

УДК 32.019.51

Орлова А.С.*Московский педагогический государственный университет*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1946–1956 гг. КАК ОТРАЖЕНИЕ ИЗМЕНЕНИЙ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ СССР

Аннотация. Данная статья посвящена анализу тенденций, появившихся в советском кинематографе под воздействием политической обстановки. Отражение событий Великой Отечественной войны в киноискусстве в первое послевоенное десятилетие представляло собой серьезную проблему как для партийных деятелей, так и для кинематографистов. Этот период истории кино связывают с апогеем «культы личности», малокартиньем, однако, наряду с этим в фильмах 1946–1956 гг. отражены изменения, обусловленные вхождением в сферу влияния СССР новых территорий, началом «холодной войны», наступлением «оттепели».

Ключевые слова: идеология, пропаганда, кинематограф, образная система, трофейные фильмы, война.

A. Orlova*Moscow State Pedagogical University*

FEATURE FILMS OF 1946–1956 DEPICTING THE GREAT PATRIOTIC WAR AS REFLECTION OF CHANGES IN THE USSR'S POLITICAL LIFE

Abstract. This article is devoted to the analysis of trends that have emerged in the Soviet cinema under the influence of the political situation. Depicting the events of the Great Patriotic War in films during the first postwar decade was a serious problem for the party activists and filmmakers. This period in the history of the cinema is associated with the apogee of the "personality cult", the period when there was lack of films, but along with this, movies of 1946–1956 reflect the changes resulting from the entry of new territories into the Soviet sphere of influence, the start of "cold war", and the beginning of the "thaw".

Key words: ideology, propaganda, the cinema, image system, trophy movies, war

Фильмы, посвященные событиям Великой Отечественной войны, которые были сняты после ее окончания, являются ярким примером использования фактов и переживаний недавнего прошлого для решения уже иных политических задач.

Проблеме использования художественного кинематографа в качестве

средства пропаганды в отечественной историографии посвящено достаточно большое количество работ. Одним из первых на взаимозависимость мировоззрения авторов кинокартин и общественно-политических условий, в которых они создаются, обратил внимание советский киновед Ю.М. Ханютин в исследовании «Предупреждение из прошлого» (1968), однако,

рассмотрение фильмов как одного из многочисленных инструментов идеологической «машины» стало широко применяться в конце 1980-начале 90-х гг. в рамках изучения особенностей становления и функционирования в СССР тоталитарной системы [20; 22; 15]. Во второй половине 1990-х гг. и 2000-х гг. «угол зрения» исследователей переместился от отдельных «механизмов» к анализу комплексного воздействия средств пропаганды (устной, письменной, наглядной), а также к выяснению степени их реального влияния на массовое сознание [23; 27; 8]. Отдельные монографии посвящены идеологической и морально-психологической подготовке населения в предвоенный период, в годы Великой Отечественной войны и в послевоенный период, но роль именно кинематографа в них раскрыта в недостаточной степени [29; 24; 17]. Появление в последние годы диссертационных исследований, главной целью которых является изучение пропагандистской составляющей художественных фильмов, позволяет говорить о том, что данная тематика остается по-прежнему актуальной [12; 18].

К настоящему времени издано значительное количество документальных источников из фондов Российский Государственный Архив Литературы и Искусства, Российский государственный архив социально-политической истории, Российский Государственный Архив Новейшей Истории и Государственный архив Российской Федерации и др. [2; 6; 11; 19]. Их основу составляют делопроизводственные материалы: докладные записки, циркулярные письма, стенограммы выступлений и т.д. Данный вид источников

позволяет увидеть процесс взаимодействия власти и кинематографа.

Ценным источником для изучения особенностей советского художественного кинематографа являются материалы центральной журнальной и газетной периодической печати, поскольку в них публиковались рецензии на выпущенные фильмы, в которых оценивались идейность, художественные достоинства и недостатки кинокартин. Источники личного происхождения, прежде всего, воспоминания и письма создателей кинолент, дают представление о подготовительном и съемочном процессе [1; 5; 7; 10; 13; 16; 26; 28; 31; 32].

Стоит отметить, что воплощение образов участников и воссоздание сражений ВОВ было достаточно проблематичным как для партийных идеологов, так и для киноработников и в силу близости изображаемого, и в силу быстроты изменений внутри- и внешнеполитической ситуации. Поэтому военные фильмы этого периода стали результатом борьбы различных тенденций и взглядов.

Безусловно, И.В. Сталин стремился к утверждению за собой ореола мудрого и талантливого Стратега. Председатель КДК И.Г. Большаков в 1945 г. среди ближайших задач кинематографа назвал необходимость «достойно и величественно» воплотить на экранах «образ любимого вождя и полководца», поскольку имя Сталина «стало символом победы» [4, с. 2]. Уже в 1946 г. на экраны страны выходит кинолента «Клятва», где отражено предвидение Сталиным войны, но бездействие накануне ее из-за нежелания проливать кровь. Подчеркивается его уравновешенность, спокойствие и полный

контроль над ситуацией на фронте. Великая Отечественная война в этом фильме изображена не как перелом, изменивший жизнь страны, сознание людей, а как один из этапов истории СССР, испытание, которое с честью выдержал советский народ.

Был также выработан фундаментальный план-показать все основные сражения Великой Отечественной войны: битву под Москвой, под Ленинградом, в Сталинграде, все десять ударов 1944 г. по отдельности и, наконец, сражение за Берлин. Но осуществлены были только три темы: «Третий удар» И. Савченко, «Сталинградская битва» В. Петрова и «Падение Берлина» М. Чиатурели. Все они были отнесены к новому, художественно-документальному жанру, и съемки их отличались особым масштабом: в них участвовали целые воинские соединения. Для участия в батальных сценах «Сталинградской битвы» из лагерей военнопленных были привезены немцы. В этих сценах ежедневно снималось от 500 до 5 000 солдат, десятки танков, орудий, самолетов, автомашин, барж, лодок и т.д. [30, с. 161]. Каждая из этих кинолент отражала торжество военной стратегии Главнокомандующего, его близость к простым людям. Примечательно, что в двух из этих фильмов актер, играющий И.В. Сталина, говорит без акцента. Таким было указание самого вождя, очевидно, пожелавшего стать *национальным* лидером победившего народа [3, с. 44].

Однако наряду с картинами, где главными героями были генералы и командующие фронтов и сам Главнокомандующий, во второй половине 1940-х гг. на экранах страны появляются фильмы, прославляющие подвиги отдельных героев: «Подвиг разведчика» Б. Барнета, «Рядовой Александр Матросов» Л. Лукова, «Повесть о настоящем человеке» А. Столпера, «Молодая гвардия» С. Герасимова и др.

Первые послевоенные годы, как известно, ознаменовались развертыванием «холодной войны» и новым витком репрессий в отношении представителей интеллигенции. Последнее из этих явлений подготавливалось в соответствии с полученными в период войны свидетельствами от Управления контрразведки НКГБ СССР о «различных отрицательных проявлениях и политических тенденциях» среди отдельных писателей и журналистов [6, с. 487]. Деятельность некоторых работников кинематографии также подверглась разгромной критике со стороны власти в связи с созданием 2-й серии к/ф «Большая жизнь», посвященной событиям 1944 г. в Донбассе. Художественный совет при МК, призванный посредством конструктивной критики повышать качество выпускаемых кинокартин, дал фильму высокую оценку, однако на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б), где рассматривались вопросы о журналах «Звезда» и «Ленинград», А. Жданов и, затем, И. Сталин обвинили авторов 2-ой серии «Большой жизни» в фальшивом отображении советских людей и хода восстановительных работ на Донбассе. В данной картине впервые герои, которые работали полицейскими при немецкой оккупации, являются положительными, т.к. выясняется, что они делали это по заданию партизан. Жданов указал на неправильность такого подхода. В качестве еще одного недостатка, принципиально противоречащего идеологии советского государства, было названо то, что личному

в фильме придано гораздо большее значение, чем общественному. Одной из главных причин появления подобного фильма было названо отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино, которые на худсовете дали картине высокую оценку [6, с. 598-599].

Судьба 2-ой серии к/ф «Большая жизнь» (она была выпущена на экраны лишь в 1958 г.), иллюстрирует ситуацию противостояния власти и работников кинематографии. Характерна реакция кинороботников на совещании, посвященном обсуждению к/ф «Большая жизнь», где они заняли твердую позицию, обвинив в ошибочной позиции членов Худсовета при МК, его председателя (т.е. самого И.Г. Большакова), т.к. он в условиях мирного времени не направил Худсовет «в должную сторону» [11, с. 365]. Помимо этого, в процессе обсуждения И. Пырьев от имени кинематографистов объявил, что они хотят создания «настоящей боевой общественной организации», которая бы обладала правами, на что получил категоричный ответ И. Большакова: «Не выйдет!». Прекрасно сознавая, какую роль способно играть кино в общественной жизни, И.В. Сталин так и не допустил создания Союза кинороботников, хотя остальные представители творческой интеллигенции уже имели свои профессиональные объединения.

Начало «холодной войны» отчетливо прослеживается в военных фильмах с лета 1946 г., когда на экраны страны выходит к/ф «Клятва». Согласно ему, действия французских и английских политиков способствовали развязыванию войны между Германией и Совет-

ским союзом. Кроме того, утверждает мысль о единоличной борьбе СССР с Третьим рейхом, т.к. упоминаний о «втором фронте» в фильме нет. В кинолентах «Встреча на Эльбе» (1949) и «Падение Берлина» (1950) показано уже открыто враждебное отношение союзников к СССР и забвение их обязательств в период войны (за исключением образа Ф. Рузвельта). При этом создатели картин делают акцент на том, что негативно настроены против Страны советов лишь политические лидеры капиталистических стран, в то время как простые люди дружелюбны и готовы к сотрудничеству. В качестве веского основания укрепления влияния СССР в Восточной Европе декларируется необходимость обеспечения мира.

Годы с 1946 по 1953 в истории кино принято называть периодом малокартинья, так как количество выпускаемых кинофильмов неизменно сокращалось (в 1946 г. их было 9, а в 1953 – всего 3). По мнению Е. Громова, взяв курс на малокартинья, Сталин руководствовался вполне практически соображениями: чтобы прокатить фильм по всей стране, нужен примерно месяц, следовательно, двенадцати картин в год вполне достаточно для идеологической работы с населением [9, с. 449]. Однако на практике, руководствуясь стремлением получить средства от кинопроката, отсутствие отечественных кинолент было восполнено показом вывезенных из Германии «трофейных» фильмов. В августе 1948 г. Политбюро ЦК ВКП(б) разрешило выпустить 50 заграничных фильмов (в основном, американских и немецких), список которых был подготовлен МК и УПиА. При этом и МК,

и Агитпропу было поручено произвести в иностранных фильмах «необходимые редакционные исправления», И.Г. Большаков обязался обеспечить в течение первого года проката чистый доход более 700 млн. руб. [21, с. 96-97] Просмотр безобидных с точки зрения партийных идеологов кинокартин имел для советских зрителей далеко идущие последствия. В частности, анонимный автор письма, поступившего в Комитет партийного контроля при ЦК в 1950 г., предупреждал о том, что зарубежные фильмы «во всяком случае пропагандируют американский образ жизни, «красивую жизнь» в капиталистических странах» [19, с. 851]. Трудно объяснить подобную идейную «слепоту» советского руководства, не прекратившего демонстрацию зарубежных фильмов и после смерти вождя, ведь И. Бродский считал, что «трофейные» фильмы сделали для десталинизации больше, чем все речи Н.С. Хрущева, поскольку воспринимались как проповедь индивидуализма.

Если рассматривать образную систему фильмов о ВОВ первого послевоенного десятилетия, то в ней произошли определенные изменения. В образе советского человека, ведущего борьбу с фашизмом, подчеркивалась именно его *советскость*, т.е. то, что его поведение и поступки являются результатом становления советского государства. Подвиг героя, его самопожертвование должны быть в полной мере осознанными и ни в коем случае не вызывать у зрителей жалости. Поэтому С. Герасимову пришлось вносить значительные изменения в кинокартину «Молодая гвардия», а А. Фадееву – править роман, т.к. в числе замечаний Худсовета при МК было

указание на излишне детализированные режиссером сцены провала «Молодой гвардии» и зверской расправы немцев с молодоговардейцами, которые «во многом заслоняют жизнеутверждающие мотивы фильма» [21, с. 90]. По этой же причине был изменен финал к/ф «Звезда» по повести Э. Казакевича, и разведчики, в отличие от литературного произведения, где об их, скорее всего, трагической судьбе автор умалчивал, оставались в живых.

Интерес вызывает появление среди советских бойцов образа интеллигента Фарбера (И. Смоктуновский) в киноленте А. Иванова «Солдаты» по повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда», которая была удостоена Сталинской премии 2-ой степени. Фильм был завершен к осени 1956 г., однако из-за многочисленных переделок, инициированных Главным политуправлением, картина была выпущена на экраны лишь летом 1957 г. Фарбер изображен человеком, совсем не приспособленным к войне. Он философствует, говорит о нелепости войны как таковой, что в корне противоречит идеологическим установкам, заложенным в военных фильмах предшествующих лет. В сцене стычки между Фарбером и капитаном Абросимовым исследователь А. Прохоров увидел задуманное авторами визуальное противопоставление сталинского времени и «оттепели»: в чистенькой, с иголки шинели Абросимова и гулаговской телогрейке Фарбера как символе бывшего зэка [25, с. 166].

Коренным изменениям подвергся и образ врага. Достаточно упомянуть, что основную вину за кризис коалиции советское государство в первые послевоенные годы возлагало на Велико-

британию, а Черчилль в печати представлялся в качестве преемника Геббельса [29, с. 51]. Поэтому закономерно, что образы Чемберлена (к/ф «Клятва») и Черчилля (к/ф «Третий удар», «Падение Берлина») приобрели негативные характеристики. В разряд «врагов» перешли и представители американского командования в к/ф «Встреча на Эльбе» («Старая война кончилась... началась новая. Война с коммунизмом»).

Образы немцев дифференцированы. Мирные жители изображены как положительные персонажи. Обращено внимание на дружелюбие по отношению к ним со стороны советских солдат. Если во время войны образ фашиста в сознании советских людей был неотделим от его национальной принадлежности, и смысловая цепочка выстраивалась не иначе как «немец-фашист-зверь» [27, с. 105], то в условиях вхождения восточной Германии в сферу влияния СССР необходимо было отделить эти понятия друг от друга.

В показе генералитета и офицеров Третьего рейха кинематографисты следуют за призывом А. Довженко, прозвучавшим еще в 1943 г.: «Мы враги смертельно сильного врага... и великая слава за победу над гордым, могучим врагом, какого еще мир не знал. Вот как надо говорить о немце». Ф. Паулюс (к/ф «Сталинградская битва»), немецкий генерал из к/ф «Подвиг разведчика» и др. умны и храбры, их поведение при осознании своего поражения невольно вызывает уважение зрителя. Однако на этом качества немцев-фашистов, заслуживающие уважения, заканчиваются. Очевидно, что сочувствия к немцу-фашисту не могло быть в советском фильме первых по-

слевоенных лет. Но в вышедшей в прокат летом 1956 г. картине З. Аграненко «Бессмертный гарнизон» отношение к плененному врагу значительно изменилось. Пленный солдат говорит о своих социалистических убеждениях, держится спокойно и отрешенно. Сама мысль о плене, которая была невозможна ни в кинематографе времен войны, ни в конце 40-х гг., здесь трактуется как шанс на спасение детей и женщин. Следовательно, звериная сущность фашистов выражена не столь ярко.

Наряду с бывшими союзниками, число недругов пополнено образом украинского националиста. Впервые в к/ф «Подвиг разведчика» (1947) коллаборационизм объясняется не классовыми противоречиями, а националистическими взглядами (отзвук бандеровского движения): предатель приходит к немцам, заявляя, что он украинец и не любит русской музыки («В Москве свои песни, у нас – свои»). В ряды неприятельских образов в 1956 г. в первый раз был включен офицер Красной Армии – капитан Абросимов (к/ф «Солдаты»). Он приказывает солдатам наступать при свете по заминированным проходам, что приводит к неоправданным жертвам. После просмотра этого фильма в Главном политуправлении при участии генералов и офицеров, он был объявлен порочным и рекомендован к запрету [2, с. 548].

Доклад Н.С. Хрущева, сделанный им в феврале 1956 г., стал переломным событием и в жизни советского общества, и в искусстве. Уже в 1957 г. будут выпущены такие фильмы, как «Летят журавли» М. Калатозова, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова,

в которых борьба с Германией будет представлена значительно иначе, чем в прежние годы. С конца 50-х гг. главным критерием художественной и идейной ценности многих картин о войне будет их «правдивость», а не воспитательная сила. Но этому предшествовал длительный процесс, проявлявшийся в сосуществовании различных тенденций в показе Великой Отечественной войны, в стремлении кинематографистов создать «боевую» профессиональную организацию, в том влиянии, которое оказали на массовое сознание «трофейные» фильмы. В результате военные киноленты второй половины 50-х начала 60-х гг. демонстрировали зрителям, что ни в семье, бывшей некогда воплощением социальной и идеологической твердыни, ни в Красной Армии, в 1940-х гг. представавшей монолитной силой в борьбе с врагом, нет надежности и единства. Семья становится местом утрат и унижений (к/ф «Летят журавли»), а командиры нисколько не заботятся о сохранении жизни солдат (к/ф «Солдаты»).

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

1. Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1983. 339 с.
2. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957. Документы / ред.-сост. В.Ю. Афиани. М.: РОССПЭН, 2001. 805 с.
3. Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930-х-1940-х гг. // Отечественная история. 2003. № 6. С. 31-44.
4. Большаков И.Г. Наши ближайшие задачи // ИК. 1945. № 1. С. 2-5.
5. Васильев Г.Н., Васильев С.Д. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1983. 490 с.
6. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике 1917-1953гг. / сост. А.Н. Артизов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.
7. Герасимов С.А. Жизнь, фильмы, споры. М.: Искусство, 1971. 255 с.
8. Голубев А.В. «Если мир обрушится на нашу Республику»: советское общество и внешняя угроза в 1920-1940-е гг. М.: Кучково поле, 2008. 381 с.
9. Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. 495 с.
10. Довженко А.П. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1967. 596 с.
11. Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-40-е гг.). Из неопубликованного / сост. Л.А. Парфенов. М.: Белый берег, 1999. 434 с.
12. Закиров О.А. Исторические фильмы СССР 1916-1946 гг: патриотическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино: Дисс... канд. ист. наук. М., 2011. 393 с.
13. Иванов А. Полвека в кино. Л.: Бюро пропаганды совет. киноискусства, 1973. 64 с.
14. Из прошлого в будущее: проверка на дорогах: Об историзме кино / ред.-сост. Н. Дымшиц, А. Трошин. М.: Всесоюз. науч.-исслед. ин-т киноискусства, 1990. 219 с.
15. Исаева К.М. История советского киноискусства в послевоенное десятилетие: Учебное пособие. М.: ВГИК, 1992. 75 с.
16. Козинцев Г.М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. О своей работе в кино и театре Л.: Искусство. 1982. 594 с.
17. Козлов Н.Д., Довжинец М.М. Официальное и обыденное сознание в годы Великой Отечественной войны. СПб.: Альтер Эго, 2008. 336 с.
18. Колесникова А.Г. Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе: середина 1950-х-середина 1980-х гг.: Дисс... канд. истор. наук. М., 2009. 235 с.

19. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы / сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.
20. Латышев А. Сталин и кино// Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. Сост. Ю.П. Сенокосов. М.: Политиздат, 1989. С. 489-507.
21. Летопись российского кино 1946-1965: научная монография / Отв.ред. А.С. Дерябин. М.: Канон+, 2010. 694 с.
22. Марьямов Г. Кремлевский цензор. М.: Конфедерация союзов кинематографистов «Киноцентр», 1992. 128 с.
23. Невежин В.А. Польша в советской пропаганде 1939-1941 гг. // Россия и внешний мир: диалог культур. Сб. ст. под ред. Ю.С. Борисова, А.В. Голубева, В.А. Неvejина. М., 1997. С. 69-86.
24. Невежин В.А. Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «священных боев», 1939-1941 гг. М.: АИРО, 1997. 288 с.
25. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект – ДНК, 2007. 344 с.
26. Пудовкин В.И. Собрание сочинений: в 3 т. Т.3. Слово о фильмах. М.: Искусство, 1976. 552 с.
27. Сеньявская Е.С. Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: РОССПЭН, 2006. 287 с.
28. Ромм М.И. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. 480 с.
29. Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде. 1945-1954 гг. М.: Ин-т рос. истории РАН, 1999. 261 с.
30. Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968. 285 с.
31. Эрмлер Ф. Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. 334 с.
32. Юткевич С. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Путь. М.: Искусство, 1991. 479 с.