622 млн в 1945 г. до 1 144 млн в 1950 г.³

Советский кинематограф в послевоенные годы выполнял идеологические, пропагандистские, коммуникативные, интегративные функции. С позиции антропологического подхода исследователи⁴ при анализе советских послевоенных фильмов обращают внимание не только на открытый политико-идеологический смысл фабулы и сюжета, но и на их скрытое содержание, на то, что читается «*между кадров*», составляет неявный, неосо-

¹ Богданов С.В., Орлов В.Н. Из истории борьбы правоохранительных органов СССР со спекуляцией в первые послевоенные годы // Современное право. 2010. № 1. С. 151.

² РСФСР за 40 лет: стат. сборник. М., 1957. С. 163.

³ Народное хозяйство СССР в 1956 г.: стат. сборник. М., 1956. С. 238.

⁴ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2012. № 10. С. 23.

знанный фон реальности; подчеркивают, что фильмы о Великой Отечественной войне формировали определенное видение истории, фиксируя его на экране, помогали осмыслить события недавнего прошлого посредством визуально-вербальных образов, кодифицируя вариант интерпретации прошлого для послевоенного советского общества, который предпочитался всем остальным.

Художественные фильмы второй половины 1940-х гг. являются важными историческими источниками, свидетельствами эпохи, отражают ценностные предпочтения, идеалы, модели поведения, детали повседневной жизни. Предложенная в них версия художественного осмысления исторического прошлого, реконструкция феномена войны опиралась на политико-идеологический каркас «сталинизма», а главным методом визуального отображения действительности являлся «социалистический реализм».



Рис. 2. Кинотеатр «Москва» (Москва, 1947 г.)
(<https://pastvu.com/p/522966>).

По нашим подсчетам, на основе аннотированного каталога «Советские художественные фильмы (1930–1957 гг.)»⁵, в 1946–1950 гг. на экраны кинотеатров вышло 92 игровых фильма, снятых в СССР, из которых 32 либо были полностью посвящены теме Великой Отечественной войны, либо в их сюжетных линиях явно прослеживалась связь с войной, определяя логику повествования и характеры персонажей. По жанровой принадлежности в данном каталоге эти фильмы определялись следующим образом: историко-революционные – «Клятва» (1946 г.); художественно-документальные – «Третий удар» (1948 г.), «Падение Берлина» (1949 г.), «Сталинградская битва» (1949 г.); экранизации – «Сын полка» (1946 г.), «Возвращение с победой» (1947 г.), «Жизнь в цитадели» (1947 г.), «За тех, кто в море» (1947 г.), «Мальчик с окраины» (1947 г.), «Молодая гвардия» (1948 г.), «Повесть о настоящем человеке» (1948 г.), «Звезда» (1949 г.), «Кавалер Золотой Звезды» (1950 г.); драмы – «Большая жизнь» (1946 г.), «В горах Югославии» (1946 г.), «Дорога без сна» (1946 г.), «Во имя жизни» (1946 г.), «Наше сердце» (1946 г.), «Освобожденная земля» (1946 г.), «Сыновья» (1946 г.), «Голубые дороги» (1947 г.), «Маритэ» (1947 г.), «Повесть о «Неистовом»» (1947 г.), «Рядовой Александр Матросов» (1947 г.), «Встреча на Эльбе» (1949 г.), «Константин Заслонов» (1949 г.); приключения – «Остров Безымянный» (1946 г.), «Подвиг разведчика» (1947 г.), «Секретная миссия» (1950 г.), «Смелые люди» (1950 г.); комедии – «Беспокойное хозяйство» (1946 г.), «Поезд идет на восток» (1947 г.).

Каждый из этих жанров позволял использовать определенные художественные ракурсы, изобразительные средства для создания у зрителей многопланового визуального образа войны. Историко-революционные и художественно-документальные фильмы, выполненные в эпической стилистике, вписывали явление Великой Отечественной войны в контекст послереволюционной истории страны, акцентировали внимание на единстве партии, ее вождя И.В. Сталина с народом, в диапазоне от батальных сцен до судеб отдельных персонажей, демонстрировали массовый героизм и советский патриотизм. Большинство послевоенных фильмов о войне были выполнены в драматическом жанре, стилистически наиболее адекватном теме войны и понятном «обычному» зрителю, который имел свой жизненный опыт и представления о войне.

Среди послевоенных кинофильмов значительное место занимали экранизации драматических произведений известных советских авторов (В. Катаева, В. Лациса, А. Якобсона, Б. Лавренева, В. Кожевникова, А. Фадеева, Б. Полевого, Э. Казакевича, С. Бабаевского).

⁵ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М., 1961. Ч. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.).

Именно тогда, с экрана «шагнули» и надолго остались в памяти людей послевоенных поколений «сын полка» Ваня Солнцев, легендарный летчик Алексей Маресьев, героимо-молодогвардейцы, фронтовые разведчики с позывным «Звезда» и др.



Рис. 3. Рекламная афиша фильма «Сын полка» (1946 г.).

Снятые в приключенческом и комедийном жанрах фильмы четко визуализировали образы «свой-чужой», противопоставляя героический образ советского разведчика, партизана, офицера, солдата – образу врага, который, несмотря на внешние признаки силы, оказывался слабым, тупым, трусливым, продажным.



Рис. 4. Рекламная афиша фильма «Беспокойное хозяйство» (1946 г.).

В ходе подготовки сценариев, а затем их экранного воплощения, авторы должны были следовать политико-идеологическим установкам и учитывать изменения внутри- и внешне-политической ситуации. В обобщенном образе Великой Отечественной войны в отечественном кинематографе исследователи выделяют пять базовых элементов: «Война», «Враг», «Вождь», «Красная Армия» и «Свои»⁶. К ключевым составляющим этого образа, созданным в советском послевоенном кинематографе, можно отнести: 1) образ «вождя и

⁶ Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности // История и современное мировоззрение. 2019. № 1. С. 76.

полководца» И.В. Сталина, основных битв войны (предполагалось создать художественные киноверсии «десяти сталинских ударов»); 2) образ врагов и союзников; 3) образ народа, советских людей, героизма и жертвенности.

Первый образ формируется фильмами «Клятва», «Третий удар», «Сталинградская битва», «Падение Берлина», относящихся к жанру «художественно-документальной эпопеи».



Рис. 5. Рекламные афиши фильма «Падение Берлина» (1949 г.).

К съемкам этих кинокартин привлекались целые воинские соединения, в батальных сценах «Сталинградской битвы» ежедневно снималось от 500 до 5 тыс. солдат, военнопленные немцы, специально доставленные из лагерей, десятки танков, орудий, самолетов, автомашин, барж, лодок и т.д.⁷ Транслируемый в этих фильмах образ мудрого Главнокомандующего, обладающего и реализующего правильную военную стратегию, подтверждался масштабными сценами реконструкции решающих военных битв.



Рис. 6. Кадр из фильма «Сталинградская битва» (1949 г.).

В фильме «Клятва» было отражено предвидение Сталиным войны, подчеркивалась его уравновешенность, спокойствие и полный контроль над ситуацией на фронте. Великая Отечественная война изображалась как один из этапов истории СССР, испытание, которое с честью выдержал советский народ⁸.

Для того, чтобы подчеркнуть близость вождя к простым людям, в двух фильмах («Третий удар» и «Сталинградская битва») актер А. Дикий, игравший Сталина, говорил без акцента, стремясь показать на экране не реального Сталина, а «впечатление людей от Сталина», т.е. его мифологический образ. В фильме «Падение Берлина», констатирует А.В. Лямзин, главный действующий герой – это «Сталин и его апостолы-генералы», все участники этого

⁷ Ханютин Ю.М. Предупреждение из прошлого. М., 1968. С. 161.

⁸ Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930-х – 1940-х гг. // Отечественная история. 2003. № 6. С. 44.

идеографического произведения живут и идут в бой со Сталиным на устах, сцены с персонажами выглядят достаточно плоскими, но это сродни обратной перспективе русской иконописи⁹. В эпическом кинополотне «Клятва» также можно увидеть аллюзии христианских мотивов в сюжете, позволяющие провести идентификацию Ленина с Иоанном Крестителем, выбравшим Сталина как Мессию.



Рис. 7. Рекламная афиша фильма «Клятва» (1946 г.).



Рис. 8. М. Геловани в роли И.В. Сталина в фильме «Падение Берлина» (1949 г.).

Насыщенность этих фильмов очевидным символизмом, акцент на неразрывную связь в образе Победы ее главного творца с героическим народом, закладывала в общественное сознание краеугольные основы мифологической версии войны. Подвергнутые существенной эрозии и прямой критике в годы «хрущевской оттепели» и «горбачевской перестройки» эти структурные элементы в современном кинематографе России проявились в двух противоположных тенденциях: попыток разъединения фигуры Сталина и Победы народа и возврата к мифологии образа Великого Главнокомандующего.

Обратим внимание на то, что в послевоенные годы эти фильмы встретили неоднозначную реакцию со стороны зрителей (людей, обладавших личным опытом и своими представлениями о войне), о чем, в частности, свидетельствует такой важный показатель, как посещаемость кинотеатров. Проведенный Д.Н. Рябусовой анализ архивных документов, на примере Молотовской (ныне Пермской) области, показал, что широко пропагандированный тогда

⁹ Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны... С. 77.

фильм «Клятва» значительно уступал по посещаемости трофейному мюзиклу «Девушка моей мечты» (Германия, 1944 г.). За пять месяцев 1947 г. в Прикамье было дано 388 сеансов первого и 201 второго фильма, на которых «Клятву» посмотрели 25 783 чел., а зарубежный мюзикл – 55 526 чел. Причем средняя посещаемость киносеанса советской кинокомедии «Небесный тихоход» (1945 г.) составляла 72 чел., тогда как «Девушку моей мечты» в среднем просматривали в сеанс 276 чел., а «Клятву» – 67 чел.¹⁰



Рис. 9. М. Рёкк в фильме «Девушка моей мечты» (1944 г.).

Очевидно, что в тяжелые послевоенные годы для многих людей целью похода в кино было стремление на несколько часов попасть в иллюзорный мир мечты, и потому легкая музыкальная комедия была более притягательна, чем официальный пафосный фильм. В 1949 г., благодаря рекламным мероприятиям удалось повысить зрительский интерес к картинам отечественного производства. Так, при одинаковом количестве дней показа фильм «Встреча на Эльбе» (СССР, 1949 г.) посетило 115 тыс. чел., а «Судьбу балерины» (Германия, 1937 г.) – 47 тыс., «Суд чести» (СССР, 1948 г.) – 69 тыс., тогда как «Ошибка дипломата» (Германия, 1939 г.) – 40 тыс. чел.¹¹

Вторая составляющая образа войны в послевоенном кинематографе предельно четко демонстрирует «Врага», «немецко-фашистских захватчиков». Враг был коварен, расчетлив и жесток. Немецкие офицеры зачастую изображались малопривлекательными сухощавыми немолодыми субъектами. Вожди нацистской Германии выглядели подчеркнуто карикатурно и нелепо, во главе с их бесноватым фюрером¹². Воплощенные на экране образы «фашистов» и предателей вызывали у зрителей неприязнь, отвращение, а также язвительный смех над их непомерными амбициями, истеричностью, жадностью и глупостью, которые особенно удавалось передать таким актерам, как В. Астангов, С. Мартинсон. Эти персонажи запоминались и прочно ассоциировались с понятиями «враг», «чужой», так, даже в начале 1960-х гг. исполнителя роли предателя-подпольщика в фильме «Молодая гвардия» Е. Моргунова во время гастролей преследовали местные мальчишки, решившие, что обнаружили шпиона.

В условиях начавшейся «холодной войны» негативные характеристики приобретают и недавние союзники (У. Черчилль в фильмах «Третий удар», «Падение Берлина»), представители американского командования в остросюжетных кинокартинах «Встреча на Эльбе» и «Секретная миссия».

¹⁰ Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики // Вестник Пермского университета. 2013. № 1. С. 191.

¹¹ Там же.

¹² Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны... С. 77.



Рис. 10. С. Мартинсон в роли Гитлера
в фильме «Третий удар» (1948 г.).

Неожиданный, на первый взгляд, ракурс на тему коллаборационизма был предложен авторами фильма «Большая жизнь», где были показаны в положительном качестве персонажи, работавшие полицейскими при немецкой оккупации в Донбассе, якобы по заданию партизан. После выхода фильма в прокат последовала критика со стороны А.А. Жданова и И.В. Сталина, обвинивших авторов в фальшивом отображении советских людей и хода восстановительных работ на Донбассе. Еще одним недостатком, противоречащим идеологии советского государства, было названо то, что личному в фильме придано гораздо большее значение, чем общественному¹³. Иной взгляд на проблему коллаборационизма представлен в фильме «Подвиг разведчика», где появляется украинский предатель-националист, который добровольно приходит на службу к немцам, заявляя, что он украинец и не любит русской музыки.

Третья составляющая образа войны воплощалась на экране, как с помощью обращения к реальным прототипам, так и на уровне художественных типажей. Главными персонажами многих послевоенных фильмов становились не Сталин, генералы и командующие фронтами, а советский народ и отдельные герои, имевшие реальных прототипов или выступающие как собирательные образы («Подвиг разведчика», «Сыновья», «Рядовой Александр Матросов», «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия», «Звезда», «Сын полка», «Путь славы», «Константин Заслонов», «Смелые люди» и др.).

Наряду с психологически достоверными образами персонажей, вниманием к деталям фронтовой повседневности, внешнему облику персонажей, в киноязыке присутствовала театральность, мифологичность изложения, показ приукрашенной послевоенной действительности («Сказание о земле Сибирской» (1948 г.), «Кубанские казаки» (1949 г.)). Главной характеристикой в образе советского человека, ведущего борьбу с фашизмом, становилась именно его советскость, а подвиги героев, их самопожертвование представлялись в полной мере осознанными¹⁴.

В ходе просмотра зрители могли вновь пережить свой экзистенциальный военный (фронтовой или тыловой) опыт, поместив его в контекст биографии страны и героического поколения победителей. Кинокартины, выполненные в приключенческом жанре («Остров Безымянный», «Подвиг разведчика», «Секретная миссия», «Смелые люди»), призваны были держать зрителей в постоянном напряжении, интрига и ходы сюжета были достаточно

¹³ Власть и художественная интеллигенция. ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. М., 1999. С. 598–599.

¹⁴ Орлова А.С. Художественные фильмы о Великой Отечественной войне 1946–1956 гг. как отражение изменений в политической жизни СССР // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2015. № 3. С. 169.

прозрачны и предсказуемы, а современному искушенному зрителю могут показаться наивными, но они выполняли свою главную задачу – создавали героический образ советских людей: на фронте, за линией фронта в тылу врага, на оккупированных территориях.



Рис. 11. Кадр из фильма «Секретная миссия» (1950 г.).

Успешное воплощение сценарных и режиссерских решений во многом зависело от игры актеров. Плеяда уже известных и популярных у зрителей мастеров экрана, в лице М. Жарова, Б. Андреева, В. Астангова, А. Грибова, С. Гиацинтовой, А. Дикого, С. Филиппова, С. Мартинсона, М. Геловани, П. Кадочникова, Т. Макаровой, Л. Целиковской и др., сумели создать яркие образы своих персонажей, запоминающиеся визуальные типажи-символы: «разведчика», «фашиста», «Сталина», «подпольщика» и др. В послевоенных фильмах о войне зритель познакомился также с начинающими талантливыми артистами, которые с ролей в этих кинокартинах начали свой путь к дальнейшей популярности и успеху. Для послевоенных подростков и молодежи ценности и идеалы воплотились в образах подпольщиков-молодогвардейцев из фильма «Молодая гвардия». В памяти послевоенных поколений их реальные прототипы будут существовать в визуальных образах, ярко воплощенных актерами: Олег Кошевой (В. Иванов), Любовь Шевцова (И. Макарова), Ульяна Громова (Н. Мордюкова), Сергей Тюленин (С. Гурзо).



Рис. 12. Кадр из фильма «Молодая гвардия» (1948 г.).

Идеалом «настоящего разведчика» в кино и в восприятии зрителей будет образ Алексея Федотова под именем Генриха Эккерта (актер П. Кадочников) в фильме «Подвиг разведчика». Присущие этому образу бесстрашие, интеллект, преданность Родине, готовность идти на оправданный риск сохранят и другие экранные образы разведчиков, созданные в кинематографе конца 1960-х – начала 1970-х гг. («Сильные духом», «Майор Вихрь», «Щит и меч», «Семнадцать мгновений весны»).



Рис. 13. П. Кадочников в фильме «Подвиг разведчика» (1947 г.).

О том, насколько отвечали властным представлениям созданные в рассматриваемых кинофильмах образы войны, может свидетельствовать своеобразный «рейтинг» присвоения им Сталинских премий (высших государственных наград того времени для деятелей советского киноискусства). Сталинскую премию первой степени получили фильмы «Клятва», «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Кавалер Золотой Звезды», «Секретная миссия», второй степени – «Жизнь в цитадели», «Подвиг разведчика», «Повесть о настоящем человеке», «Третий удар», «Смелые люди», третьей степени – «Константин Заслонов», т.е. 40 % от всех вышедших на экраны во второй половине 1940-х гг. фильмов, посвященных тематике Великой Отечественной войны.

Только четыре из 32 послевоенных фильмов о войне были сняты в новом тогда для советского кинематографа цветном формате («Поезд идет на восток», «Падение Берлина», «Кавалер Золотой Звезды», «Смелые люди»). Цветное изображение создавало настроение всего фильма, более ярко передавало эмоции и переживания персонажей, подчеркивало разделение на силы добра и зла. Цветная киноплёнка фиксировала внимание зрителей на красках войны и символах Победы (огонь, красное знамя, белый китель Сталина, военная форма, ордена и медали у героев войны и т.п.), признаках мирной жизни в стране (праздничная одежда, застолье, красоты природы), в которую входят герои-фронтовики.



Рис. 14. Кадр из фильма «Поезд идет на восток» (1946 г.).

Ставшие определенными «эталоном» зрительского восприятия образы Великой Отечественной войны, созданные в послевоенном кинематографе, стали в дальнейшем тиражироваться и постепенно превратились в кинематографические «штампы», характерные как для советского, так и, со сменой смысловых контекстов, постсоветского кино. Заметный в последние годы тренд на национально- и государственно-ориентированную политику исторической памяти обусловил претензии, предъявляемые к выходящим в постсоветский период фильмам о войне. Их критикуют за очевидную мифологизацию, подмену «правды» о войне спецэффектами и

кочующими из фильма в фильм одномерными стереотипами в изображении Сталина, сотрудников НКВД, «Смерша» и т.п., избытке исторических неточностей, что в значительной мере объясняется как исторической дистанцией, отказом от обязательной государственной идеологии, так и требованиями современного медийного рынка. В данном

контексте обращение к визуальному контенту военного кинематографа первых послевоенных лет позволяет лучше понять, что в фильмах, вышедших тогда на экраны, были зафиксированы базовые элементы образа войны, ставшие константой для исторической памяти и коммеморативных практик: огромные усилия воинов Красной Армии и военно-политического руководства страны для достижения Победы; массовый героизм и жертвенность советского народа во имя Родины. Наиболее талантливые кинопроизведения, в которых соединились соответствующие историческим реалиям и мифологические сюжетные линии, а также действовали запоминающиеся зрителю персонажи, стали классическими, они составляют неотъемлемую часть «золотого фонда» отечественного кинематографа, содержат элементы национального кода памяти о Великой Отечественной войне, объединяющей современный российский социум.

Литература

Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930-х – 1940-х гг. // Отечественная история. 2003. № 6. С. 31–44.

Богданов С.В., Орлов В.Н. Из истории борьбы правоохранительных органов СССР со спекуляцией в первые послевоенные годы // Современное право. 2010. № 1. С. 148–152.

Власть и художественная интеллигенция. ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / сост. А.Н. Артизов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.

Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2012. № 10 (269). С. 22–26.

Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности // История и современное мировоззрение. 2019. № 1. С. 73–80.

Орлова А.С. Художественные фильмы о Великой Отечественной войне 1946–1956 гг. как отражение изменений в политической жизни СССР // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2015. № 3. С. 165–172.

Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики // Вестник Пермского университета. 2013. № 1 (21). С. 185–196.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М.: Искусство, 1961. Ч. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). 767 с.

Ханютин Ю.М. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968. 285 с.

References

Artizov, A.N. (Ed.). (1999). *Vlast i hudozhestvennaya intelligentsiya. VCHK–OGPU–NKVD o kulturnoy politike 1917–1953 gg.* [The authority and the artistic intelligentsia. Of the Cheka–OGPU–NKVD on cultural policy, 1917–1953 gg.]. Moscow, Mezhdunarodny fond “Demokratiya”. 872 p.

Bagdasaryan, V.E. (2003). *Obraz vraga v istoricheskikh filmakh 1930-kh – 1940-kh gg.* [The image of the enemy in historical films of the 1930s – 1940s.]. In *Otechestvennaya istoriya*. No. 6, pp. 31–44.

Bogdanov, S.V., Orlov, V.N. (2010). *Iz istorii borby pravookhranitelnykh organov SSSR so spekulyatsiyey v pervye poslevoennye gody* [From the history of the struggle of law enforcement agencies of the USSR with speculation in the first postwar years]. In *Sovremennoe pravo*. No. 1, pp. 148–152.

Khanyutin, Y.M. (1968). *Preduprezhdenie iz proshlogo* [Warning from the past]. Moscow, Iskusstvo. 285 p.

Lyamzin, A.V. (2019). *Bazovye obrazy Velikoy Otechestvennoy voyny v sovetskom i postsovetskom kinematografe kak elementy natsionalnoy rossiyskoy identichnosti* [Basic images of

the great Patriotic war in Soviet and post-Soviet cinema as elements of national Russian identity]. In *Istoriya i sovremennoe mirovozzrenie*. No. 1, pp. 73–80.

Orlova, A.S. (2015). Khudozhestvennyye filmy o Velikoy Otechestvennoy voyne 1946–1956 gg. kak otrazhenie izmeneniy v politicheskoy zhizni SSSR [Feature films about the great Patriotic war of 1946–1956 as a reflection of changes in the political life of the USSR]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki*. No. 3, pp. 165–172.

Ryapusova, D.N. (2013). “Chto segodnya pokazhet nam tovarishch Bolshakov?”: problemy poslevoennogo uralskogo kinoprokata v svete stalinskoy kinopolitiki [“What will comrade Bolshakov show us today?”: problems of post-war Ural film distribution in the light of Stalin’s film policy]. In *Vestnik Permskogo universiteta*. No. 1 (21), pp. 185–196.

(1961). *Sovetskie khudozhestvennyye filmy. Annotirovanny katalog* [Soviet feature films. Annotated catalog]. Ch. 2. Zvukovye filmy (1930–1957 gg). [Part 2. Sound films (1930–1957)]. Moscow, Iskusstvo. 767 p.

Volkov, E.V., Ponomareva, E.V. (2012). Igrovoe kino kak istoricheskiy istochnik dlya izucheniya kulturnoy pamyati [Feature films as a historical source for the study of cultural memory]. In *Vestnik Yuzhno-Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Socialno-gumanitarnye nauki*. No. 10 (269), pp. 22–26.

Статья поступила в редакцию 19.05.2020 г.