

Санкт-Петербургский государственный университет

ПОЛЯКОВА Екатерина Викторовна

Выпускная квалификационная работа

**Особенности репрезентации и эволюция образа партизана в советском
кинематографе 1940-1980-х гг.**

Уровень образования: магистратура

Направление 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа ВМ.5671.2021 «Арт-критика»

Научный руководитель:

Старший преподаватель, кандидат филологических наук

Двинятина Жамила Рузмаматовна

Рецензент:

Доцент, кандидат искусствоведения

Усаченко Наталья Алексеевна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теллурический партизан.....	9
1.1. Образ партизана и архетипичность сталинской культуры	9
1.2. Образ партизана в сталинском кино.....	10
1.3. Христианские и фольклорные мотивы в фильмах 1970-х гг.	22
1.4. Сказание о партизанах	31
Глава 2. Красный партизан.....	35
2.1. Идея интернационализма в кинематографе 1950-х гг.....	35
2.2. Интернациональные отряды в перестроечном кино	39
2.3. Образ партизана в историко-биографическом жанре	42
Глава 3. Партизан и ребенок	47
3.1. «Юные партизаны» и образ ребенка на войне	47
3.2. Образ ребенка-партизана в оттепельном кино	48
3.3. Проблема доверия и оттепельный канон	55
3.4. Образ партизана в детском кинематографе 1970-х гг.: взаимопонимание поколений, мемориальная политика государства.....	57
3.5. Партизан как защитник детства и трансформация образа ребенка- партизана в кинематографе 1980-х гг.	64
3.6. «Иди и смотри».....	69
Заключение	74
Библиография	77
Приложение 1. Фильмография.....	86
Приложение 2. Иллюстрации.....	88

Введение

Система образов советского кинематографа многообразна. Мы можем выделить исследования, посвященные таким образам, как: ребенок¹, интеллигент², ученый³, учитель⁴, враг⁵, иностранец⁶ и др. Вместе с тем, ряд ключевых фигур отечественного кино исследован в меньшей степени.

Репрезентация в кинематографе образа советского партизана Великой Отечественной войны представляет для нас особый исследовательский интерес в связи с широкими пределами этого изображения, предоставляющими дополнительные возможности для наделения образа символическими значениями. Обратившись к фигуре партизана, мы можем исследовать одновременно образы, относящиеся ко всем возрастным категориям обоих полов, как-то: ребенок, взрослый, старик.

Представляется важным, что само понятие «репрезентация» подразумевает, что образ отражает реальность. В связи с этим многие исследователи предпочли говорить о «конструировании» с помощью репрезентации.⁷ Философ Х.-Г. Гадамер, исследуя проблему репрезентации, разделяет такие понятия, как «отображение» и «изображение». По мнению автора, единственная функция отображения – тождество с первообразом. Следовательно, первообраз при взгляде на отображение должен быть

¹ Артемьева Е. А. Детские и подростковые образы в советском кинематографе: культ юности и страх перед ней // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. №3. С. 154-159.

² Еременко Е. Д. «Депутат Балтики»: драматургическая репрезентация образа интеллигента в советской культуре // Вестник СПбГИК. 2020. №4 (45). С. 33-38.

³ Кныш Н. А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х начала 1950-х годов // Вестник ЧелГУ. 2007. №18. С. 119-136.

⁴ Беляева Г., Михайлин В. Историк в истерике, или О внезапном появлении учителя истории в советском школьном кино рубежа 1960-1970-х // Неприкосновенный запас. 2012. №5. С. 119-136.

⁵ Рябов О. В. Символ детства и конструирование образа «врага номер один» в советском и американском кинематографе холодной войны // Комплексные исследования детства. 2021. №1. С. 69-81.

⁶ Михайлин, В. Ю. Любопытный и фиксирующий глаз: образ иностранца в советском кино / В. Ю. Михайлин, Г. А. Беляева // Любовь и прочие маргиналии. Интерпретация культурных кодов, Саратов: ЛИСКА, 2015. С. 200-223.

⁷ Берк П. Что такое культуральная история? М.: Издательский дом ВШЭ, 2015. С. 120.

узнаваем.⁸ Понятие «репрезентация» точнее раскрывает связь между изображением и первообразом. В случае репрезентации «изображение приобретает собственное постоянство, воздействующее на первообраз»⁹. Действительно, обращаясь к образу партизана, советские режиссеры не просто имитируют на экране реальность. Исследование особенностей репрезентации фигуры партизана на экране подразумевает под собой и установление связи между изображением и первообразом.

Хронологические рамки нашего исследования – 1940-1980-е гг. – затрагивают весь период использования образа в советском кинематографе, соотносятся с целью работы. Вместе с тем, нельзя не отметить, что и в современном российском кинематографе режиссеры обращаются к сюжетам, связанным с партизанским движением в годы войны. Так, например, в 2020 году А. Богатырев выпустил фильм «Красный призрак», а в 2023 году состоялась премьера военной драмы С. Урсуляка «Праведник». Тема партизанской борьбы нашла отражение также в ряде современных сериалов: «В июне 1941» (реж. А. Франкевич-Лайе, 2008), «Алеша» (реж. Ю. Попович, 2020). Потенциальные возможности развития и трансформации исследуемого образа на экране связаны с сохраняющимся к нему интересом со стороны современных режиссеров. Этим объясняется актуальность исследования. Научная новизна ВКР связана с отсутствием обобщенных работ по нашей теме.

Объект нашего исследования – образ партизана в советском кинематографе. Предмет исследования – сущностные характеристики данного образа, его семантика. Цель работы – выделить особенности репрезентации образа, изменяющиеся в процессе его развития. Для достижения поставленной цели нам необходимо решить следующие задачи:

1. Выделить и изучить репрезентативную выборку кинофильмов по теме нашей работы;

⁸ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 185.

⁹ Там же. 189.

2. Выявить ключевые типы образа партизана в советском кинематографе;

3. Исследовать основные этапы становления и эволюции образа на советском экране, соотносящиеся как с историческим контекстом, так и со стадиями развития советского кинематографа;

4. Проанализировать характерные особенности изображения партизана на экране; исследовать символические значения, которыми наделяется образ, и транслируемые с его помощью идеи.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, трех глав, заключения, фильмографии, библиографии, приложения. В первой главе мы обращаемся к образу теллурического, то есть автохтонно связанного со своей землей, партизана. Во второй главе нами рассмотрен образ красного партизана, представленный в историко-биографическом жанре и в фильмах, создатели которых обращаются к марксистской идее интернационализма. Третья глава посвящена образу ребенка в партизанском кино.

При работе над ВКР мы обратились к ряду источников. Во-первых, были использованы сборники материалов и документов, связанные с творчеством таких режиссеров, как-то: Элем Климов¹⁰, Иван Пырьев¹¹, Лариса Шепитько¹², Фридрих Эрмлер¹³. Кроме того, мы обратились к воспоминаниям актрисы Лидии Смирновой¹⁴, режиссера Льва Кулешова¹⁵, сценариста Иосифа Прута¹⁶.

¹⁰ Элем Климов. Неснятое кино // сост. Г. Климов и др. М.: Издательский дом «Хроникёр», 2008. 382 с.

¹¹ Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний // ред.-сост. Г. Б. Марьямов, М.: Киноцентр, 1994. 240 с.

¹² Лариса // сост. Э. Г. Климов. М.: Искусство, 1987.

¹³ Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания // сост. В.А. Бакун, И.В.Сэпман. Л.: Искусство, 1974. 344 с.

¹⁴ Смирнова Л. Н. Моя любовь. М.: Прозаик, 2009. 416 с.

¹⁵ Кулешов Л. В., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. 303 с.

¹⁶ Прут И.Л. Неподдающийся. М.: Вагриус, 2000. 384 с.

Ключевое значение для исследования советского кино имеют работы, посвященные истории развития отечественного киноискусства. В первую очередь необходимо указать на «Историю советского кино» киноведа Н. М. Зоркой¹⁷ - фундаментальный труд, охватывающий все этапы развития советского киноискусства. Сборник материалов «История отечественного кино. Хрестоматия»¹⁸, составленный под руководством Л. М. Будяка, объединяет тексты о кино, авторами которых являются советские актеры, режиссеры, сценаристы и исследователи. Данный сборник представляет собой дополнение к учебному пособию «История отечественного кино»¹⁹, в котором рассмотрены основные этапы развития дореволюционного и советского кинематографа. Одна из глав «Истории...», необходимая для нашей работы, посвящена развитию кино в годы Великой Отечественной войны. Кроме того, мы можем отметить работу киноведа И. Беленького «История кино: кино съемки, кинопромышленность, киноискусство»²⁰, посвященную истории мирового кинематографа, но затрагивающую и вопросы, связанные с развитием отечественного кино.

Среди изданий, посвященных исследованию отдельных аспектов отечественного киноискусства, необходимо выделить «Войну на экране»²¹ под редакцией киноведа М. Е. Зака. Исследователь Л. А. Зайцева в своей монографии «Экранный образ времени оттепели. 60-80-е годы»²² проводит глубокий анализ фильмов, снятых в этот период. Особый интерес для нас представляют рассуждения автора об особенностях обновления военного кинематографа в 1980-е годы. Культуре и кинематографу оттепели посвящена работа исследователя А. Прохорова «Унаследованный дискурс:

¹⁷ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб: Алетейя, 2005. 544 с.

¹⁸ История отечественного кино. Хрестоматия // Рук. проекта Л. М. Будяк, Авт.-сост. А. С. Трошин и др. М.: Канон-плюс, , 2011. 672 с.

¹⁹ История отечественного кино // Ответ. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.

²⁰ Беленький И. История кино: кино съемки, кинопромышленность, киноискусство, М.: Альпина паблишер, 2019. 405 с.

²¹ Война на экране // Сост. М. Е. Зак, Ю. Михеева. М.: Материк, 2006. 224 с.

²² Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели. 60-80-е годы. М., СПб: Нестор-история, 2017. 344 с.

парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе „оттепели“»²³. Автор анализирует связь между семиотическими системами сталинской и оттепельной культуры. Теоретик кино Н.Е. Мариевская в своей работе «Время в кино»²⁴ исследует теорию художественного времени. Мы обратились к ее анализу творчества Э. Климова и Л. Шепитько, рассуждениям о сочетании игрового и документального материала.

При написании работы мы использовали статьи таких посвященных кино изданий, как-то: «Искусство кино», «Сеанс», «Советский экран», «Киноведческие записки». Особенно ценными для исследования представляются нам тексты критика Ю. Айхенвальда²⁵, режиссера Т. Левчука²⁶, киноведа и кинокритика Л. Карахана²⁷, критика И. Рубановой²⁸.

Особое теоретическое значение для нашей работы имеет исследование немецкого философа Карла Шмитта «Теория партизана».²⁹ Автор представляет партизана в качестве «фигуры мирового духа», легитимность которой была философски обоснована в начале XIX века.³⁰ Шмитт выделяет ключевые характеристики этой фигуры, рассматривает связь партизана с пространством и фигурой врага.

Отдельную категорию в списке использованной литературы составляют работы, связанные с методологическими аспектами ВКР. Это работы по семиотике Ю. М. Лотмана³¹, Ч. С. Пирса³², Р. Барта³³ и А.-Ж.

²³ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб: Академический проект, 2007. 344 с.

²⁴ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 334 с.

²⁵ Айхенвальд Ю. Встреча поколений // Искусство кино. 1973. №5. С. 41-46.

²⁶ Левчук Т.В. О людях с чистой совестью // Искусство кино. 1985, №5. С.38-46.

²⁷ Карахан Л.М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 85-101.

²⁸ Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино. 2004. №5. [Электронный ресурс]. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article18> (дата обращения:15.04.2023)

²⁹ Шмитт К. Теория партизана. Промежуточное замечание к понятию политического. М.: Праксис, 2007. 301 с.

³⁰ Там же. С. 74-75.

³¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. 479 с.

³² Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 411 с.

Греймаса³⁴. Мифопоэтический анализ ряда фильмов проводился при опоре на исследования фольклористов, этнографов и антропологов А.Н. Афанасьева³⁵, В.Я.Проппа³⁶, О. В. Беловой³⁷ и др.

Научная апробация работы была произведена в рамках конференций. Результаты первой главы были озвучены в ходе доклада «Христианские и фольклорные мотивы в советских фильмах о партизанском движении» на XXV конференции «Modernity: человек и культура» (РХГА, 21-24.12.2022).³⁸ Третья глава была апробирована в рамках XXVI Открытой конференции студентов-филологов (СПбГУ, 24.-29.04.2023) в формате доклада «Образ ребенка в советских фильмах о партизанском движении».³⁹

³³ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Из-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.

³⁴ Греймас А.-Ж. Структурная Семантика: Поиск метода. М.: Академический проект, 2004. 367 с.

³⁵ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу в 3-х т. Т.1.М.: Индрик, 1994. 800 с.

³⁶ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 636 с.

³⁷ Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. 287 с.

³⁸ Полякова Е. В. Христианские и фольклорные мотивы в советских фильмах о партизанском движении // «Modernity: человек и культура» (21-24.12.2022). Аннотации докладов. СПб, 2022. С. 42-43.

³⁹ Полякова Е. В. Образ ребенка в советских фильмах о партизанском движении // «XXVI Открытая конференция студентов-филологов» (24-29.04.2023). URL : <https://conference-spbu.ru/conference/51/reports/19753/>.

Глава 1. Теллурический партизан

1.1. Образ партизана и архетипичность сталинской культуры

Немецкий философ и политический теоретик Карл Шмитт в своей работе «Теория партизана» выделяет ключевые признаки и критерии партизанского движения: иррегулярность, политическая вовлеченность (само слово «партизан» указывает на связь с партией), повышенная мобильность и теллурический характер⁴⁰. В большей степени нас интересует последний критерий, позволяющий рассматривать советского партизана как защитника земли, с которой он автохтонно связан⁴¹.

Исследователь Ханс Гюнтер писал о мифологичности советской культуры и идеологии, выделяя ключевые советские архетипы: герой, отец, мать, враг⁴². Писатель Максим Горький отмечал, что в качестве архетипической модели для советской культуры должен выступать фольклор⁴³. При этом нельзя не отметить, что Горький отрицал существование границ между фольклором и историческим источником: в 1930-е гг. в понимании фольклора «различие между документом и фикцией исчезает»⁴⁴. Фильм братьев Васильевых «Чапаев», в котором главенствующая роль отводилась фольклору, в этом смысле стал образцом для подражания, поскольку многие выходившие впоследствии картина содержали фольклорные эпизоды.⁴⁵ Важно, что самого Чапаева можно охарактеризовать как партизанского командира.

От анализа советской культуры и теоритического осмысления партизанского движения перейдем к исследованию непосредственно

⁴⁰ Шмитт К. Теория партизана. М.: Праксис, 2007. С. 38.

⁴¹ Там же. С. 139.

⁴² Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. // Соцреалистический канон: сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 743.

⁴³ Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 71.

⁴⁴ Там же. С. 72.

⁴⁵ Миллер Ф. Сталинский фольклор. СПб: Академический проект, Издательство ДНК, 2006. С. 6.

кинематографа. Подлинное назначение кинематографа, по мнению исследователя Зигфрида Кракауэра, заключается в запечатлении и раскрытии физической реальности⁴⁶, однако отечественный исследователь Н. А. Хренов также акцентировал внимание на культурологическом смысле этого запечатления⁴⁷. Видимость и значимость физической реальности, по мнению Хренова, неразрывно связана со значимостью реальности культуры. Исследователь рассматривает кинематограф как реабилитацию архетипической реальности, а не физической.⁴⁸ Таким образом, Хренов уделяет внимание архетипическим образам в кино. Также, по мнению автора, отечественное кино исследует способы организации физической реальности и осмысляет эту реальность.⁴⁹ То есть кинематограф не может быть исследован в отрыве от социологии и психологии.

Исследуя образ партизана в сталинском кинематографе 1940-х гг., мы обратимся к архетипической модели, связанной одновременно с русским фольклором и с советской культурой. Данная модель коррелирует как с сущностными характеристиками партизанства, так и с культурным контекстом. Фильмы о партизанах отображают как физическую, так и архетипическую реальность, вследствие чего представляется важным доминировавшее в те годы понимание фольклора как исторического документа.

1.2. Образ партизана в сталинском кино

В 1942 году на советские экраны вышел фильм Ивана Пырьева «Секретарь райкома», посвященный партизанскому движению на оккупированных советских территориях. Сценарий фильма написал драматург Иосиф Прут, перед этим дважды побывавший в партизанских отрядах. Личный опыт автора и полученная из бесед с партизанами

⁴⁶ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

⁴⁷ Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. С. 25.

⁴⁸ Там же. С. 237.

⁴⁹ Там же. С. 39.

информация легли в основу сценария.⁵⁰ Жанровые особенности фильма рассматривал киновед С. Лаврентьев, причисливший картину к «вестернам под красным знаменем»⁵¹. Именно это обстоятельство, с одной стороны, оказало влияние на репрезентацию партизанского движения в «Секретаре райкома». С другой стороны, фильм обращается к национальной истории, с чем связаны, например, стилистические отсылки к «Александру Невскому» Сергея Эйзенштейна.

По сюжету секретарь райкома Степан Кочет (илл.1) после захвата немцами районного центра не эвакуируется, а уходит в лес и возглавляет партизанский отряд. В отряде воюют внук и дед Русовы (Михаил Кузнецов и Михаил Жаров). Из их уст звучат такие фразы, как-то: «Русские не сдаются», «Нет такой силы на земле, чтобы русский народ закабалить». Очевидно, что их пример позволяет Ивану Пырьеву ввести в сюжет фильма тему исторической преемственности. Старик Гаврила Русов – ветеран Первой мировой войны и Георгиевский кавалер. Герой не расстается с наградными крестами. Кроме того, уже в начале картины режиссер проводит параллель между героями фильма и партизанами времен Гражданской войны. «Мы оттуда беляков били, очень здорово получалось!» - вспоминает пожилой партизан о ведении боевых действий из плавней и камышей.

Иван Пырьев искусно сочетал «суровый драматизм и близкие к фольклору комедийные элементы»⁵². Особенно это прослеживается в сцене допроса Гаврилы Русова немецким офицером. Герой в рваной косоворотке в некотором смысле юродствует: притворяется глупцом⁵³, раболепствует и заискивает. Немец верит этой игре: Пырьев акцентирует внимание на его заблуждении относительно русского характера. В итоге Русов, предварительно перекрестившись, набрасывается на офицера.

⁵⁰ Прут И.Л. Неподдающийся. М.: Вагриус, 2000. С. 268-269.

⁵¹ Лаврентьев С.А. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. С. 44.

⁵² Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний // ред.-сост. Г. Б. Марьямов, М.: Киноцентр, 1994. С.39.

⁵³ Панченко А. М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб: Юна, 1999. С. 397.

Представляется важным, что советский кинематограф 1940-х гг., в целом, отличал пересмотр представлений о национальном характере. Особенно яркий пример трансформации этих представлений – «Человек №217» Михаила Ромма. Киновед Л. Погожева отмечала, что ожидание немцев встретить в России смердяковых и «юродствующих во Христе каратаевых» не оправдалось.⁵⁴ Нового человека, которого неожиданно для себя обнаружили захватчики, зритель видит в фильме «Человек №217. Разница при этом заключается в том, что Гаврила Русов – не новый советский человек. Для Ивана Пырьева это характер, существовавший в России во все исторические эпохи.

Так, в «Секретаре райкома» национальному самосознанию уделено больше внимания, чем советской идеологии. В финальной сцене руководитель отряда товарищ Кочет произносит монолог о народе. В самом образе командира «концентрировалось жизнеутверждающее народное начало»⁵⁵.

Режиссер представляет экспозицию поврежденного храма. Само финальное противостояние с немцами разворачивается в церкви, партизаны (среди них – священник) вступают в схватку, выходя из укрытия через диаконские двери. В финале старик-партизан бьет в церковный колокол, чтобы сообщить жителям сел и деревень о скором их освобождении, поднять народ на борьбу.

Сами партизаны говорят о себе: «Какие там герои! Мы поначалу так пужались, прямо срамота». Так, мы можем выделить вторую важную особенность репрезентации партизанского движения в «Секретаре райкома». В фильме рассмотрены сложности, сопровождавшие процесс организации первых отрядов: нехватка людей («...мальцы, бабы, да мы, старики»), необходимость самостоятельно обеспечить отряд оружием и патронами («сами должны соображать...»). В этой связи наряду с винтовками и

⁵⁴ Погожева Л. П. Михаил Ромм. М.: Искусство, 1967. С. 86.

⁵⁵ История отечественного кино. // Ответ. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 317.

пулеметами основным оружием партизан становятся хитрость и сноровка, что роднит сюжет фильма с русским героическим эпосом, где «непримиримость к врагам» может сочетаться с хитростью⁵⁶ (сами партизаны неслучайно сравнивают себя с богатырями).

Мы можем отметить, что ключевые идеи фильма находят отражение не столько в визуальном ряде, сколько на вербальном уровне. Действительно, кинематограф 1940-х годов, по словам киноведа И. Беленького, насыщен «предельно, до невозможности идеологизированным, политизированным словом»⁵⁷, с помощью которого советские режиссеры выражали необходимую идею.

Так, Иван Пырьев, одним из первых советских режиссеров репрезентировавший образ партизана на экране, обращается к истории России, дополняет свой фильм религиозными и фольклорными мотивами. Одновременно с этим сценарий Иосифа Прута позволил убедительно зафиксировать в «Секретаре райкома» процесс организации и особенности функционирования отряда. Обращение Ивана Пырьева к церкви и вере в сюжете также связано с социально-историческим контекстом. В 1941 году на оккупированных немцами территориях происходило стихийное оживление церковной жизни⁵⁸, при этом верующие, вопреки ожиданиям германского командования, «приняли самое активное участие в борьбе с агрессором»⁵⁹. Таким образом, в этом вопросе сценарий «Секретаря райкома» представляется нам приближенным к исторической действительности, зафиксировавшим произошедшие в духовной жизни народа перемены.

Идея исторической преемственности ограничивается в фильме историей XX века. Вместе с тем, один из наиболее значительных в мировой истории примеров сопротивления автохтонного населения захватчикам –

⁵⁶ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. С. 211.

⁵⁷ Беленький И.В. История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина паблишер, 2019. С. 152.

⁵⁸ Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече, 2010. С. 157.

⁵⁹ Там же. С. 160.

пример партизан 1812 года. Для Сталина этот пример, в 1942 году еще не нашедший отражения в советском кинематографе, был чрезвычайно важен.⁶⁰

В 1943 году на экраны выходят два важных фильма на партизанскую тему: «Радуга» Марка Донского и «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера. Если в «Секретаре райкома» героиня Марины Ладыниной играла пусть и значимую, но второстепенную роль, то в этих фильмах женщины-партизанки оказываются в центре сюжета.

Исследователь И. Смирнов отмечает заполнившую указанные фильмы «всеохватывающую чудовищность», а «Радугу» характеризует как «партизанский фильм ужасов».⁶¹ Автор указывает на интертекстуальную связь «Радуги» и «Фауста» Мурнау (то есть на связь с немецким экспрессионизмом), на демонстрирующий «фактическую жестокость» партизанства реализм Эрмлера.⁶² Хотя высокий градус насилия присутствовал на экране и в 1942 году, однако фильмы 1943-1944 гг. отличает действительно запредельная жестокость.

Марк Донской экранизировал повесть польской и советской писательницы Ванды Василевской. «Радуга» затрагивает ряд важных тем: партизанское движение, жестокость немцев на оккупированных территориях по отношению к мирному населению, коллаборационизм. Главная героиня – советская партизанка Олена Костюк (Н. Ужвий), вернувшаяся из отряда в родное село, будучи на последнем месяце беременности. Немцы подвергают ее пыткам и унижениям, убивают новорожденного сына Олены. Режиссер шокировал зрителей обыденностью «запредельного, кромешного ада»⁶³, царящего в оккупации. Повешенные на окраине села и там же занесенные снегом погибшие, похороненный под порогом ребенок – смерть здесь повсюду.

⁶⁰ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 24.

⁶¹ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб: Издательский дом «Петрополис», 2009. С. 256.

⁶² Там же.

⁶³ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб, 2005. С. 264.

Режиссер вспоминал, что на его фильмы, снятые в годы войны, оказали влияние личные впечатления: общение с людьми, пережившими оккупацию. Слова одной из жительниц подмосковного селения Донской включил в текст сценария⁶⁴. Марк Донской отмечал, что «сама жизнь подсказывает правильные решения в искусстве»⁶⁵.

Рассматривая мифопоэтику фильма, следует уделить внимание двум ключевым образам: мать и радуга. Обратимся к текстам русского фольклориста А. Н. Афанасьева. Исследователь отмечает, что практически для всех индоевропейских народов радуга символизирует лук, который натягивает бог, «вступая в битву с враждебными силами»⁶⁶. Герои фильма характеризуют радугу как доброе предзнаменование. И в этой связи нам следует отметить религиозные мотивы в фильме. Так, образ партизанки в «Радуге» - это, в первую очередь, образ матери. При этом героиня наделяется чертами Богородицы. Исследователь Е. Марголит отмечает, что «Радуга» полностью построена на христианский аллюзиях. Так, действие фильма происходит в Рождество, партизанка рождает в хлеву сына, история гибели мальчика Миши представлена как Страсти, немецкий комендант сравнивается с царем Иродом.⁶⁷

Фридрих Эрмлер и Алексей Каплер посвящают свой фильм «Она защищает Родину» русским женщинам. Главная героиня картины – трактористка Прасковья Лукьянова, роль которой исполнила Вера Марецкая (илл.2). «Не было отзывчивее ее на смех и шутку», - первые кадры заполнены смехом Прасковьи, счастливой жены и матери. Фридрих Эрмлер, стремясь передать на экране довоенный «образ совершенного счастья», отталкивается

⁶⁴ Донской М.С. О фильме «Радуга» // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. М., 2011. С. 346.

⁶⁵ Там же. С. 347.

⁶⁶ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т.1. М., 1994. С. 350.

⁶⁷ Марголит Е. Я. Неведомому богу // Искусство кино. 2010, №. 9. URL: <https://old.kinoart.ru/ru/editor/9-2010?tmpl=component> (дата обращения: 02.05.2023).

от стереотипного представления о «счастливой женской судьбе»⁶⁸. После гибели мужа и сына ожесточившаяся женщина возглавляет партизанский отряд. Пришедшее на смену смеху молчание героини возвращает фильм к «поэтике Великого немого»⁶⁹.

Художественный фильм «Она защищает Родину» испытал на себе сильное влияние документальной картины «Разгром немецких войск под Москвой»: «обжигающая правда» этой ленты поразила Эрмлера и Каплера.⁷⁰ Действительно, драматург Алексей Каплер перед написанием сценария выезжал к партизанам; исполнительница главной роли Вера Марецкая стремилась достичь правдивости образа⁷¹. Материалом для фильма, по словам актрисы, служила сама действительность.⁷² В этой связи мы можем указать на «реабилитацию физической реальности»⁷³ как на одну из задач, стоявших перед создателями. При этом очевидная сложность в достижении визуальной достоверности могла быть связана с природой Алма-Аты, мало походившей на русский пейзаж. Однако Лидия Смирнова, исполнительница роли партизанки Фенечки, писала: «Найти растительность, похожую на русские леса, было очень трудно, но как-то находили: и кусочек леса и пейзажи, которые нам были нужны»⁷⁴.

Одновременно режиссер объединяет народную мифологию и советскую идеологию. Тип героини-воительницы присутствовал в русских былинах, при этом в центре сюжета все равно находился мужской персонаж.⁷⁵ Как нам кажется, Прасковья хотя и может быть отнесена к этому типу, но представляет собой скорее образ народной мстительницы,

⁶⁸ Сэпман И. В. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания / Сост. В.А. Бакун, И.В.Сэпман. Л.: Искусство, 1974. С. 58.

⁶⁹ Якубович О. В. Вера Марецкая. М.: Союз кинематографистов СССР, 1984. С. 31.

⁷⁰ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб, 2005. С. 259.

⁷¹ Там же.

⁷² Якубович О. В. Вера Марецкая. М., 1984. С. 32.

⁷³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

⁷⁴ Смирнова Л. Н. Моя любовь. М.: Прозаик, 2009. С. 129.

⁷⁵ Мадлевская.Е.Л. Героиня-воительница в русских былинах // Сайт «Русский фольклор в современных записях». [Электронный ресурс]. URL: http://folk.ru/Research/Conf_2002/madlevskaya.php (дата обращения: 27.08.2022).

восходящий к более позднему мифу, а именно к мифу о старостихе Василисе Кожиной. Русская партизанка Василиса – «собирательный и мифологизированный образ народной героини-защитницы Отечества»⁷⁶. Также и посвящение Эрмлера в начале картины указывает на то, что Прасковья – собирательный образ русской женщины, вставшей на защиту страны в 1941 году. Киновед М. Зак приводит в своей книге одну из американских рецензий на фильм, в которой подчеркивается, что для западного зрителя Прасковья представляется, как и задумывал Эрмлер, портретом «матушки-России с ружьем в руках»⁷⁷. Таким образом, мы вновь обнаруживаем пример обращения к идее исторической преемственности, однако на этот раз отсылающий не к Гражданской, а к Отечественной войне 1812 года. Кроме того, мы видим попытку представить на экране в виде партизанки образ России.

В рамках советской культуры женщине отводилась особая роль. «Новая женщина» в советском сталинском кинематографе зачастую выступает в роли «идеологического рупора новой жизни»⁷⁸. Возможно, именно этим объясняется тот факт, что главные герои двух ключевых фильмов о партизанском движении – женщины. Прасковью Лукьянову в фильме сравнивают с капитаном на корабле, который «один всю власть исполняет»; она ходит по селам и деревням, опровергая слухи о сдаче Москвы и поднимая людей на борьбу. Героиня исполняет роль идеологического рупора на оккупированных территориях. С другой стороны, образы Прасковьи и Олены соответствуют архетипу Родины-матери.

Отечественный киновед О. Якубович, исследовавший творческий путь Веры Марецкой, на примере нескольких издательств рассмотрел, как восприняли фильм «Она защищает Родину» в США, Франции, Швеции,

⁷⁶ Нестеров Е. А. Старостиха Василиса: формирование патриотического мифа из эпохи Отечественной войны 1812 г. // Историческая экспертиза. №4. 2018. С. 325.

⁷⁷ «Она защищает Родину» («Нет сильнее любви») // «Brooklyn Eagle», 1944 / Сб. «Война на экране» / сост. М.Е. Зак, Ю. Михеева, М.: Материк, 2006. С. 177.

⁷⁸ Смагина С. А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Манускрипт. 2017. №9 (83). С. 169.

Италии после его выхода. Критики писали о нем как о «фильме победы», называли картину «гимном русской женщине», а партизанку Прасковью охарактеризовали как «новый образ, не имеющий прецедентов ни в западной литературе, ни в кино»⁷⁹. Для Фридриха Эрмлера первостепенное значение имел именно «агитационный заряд» фильма, поэтому образ партизанки Прасковьи для режиссера – «обнаженный призыв к борьбе»⁸⁰.

В 1944 году Лео Арнштам снимает биографический фильм «Зоя», посвященный партизанке Зое Космодемьянской. Повествование о рождении и взрослении девочки режиссер ведет параллельно с демонстрацией документальных кадров, на которых запечатлены важные события в истории страны (похороны Ленина, строительство Днепрогэс, праздничные демонстрации на Красной площади). Подобный художественный прием подчеркивает, что Зоя Космодемьянская – практически ровесница СССР, дочь своей страны.

Лео Арнштам в своем фильме обращает внимание на то, какое влияние оказывал на молодое поколение культ героев в 1930-е годы. Так, обсуждение Зои с матерью посмертного награждения орденом Ленина экипажа аэростата предваряло их разговор о героизме вообще. «Герой – это тот, кто всегда смел, кто не боится даже умереть, чтобы сделать других счастливыми», - объясняет мать дочери. В одной из следующих сцен подруга Зои произносит: «Счастье – это быть таким, как Павка Корчагин». Радуются пионеры сообщению об успешной посадке Валерия Чкалова. Первые аэронавты, Павел Корчагин, Валерий Чкалов – все это новые советские герои. Вместе с тем, Арнштам вспоминает и о героях русской национальной истории: на уроке Зоя рассказывает об Иване Сусанине и цитирует Кондратия Рылеева, писавшего о подвиге крестьянина. Накануне войны Зоя приходит на Красную площадь: звучит «Славься» Михаила Глинки, оператор выделяет памятник Минину и Пожарскому. Таким образом, вновь объединяются советский и народный

⁷⁹ Якубович О. В. Вера Марецкая. М., 1984. С. 33.

⁸⁰ Сэпман И. В. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Сост. В.А. Бакун, И.В.Сэпман. Л.: Искусство, 1974. С. 57.

миф. Кроме того, в образе Зои «переплелись религиозная страсотерпица, дева-воительница, Жанна д`Арк, Родина-мать»⁸¹.

Архетип героя важен для всего творческого пути Лео Арнштама: фильмы режиссера «рассказывают или о героической жизни, или о взлете человеческого духа – героическом поступке»⁸².

Рассматривая вопрос, в какой степени Л. Арнштам запечатлевает и раскрывает физическую реальность, стоит отметить, что, во-первых, биография Зои Космодемьянской в фильме воспроизводилась при опоре на источники. Очевидно, что Арнштам учитывал воспоминания одноклассников девушки и жителей деревни Петрищево. Режиссер представляет Зою Космодемьянскую как одну из многих партизан: двойная экспозиция позволяет Арнштаму сопоставить борьбу партизан под Москвой с кадрами партизанского движения, развернувшегося на остальных оккупированных территориях.

Таким образом, три ключевых партизанских образа на экране в годы войны – это женские характеры. Героини фильмов «Радуга» (Олена Костюк) и «Она защищает Родину» (Прасковья Лукьянова) соответствуют, как уже было упомянуто, архетипу Родины-матери. Обе героини – матери, чьи сыновья погибли от рук немцев. Партизанка Олена отказывается от ребенка в пользу Родины как высшей матери, героиня становится символом, соединившим в себе «коннотации беззащитности, страдания, слабости, поругания от руки врага»⁸³. Образ Прасковьи же напротив соединил в себе всю силу народного сопротивления. Командир партизанского отряда – архетип воительницы, поленицы (даже низко повязанный платок у нее похож на шлем воина⁸⁴) и одновременно народной мстительницы. Если Василиса Кожина по-крестьянски была вооружена косой, то Прасковья использует в

⁸¹ Щербенок А. Психика без психологии: «Зоя», идеология и сталинское кинопространство // НЛО. 2013. №. 6 (124). С. 79.

⁸² Арнштам Л. О. Музыка героического. М.: Искусство, 1977. С. 3.

⁸³ Сандомирская И.И. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 2001. С. 89.

⁸⁴ Якубович О. В. Вера Марецкая. М., 1984. С. 32.

качестве оружия топор. Зоя Космодемьянская, главная героиня фильма «Зоя», соответствует архетипу как девы-воительницы, так и героя-жертвы.

Таким образом, образ партизана в кинематографе 1941-1945 гг. – часть советского героического мифа. Как и в случае со сталинскими летчиками, путь партизана соответствует пути античного героя: «уход из повседневности» и «прорыв с боем в царство тьмы» (уход в лес, в тыл врага), «демонстрация стойкости в разных испытаниях, получение сверхъестественной награды», «возвращение героя, несущего своему народу благодать»⁸⁵. Советские режиссеры обращаются и к историческим мифам об Иване Сусанине, Василисе Кожиной.

Одновременно фильмы 1941-1945 гг. не только воспроизводят архетипическую реальность, но и реабилитируют физическую. Во-первых, идея исторической преемственности раскрывается не только при опоре на полумифические образы. Так, Иван Пырьев обращается к исторической памяти об относительно недавних Первой Мировой и Гражданской войнах. Во-вторых, сценаристы (Иосиф Прут, Алексей Каплер, Константин Симонов) выезжали в партизанские отряды и были хорошо знакомы с той средой, о которой писали. В-третьих, художественные фильмы находились под влиянием кинохроники.

Исследователь Н. А. Хренов пишет о космологическом архетипе строительства в советском кинематографе 1920-1930-х годов: многие фильмы этого периода отражали процесс активного строительства, то есть возведения нового Космоса⁸⁶. В драме А. Довженко «Аэроград» таежные охотники, партизаны времен Гражданской войны и «культурные герои», охраняют строительство города в тайге (город символизирует Космос, а лес – Хаос).⁸⁷ Партизанство в фильмах 1941-1945 гг. вынуждено поступать противоположным образом: разрушать возведенный усилиями народа

⁸⁵ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. // Соцреалистический канон: сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С.745.

⁸⁶ Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006. С. 312.

⁸⁷ Там же. С. 312-313.

Космос и возвращаться в лес, то есть пространство Хаоса. При этом образы партизан относятся к разным типам героев: среди них и культурные герои, и герои-воины, и герои-жертвы. Остановимся на типе культурного героя, связь с которым партизанства не столь очевидна. С одной стороны, партизаны уводят людей в лес и вынуждены нести разрушения врагу, а не свет знаний и культурных достижений своему народу. С другой стороны, именно они, подобно горьковскому Данко, освещают для народа путь к свободе, без которой невозможен никакой прогресс. В этом смысле символичны и финальная сцена «Секретаря райкома» (возвещающий о скором освобождении звон колоколов), и последние кадры «Зои» Арнштама (предсказанное героиней освобождение страны и осветивший Красную площадь праздничный салют).

Одновременно исследовательница Л. А. Зайцева справедливо отмечала, что в рассмотренных фильмах «за фасадом героического подвига просматривались такие общечеловеческие ценности, как дом, семья, дети»⁸⁸. При этом образ дома не занимал центральное место в сюжете, в отличие от картин оттепельного периода. Так, автор указывает на то, что Степан Кочет в «Секретаре райкома» не посещает свой дом, Прасковья в фильме «Она защищает Родину» лишена дома и уже не сможет к нему вернуться, а Олена в «Радуге» возвращается в родное село, однако о доме героини не упоминается ни разу⁸⁹. Вместе с тем, ключевое пространство партизанского фильма – лес. Именно лес мы можем выделить в качестве ключевого образа в кинокартинах о партизанах, независимо от этапа развития советского кинематографа. Не посещают родной дом главные герои «Проверки на дорогах» Алексея Германа, «Восхождения» Ларисы Шепитько.

⁸⁸ Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели. 60-80-е годы. М., СПб: Нестор-История, 2017. С. 22.

⁸⁹ Там же. С. 23.

Образы сталинского кинематографа – это «воплощение идеала в фигурациях настоящего»⁹⁰. Это утверждение справедливо и по отношению к образу партизана. С одной стороны, в 1942 году и Иван Пырьев, и Лев Кулешов начинают процесс создания нового для советского киноискусства художественного образа. С другой стороны, сам образ партизана уже присутствовал в кино, хотя и размещался в ином социально-историческом контексте. Режиссеры, развивая идею исторической преемственности, упоминают и богатырей, и партизан времен Первой мировой и Гражданской войн (в «Секретаре райкома» они даже воюют рука об руку с молодым поколением).

Однако закономерно возникает вопрос, наделяют ли Пырьев и Кулешов своих героев новыми визуальными чертами, позволяющими образу партизана стать частью советской иконографии? Будут ли эти характеристики воспроизводиться впоследствии? Действительно иконографический образ партизана мы обнаруживаем в драме Александра Столпера «Жди меня» (1943). Сбитый над лесом летчик Ермолов (Борис Блинов), возглавивший партизанский отряд, окружен привычными элементами образа – ватник, трубка, партизанская борода. Именно такими чаще всего видим мы партизан на фотографиях и плакатах.

Во всех рассмотренных нами фильмах образ партизана имеет исключительно теллурический характер в том смысле, что герои обороняют родную землю от немецких захватчиков, не переносят борьбу за ее пределы. Эта тенденция, за редкими исключениями («Без вести пропавший» Исаака Шмарука), сохранится и в последующие десятилетия. С этим, как уже было упомянуто, связано обращение советских режиссеров к фольклорным, религиозным, народным образам и мотивам.

1.3. Христианские и фольклорные мотивы в фильмах 1970-х гг.

⁹⁰ Аронсон О.В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: НЛО, 2007. С. 319.

Появление религиозных мотивов в военном кинематографе, по мнению киноведа М. Зака, связано с тем, что это картины не только непосредственно о войне, но об общечеловеческом, что позволяет расширять материал до «очень серьезных масштабов»⁹¹.

В 1971 году Алексей Герман снял военную драму «Проверка на дорогах». В фильме режиссер указывает на «неармейский характер» партизанского отряда и «неопределенный статус» его участников (уже не крестьяне, но еще не солдаты)⁹². Это то, на что обращали внимание режиссеры, начиная с первой картины на партизанскую тему. Отряд Ивана Локоткова (Р. Быков) состоит не только из тех, кто способен держать оружие, но и из вынужденно присоединившихся к партизанам стариков, женщин, детей.

В первой сцене женский голос за кадром повествует о тяготах оккупации: голоде, изъятии и порче немцами продовольствия. Очевидно, звучит либо заученный наизусть, либо считанный с листа текст. На вербальном уровне народная речь рассказчицы позволяет сравнить ее с русской сказительницей, однако ключевая исполнительско-артистическая функция сказа, к которой сказ, тем не менее, не сводится,⁹³ оказывается утрачена.

Первое появление немцев на экране - нападение партизан на движущийся по дороге фашистский отряд. При этом перешедший на сторону врага Лазарев впервые появляется в фильме идущим не по дороге, а через зимний лес. Лес в партизанском кино – это зачастую ключевое означающее. Особенно очевидно это в оттепельных фильмах «Девочка ищет отца» и «Трое вышли из леса», которые мы рассмотрим в третьей главе. Лес – это

⁹¹ Зак М. Е. Вступительное слово // Сб. «Война на экране» / сост. М. Зак, Ю. Михеева, М., 2006. С. 11.

⁹² Ямпольский М.Б. Невозможность «проверки» // Сеанс. 2013, №57/58. С. 277.

⁹³ Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. С. 80.

«свое» пространство. Соответственно оно положительно коннотирует образ Лазарева.

Действительно, проблематика «Проверки на дорогах» напрямую связана с отнесением героев к «своим» или «чужим». Оппозиция «свой-чужой» – базовая оппозиция русской культуры, восходящая к древнейшим представлениям и относящаяся к «глубинным слоям культурного пространства»⁹⁴. Абсолютно однозначно связаны с миром «чужих» немцы и добровольно примкнувшие к ним местные жители. Распевающий русские народные частушки полицаи Кутенко, истерично пытающийся оправдать свое участие в расстреле комсомольцев молодой «полицайчик» Бурляева – символы предательства. Кроме того, созданный Бурляевым образ отсылает нас к русской демонологии: как черт, он мечется, выдает себя хохотом, пугает Лазарева⁹⁵ («А они тебя завтра – на осину»). Сравнивая героя с Иудой, обращаясь к нему «земляк», полицаи указывает на их сходство с Лазаревым.

Партизанское движение – свои. Героиня М. Булгаковой, обзывая Локоткова «чертом», как будто относит его к «чужим»⁹⁶, однако в итоге оставляет избу и уходит вместе с партизанами. Неслучайно женщина с тремя детьми – последняя, кто оставался в деревне. Героиня не принимает перемены, затронувшие привычную для нее «структурацию русского мира»⁹⁷, держась за разрушенную, контролируруемую врагом деревню. Именно опустевшая деревня, оставаясь в которой героиня рискует «с голоду подохнуть», становится миром мертвых. В этом смысле примечательна сцена с пожилой женщиной, выносящей из горящей деревни массивную православную икону, но на пути оставляющей ее в лесу. Таким образом,

⁹⁴ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. С. 297.

⁹⁵ Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Из-во «Наука», 1975. С. 178.

⁹⁶ Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. С. 213.

⁹⁷ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? С. 300.

война нарушает «ценностную планировку пространства», «творит аксиологический хаос»⁹⁸.

Образ коллаборациониста как знак замещает для советских граждан целый ряд категорий населения (крайне негативная коннотация отличает такие слова, как власовец или полицай), хотя «совокупность Объектов можно рассматривать как один сложный Объект»⁹⁹. Интерпретанта же, пользуясь терминологией Ч. Пирса, в данном случае связана исключительно с представлениями о предательстве. Однако Лазарев, будучи по определению коллаборационистом, стремится не только вернуться в свой мир, но и добиться признания его принадлежности к этому миру.

Очевидно, фамилия героя отсылает к христианскому образу Лазаря из Вифании и к сюжету о его воскрешении, поскольку предательство для героя сродни смерти. Бывший коллаборационист жертвует жизнью ради общей цели, искупая свою вину и утверждаясь в «звании человека»¹⁰⁰. Мы отмечали ключевое значение архетипа героя в сталинском кинематографе о партизанах. В «Проверке на дорогах» намечается обратная тенденция.

Алексей Герман обращается и к проблеме неоднозначного отношения к военнопленным. Для командира отряда пленные – свои люди. Из уст же Петушкова само слово «пленные» звучит как поношение людей, жизнь которых, по его мнению, ничего не стоит. Локотков тихо поправляет его, указывая на то, что это русские люди, многие из которых бегут и присоединяются к партизанам (илл.3).

Режиссер обращается к теме доверия – ключевой не только для оттепельного канона (мы рассмотрим эту проблему на примере фильма «Трое вышли из леса»), но и для творчества драматурга Ю. П. Германа в частности. Именно Юрий Герман – автор сценариев к программным в этом

⁹⁸ Михалкович В. Дом как уходящая натура // Киноведческие записки. 1994. № 21. [Электронный ресурс]. URL: <https://chapaev.media/articles/9296> (дата обращения: 15.04.2023).

⁹⁹ Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 179.

¹⁰⁰ Руденко-Десняк А.А. Мера понимания // Советский экран. 1986. №9. С. 9.

отношении фильмам «Дело Румянцева» и «Верьте мне, люди». Командир партизанского отряда Иван Локотков – это характер, появившийся на экране еще в оттепельный период. До войны герой был участковым и в случае с Лазаревым действует как «следователь новой формации, предпочитающий доверять людям»¹⁰¹ с поправкой на военное время.

Герман затрагивает не только тему коллаборационизма, но и отношения населения к партизанству, отступлению советских войск. В этом смысле примечателен эпизод встречи партизанского командира с последней оставшейся в деревне жительницей (М. Булгакова). «Товарищ женщина» упоминает «драпающего» за Волгу мужа, грозитя доложить немцам об отряде в обмен на продовольственный паек, а самого партизана называет «хромоногим чертом». Очевидно, что за этими словами скрывается не подлинная угроза, а отчаяние женщины, не способной спасти себя и детей от голодной смерти.

Как и во многих партизанских фильмах, герои у Германа не обращаются к идеологии. Важная характеристика советского партизанского движения: соединение «оборонительной, теллурической силы патриотической самозащиты» от немецких захватчиков с интернациональной коммунистической революцией¹⁰². Как мы уже упомянули, за исключением ряда фильмов («Без вести пропавший», «На дальних берегах»), советские режиссеры делают акцент на теллурическом характере партизанства. Партизаны в «Проверке на дорогах» едины в своей ненависти к врагу, но при этом разнонаправленны в своих устремлениях и понимании правды.¹⁰³

Таким образом, кратко укажем основные особенности репрезентации образа партизана в фильме «Проверка на дорогах». В первую очередь важен упомянутый преимущественно неармейский характер движения, разнородность его участников. Кроме того, партизанство представлено как

¹⁰¹ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб, 2007. С. 68.

¹⁰² Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 86.

¹⁰³ Руденко-Десняк А. Мера понимания // Советский экран. 1986. №9. С. 8.

теллурическая сила, для анализа которой необходимо учитывать ключевое значение оппозиции «свой»-«чужой» для народной культуры. Рассмотренные нами христианские и фольклорные мотивы важны для представления о партизанах как об «автохтонных защитниках родной почвы», «национальных и патриотических героях, уходивших в лес»¹⁰⁴.

В повести Василя Быкова «Сотников» для Ларисы Шепитько ключевое значение имел затронутый автором вопрос «о конечности и бессмертии»¹⁰⁵. Экранизация произведения, снятая в 1976 году, получила название «Восхождение». Христианские аллюзии в фильме не были связаны с религиозностью режиссера. История о предательстве, по мнению Шепитько, «стара как мир» и для многих связана с библейской притчей: «Во все времена были Рыбаки и Сотниковы, были Иуда и Христос»¹⁰⁶. Вместе с тем, первый кадр «Восхождения» - метель на фоне православного храма. Христианский образ неслучайно открывает фильм.

Обращение к военной теме Л. Шепитько объясняла тем, что для ее поколения война стала точкой нравственного отсчета. Кроме того, идея экранизировать «Сотникова» пришла к режиссеру под впечатлением от просмотра «Живых и мертвых» А. Столпера.¹⁰⁷ Шепитько отмечала, что повесть Быкова позволяет определить значение как общечеловеческих понятий, так и советских идеалов, поэтому духовность Сотникова – это духовность советского человека.¹⁰⁸ Примечательно, что киновед О. Якубович сравнивал с «Восхождением», охарактеризованным им как «философская притча», фильм «Она защищает Родину» - одну из первых партизанских картин.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 274.

¹⁰⁵ Шепитько Л. Е. «Когда мы не напрасны...» // Климов Э. Лариса: книга о Ларисе Шепитько. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. М.: Искусство, 1987. С. 171.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Карахан Л.М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 86.

¹⁰⁸ Там же. С. 86-67.

¹⁰⁹ Якубович О. В. Вера Марецкая. С. 32.

По сюжету, как и в «Проверке на дорогах», отряд сталкиваются с проблемой нехватки продовольствия. В изображении партизанского отряда Шепитько уже традиционно указывает на его разнородный состав, демонстрируя крупные планы стариков, женщин и детей. Двух партизан, Рыбака и Сотникова (илл. 4), отправляют на хутор Дубовой. Герои присоединились к партизанской борьбе, выйдя из окружения. Рыбак – кадровый военный, ротный старшина. Сотников до войны преподавал математику.

По дороге герои заходят в дом местного старосты. В избе обращают на себя внимание красный угол и Библия. Рыбак обвиняет старика в предательстве и выводит на улицу, но вместо осуществления ожидаемой зрителем расправы над коллаборационистом партизан лишь закалывает во дворе ягненка для отряда. Мы можем интерпретировать сцену как символическое принесение в жертву пасхального агнца.

Первые зрители интерпретировали название картины в том числе, как восхождение на Голгофу. При этом для Ларисы Шепитько - это «восхождение к самому себе», «к лучшему, что есть в нас, что делает нас людьми»¹¹⁰. Киновед М. Зак также сравнивал сцену шествия на казнь с библейским восхождением на Голгофу, отмечая, что в этом эпизоде лицо Сотникова даже «утончается до лика»¹¹¹. По мнению Н. Е. Мариевской, визуальный образ «Восхождения» соотносится со средневековой эстетикой, благодаря христианским образам и символическому значению света.¹¹²

Детские образы в фильме – ключевые символы картины. Так, мальчик в буденовке, в сцене повешения ловащий взгляд Сотникова, как будто «принимает от него эстафету»¹¹³, видит в герое нравственный, духовный ориентир. В этом эпизоде партизан «завещает себя, свою нравственную силу

¹¹⁰ Восхождение к правде. Беседы в мастерской // Советский экран. 1978. №1. С. 2.

¹¹¹ Зак М. Е. Вступительное слово // Сб. «Война на экране» / сост. М. Зак, Ю. Михеева, М., 2006. С. 11.

¹¹² Мариевская Н. Е. Время в кино. М., 2015. С. 228.

¹¹³ Карахан Л.М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 87.

слабому ребенку»¹¹⁴. Именно так в интерпретации Шепитько преодолевает герой проблему конечности человека. Бессмертие Сотникова – в завещании себя другим. Повешенная вместе с остальными заключенными девочка-еврейка противопоставлена Рыбаку: во время допроса она не выдает укрывавшую ее женщину.

Накануне казни староста молится и исповедуется Сотникову в том, что никогда не предавал людей, будучи заодно с партизанами. Это открытие усиливает негативизм по отношению к предателям Портнову и Рыбаку. В финале Рыбаку не удается осуществить попытку повеситься на ремне. Точно так же оборвался ремень и у Лазарева в «Проверке на дорогах». И Лазарева, и Рыбака сравнивают с Иудой, но фамилии героев, как уже упоминалось, отсылают к иным библейским именам. Среди апостолов рыбаком был Петр, трижды отрекшийся от Христа, но раскаявшийся в своем грехе. Последние кадры «Восхождения» - не смерть бывшего партизана, но его раскаяние при виде села и православного храма. Так, визуальное кольцо композиции фильма связывается с образом церкви. С другой стороны, грех Рыбака несопоставим с виной Лазарева, вследствие чего, согласно ряду интерпретаций, невозможность совершить самоубийство – лишь наказание, но не возможность искупить грех.

В любом случае, сопоставление с крупным планом Рыбака заснеженного пейзажа и церкви в финальном кадре, - это заключительное нарастание знаковости, о котором писал Р. Барт. Мы попытались рассмотреть «предсказательную значимость» финала, заставляющего нас предугадать, что может произойти с героем после того, как фильм закончится.¹¹⁵

Визуально Лариса Шепитько стремилась следовать принципу документальности, поэтому оператор В. Чухнов избрал для фильма черно-белую цветовую гамму и отказался от использования заметных на экране средств художественной выразительности. Кроме того, натурные кадры

¹¹⁴ Восхождение к правде. Беседы в мастерской // Советский экран. 1978. №1. С. 3.

¹¹⁵ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 360.

должны были не только отсылать к военной кинохронике, но и обеспечивать «эффект присутствия» и чувство сопричастности.¹¹⁶ Действительно, как и в сталинском кино, в «Восхождении» репрезентация образа партизана связана одновременно со стремлением к отображению и изображению партизана на экране. Отображение в данном случае согласуется с документальностью сцены в партизанском отряде. Изображение фигуры партизана позволяет семантически усложнить ее, представить ее на экране как знак, дополнить символическими значениями.

Дополнительно отметим, что визуально теллурический партизан – узнаваемое отображение фигуры советского партизана на экране. Оpoznаванию способствует окружающее героя пространство – лес, лагерь в лесу. Для Шмитта лес – другое пространство, темное и глубинное измерение, в которое партизан вынуждает вступить своего врага.¹¹⁷ Визуализация иррегулярности движения также позволяет безошибочно определить партизана на экране: отсутствие единой униформы и знаков различия как символов регулярности, присутствие в отряде наряду с мужчинами стариков, женщин и даже детей.

Таким образом, репрезентация образа партизана в фильмах А. Германа и Л. Шепитько сопряжена с морально-этической проблематикой. Обращение к народным, христианским образам и мотивам в «Проверке на дорогах» и «Восхождении» соотносится с представлениями о событиях тех лет как о «точке нравственного отсчета»¹¹⁸ для послевоенного поколения. Критика справедливо отмечала, что «точное и правдивое слово»¹¹⁹ о войне скажет поколение, выросшее уже после нее. Режиссеры 1970-х гг. выбрали новую оптику для репрезентации на экране образов и событий военных лет.

¹¹⁶ Карахан Л. М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 90.

¹¹⁷ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 107.

¹¹⁸ Карахан Л. М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 86.

¹¹⁹ Руденко-Десняк А. А. Мера понимания // Советский экран. 1986. №9. С. 8.

1.4. Сказание о партизанах

Согласно Проппу, «сказание», «повесть», «история» - это произведения, в которых книжным языком повествовалось о героях и подвигах, которые упоминались в песнях народа.¹²⁰ «Господин Великий Новгород» - это фильм-сказание, посвященный партизанам. Первые кадры – висящие в воздухе новгородские берестяные грамоты, содержание которых озвучивает дикторский голос. Обратившись к исследованию В. Л. Янина, мы понимаем, что в фильм включены подлинные тексты.¹²¹ Озвучены как любовные послания, так и сведения о разграблении горожан немцами, голоде. В следующей сцене немцы уже в 1941 года расстреливают новгородского косца в красной рубаше. В одном из эпизодов Александр Невский готовится к битве под звучание «Священной войны». Так, сопоставляются XIII век и годы Великой Отечественной войны.

Секретарь горкома Алексей Бородин (О. Стриженов) отвечает за эвакуацию музейных экспонатов и православных святынь, после начала оккупации организует партизанский отряд. Образ отсылает к главному герою «Секретаря райкома» Ивана Пырьева. При этом изначально герои обсуждают возможность закрепиться в монастыре или новгородском кремле, но отвергают это предположение. То есть идея исторической преемственности не связана в данном случае с использованием кремля по его прямому назначению – в качестве военной крепости.

В первый же день в Новгороде немцы с горящими факелами в руках, построившись в виде свастики, окружают памятник «Тысячелетие России». Критик Ю. Тюрин охарактеризовал эту сцену, как устроенный врагом шабаш в кремле.¹²² Также, по мнению автора, история и культура Новгорода - это

¹²⁰ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1999. С. 11.

¹²¹ Янин В. Л. Я послал тебе бересту... М.: Издательство Московского университета, 1975. С. 221.

¹²² Тюрин Ю. Звонят колокола вечевые // Советский экран. 1985. №10. С. 9.

символика добра в фильме.¹²³ Кремль, храмы, колокола, памятники, иконы – все это ключевые образы работы А. Салтыкова. Именно культурное наследие города стремится уничтожить враг. Новгородский художник в фильме озвучивает легенду, согласно которой город падет в том случае, если кованный голубь упадет с кровли Софийского собора. Новгородские колокола символизируют духовную опору для народа. По этой причине, чтобы сохранить город и его символы, принимается решение организовать партизанский отряд.

В дальнейшем в работе мы рассмотрим, каким образом в советском кинематографе противопоставлялось отношение к детям со стороны партизан и немцев. В фильме «Господин Великий Новгород» противопоставляется отношение к культуре. При этом сама культура в фильме на стороне России. Немецкий офицер не может находиться в Георгиевском соборе Юрьева монастыря: росписи храма пугают его.

Немцы оскверняют православный собор: сначала срывают оклады с икон, а после решают подорвать храм вместе с мирными жителями. Захватчики сравниваются с рыцарями Тевтонского ордена. Если первые не смогли взорвать храм, то вторые безуспешно пытались вырвать язык вечевому колоколу. Режиссер акцентирует внимание на том, как жестоко немцы и тевтонцы убивают мирных жителей. Так, за стремлением расправиться с культурой лежит желание уничтожить народ. Сцена с убийством жителей Новгорода тевтонцами перекликается с «Александром Невским» Сергея Эйзенштейна. Следует отметить, что одним из вариантов названия фильма был «Господин Великий Новгород»¹²⁴.

Путь в отряд проходит через болота: дойти до него трудно даже самим партизанам. В русском героическом эпосе под понятием «застава» подразумевается пограничный сторожевой пост, способный задержать неприятеля. Кроме того, в былинах заставы могут представлять собой

¹²³ Тюрин Ю. Звонят колокола вечевые. С. 9.

¹²⁴ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т.-х. Т. 6. М.: Искусство, 1971. С. 546.

различные препятствия – лес, болото, река¹²⁵. Чаще всего эти препятствия преграждают путь в чужое, вражеское пространство. В фильмах о партизанах лес осваивается как свое пространство, вследствие чего изменяется его трактовка. Теперь болото отделяет партизан в лесу от врага, визуально подчеркивает их изолированность.

Отряд состоит из местных жителей – крестьян, не имеющих боевого опыта. С партизанами воюет ветхозаветного вида старик с длинной седой бородой, вооружившийся топором. Седой бородатый старик Никола (Николай Чудотворец) не раз встречается в цикле новгородских былин о Садко. В народе он считался покровителем труда, полей от непогоды, мореплавателей.¹²⁶ В фильме седовласые бородатые старцы – это и косец, и городской художник, и партизан. Кроме того, обращает на себя внимание то, что в ряде сцен речь партизан звучит архаично.

Таким образом, партизаны в фильме «Господин Великий Новгород» тесно связаны с родной почвой, городом и его историей. Одна из их главных задач – защита культурного наследия, являющегося для них памятью о прошлом народа.

В кинематографе солдат и партизан предстают как священные образы, что мы видим и на примере фильма «Господин Великий Новгород», в котором один из героев жертвует собой ради спасения города. По словам Н. Мариевской, «понимание защиты Отечества как области священного закреплено в языке»¹²⁷. Автор подтверждает свое утверждение такими примерами, как: «„священная война“, „вечный огонь, вечная память“, „имя твое неизвестно, подвиг твой бессмертен“»¹²⁸. Режиссер сравнивает партизан с воинами Александра Невского, защищавшими не только землю, но и веру. Именно поэтому ключевое значение приобретает звучащая в сцене с князем «Священная война» А. Александрова. Так, партизаны занимают в русской

¹²⁵ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1999. С. 253.

¹²⁶ Там же. С. 105.

¹²⁷ Мариевская Н. Е. Время в кино. М., 2015. С. 229.

¹²⁸ Там же.

культуре такое же место, как фигура воина и солдата на протяжении всей истории страны.

Глава 2. Красный партизан

2.1. Идея интернационализма в кинематографе 1950-х гг.

Образ теллурического партизана, доминировавший в советском кинематографе, был не единственным типом репрезентации партизанского движения. Режиссеры, обращавшиеся в своих фильмах к идеологии интернационализма и идее дружбы народов, использовали образ красных партизан, объединенных не национальностью, но приверженностью коммунистической идеологии. При этом истоки образа мы обнаруживаем в кинематографе 1920-1930-х гг. Так, в 1924 году В. Висковский снял фильм «Красные партизаны», в котором нашла отражение тема борьбы таежного партизанского отряда против колчаковцев.

В 1957 году режиссер киностудии им. А. Довженко Исаак Шмарук снял военную драму «Без вести пропавший» по сценарию писателя Виталия Закруткина. Главные роли в фильме исполнили актеры Михаил Кузнецов и Наталья Ужвий, уже создававшие партизанские образы на экране в 1940-е годы (в фильмах «Секретарь райкома» и «Радуга»). По сюжету советский солдат Алексей Северин возглавляет интернациональный партизанский отряд на территории Словакии. В отряде объединились русские, американцы, поляки, французы, чехи. Герои подрывают военные эшелоны, уничтожают карательные отряды и склады боеприпасов.

Однако, несмотря на обращение к теме интернационализма, фильм насаждает идею единства и сплоченности, в первую очередь, среди стран социалистического блока. Умиравший немецкий врач Мирослав Дрозда (чех по происхождению) помогает раненому Северину - отдает ему документы и сообщает адрес своей семьи. Алексей под новым именем проходит лечение в немецком госпитале, а после мать и сестра Мирослава помогают солдату окончательно окрепнуть и добраться до партизан. Мария Дрозда видит в герое своего сына. «Ну, что ж, здравствуй, Мирослав. Носи это имя, мой сын. Пусть оно остается живым», - произносит она рядом со спящим Алексеем,

после чего смотрит на портрет Мирослава. «Это мой сын!» - единственное, что впоследствии под пытками скажет Мария немцам. Точно так же и Алексей ворвется ночью к нацистскому офицеру с единственным вопросом: «Где моя мать?». В неразличимости русского Алексея и чеха Мирослава главный идеологический посыл «Без вести пропавшего». Одновременно Северин, уроженец Киева, в сценах мирного времени носит вышитую рубаху, декламирует партизанам Тараса Шевченко. Тем не менее, стоит предположить, что в пространстве фильма идея триединого народа – аксиома, не требующая дополнительной аргументации.

Под чешским именем возглавляет герой партизан, хотя предатель в одной из сцен подмечает, что «у него очень много русского». Герой поет песню «Караваны птиц» на слова Алексея Фатьянова: очевидно, что в ряде сцен Северин-Дрозд сравнивается с дроздом. Визуальная метафора заключена в эпизоде допроса Марии: кабинет офицера неожиданно иронично заставлен бесчисленным множеством фарфоровых собак, на полу лежат две овчарки. Если Алексей дрозд, то немецкий военный – выслеживающий партизана охотничий пес.

Советские солдаты были представлены на экране не как «жертвы бессмысленной мясорубки, а вершители европейской судьбы»¹²⁹ уже в 1940-1950-е годы. Разоблачение Алексея как коммуниста только повышает его авторитет в глазах партизан. Герой стоит во главе отряда, объединившего представителей борющихся с нацизмом европейских народов. Метафора ясна: ведущая роль СССР в этой борьбе. Следовательно, предваряющая наступление советских танков гибель Северина в финале – это жертва, принесенная страной ради свободы Европы.

При этом в фильме отсутствует идея конфронтации или соперничества с союзниками, присутствовавшая в ряде картин тех лет. Объясняется это тем, что «сама сущность советской идеологии» связана с «приоритетом

¹²⁹ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: НЛЮ, 1998. С. 95.

классового над национальным»¹³⁰. Именно поэтому важный символ – спасенная немецкая девочка, оставленная в отряде.

Исследователь О. В. Рябов отмечает, что в пропаганде холодной войны исключительное место занимали образы маскулинности.¹³¹ Советская маскулинность доминировала над западной. Уже упомянутая нами нарочитая увлеченность немецкого офицера фарфоровыми статуэтками – яркий пример демаскулинизации врага на экране. Мужественность Алексея Северина не мешает герою выражать эмоции: в одной из сцен партизан плачет, держа в руках сброшенный с советского самолета букет ландышей. Это важная деталь, поскольку гипермужественность в советском кинематографе – девиантная черта, характерная для образа врага¹³².

Очевидно, что одна из предпосылок создания фильма на тему интернационализма – учреждение за год до выхода картины Организации Варшавского договора. Так, на репрезентацию образа партизана в фильме Исаака Шмарука оказала влияние холодная война. Важной становится идея морального превосходства советского солдата, которое признают и американец, и француз, и поляк, и чех. Это новая для партизанского кинематографа идея.

В 1958 году на киностудии «Азербайджанфильм» выходит картина «На дальних берегах», посвященная советскому партизану Михайло (Мехти Гусейн-заде), воевавшему в югославо-итальянских партизанских соединениях в Триесте. В отряде вместе с Мехти сражаются представители практически всех европейских народов. Даже немецкий офицер, до войны принадлежавший к коммунистическому движению, автоматически становится вхож в отряд: Михайло раскрывает ему тайную дорогу в штаб. Кроме того, немец сообщает, что в его батальоне служит много коммунистов,

¹³⁰ Рябов О. В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946-1963) // Женщина в российском обществе. 2012. С. 53.

¹³¹ Там же. С. 45.

¹³² Там же. С. 50.

готовых помочь партизанам. Югославский партизан Веселин характеризует взгляды своих соратников, как новую веру – веру в братство. Так, в фильме значение имеет не национальность героев, а их принадлежность к коммунистическому движению. При этом важно отметить, что предатели в отряде не столько идеологически противостоят партизанам, сколько банально заинтересованы в получении награды за голову Гусейн-заде.

Визуальный образ партизана, действующего в Италии, отличается от внешнего облика бойца, воюющего в русских лесах. Как и в «Без вести пропавшем», мы обращаем внимание на пестрое разнообразие головных уборов (например, француз Анри носит берет). Костюм партизана – пиджак или легкая куртка поверх рубашки.

Главный герой, посещая город, переодевается в форму немецкого офицера, а ближе к финалу предстает в образе французского художника. Мотив переодевания, как мы могли обратить внимание, играет значимую роль в фильмах о партизанах. Наиболее часто партизаны для конспирации примеряют на себя немецкую форму, но также мы можем упомянуть костюм слепого нищего в фильме «Сквозь огонь» (реж. Л. Макарычев, 1982), женские юбки и платки на партизанах в «Орленке» (реж. Э. Бочаров, 1957), притворившихся военнопленными героев фильма «Господин Великий Новгород» (реж. А. Салтыков, 1985). Для Карла Шмитта это также важная характеристика партизана, определяющая его мобильность. В возможности внезапно измениться, непредсказуемо появиться в новой униформе или костюме заключено превосходство партизана над врагом.¹³³ Это черта как красного, так и теллурического партизана. Семиотик Ю. Лотман отмечал, что подвижный персонаж в художественном произведении может свободно пересекать отделяющую его от вражеского мира границу, то есть он

¹³³ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 157.

свободно перемещается в сюжетном пространстве¹³⁴. Именно костюм дополнительно помогает партизану в этом перемещении.

Как в Алексея Северина влюблена чешская девушка, так и Мехти любит итальянская партизанка Анжелика. Этот пример вновь демонстрирует на экране превосходство советской мужественности.

Таким образом, мы можем подвести следующий итог. Эволюция образа партизана связана с социально-историческим контекстом, а именно холодной войной и разделением мира на два враждующих блока. Так, фильм «Без вести пропавший», главным героем которого выступает командир интернационального партизанского отряда Алексей Северин, посвящен, в первую очередь, советско-чехословацкой дружбе, но одновременно и единению под руководством СССР коммунистического движения по всему миру. Коммунистическая идеология как вера в братство объединяет все народы в фильме Тофика Тагизаде «На дальних берегах». Кроме того, Шмарук и Тагизаде обращаются к важной для пропаганды идее о превосходстве советской мужественности над западной.

2.2. Интернациональные отряды в перестроечном кино

Во второй половине 1980-х гг. в советском кинематографе произошло значительное ослабление цензуры. Это позволило расширить как тематическое содержание фильмов, так и пределы реализма на экране.

В 1985 году молдавский режиссер В. Жереги выпустил фильм советско-югославского производства «Дикий ветер», одну из главных ролей в котором исполнил Виктор Проскурин. По сюжету советские военнопленные сбегают с баржи, на которой их перевозили по территории Югославии. Один из бежавших, советский офицер Николай, присоединяется к партизанскому отряду Бобовича в сербском Злодоле. Герой обучает партизан, не знакомых с военным делом вчерашних крестьян, ведению боя.

¹³⁴ Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 229.

Так, фильм продолжает традицию оттепельного кинематографа. В Злодоле сыновья старика Секулича, Митро и Светозар, переходят на сторону немцев. Митро – противник коммунистической идеологии. Светозар же борется с партизанами ради денег. Так, в одной из сцен он требует вознаграждение за убийство партизан, демонстрируя коменданту их отрезанные уши. Это предельный реализм, связанный с ослаблением цензуры.

Режиссер акцентирует внимание на разрыве поколений. Если мудрый, по мнению партизан, старик Коста Секулич вместе с женой-травницей (Л. Полицук) уходит в лес и присоединяется к отряду, то молодое поколение заинтересовано исключительно в обогащении. Нарочито набожных дочерей отличает сексуальная распущенность, сыновей – предельная жестокость. Дети не поддерживают отца, выступают против коммунистов, опасаясь, что те «все отберут». Так, Жереги обращается к проблеме отцов и детей, особенно актуальной во второй половине 1980-х годов.

Важно, что Жереги выводит на экран и отрицательный образ югославского партизана, приравненный к образу врага. В «Диком ветре» происходит конфликт между советским партизаном Николаем и сербским бойцом Миле Глазастым. Герой Проскурина настаивает, что партизан должен прежде думать, а только после – стрелять. Миле же отвечает, что любит нажимать на курок, добавляя: «Веселая это работа – война». Для Николая война – это «страшная работа». Действительно, в следующей сцене мы обращаем внимание на то, что в жестокости Миле не уступает Светозару: герой нарушает приказ командира и расправляется с насильно мобилизованными односельчанами. На суде Николай предоставляет сербу возможность искупить свою вину в бою. При этом примечательно, что к русскому партизану не только обращаются за советом, но его слово в отряде является решающим.

Мы обнаруживаем пример бинарной оппозиции: режиссер противопоставляет подлинного партизана (Николай) и псевдопартизана (Миле). Антигерой лишен обязательной черты партизана вообще и красного

партизана в частности – связи с партией. Настоящий партизан борется на политическом фронте.¹³⁵ Интенсивно политический характер партизана позволяет отличить его от «обычного разбойника и злостного преступника, чьими мотивами является личное обогащение».¹³⁶ Главным мотивом Миле является не обогащение, а месть врагу в обход закона, партизанского суда.

Так, в «Диком ветре» Жереги раскрывает суть партизанского движения, вводя в сюжет персонажа, по своим существенным характеристикам к этому движению не относящегося. Одновременно герой Проскурина – пример идеального партизана, гуманного и рефлексирующего бойца. В этом смысле «Дикий ветер» наследует традиции советского чекистского кино.

В финале главный герой отказывается возвращаться на Родину, решив продолжать борьбу вместе с югославскими партизанами. Командир отряда назовет этот поступок «политически правильным» решением. Николай борется на политическом фронте, связь с родной почвой, в отличие от теллурического партизана, важна для него в меньшей степени.

В 1988 году на экраны выходит советско-польский фильм В. Турова «Красный цвет папоротника». Фильм открывают документальные кадры посещения съемочной группой мемориального комплекса «Хатынь». Группу сопровождает отставной польский полковник Николай Куницкий: он вспоминает о встрече в годы войны с партизанами армии Крайова, армии Людова и бойцами крестьянских батальонов. Военный отмечает, что армия Крайова управлялась из Лондона, в то время как армия Людова объединяла представителей общенародного сопротивления и действовала совместно с советскими партизанами. В фильме уделяется внимание проблеме советско-польского сотрудничества, акцентируется внимание на негативных последствиях отказа от него.

Партизанские фильмы, создававшиеся по примеру кинолент 1950-х гг. и пропагандировавшие идею дружбы народов, вышли на экран в период

¹³⁵ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 27.

¹³⁶ Шмитт К. Теория партизана. С. 27.

гласности, накануне распада СССР и социалистического блока. Несмотря на большую, чем у предшественников, творческую свободу, ни В. Жереги, ни В. Туров не развили на экране образ советского партизана, не наделили его новыми смысловыми значениями. Однако В. Жереги раскрыл характер партизана, противопоставив ему образ псевдопартизана.

2.3. Образ партизана в историко-биографическом жанре

Жанр историко-биографического фильма обрел популярность в СССР еще в 1930-е гг. В послевоенный период малокартинья советские режиссеры работали преимущественно над историко-биографическими кинолентами. Многие из этих картин строились по общему принципу, что указывало на «заведомо заданную идею»¹³⁷.

В течение 1973-1976 годов режиссер Тимофей Левчук работал над созданием кинотрилогии «Дума о Ковпаке», состоящей из фильмов «Набат», «Буран» и «Карпаты, Карпаты...». В центре сюжета – командир партизанского отряда Сидор Ковпак и комиссар Руднев. Режиссер стремился к достоверности. Во-первых, трилогия снималась в местах партизанской борьбы. Во-вторых, Левчук во время работы над фильмом общался с русскими (орловскими и брянскими), украинскими партизанами. В-третьих, в качестве консультантов во время съемок выступили писатель, партизанский командир Ю. Збанацкий и ковпаковец В. Войцехович.¹³⁸

Режиссер цитирует в своей трилогии А. Довженко, демонстрируя общий и крупный планы подсолнечника. Визуальный образ Довженко впервые использовал в своем фильме «Земля», а впоследствии он стал лейтмотивом в творчестве режиссера.¹³⁹ По подсолнухам в «Набате» строчит

¹³⁷ Беленький И.В. История кино: киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2019. С. 202.

¹³⁸ Левчук Т.В. Дума о народном подвиге // Советский экран. 1974. №9. С. 2.

¹³⁹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.6. Кино в период войны 1939-1945. М.: Искусство, 1963. С. 192-193.

автомат, их уничтожает артиллерия и танки. И именно подсолнухи служат укрытием для первых партизан.

Тимофей Левчук встретился с Довженко на фронте в 1943 году, услышал от него «рассуждения о том, как важно для будущего фиксировать исторические события»¹⁴⁰. Вероятно, с этим наставлением связано включение режиссером документального материала в «Думу о Ковпаке». Кроме того, Довженко помог Левчуку с возвращением в кинематограф в послевоенные годы: молодой режиссер, творческие возможности которого были ограничены в связи с периодом малокартинья, работал с документальной хроникой.¹⁴¹

По сюжету после дезертирства одного из бойцов Ковпак провозглашает организацию отряда из двенадцати человек, комментируя это так: «Была у нас чертова дюжина, а теперь стала праведная». Борьба «двенадцати патриотов» против немецких захватчиков представлена с помощью полиэкрана. Окруженцы изначально скептически относятся к предложению Ковпака присоединиться к его отряду, потому что партизаны – преимущественно «штатские» люди. То есть в «Набате» вновь, как это было у Германа¹⁴², подчеркивается неармейский характер движения. Даже объединение двух этих сил, кадровых военных и партизан, не приводит в фильме к полному слиянию: окруженцы включаются в борьбу на правах отдельного отряда.

Образ Сидора Ковпака в фильме подчеркнуто невоенный. Ковпак – представитель партийной номенклатуры и одновременно человек из народа. В отличие от попавших в окружение военных, партизан смог наладить быт, обеспечить своих бойцов продовольствием и вооружением. Комиссар Руднев объясняет это тем, что Ковпака отличает «мудрая крестьянская голова».

Тимофей Левчук включает в художественное повествование кадры кинохроники. Присутствие документальных сцен в игровом кино

¹⁴⁰ Левчук Т.В. О людях с чистой совестью // Искусство кино. 1985, №5. С. 43.

¹⁴¹ Там же. С. 44.

¹⁴² Ямпольский М. Невозможность «проверки» // Сеанс. №57/58. С. 277.

подтверждает достоверность событий, происходящих на экране¹⁴³. Это особенно актуально для рассматриваемой трилогии, относящейся к жанру историко-биографического фильма.

В трилогии сделан акцент на мобильном характере партизанского движения. Герои вслух зачитывают «Дневник партизанских действия 1812 года» Дениса Давыдова, характеризующего тактику борьбы русской пословицей – «Убить да уйти». При этом в «Думе о Ковпаке» в полной мере проявляется субъектность партизанства: Ковпак не сравнивает себя с предшественниками, указывая на то, что суть возглавленного им движения еще никем не осмыслена и не теоретизирована. Герои осознают себя, ищут свое место в истории и конкретных обстоятельствах «на ходу». При этом партизаны Ковпака как иррегулярную силу ставят себя ниже, чем регулярную армию.

Теоретик Карл Шмитт указывал на то, что повышенная мобильность (быстрота, подвижность, чередование нападения и отступления) – отличительная черта партизана. В XX веке этот признак усилился «благодаря внедрению техники и моторизации»¹⁴⁴. Разумеется, эта черта присуща всем видам партизан, однако в советском кинематографе в большей степени проявляют свою подвижность партизаны, преодолевающие притяжение родной почвы: бойцы интернациональных отрядов в Европе и совершившие так называемый «Карпатский рейд» партизаны Сидора Ковпака.

В трилогии Тимофея Левчука партизаны не привязаны к земле, а создают свою «партизанскую страну». Кроме того, в отряде Ковпака объединились люди разных национальностей, а в финале «Набата» каждый партизан целует красное знамя «Пролетарии всех стран соединяйтесь!». Классовое в «Думе» преобладает над национальным. Режиссер считал одним из главных итогов победы доказательство «мощи нового социального строя,

¹⁴³ Мариевская Н. Е. Время в кино. М., 2015. С. 55.

¹⁴⁴ Шмитт К. Теория партизана. М., 2007. С. 30.

коммунистической идеологии»¹⁴⁵. Ковпак замечает, что немцам не совладать с Лениным.

Одновременно в интервью Левчук отмечал, что народные традиции также имели особое значение в его фильме, отличающемся «эпической окраской».¹⁴⁶ Для режиссера эпос – это «красота человека, живущего всерьез, живущего идеалом, только не книжным, а живым, всамделишным»¹⁴⁷. Для Ковпака этот идеал – коммунизм. Для местных жителей Ковпак – воплощение советской власти на оккупированных территориях.

Периодически на экране появляется карта, демонстрирующая продвижение отряда Ковпака. В «Бурани» партизаны Ковпака уходят из леса на равнину, надеясь на рождественские морозы. На экране предстает комичный образ немецкого солдата в эрзац-валенках. Разворачивающаяся на снегу батальная сцена визуально отсылает к «Чапаеву» братьев Васильевых.

Сергей Эйзенштейн исследовал особенности патетического произведения, отличающегося пафосной композицией, заставляющего зрителя «выходить из себя» и «перейти в иное качество»¹⁴⁸. В качестве примера фильма «высокого социального пафоса» режиссер приводил «Чапаева».¹⁴⁹ Трилогию Тимофея Левчука, изобилующую батальными сценами, мы также можем охарактеризовать как патетическое произведение. Эйзенштейн отмечал, что одна из самых пафосных черт «Чапаева» - то, что «герой не был поднят на пьедестал», изображался «плотью от плоти своего класса»¹⁵⁰. Справедливо это и по отношению к образу Ковпака в рассматриваемых нами фильмах. «Батя», «дед», «крестьянская голова», - обращаются к нему партизаны. Для Ковпака все воюющие в отряде – его сыновья и дочери. Это народный герой (или «народный мститель», как назовет его в фильме Сталин).

¹⁴⁵ Левчук Т.В. О людях с чистой совестью // Искусство кино. 1985, №5. С. 38.

¹⁴⁶ Левчук Т.В. О людях с чистой совестью // Искусство кино. 1985, №5. С. 45.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 60-61.

¹⁴⁹ Там же. С. 243.

¹⁵⁰ Там же. С. 244.

Часть действия серии «Буря» разворачивается в Путивле, что актуализирует для героев сюжет поэмы «Слово о полку Игореве»: образ Ярославны, проводившей мужа на войну, предстает как понятный партизанам образ солдатки. Этот сюжет соотносится с задачей, которую ставил перед собой Тимофей Левчук: режиссер, по его словам, стремился «эмоционально сблизить» своих современников с «замечательными героями» прошлого на экране.¹⁵¹ Действительно, прошлое зависит от настоящего: поскольку история «есть длительность», то оно выступает одновременно «и как прошедшее, и как настоящее».¹⁵²

В трилогии, кроме фигуры Сидора Ковпака, фигурирует также партизан Петр Вершигора. В 1981 году Тимофей Левчук посвятил ему отдельный фильм – «От Буга до Вислы». Если в «Думе» роль Вершигоры исполнил Ю. Д. Саранцев, то в новом фильме ее получил Михаил Волонтир. В фильме в центре сюжета оказывается интернациональный польско-советский партизанский отряд. Так, в картине «От Буга до Вислы» объединился историко-биографический жанр и рассмотренная нами выше разновидность партизанского кино, посвященная идее интернационализма.

Так, образ партизана в историко-биографическом жанре связан одновременно с мифом и исторической правдой. С одной стороны, режиссер стремится к достоверному отражению исторических событий на экране. С другой стороны, Тимофей Левчук избирает эпическую окраску для своих фильмов, представляет партизанских командиров как в значительной степени архетипические образы. Кроме того, ключевым отличием «Думы» от уже рассмотренных нами фильмов мы можем считать особое внимание, уделенное в фильме режиссером коммунистической идеологии. Партизан у Левчука – это в большей степени красный, чем теллурический партизан.

¹⁵¹ Левчук Т.В. Дума о народном подвиге // Советский экран. 1974, №9. С. 2.

¹⁵² Ле Гофф Ж. История и память. М.: Росспэн, 2013. С. 171.

Глава 3. Партизан и ребенок

3.1. «Юные партизаны» и образ ребенка на войне

Ребенок на войне – одна из ключевых тем советского кинематографа. В 1942 году Игорь Савченко и Лев Кулешов сняли фильм «Юные партизаны», состоящий из двух новелл и вошедший в состав «Боевого киноальманаха». Работа, по воспоминаниям Кулешова, не вышла на экран.¹⁵³ Важно отметить, что исследователи не нашли запрещающие фильм документы.¹⁵⁴ Главные герои новелл – советские школьники, оказывающие поддержку партизанским отрядам. Дети в фильме передают важные сведения, снабжают партизан продовольствием, а юный Левко жертвует жизнью, прикрывая отход хирурга и раненого командира. При этом история Левко подана в фильме ретроспективно, как рассказ спасенного военного.

Действительно, герои Кулешова и Савченко – это «образы идеальных взрослых», в то время как фашисты – «сущие дети»¹⁵⁵, пусть и поражающие своей жестокостью. Именно это обстоятельство позволяет школьникам одержать победу в неравной схватке. В этой связи следует проанализировать роль образа ребенка-героя в советской символической политике. Исследователи Т. Б. Рябова и О. В. Рябов отмечали: «Иногда слабость неприятеля демонстрируется при помощи сюжетов, в которых дети одерживают над ним победу»¹⁵⁶. С одной стороны, Кулешов и Савченко действительно создали фильм, способный сыграть значимую политическую роль за счет использованного символа детства. С другой стороны, как мы уже упомянули выше, зрители в 1942 году фильм не увидели, а сегодня в вину

¹⁵³ Кулешов Л. В., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 188.

¹⁵⁴ Марголит Е.Я., Шмыров В. Изъятое кино. 1924-1953. М.: «Дубль-Д», 1995. С. 86.

¹⁵⁵ Чечот А.И. Один в поле воин. Ребенок как «идеальный» взрослый // Сеанс. 2010, №41/42. С. 158-159.

¹⁵⁶ Рябова Т. Б., Рябов О. В. Образы детства и детей в символической политике // Политическая экспертиза. 2019. Т. 15. №3. С. 426.

«Юным партизанам» ставится именно «до неправдоподобия преувеличенное участие детей в войне».¹⁵⁷

Немецкие захватчики отказывали советскому детству в праве на существование. Беспризорных детей, детей из семей репрессированных гитлеровцы за вознаграждение или под угрозой расстрела вербовали для выполнений поручений¹⁵⁸, детей с шести лет привлекали к помощи в подрыве эшелонов¹⁵⁹, основной задачей «русской школы» становилось исключительно воспитание при помощи телесных наказаний дисциплины и послушания¹⁶⁰. В «Юных партизанах» немцы разгромили местную школу, но, благодаря формированию партизанского края, дети смогли продолжить занятия.

3.2. Образ ребенка-партизана в оттепельном кино

В период оттепели режиссеры продолжают развивать затронутые в фильмах 1940-х темы, одна из которых – ребенок на войне. В фильме «Отряд Трубачева сражается» (1957, реж. Илья Фрэнз) в борьбу с врагом на оккупированных территориях вместе с партизанами вступают дети из ближайшего села и пионеры, приехавшие на каникулы из Москвы. Накануне войны один из жителей села, старик-пасечник, обещает провести детей по партизанским тропам времен Гражданской войны, по которым раньше он уже водил их учителя. Как и Иван Пырьев в «Секретаре райкома», Илья Фрэнз, обращаясь к историческому дискурсу, рассматривает «феномен памяти, соединяющей поколения».¹⁶¹ Память о прошлом ставит героев в «ситуацию коммуникации с опытами представителей других поколений», а «связь поколений прививается к огромному генеалогическому древу, корни

¹⁵⁷ Марголит Е.Я., Шмыров В. Изъятое кино. 1924-1953. М., 1995. С. 86.

¹⁵⁸ Ковалев Б. Н. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 531-532

¹⁵⁹ Там же. С. 536.

¹⁶⁰ Там же. С. 550.

¹⁶¹ Рикер П. Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. С. 549.

которого уходят далеко в глубины истории»¹⁶². Учитель Сергей Николаевич, обратившись к опыту старого партизана, смог укрыться в лесу и организовать отряд.

Кроме того, как и в случае с «Юными партизанами», пионеры в отряде Трубачева – это маленькие взрослые. «Остались одни мужчины, народ мужественный и твердый», - обращается к детям учитель. «Самый верный народ – дети», - произносит в одной из сцен сестра учителя. Немцы же отпускают партизана, засмотревшись на акробатические номера Васька Трубачева, и распевают «Лили Марлен» под губную гармошку, пока дети крадут документы из штаба.

Однако вступают ли герои в мир взрослых как полноправные его участники, нивелирует ли война понятие детства? Исследователь истории детства Ф. Арьес отмечал, что ребенка среди взрослых выделяет собственный костюм.¹⁶³ Это важный для анализа фильма момент: с началом войны мальчики передеваются из пионерских рубашек и шорт в сельские вышиванки, а девочки надевают платья и повязывают косынки. То есть герои перенимают взрослый костюм. На уровне быта пионеры действительно вынужденно входят в мир взрослых, становятся «естественными товарищами взрослого человека»¹⁶⁴. Так, девочки доят коров, готовят и стирают наряду с сельчанками. Мальчики помогают партизанскому отряду, рискуя жизнью. При этом дети, за исключением внука погибшего старика Михайло, не становятся полноправными членами партизанского отряда, а только оказывают помощь бойцам. В финале картины отряд Трубачева возвращается домой к родителям.

Размывание границ между детством и миром взрослых происходит в партизанском фильме 1958 года «Сашко». Школьник Сашко встречает войну, находясь в экспедиции на съемках фильма, в котором пионер исполнял роль

¹⁶² Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 550.

¹⁶³ Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 137.

¹⁶⁴ Там же. С. 409.

пограничника (ребенок в роли взрослого). Мальчик получает тяжелое ранение во время налета немецкой авиации. Сашко выхаживает крестьянская семья, после чего он в тулупе и круглой меховой шапке (во взрослом костюме) отправляется в город. Партизаны долгое время не появляются на экране, оставаясь за кадром. «Закадровое пространство – мощный резервуар страха»¹⁶⁵. В «Сашко» партизанство – невидимая неумолимая сила. Зритель видит пущенный под откос поезд и развешенные ночью листовки, слышит о повешенных в саду немцах и взорванном мосте. В одной из сцен Сашко встречает партизан в городе и предупреждает их о готовящейся облеве. После этой встречи и прочтения статьи о подвиге Зои Космодемьянской герой крадет два немецких револьвера, организуя вместе с друзьями собственный партизанский отряд. Однако, не получая одобрения со стороны взрослых, Сашко отдает оружие и возвращается к роли помощника. При этом ближе к финалу мальчика за его заслуги перед отрядом уже характеризуют как «настоящего проверенного партизана», сам герой говорит о себе «партизан Сашко Жук», а в последней сцене награждается партизанской медалью. Примечателен образ врага в фильме. Коллаборационистка, с которой борется юный герой, - это образ зубного врача, для советского ребенка априори отрицательный.

В одной из сцен режиссер Евгений Брюнчугин использует двойную экспозицию, демонстрируя сон героя, в котором к нему является Зоя Космодемьянская. «А если схватят тебя? И будут мучить, и спрашивать о твоих товарищах?» - обращается партизанка к Сашко. «Я буду молчать, даже если меня будут вешать. И только плюну в лицо палачам так, как ты, Зоя», - отвечает ей мальчик. Двойное отношение характеризуется тем, что один из аспектов сравнивается со вторым, «в каком-то смысле коннотирует его»¹⁶⁶, то есть зритель осознает, что Сашко действительно готов пойти на жертву.

¹⁶⁵ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 79.

¹⁶⁶ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 218.

Второй сон Сашко также представлен в виде наложения кадров: герой триумфально въезжает вместе с военными в освобожденный город, киевляне приветствуют мальчика и дарят ему цветы, но внезапно вторгающийся в грёзу командир нарушает идиллию и обещает «задать трепку» партизану Сашко Жуку. Герой, став полноправным партизаном, остается ребенком, о чем свидетельствует и сама смелая фантазия, и все-таки осознание своей подлинной роли в финале сна.

Детский фильм Льва Голуба о дочери легендарного белорусского партизана Батьки Панаса «Девочка ищет отца» исследовательница М. Костюкович сравнивает со сказкой и былинной, «если возможно о войне сочинить сказку»¹⁶⁷. По сюжету лесник приютил потерявшую мать маленькую Лену, не зная о том, что девочка – дочь партизанского командира.

Жанр сказки позволяет по-новому интерпретировать значение леса в партизанских сюжетах. Лес – пространство, доступ к которому для немцев хоть и не закрыт, но их возможность ориентироваться в нем существенно ограничена. По этой причине фашисты вынуждают пожилого лесника сопровождать их. Кромка леса – граница, которая и «обеспечивает защиту мира человека», и «соседствует с неупорядоченной сферой хаоса, служит выходом в «иной» мир»¹⁶⁸. Так, с одной стороны, уход в лес – то самое «пересечение границы запрета»¹⁶⁹ по Лотману. Однако если оперировать категориями свой/чужой, то лес в партизанских фильмах – во всех отношениях свое пространство. При этом в славянском фольклоре это наоборот «чужое» место, связанное со смертью и «тем светом»¹⁷⁰. «Что может быть в лесу страшного? Ничего не может быть», - кричит Лена деревьям. Чаща укрывает девочку и партизан от утвердившегося в деревнях и

¹⁶⁷ Костюкович М.Г. Детский сеанс. Долгая счастливая история белорусского игрового кино для детей. Минск: Медисонт, 2021.

¹⁶⁸ Виноградова Л. Н. Мифологический аспект славянской фольклорной традиции. М.: Индрик, 2016. С. 247.

¹⁶⁹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 86

¹⁷⁰ Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и т. Т. 3. // под ред. Толстого Н. И. М.: Международные отношения. 2004. С. 97.

городах хаоса и нечистой силы – фашизма. Два пространства сменили друг друга. В финале партизаны хитростью вынуждают немцев привести приговоренных к расстрелу жителей на край поселения: в ходе завязавшейся перестрелки мирное население успевает укрыться в лесу.

В одной из сцен Лена и внук упомянутого лесника Янка скрываются в деревне от полицаев. Другие дети ошибочно принимают их за настоящих партизан. «Это вы на прошлой неделе взорвали железную дорогу?» - спрашивает у ребят девочка Ньюша. Героиня хоть и адресует вопрос Янке, но уточняет: «Слушай, а маленькая тоже дорогу взрывала?». Идея об участии пятилетней девочки-партизанки в подрыве железнодорожных путей представляется маловероятной, но Ньюшу, видимо, не смущает. В этом эпизоде мы сталкиваемся с детским взглядом, точкой зрения. Для Ньюши словно не существует границы между мирами взрослых и детей.

Батька Панас одет в солдатскую форму: гимнастерка, ремень, галифе и сапоги. Партизана в нем выдает окладистая борода. В финале командир, чтобы выволить свою дочь из немецкой комендатуры, сбривает бороду и переодевается в немецкую форму. После ранения партизан чудом остается жив, а наградой для него служит долгожданная встреча с дочерью. Образ партизана у Голуба – отцовская фигура, о чем свидетельствует даже само обращение «батька»

В фильме «Девочка ищет отца» партизаны помогают детям, а высказанное одной из героинь предположение об участии Лены и Янки в партизанских рейдах подается в ироничном ключе. Несколько иной взгляд на роль ребенка на войне будет представлен в картине Андрея Тарковского «Иваново детство». Фильм знаменует собой новый этап репрезентации образа ребенка-партизана на экране. Нея Зоркая писала: «При всей привычности образа ребенка – открывателя мира, маленький народный мститель, герой фильма «Иваново детство», явился незнакомцем на

советском и мировом экране»¹⁷¹ (илл. 5). Андрей Тарковский одним из первых заговорил со зрителем о том, как война губит ребенка и калечит его душу. Иван – и «маленький герой», и «самая невинная и самая трогательная жертва войны»¹⁷². Он остается ребенком, но воюет наравне со взрослыми.

Андрей Тарковский обращается в фильме к форме ретроспекции, противопоставляя две реальности (мирное время и жестокую войну); на примере судьбы Ивана, «для которого время оказалось необратимым», демонстрировалось, насколько дорогую цену пришлось заплатить за мир.¹⁷³

Фигура ребенка-партизана – исторически достоверный образ. Частое появление ее на экране в 1950-е гг. связано с особой ролью ребенка в символической политике государства, культом пионеров-героев, который был «широко известен, поддерживался ритуальными практиками и различными средствами пропаганды»¹⁷⁴. В годы оттепели выходят детские фильмы о юных партизанах Вале Котике, Марате Казее и Володе Дубинине: «Орленок» и «Улица младшего сына».

В первых кадрах «Орленка» немцы громят школу, оборудуя в ней свой штаб: захватчики отказывают советскому детству в праве на существование. Этим объясняется тот факт, что партизаны в советском кинематографе не спешат принимать пионеров в свои ряды и отказываются считать их взрослыми. Дети в партизанском отряде не прекращают учебу. При этом Валя Котко не соглашается эвакуироваться из партизанского отряда, ссылаясь на то, что «это приказ про детей, а нас уже взрослыми признали». И сразу добавляет, что взрослыми юных партизан признали немцы. В финале мальчик, окруженный фашистами, подрывает себя гранатой. Валя Котко – это герой-жертва войны.

¹⁷¹ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб: Алетейя, 2005. С. 356.

¹⁷² Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сост. Сандлер А. М., М.: Искусство, 1991. С. 12.

¹⁷³ Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2015. С. 317.

¹⁷⁴ Маслинская, С. Г. Забыть, чтобы вспомнить (память о пионерах-героях в XXI веке) // Сибирские исторические исследования. 2021. № 4. С. 139.

В «Орленке» впервые отчетливо прослеживается идея: среди детей нет предателей. Даже те герои, чьи отцы встают на путь коллаборационизма, поддерживают советскую власть. Сын полицаи пытается вырвать из рук отца книги о советских героях Валерии Чкалове, Василии Чапаеве, но безуспешно – книги летят в огонь за то, что «весь дом пробольшевичели». И именно сын предателя одним из первых решает уйти к партизанам.

Антирелигиозная кампания Хрущева предполагала в том числе и атеистическую пропаганду в периодической печати, на радио и в кинематографе, где религия должна была быть представлена как «объект страха, снисходительного отношения или насмешки»¹⁷⁵. Вместе с тем, «Орленок» наследует тенденцию сталинского кино 1940-х годов. Священник в фильме – один из партизан, организовавший в здании церкви тайник с оружием.

Для Льва Голуба «Улица младшего сына» стала третьим в его режиссерской биографии детским партизанским фильмом. Вновь мы обнаруживаем уже традиционные мотивы: Голуб уделяет внимание влиянию культа героев и идее исторической преемственности. Володя Дубинин увлеченно зачитывается биографией летчика Валерия Чкалова; в начале фильма мальчик обнаруживает каменоломни, в которых в Гражданскую войну воевал его отец, а в будущем будут укрываться партизаны. Фильм нарушает ключевой канон: Володю принимают в партизанскую крепость практически сразу, доказывать свое право на борьбу наравне с взрослыми мальчику не приходится. Кроме того, большое внимание в детском фильме уделяется идеологии. Справедливо, что картина «отпугивала юных зрителей излишней дидактичностью»¹⁷⁶.

Таким образом, приходим к следующим выводам. В 1950-1960-е гг. образ ребенка в большей степени, чем это было в военные годы, связан с

¹⁷⁵ Смолкин В. Свято место пусто не бывает. История советского атеизма. М.: НЛО, 2020. С. 117.

¹⁷⁶ Современное белорусское кино // ред. А. В. Красинский, Е. Л. Бондарева. Минск: Наука и техника, 1985. С. 171.

детским кинематографом. Киностудии страны выпускают целый ряд детских фильмов на партизанские сюжеты. Семиотик Ю. М. Лотман указывал на то, что мы можем рассматривать образ ребенка как символ, ведь ребенок – это «посланец других культурных эпох» и «напоминание о древних основах культуры», коррелирующий с контекстом¹⁷⁷. Этот образ в кино наделяется символическими значениями. В фильмах для детей ребенок чаще выступает в роли помощника партизан, символизируя массовость борьбы против врага. Для признания ребенка партизаном требуется одобрение со стороны взрослых персонажей. Герой должен делом доказать свое право на борьбу наравне со старшими партизанами, как это было в фильмах «Отряд Трубачева сражается» и «Сашко». Образ ребенка как невинной жертвы войны, которую «общество принесло истории»,¹⁷⁸ впервые появляется на экране еще в фильмах 1940-х гг., а в период оттепели к нему обращаются А. Тарковский в военной драме «Иваново детство» и режиссеры картин о пионерах-героях («Орленок», «Улица младшего сына»).

3.3. Проблема доверия и оттепельный канон

Партизанские сюжеты неразрывно связаны с темой оккупации и, как следствие, коллаборационизма на захваченных территориях. Эта проблема затрагивалась и в фильмах 1941-1945 гг. на примере и состоящей в любовных отношениях с немецким офицером девушки Пуси в «Радуге», и застреленного главной героиней предателя в фильме «Она защищает Родину». В годы оттепели Константин Воинов снимает военную драму «Трое вышли из леса», посвященную предательству отряда одним из его бойцов. Развязка картины отличается от, например, «Секретаря райкома»: у Пырьева в отряд проникает немецкий диверсант, то есть априори чужой элемент. А упомянутый предатель у Эрмлера выступает против отряда и его командира открыто.

¹⁷⁷ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 192.

¹⁷⁸ Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2015. С. 282.

По сюжету спаслись только трое юных партизан, направленных на задание в город. После войны они не встречались до тех пор, пока прокуратура, спустя много лет, не начала расследовать случившееся. Вместе с тем, уже первый кадр, представляющий трех героев на фоне леса, косвенно означает, что ни один из них не может быть предателем. Ключевой темой фильма становится проблема доверия.

Невиновность и честность каждого из героев – означаемое, то есть «некое состояние персонажа или его отношение с другими»¹⁷⁹, в качестве означающих к которому выступает целая серия характеристик. В случае с Сергеем – это его жизненная неустроенность (прочитываемая как бессеребренничество – антоним, по сути, к слову «предательство»), в случае с Юлией – любовь к командиру партизанского отряда. Кроме того, отсутствие предателя среди трех друзей – сюжетный поворот, соотносящийся с духом времени. Кинокритик Михаил Трофименков пишет о фильме так: «Жизнь же диктовала жестокую альтернативу: не верить никому или верить всем. <...> Но доверие – символ веры оттепели. И самый радикальный его манифест снял Воинов»¹⁸⁰. Действительно, коллаборационистом оказался один из партизан отряда, предстающий на экране ближе к финалу, но атмосфера подозрительности и недоверия, свойственная кинематографу 1930-х, уже не доминирует в оттепельном кино, уступая место новым, диаметрально противоположным ей темам.

Вместе с тем, фигура партизана в оттепельном кинематографе уже не соответствует сформированному сталинской культурой образу советской мужественности, а приобретает новые черты. Так, мы уже рассмотрели оттепельный образ партизанского командира Алексея Северина в фильме «Без вести пропавший». В картине К. Воинова «Трое вышли из леса»

¹⁷⁹ Барт Р. Проблема значения в кино // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Из-во им. Сабашниковых, 2003. С. 363.

¹⁸⁰ Трофименков М. Трое вышли из леса. История русского кино в 50 фильмах [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Weekend. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3031490> (дата обращения: 30.10.2022).

главному герою Сергею недостает «эпического масштаба сталинских героев», а его «чувства берут верх над идеологическим фанатизмом»¹⁸¹. Сергею, как и плачущему при виде ландышей Алексею Северину, свойственна «мелодраматическая мужественность оттепели»¹⁸². Точно так же старших партизан в детском кинематографе отличает трепетное отношение к детям и нежность по отношению к ним, что априори не может коррелировать с агрессивным милитаристским характером.

Таким образом, в фильме о гибели партизанского отряда «Трое вышли из леса» затрагивается важная для периода оттепели тема веры и доверия, противостоящая атмосфере подозрительности в сталинском кинематографе. С оттепелью связан новый мелодраматический эталон мужественности, проявившийся в образах партизан. Способствует раскрытию характера новой мужественности фигура ребенка на экране.

3.4. Образ партизана в детском кинематографе 1970-х гг.: взаимопонимание поколений, мемориальная политика государства

В советском кинематографе 1970-х гг. «лирико-героический мотив „эха прошедшей войны“» нашел отражение в детском кинематографе, в том числе в рамках доминировавшего в нем жанра – проблемного школьного фильма¹⁸³. Тема партизанской борьбы в годы ВОВ также поднималась как в детском кинематографе этого периода вообще, так и в фильмах нового направления в частности. В 1972 году выходит фильм В. Никифорова «Зимородок», в котором режиссер обращается к проблемам встречи поколений, пробуждения интереса к прошлому¹⁸⁴. По сюжету школьники ищут следы знаменитого

¹⁸¹ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб, 2007. С. 67-68.

¹⁸² Там же. С. 69.

¹⁸³ Замостьянов А. А. Отечественная массовая культура XX века. М.: Директ-медиа, 2020. С. 94.

¹⁸⁴ Айхенвальд Ю. Встреча поколений // Искусство кино. 1973, №5. С. 41-42.

партизана, которым в итоге оказывается их учитель биологии Сергей Иванович (В. Самойлов).

Идея преемственности, ключевая в фильмах о партизанском движении 1940-1960-х гг., в «Зимородке» раскрывается, во-первых, на примере взаимопонимания поколений. Это подтверждает один из первых эпизодов фильма: учитель спокойно относится к кукованию детей прямо во время урока и общается с ними на равных, на перемене съезжает по лестничным перилам. В одной из сцен ученик школы, навещая в больнице фронтовика, приносит ему мороженое. Кроме того, режиссер сопоставляет кадры военного и современного детства. В 1970-х годах дети во дворе играют в войну, один из «убитых» мальчиков отходит и смотрит на небо. Однако небо в следующем кадре уже не мирное, гудят моторы немецких самолетов, а дети погибают по-настоящему: «настоящая война сама выбирает, кому жить, кому нет»¹⁸⁵.

Главный герой фильма - Зимородок – юный партизан, заброшенный в тыл для подрыва железнодорожного моста. После войны легендарный подрывник становится простым школьным учителем. Герой семидесятых, с одной стороны, имеет мало общего с архетипическим героем сталинских времен: Сергей Иванович «не из мрамора, а в потертом коверкотовом пальто, вечно смущенный человек, далекий от начальственных кабинетов»¹⁸⁶. Действительно, на рубеже 1960-1970-х гг. учитель в советском школьном фильме «уже вовсю демонстрировал неустроенность и неписанность в бытовые (а во многом и в служебные) контексты»¹⁸⁷. «Какой пример вы подаете детям?» - назидательно обращается к учителю молодой директор. «Я больше не буду», - мягко отшучивается бывший партизан-подрывник. Визуально образ учителя также отклоняется от стереотипных представлений:

¹⁸⁵ Айхенвальд Ю. Встреча поколений // Искусство кино. 1973, №5. С. 41.

¹⁸⁶ Замостьянов А. А. Отечественная массовая культура XX века. М., 2020. С. 94.

¹⁸⁷ Беяева Г., Михайлин В. Историк в истерике, или О внезапном появлении учителя истории в советском школьном кино рубежа 1960-1970-х // Неприкосновенный запас. 2012. №5. С. 124.

пиджак поверх клетчатой рубашки, трость, борода. В самом фильме сделан акцент на том, что носить бороду у педагогов не принято (хотя борода прочно ассоциируется с партизанством).

С другой стороны, останавливаясь на особенностях репрезентации исключительно образа партизана, то он в детском кинематографе претерпевает менее существенные изменения. Зимородок-учитель – характер брежневского кинематографа, однако в характере Зимородка-партизана присутствует и оттепельная мелодраматичность (песни под гитару, общение с детьми в отряде), и героическая готовность к подвигу и самопожертвованию (Сергей не только в одиночку подрывает мост, но и добровольно сдается немцам, чтобы не подвести местных жителей). Критик Ю. Айхенвальд характеризует образ партизана как «трогательный и человечный»¹⁸⁸, исполнитель главной роли В. Самойлов отмечал в характере уже взрослого героя «мальчишеское озорство, молодой задор»¹⁸⁹. Зимородка отличает молодость, благодаря которой образ героя более близок и понятен в рамках детского кинематографа.

Таким образом, идеологически «Зимородок» воздействует на детскую аудиторию. Философ В. Куренной отмечал, что идеологическое содержание исторических фильмов связано с идеей преемственности, причем фиксируемой зрителем не только с помощью рассудка, но и посредством переживания своей сопричастности, идентификации с прошлым.¹⁹⁰ И героям фильма, и зрителям легче идентифицироваться с прошлым, благодаря использованию двух предельно понятных и близких образов – добрый учитель и партизан-вчерашний школьник. Кроме того, обращение к школьной тематике, как и в оттепельном кинематографе, позволяет использовать образ ребенка как символ, иллюстрирующий систему ценностей партизанского движения. В основе этой системы – защита, в

¹⁸⁸ Айхенвальд Ю. Встреча поколений // Искусство кино. 1973. №5. С. 43.

¹⁸⁹ Самойлов В.Я. У сценария в фильме главная роль // Искусство кино. 1973. №4. С. 13.

¹⁹⁰ Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛЮ, 2009. С. 167.

первую очередь, детства. Ученики Зимородка в 1970-е годы – те, ради кого он совершил подвиг и готов был пожертвовать собой в годы войны.

Символическое значение приобретает образ птицы. Мы уже упоминали о сравнении в фильме «Без вести пропавший» партизанского командира Алексея Северина-Дрозда с дроздом. Сравнение это дополняло конфликт героя с немецким офицером. Прозвище Сергея уподобляет его зимородку – живучей птице и «сердцу мальчишки». Птица зимородок, таким образом, символизирует и тягу героя к жизни, и его непреходящую молодость.

Для режиссера В. Никифорова одинаково важными представлялись и «чеховское» стремление исследовать психологию, духовный мир человека, и «ударная выразительность» фильмов Сергей Эйзенштейна, Дзиги Вертова¹⁹¹. В «Зимородке» автор верен этой формуле.

В 1972 году также выходит военная драма Инны Туманян «Пятнадцатая весна». Режиссер опиралась на сценарий «Присвоить звание героя», который она, по воспоминаниям редактора Людмилы Голубкиной, «буквально перелопатила от начала до конца, придав ему иной масштаб, иной взгляд на войну»¹⁹². Фильм посвящен детям, отдавшим свою жизнь в борьбе с фашизмом.

В ряде сцен режиссер сопоставляет игровые кадры с иллюстрированными страницами «Трех мушкетеров». Главный герой Саша (Р. Банионис) знакомится с девочкой Аленой (Т. Друбич) и просит, чтобы она отговорила своего старшего брата ставить силки на птиц. В следующем эпизоде герой сам начинает бороться с местным «браконьером», возглавляющим целую банду мальчишек, и в этом противостоянии ведет себя достойно (подготовка к драке на затоне напоминает скорее дворянскую дуэль). Так, Инна Туманян подчеркивает рыцарский характер Саши.

¹⁹¹ Никифоров В.А. Кино завтрашнего дня. Каким я его вижу? // Искусство кино. 1977. №4. С. 37.

¹⁹² Дорман О. Инесса Туманян. Пейзаж после меня // Искусство кино. 2006. №9. [Электронный ресурс]. URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2006/09/n9-article17> (дата обращения: 04.03.2023).

Обращение к теме школьной любви характерно для детского кинематографа оттепели и брежневского периода («А если это любовь?», «Доживем до понедельника»). По-новому представляет этот сюжет Инесса Туманян: режиссер объединяет в «Пятнадцатой весне» элементы военного кинематографа и проблемного школьного фильма.

С началом войны Саша не эвакуируется из города и за день до прихода немецких войск обращается к будущему командиру отряда с просьбой взять его в партизаны или подпольщики. Командир же объясняет школьнику, что дети не должны воевать и убивать. В этой же сцене убедительно проговаривается основная мотивация национально-освободительной борьбы: сохранить детей. В итоге, Саша становится помощником партизан, но командир предостерегает его от романтизации борьбы и запрещает брать в руки оружие.

И в «Зимородке», и в «Пятнадцатой весне» враг ведет себя одновременно инфантильно и предельно жестоко. Так, в первом случае немецкий офицер после приказа о массовом расстреле мирных жителей гадает на любовь по ромашке. У Туманян немцы играют на губной гармошке, задорно брызгаются водой из ведер, угощают детей шоколадом и умиляются, а потом убивают.

Как и в оттепельном кинематографе, Туманян акцентирует внимание на том, что среди детей нет предателей. В фильме «Орленок» мы обратили внимание на один из характеров – сына коллаборациониста, который одним из первых уходит к партизанам. Такого же героя мы встречаем в «Пятнадцатой весне». Встречают захватчиков с цветами малыши из детского дома: их, подобно крысолову, ведет за собой под звуки губной гармошки один из солдат. Сравнение детей с крысами указывает на подлинное отношение к ним со стороны немецких солдат. Под ту же гармошку малыши поднимаются в поезд, увозящий их, очевидно, в немецкие лагеря.

Режиссер в «Пятнадцатой весне» обращается, как и ее предшественники, к христианским и фольклорным мотивам. С приходом

немцев в городе возобновляется церковная жизнь, но в фильме прихожане посещают храм исключительно в траурных одеждах. Захватчики оскверняют церковь, оборудуя в ней конюшню и курятник. Действительно, нацисты, враждебно настроенные по отношению к православию, оскверняли, уничтожали и разграбляли храмы на оккупированных территориях¹⁹³.

Кроме того, ключевое значение в фильме имеет одновременно христианский и сказочный образ девочки Марии дочери Марии. Героиня любит и знает наизусть тексты сказок о русской воительнице Марье Моревне. В одной из финальных сцен девочка присоединяется к детям, угоняемым в Германию. Малышей из детского дома отличают белые панамки, но на голове у Марии повязан белый платок. Обернувшись к зовущему ее Саше, девочка лишь пожимает плечами, а затем спокойно садится в поезд. Словно Богородица в облике ребенка сопровождает детей-сирот в их тяжелом пути.

В сцене допроса Саши Чекалина звучит «Симфония №40» Моцарта. Сам допрос представлен как психологическое противостояние ребенка и немецкого офицера, из которого мальчик-партизан выходит победителем. Спокойствие Саши, уверенного в своем моральном превосходстве, Туманян противопоставляет нервозности и ярости немца. Съемка офицера снизу при этом указывает и на его власть, и соответствует взгляду героя¹⁹⁴, акцентируя внимание на том, что партизан, несмотря на готовность к самопожертвованию, все еще ребенок.

Инесса Туманян обращается к документальной кинохронике и отрывкам из писем немецких солдат. Последние кадры «Пятнадцатой весны» - отрывки из немецких донесений и инструкций, согласно которым дети-партизаны считаются врагами и должны отвечать перед «законом», как

¹⁹³ Шкаровский М. В. Крест и свастика. Нацистская Германия и Православная Церковь. М.: Вече, 2007. С. 477.

¹⁹⁴ Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. С. 80-81.

взрослые преступники. Фрагменты писем расстрелянных детей на экране, портреты пионеров-героев завершают фильм.

Фильм «В то далекое лето...» был снят по мотивам повести Н. Надеждиной «Партизанка Лара» и посвящен пионеру-герою Ларисе Михеенко. Сценарист М. Кураев писал о Н. Лебедеве как о классике детского кинематографа, режиссерской манере которого практически не были присущи «стилистические поиски»¹⁹⁵.

В фильме также присутствует образ учителя-партизана. При этом на уроке он обращается не к актуальным идеологическим штампам, но к национальному сознанию, рассказывая детям об истории русских войн и необходимости защиты русской земли. Национальная солидарность в годы ВОВ признавалась «силой, сплачивающей несравненно прочнее, нежели классовая»¹⁹⁶, что находило отражение в фильмах военных лет и, как мы видим, режиссеры обращались к этой идее и в 1970-е гг. Для героини при этом важны советские символы: после прихода немцев она сохраняет красный пионерский галстук, защищает агитационные плакаты на стенах.

Дети в деревне вступают в борьбу с оккупантами, сначала лишь прокалывая велосипедные шины, а после помогая в организации побега заключенных. Немцы изначально принимают школьников за партизан, но вскоре уже настоящий отряд начинает взрывать мосты и склады с боеприпасами. Окончательно дети уходят в лес, чтобы избежать отправки на работы в Германию. Примечательно, что вместе с вещами Лара берет гитару: командир замечает, что в отряде не «детский сад». Юные партизаны в отряде также переживают о невозможности продолжать обучение в школе. Командир же мягко и хитро принуждает их учиться: переписывать листовки и читать «Войну и мир», ведь «Толстой здорово написал о партизанах».

«В то далекое лето...» продолжает советскую серию фильмов о пионерах-героях, архетипе героя-жертвы. Оттепельные киноленты

¹⁹⁵ Кураев М. Про Щеглова // Искусство кино. 2001. №2. [Электронный ресурс]. URL.: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/02/n2-article22> (дата обращения: 11. 03. 2023).

¹⁹⁶ Вдовин А. И. Русская нация в XX веке. М.:РГ-Пресс, 2019. С.252.

«Орленок» и «Улица младшего сына», рассмотренная нами выше «Пятнадцатая весна» - все эти картины посвящены историческим личностям, боровшимся с фашизмом школьникам. Дегероизация, наметившаяся в советском кинематографе в этот период, не затрагивала детские фильмы. В 1970-е гг. особое значение отводилось патриотическому воспитанию школьников: идентификация с героями на экране подразумевала приобщение к их ценностным установкам, но при этом, что особенно четко прослеживается на примере фильма «Зимородок», отрицалось существование каких-либо угроз советскому детству.

В финале фильма «В то далекое лето» спустя сорок лет школьники возлагают цветы к памятнику пионерам-героям в ленинградском Таврическом саду. Так, мы можем охарактеризовать рассмотренные фильмы о детях-партизанах как часть мемориальной политики государства. Как и мемориальные места, работы советских режиссеров возвращают события прошлого в настоящее, благодаря чему коллективная память вновь может «служить предметом индивидуального переживания и воспоминания»¹⁹⁷ для нового поколения.

3.5. Партизан как защитник детства и трансформация образа ребенка-партизана в кинематографе 1980-х гг.

Фильм «Оленья охота» (реж. Ю. Борецкий, 1981) снят по сценарию партизанского командира Михаила Прудникова. По сюжету немецкие войска используют детей из Двинского детского дома как приманку, чтобы выманить из леса партизанский отряд под командованием Трубникова. При этом картина посвящена не партизанскому движению, а советским чекистам, поскольку, на что в фильме особенно обращает внимание немецкий офицер, именно Ф. Дзержинский занимался вопросами, связанным с опекой над беспризорными детьми. Немцы рассчитывают, что партизанский отряд не

¹⁹⁷ Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.:НЛО, 2014. С. 236.

оставит детей в беде. Действительно, партизаны незамедлительно приносят лекарства и продовольствие. Захватчики же используют детей в качестве заложников, решив расстреливать их для воздействия на партизан.

Немецкое командование избирает для операции название «Оленья охота», поскольку оно звучит романтично и «в духе Вагнера». Сцена охоты на оленей открывает фильм: немецкий офицер учит молодого коллегу, что «на зов олененка непременно выйдет большой олень». Так, с большим оленем сравнивается командир партизанского отряда Трубников, а с оленятами – воспитанники детского дома. Образ оленя – изобразительная метафора, указывающая на то, что, как и это животное, партизан можно считать «королями леса».

В одной из сцен немецкий офицер Фибих заявляет, что очень любит детей, объясняя этим тот факт, что вместо официального портрета фюрера он держит на столе фотографию Гитлера в младенчестве. «Плохих детей нет. Все дети во всем мире хороши»¹⁹⁸, - произнес Михаил Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм». В «Оленьей охоте» один из сирот – мальчик, чьи черные кудри дети прикрывают платком, вряд ли в полной мере осознавая, почему эти кудри так привлекают к себе внимание немцев. Ночью герой в белой рубашке сидит у подсвечника и рассматривает огонь через рифленое стеклышко. На фоне звучит классическая музыка. Мы можем однозначно указать на черты Пушкина в этом образе. Так, мы видим визуальное противопоставление двух детских образов, один из которых представлен только на фотографии.

Для Фибиха ценны жизни и счастье только немецких детей, в то время как советские партизаны не делят детей на национальности. Поскольку действие фильма разворачивается на территории СССР, то возможности продемонстрировать отношение партизанства к немецким детям, как, например, в фильме «Без вести пропавший», нет. Однако эта идея раскрывается на примере отношения к испанскому ребенку, оказавшемуся в

¹⁹⁸ «Обыкновенный фашизм» (1965, реж. М. И. Ромм).

белорусском детском доме. Фибих пытается иронично ответить на замечание чекиста, что «дети есть дети», указывая на вышеупомянутый портрет Гитлера. «И этот тоже?» - уточняет офицер. Впоследствии на этот вопрос ответит уже Элем Климов в фильме «Иди и смотри». В «Оленьей охоте» советский чекист, не углубляясь в размышления, лишь заметит, что с Гитлером «уже поздно», ведь «вырос мальчонка, заматерел».

Так, у Ю. Борецкого отношение противоборствующих сторон к детям – это противоположность, представляющая «в виде двух крайних полюсов одной и той же оси»¹⁹⁹. Советский гуманизм, защищающий детство, против немецкого нацизма, стремящегося обеспечить счастье исключительно детей Германии за счет жизней других.

«Оленья охота» - одновременно и партизанское, и так называемое чекистское кино, появление которого на советских экранах, вероятно, связано с учреждением в конце 1970-х гг. премии КГБ. Фильм наряду со многими другими картинами представляет собой часть государственной пропаганды, направленной на создание в культуре положительного образа сотрудника органов госбезопасности. Образ ребенка и проблема отношения к детям в «Оленьей охоте» позволяют акцентировать внимание на высоких моральных принципах чекистов, что соответствовало поставленным государством перед режиссером задачам.

Режиссер Леонид Макарычев, экранизируя повесть А. Попова «Сквозь огонь», уже традиционно для советского кинематографа обращается на экране к образу ребенка, присоединившегося к партизанскому движению. При этом изначально сын пограничника Павел не хочет оставаться в отряде: мальчик, еще не зная о блокаде города, упорно идет домой, в Ленинград. Этим образ, созданный Макарычевым и Поповым, отличается от его экранных предшественников: герой в первой части фильма не мотивирован на борьбу или месть врагу. В итоге мальчика, для его же безопасности,

¹⁹⁹ Греймас А.-Ж. Структурная Семантика: Поиск метода. М.: Академический проект, 2004. С. 29.

насиленно удерживает в отряде партизан Савелий (А. Булдаков). Савелий переодевается в слепого нищего (илл. б), наблюдая за немцами в деревне. Павел неохотно помогает ему в этом.

В процессе обсуждения греческих мифов выясняется, что уровень образования Павла Комарова выше, чем у его старшего товарища. «Я книжки читать не люблю. Я песни петь люблю», - признается мальчику Савелий. В образе партизана у Макарычева заключены народная мудрость и хитрость. В целом, мы можем отметить, что тема народного характера занимает ключевое место в фильме. «Ух, народ, дедушка... Вор на воре», - произносит полицаи в одном из эпизодов. В финале жители деревень отдают последнее, помогая осажденным горожанам. Пожилая женщина снимает с себя золотой нательный крест – самое ценное и, очевидно, единственное, что у нее есть. Старик выносит из избы последнюю ковригу. Финальный кадр фильма – крупный план девочки в Ленинграде, видящей перед собой переданный стариком хлеб.

Образцом для Павла становится мать, расстрелянная немцами после пыток. Известие о ее смерти приближает мальчика к осознанию и пониманию происходящих событий. Гибель Савелия и плач жены над его телом окончательно побуждают ребенка к мести. Визуально вынужденное взросление Павла подтверждает слепленный им из снега танк. Вместо доверчивого мальчика в шортах и матроске во второй части фильма перед нами предстает уже маленький взрослый в грязном рваном ватнике и с суровым взглядом. Герой подрывает гранатой коллаборациониста, виновного в гибели Савелия.

В 1984 году режиссер Евгения Жигуленко выпускает фильм «Без права на провал» по мотивам рассказов Г. Северского. В годы войны Северский возглавлял партизанское движение в Крыму. Фильм начинается с документальных военных кадров, сопровождаемых комментариями диктора. Картина повествует о партизанской борьбе в оккупированном немцами Крыму.

Партизаны укрываются в разрушенном храме: бойцы умирают от голода, сухари выделяют только тяжелораненым. Связной Василек, пятнадцатилетний мальчик, изначально хотел стать солдатом, он не видит смысла в партизанской борьбе: «Разве мы воюем? Подышаем. Ни связи, ни еды». Мальчик не может думать ни о чем, кроме еды: ночью Васильку снится банка тушенки. В результате юный партизан съедает сухари для раненых, не зная, что за это полагается расстрел. Командир лишь по-отечески наставляет героя. Режиссер акцентирует внимание на том, что герой слабо образован, не знаком с ключевыми событиями советской истории. Пожилой партизан (Н. Гринько) сообщает Васильку, что воевал в Крыму вместе с командиром отряда еще в Гражданскую войну. «А с кем вы воевали?» - интересуется его молодой товарищ. Вместе с тем, на Василька оказал влияние советский культ героев: до войны он с друзьями любил играть в Чапаева, исполняя роль Петьки.

В раннем советском кинематографе ребенок «наделялся силой юного Геракла, жизненным опытом горного аксакала и политической бдительностью, достойной секретаря райкома партии»²⁰⁰. В партизанском кинематографе 1980-х годов ребенок может позволить себе поначалу быть слабым, малосознательным, ошибающимся. Так, если Василек съедает последние сухари, то Павел Комаров, поверив коллаборационисту, оказывается косвенно виновным в гибели своего старшего товарища.

Справедливо задать вопрос: в чем причина трансформации образа? Вероятно, в том, что в 1980-е гг. изменился адресат – ребенок-зритель. В кинематографе символом разрыва поколений уже в скором времени станет комедия К. Шахназарова «Курьер» (1986). В этот период поднималась проблема поиска привлекательного для подростка героя.²⁰¹ Нам

²⁰⁰ Нусинова Н. И. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2003. №12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article12> (Дата обращения: 09.04.2023).

²⁰¹ Ресенчук М. С. Подросток у телевизора // Социологические исследования. 1980, №4. С. 112.

представляется, что в случае с партизанским кинематографом корректнее отметить не привлекательность образа, а его доступность зрителю, сохранение возможности идентификации с героем на экране. Действительно, философ и семиотик Р. Барт, исследуя проблему значения в кино, отмечал, что ряд режиссеров «подчеркивали необходимость обновлять сигналетический арсенал фильма, учитывая смену поколений»²⁰².

Можем выделить и исключения. В 1985 году И. Добролюбов выпускает фильм «Мама, я жив», посвященный теме организации школы в партизанском отряде. К дереву прибит детский портрет Владимира Ленина, под портретом – школьная доска, а тетради ценнее боеприпасов. При этом главный герой, Петя Дым, уже в начале фильма награжденный медалью «За отвагу», мотивирован на борьбу и не стремится продолжать обучение.

3.6. «Иди и смотри»

Среди фильмов о партизанском движении выделяется работа Элема Климова «Иди и смотри» (1985). К созданию фильма Климова подвел, во-первых, давно вынашиваемый замысел снять картину о войне, связанную с личными воспоминаниями. Во-вторых, режиссер отмечал, что, несмотря на хороший материал и талантливо исполненную Алексеем Петренко роль, он остался недоволен фильмом «Агония» после его выхода, что привело к «некому комплексу недовольства собой»²⁰³. Таким образом, Элем Климов, обратившись к текстам Алеся Адамовича «Хатынская повесть» и «Я из огненной деревни», стремился реабилитироваться как режиссер и отразить на экране свое отношение к событиям военных лет.

В 1977 году Климов практически приступил к съемкам, но обстоятельства вынудили его отложить свой замысел на восемь лет. Подтверждали необходимость вернуться к задуманному и реализовать идею

²⁰² Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С.359.

²⁰³ Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино. 2004. №5. [Электронный ресурс]. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article18> (дата обращения: 15.04.2023).

события, позволившие режиссеру заметить, что «мир никогда еще не жил в такой великой тревоге»²⁰⁴. Разумеется, речь шла об обеспокоенности возможностью применения ядерного оружия.

Примечательно, что стадия написания сценария, изначально носившего название «Убить Гитлера», совпала со временем съемок фильма «Восхождения» Ларисой Шепитько. Оба фильма – экранизации произведений белорусских авторов, посвященные партизанскому движению в Белоруссии в годы войны. При этом, как и Шепитько, Климов исследовал человека в «пограничной, экстремальной ситуации», стремясь ответить на вопрос «что он такое есть и что он может выдержать»²⁰⁵. Этот же вопрос волновал и создателей «Восхождения», обратившихся к образам партизан Сотникова и Рыбака.

Главную роль в фильме исполнил Алексей Кравченко, которому на момент съемок исполнилось четырнадцать лет. Мальчик, прежде не имевший отношения к кино, приехал на «Мосфильм» за компанию. По просьбе режиссера перед пробами, проходившими в течение трех дней, Кравченко посмотрел четырехчасовую документальную хронику о концентрационных лагерях.²⁰⁶ Перед съемками молодой актер по наставлению Климова занимался с психологом и обучался аутотренингу, поскольку последняя проба заключалась в проверке, по словам Кравченко, его гипнабельности, то есть подверженности гипнозу.²⁰⁷

По сюжету в 1943 году мальчик Флера Гайшун, живущий в деревне вместе с матерью и двумя сестрами, решает уйти в лес к партизанам. «Без пушки в лес не примут»: герой самостоятельно добывает себе оружие, выкапывая винтовку в месте боев. Мотивация Флеры, вероятно, связана с романтизацией движения: он восхищенно смотрит на пришедших за ним в

²⁰⁴ Климов Э. Говорят лауреаты киносмотрa. // Искусство кино. 1985. №12. С. 37.

²⁰⁵ Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино. 2004. №5. [Электронный ресурс].

²⁰⁶ Кравченко А. Е., Павленко А. Климов для меня как космос // Элем Климов. Неснятое кино / Сост. Г. Климов и др. М.: Издательский дом «Хроникёр», 2008. С. 335-337.

²⁰⁷ Там же С. 338.

деревню партизан. Таким же восхищенным взглядом смотрит на лагерь, где «истово, по-деревенски здороваются он с каждым»²⁰⁸. Это отличает мальчика от героя «Иванова детства», мстящего фашистам за гибель матери.

Непосредственно уход в лес представляет собой в некотором роде ритуальное действие: двое партизан, переодевшись в немецкую форму, на рассвете под плачи и причитания матери увозят Флеру на телеге. Действительно, части жителей деревни, особенно улыбающимся в данном эпизоде детям, известно, какое значение имеет разыгрываемая сцена. Только староста встречает «немцев» хлебом-солью. Перед этим партизаны с долей иронии в голосе успокаивают мать, что волноваться не стоит, ведь в отряде надежно, «как в пионерлагере».

Партизанский лагерь выразителен как звуковой образ. Треск костра и шум ветра, речь на разных языках, смех и стоны раненных, гармонь и проигрыватель – Флера знакомится с новым для него пространством через эти звуки. Визуально экспозиция отряда также позволяет зрителю и герою исследовать его со всех сторон (илл. 7). Флера проходит мимо основательного шалаша, госпиталя, наблюдательной вышки, танка и орудий, становится свидетелем увода на расстрел. После налета немецкой авиации и уничтожения партизанского лагеря контуженный герой практически ничего не слышит – «и эта тишина страшнее сверхзвуковой какофонии»²⁰⁹.

Для исследовательницы Л. А. Зайцевой обновление военной темы в советском кинематографе 1980-х гг. связано со стремлением режиссеров обратиться на экране к судьбам простых людей в военные годы: обычные люди открывали в себе «глубокие душевные чувства ничем не истребимой человечности»²¹⁰, им отводилась в некотором смысле «миссионерская

²⁰⁸ Игнатъева Н. Рецензии на фильмы конкурсной, информационной и внеконкурсной программ: «Иди и смотри» // Искусство кино. 1985. №12. С. 82.

²⁰⁹ Михеева Ю. Ночь Никодима: человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014.[Электронный ресурс]. URL:<https://www.litres.ru/book/uliya-miheeva/noch-nikodima-chelovek-posthristianskoy-epohi-v-zapadnoevrop-33584698/chitat-onlayn/>. С. 26.

²¹⁰ Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели. 60-80-е годы. М., СПб, 2017. С. 286.

роль»²¹¹. К таким героям мы можем отнести Флэру – мальчика, простого жителя белорусской деревни. Своими глазами увидев ужасы войны и геноцида, он смог сохранить человечность, о чем свидетельствует один из финальных кадров. Флера не смог выстрелить в детский портрет Адольфа Гитлера. Флера стреляет в портрет, убивая человека на нем и обращая время вспять. С каждым выстрелом мальчика война отступает: восстанавливаются города и деревни, оживают погибшие под бомбежками люди. Герою остается сделать последний выстрел – в Гитлера, ребенком сидящего на коленях у матери. Выстрелить в ребенка, спасти ценой его жизни человечество Флера не может. Он возвращается к партизанам, чтобы приближать победу и мир, воюя в отряде.

Для Элема Климова одной из главных задач стало продемонстрировать на экране, во что может превратиться человек, переступающий порог морали и нравственности.²¹² За порогом морали для режиссера – адская бездна. Именно поэтому война в фильме «перерождается в подобие ада»²¹³.

Исследователь Н. Мариевская отмечает, что «Иди и смотри» - это фильм о страхе как основном оружии фашистов. В связи с этим Элем Климов стремится аффектировать зрителя, «заставить зрителя пережить иррациональный необъяснимый ужас»²¹⁴. Этому способствуют и упомянутая нами страшная тишина, и визуальные образы фильма.

Документальный материал (свидетельства, фотографии), собранный Адамовичем, для Климова – «один из фрагментов окончательной правды о войне»²¹⁵. Режиссер включает в «Иди и смотри» кадры документальной кинохроники: художественное произведение, по мнению Климова, будет казаться облегченным, если сравнить его с документом и правдой²¹⁶. Таким

²¹¹ Зайцева Л. А. Экранный образ времени «оттепели». 60-80-е годы. С. 287.

²¹² Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино. 2004. №5 [Электронный ресурс].

²¹³ Там же.

²¹⁴ Мариевская Н. Е. Время в кино. М., 2015. С. 63.

²¹⁵ Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова.

²¹⁶ Климов Э. Говорят лауреаты киносмотрa // Искусство кино. 1985. №12. С. 36.

образом, «Иди и смотри» отличает стремление к отражению реальности, правдоподобию на экране.

В финале картины мы видим интертитр: «628 белорусских деревень сожжено вместе со всеми жителями». Климов указывает на то, что продемонстрированное на экране – лишь малая часть ужаса и страданий. При этом Сергей Герасимов отмечает, что этой надписью режиссер стремится не просто усилить воздействие на зрителя, но удостоверить «абсолютную подлинность» фильма.²¹⁷ «Многие говорили мне, что самое глубокое потрясение они испытали, прочитав краткий, но страшный по своему невероятному смыслу титр»²¹⁸, - вспоминал Герасимов.

Образ партизана у Климова – это образ ребенка, не просто взрослеющего, но стареющего на глазах у зрителя. Несмотря на пережитый ужас, Флера сохраняет нравственную чистоту и человеколюбие. Искусствовед Ю. Михеева характеризует мальчика как архетипический образ сверхчеловека.²¹⁹

²¹⁷ Герасимов С. А. Черты времени // Черты времени: «круглый стол» / Искусство кино. 1985. №12. С. 49.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Михеева Ю. Ночь Никодима: человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014. [Электронная книга]. С. 26.

Заключение

В настоящем исследовании были рассмотрены особенности репрезентации и основные этапы развития образа партизана в советском кинематографе 1940-1980-х годов. Была достигнута заявленная цель и решены поставленные задачи: выделена репрезентативная выборка игровых фильмов по теме исследования; определены основные типы партизан на экране; исследованы основные этапы становления и развития образа в кинематографе, особенности данного образа и его характерные черты.

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

Мы можем выделить три основных категории фильмов о партизанском движении, в зависимости от представленного на экране типа партизана. Это такие типы, как-то: теллурический партизан, красный партизан, ребенок-партизан.

Теллурический партизан, пользуясь терминологией философа К. Шмитта, автохтонно связан с землей, которую он защищает. Особое значение в фильмах этой категории приобретает связь родной почвой: религией, национальной историей и культурой. В картинах 1940-х гг. режиссеры обращаются к ключевым архетипам сталинской культуры: герой, мать, отец, враг. Также архетипической моделью для них служит фольклор. Образ партизана в этот период связан преимущественно с архетипом героя. Также женские партизанские образы в фильмах «Радуга», «Она защищает Родину», «Зоя», отсылают к архетипам девы-воительницы (поленицы), матери и Родины-матери, героя-жертвы. Кроме того, влияние на репрезентацию образа оказал пример русской партизанки 1812 года Василисы Кожиной.

Картину 1971 года «Проверка на дорогах», напротив, отличает наметившаяся тенденция к дегероизации. Ключевое значение в фильме приобретает архаичная оппозиция «свой»-«чужой», Алексей Герман обращается к фольклорным мотивам. Религиозные аллюзии, исследование на

экране советской духовности присутствуют в «Восхождении» Ларисы Шепитько.

Красный партизан, в образе которого классовые черты преобладают над национальными, представлен на экране в историко-биографическом жанре и фильмах, объединенных марксистской идеей интернационализма и дружбы народов. При этом герои этой категории фильмов (Алексей Северин, Сидор Ковпак) демонстрируют национальные черты в речи или внешнем виде, но их мотивация в большей степени опирается на идеологию. В 1950-е годы выходят фильмы, посвященные советским партизанам, воевавшим в европейских интернациональных отрядах («Без вести пропавший», «На дальних берегах»). Эти картины представляют собой в некотором смысле реакцию на усиление противостоящего блока в ходе Холодной войны. Режиссеры демонстрируют пример единого европейского народа, объединенного общей верой в братство и классовое единство. Советские партизаны при этом исполняют «старшую» роль. В 1970-е гг. историко-биографические фильмы Т. Левчука, посвященные С. Ковпаку и П. Вершигоре, демонстрирует мобильность партизан, их способность преодолеть сопротивление родной почвы, освобождая народы Европы. В 1980-е гг. югославо-советский фильм «Дикий ветер», советско-польский проект «Красный цвет папоротника» продолжают традиции оттепельного периода, дополняя их связанными с ослаблением цензуры реализмом и расширением тематического диапазона.

Ребенок в партизанском кинематографе представляет собой наиболее семантически насыщенный образ, является частью символической политики государства. Мы отметили, что ребенок представлен на экране и как полноправный участник партизанского движения, и в качестве помощника отряда. Дети в фильмах о партизанах подчеркивают всеобщность сопротивления («Юные партизаны», «Отряд Трубачева сражается»), символизируют верность и моральное превосходство над врагом («Пятнадцатая весна», «В то далекое лето»), принесенную ради победы

жертву («Орленок», «Иваново детство»). Серия фильмов о пионерах-героях может быть охарактеризована как часть мемориальной политики государства. В 1980-е гг. происходит трансформация образа, связанная с тем, что изменился ребенок-зритель – адресат сообщения. В фильмах «Сквозь огонь» и «Без права на провал» отражен процесс взросления героев: мотивация и сознательность не свойственны ребенку по умолчанию. В драме «Иди и смотри» мотивацией героя изначально служит не идея мести врагу, а романтизация партизанства. В финале герой превращается уже не в маленького взрослого, а маленького старика с осознанием значения происходящих событий и своей подлинной роли в них.

Таким образом, мы выделили и исследовали три типа образа партизана на экране.

Библиография

Список использованных источников:

1. Арнштам Л.О. Музыка героического. М.: Искусство, 1977. 295 с.
2. Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний // ред.-сост. Г. Б. Марьямов, М.: Киноцентр, 1994. 240 с.
3. Климов Э.Г. Лариса: книга о Ларисе Шепитько. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. М.: Искусство. 1987.
4. Кулешов Л. В., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. 303 с
5. Прут И.Л. Неподдающийся. М.: Вагриус, 2000. 384 с.
6. Смирнова Л. Н. Моя любовь. М.: Прозаик, 2009. 416 с.
7. Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания // сост. В.А. Бакун, И.В.Сэпман. Л.: Искусство, 1974. 344 с.
8. Элем Климов. Неснятое кино // сост. Г. Климов и др. М.: Издательский дом «Хроникёр», 2008. 382 с.

Список использованной литературы:

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
2. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: НЛЮ, 2007. 378 с.
3. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.:НЛЮ, 2014.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу в 3-х т. Т.1.М.: Индрик, 1994. 800 с.
5. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Из-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.
6. Беленький И.В. История кино: киносъёмки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2019. 405 с.
7. Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. 287 с.

8. Берк П. Что такое культуральная история? М.: Издательский дом ВШЭ, 2015. 240 с.
9. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: НЛЮ, 1998. 358 с.
10. Вдовин А. И. Русская нация в XX веке. М.: РГ-Пресс, 2019.
11. Виноградова Л. Н. Мифологический аспект славянской фольклорной традиции. М.: Индрик, 2016. 382 с.
12. Война на экране // сост. М. Е. Зак, Ю. Михеева. М.: Материк, 2006. 224 с.
13. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
14. Греймас А.-Ж. Структурная Семантика: Поиск метода. М.: Академический проект, 2004. 367 с.
15. Замостьянов А. А. Отечественная массовая культура XX века. М.: Директ-медиа, 2020.
16. Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели. 60-80-е годы. М., СПб: Нестор-История, 2017. 344 с.
17. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб: Алетейя, 2005. 544 с.
18. Ковалев Б. Н. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации. М.: Молодая гвардия, 2011.
19. Кортэ Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. 360 с.
20. Костюкович М.Г. Детский сеанс. Долгая счастливая история белорусского игрового кино для детей. Минск: Медисонт, 2021.
21. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
22. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
23. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛЮ, 2009.
24. Лаврентьев С.А. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. 269 с.

25. Ле Гофф Ж. История и память. М.: Росспэн, 2013.
26. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.
27. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. 479 с.
28. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
29. Марголит Е.Я., Шмыров В. Изъятое кино. 1924-1953. М.: «Дубль-Д», 1995.
30. Мариевская Н. Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 334 с.
31. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
32. Миллер Ф. Сталинский фольклор. СПб: Академический проект, Издательство ДНК, 2006. 192 с.
33. Михеева Ю. Ночь Никодима: человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК, 2014.[Электронный ресурс]. URL:<https://www.litres.ru/book/uliya-miheeva/noch-nikodima-chelovek-postchristianskoj-epohi-v-zapadnoevrop-33584698/chitat-onlayn/>.
34. Панченко А. М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб: Юна, 1999. 515 с.
35. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 411 с.
36. Погожева Л. П. Михаил Ромм. М.: Искусство, 1967. 159 с.
37. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Из-во «Наука», 1975. 191 с.
38. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 636 с.
39. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб: Академический проект, 2007. 344 с.

40. Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 294 с.
41. Рикер П. Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. С. 549.
42. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.6. Кино в период войны 1939-1945. М.: Искусство, 1963.
43. Сандомирская И.И. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 2001. 281 с.
44. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и т. Т. 3. // под ред. Толстого Н. И. М.: Международные отношения, 2004.
45. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб: Издательский дом «Петрополис», 2009. 404 с.
46. Смолкин В. Свято место пусто не бывает. История советского атеизма. М.: НЛО, 2020
47. Современное белорусское кино // ред. А. В. Красинский, Е. Л. Бондарева. Минск: Наука и техника, 1985.
48. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2015. 512 с.
49. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 701 с.
50. Шкаровский М. В. Крест и свастика. Нацистская Германия и Православная Церковь. М.: Вече, 2007. 505 с.
51. Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече, 2010. 478 с.
52. Шмитт К. Теория партизана. Промежуточное замечание к понятию политического. М.: Праксис, 2007. 301 с.
53. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т-х. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 703 с.
54. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т.-х. Т. 6. М.: Искусство, 1971. 558 с.

55. Якубович О. В. Вера Марецкая. М.: Союз кинематографистов СССР, 1984. 64 с.

56. Янин В. Л. Я послал тебе бересту... М.: Издательство Московского университета, 1975. 234 с.

Список использованных статей:

1. Артемьева Е. А. Детские и подростковые образы в советском кинематографе: культ юности и страх перед ней // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. №3. С. 154-159.
2. Айхенвальд Ю. Встреча поколений // Искусство кино. 1973. №5. С. 41-46.
3. Беляева Г., Михайлин В. Историк в истерике, или О внезапном появлении учителя истории в советском школьном кино рубежа 1960-1970-х // Неприкосновенный запас. 2012. №5. С. 119-136.
4. Восхождение к правде. Беседы в мастерской // Советский экран. 1978. №1. С. 2-3.
5. Герасимов С. А. Черты времени // Черты времени: «круглый стол» / Искусство кино. 1985. №12. С. 48-63.
6. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. // Соцреалистический канон: сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 743-784.
7. Дорман О. Инесса Туманян. Пейзаж после меня // Искусство кино. 2006. №9. [Электронный ресурс]. URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2006/09/n9-article17> (дата обращения: 04.03.2023).
8. Еременко Е. Д. «Депутат Балтики»: драматургическая репрезентация образа интеллигента в советской культуре // Вестник СПбГИК. 2020. №4 (45). С. 33-38.

9. Игнатъева Н. Рецензии на фильмы конкурсной, информационной и внеконкурсной программ: «Иди и смотри» // Искусство кино. 1985. №12. С. 80-88.
10. Карахан Л.М. Крутой путь «Восхождения» // «Искусство кино». 1976. №10. С. 85-101.
11. Климов Э. Говорят лауреаты киносмотра // Искусство кино. 1985, № 12. С. 36-38.
12. Кныш Н. А. Образ ученого в художественном кинематографе конца 1940-х начала 1950-х годов // Вестник ЧелГУ. 2007. №18. С. 119-136.
13. Кураев М. Про Щеглова // Искусство кино. 2001. №2. [Электронный ресурс]. URL.: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/02/n2-article22> (дата обращения: 11. 03. 2023).
14. Левчук Т.В. Дума о народном подвиге // Советский экран. 1974, №9. С.2-3.
15. Левчук Т.В. О людях с чистой совестью // Искусство кино. 1985, №5. С.38-46.
16. Мадлевская Е.Л. Героиня-воительница в русских былинах // Сайт «Русский фольклор в современных записях». [Электронный ресурс]. URL: http://folk.ru/Research/Conf_2002/madlevskaya.php (дата обращения: 27.08.2022).
17. Марголит Е. Я. Неведомому богу // Искусство кино. 2010, №. 9. URL: <https://old.kinoart.ru/ru/editor/9-2010?tmpl=component> (дата обращения: 02.05.2023).
18. Маслинская, С. Г. Забыть, чтобы вспомнить (память о пионерах-героях в XXI веке) // Сибирские исторические исследования. 2021, № 4. С. 138-159.
19. Михалкович В. Дом как уходящая натура // Киноведческие записки. 1994. № 21. [Электронный ресурс]. URL: <https://chapaev.media/articles/9296> (дата обращения: 15.04.2023).

20. Михайлин, В. Ю. Любопытный и фиксирующий глаз: образ иностранца в советском кино / В. Ю. Михайлин, Г. А. Беляева // Любовь и прочие маргиналии. Интерпретация культурных кодов, Саратов: ЛИСКА, 2015. С. 200-223.
21. Нестеров Е. А. Старостиха Василиса: формирование патриотического мифа из эпохи Отечественной войны 1812 г. // Историческая экспертиза. №4. 2018. С. 313-331.
22. Никифоров В.А. Кино завтрашнего дня. Каким я его вижу? // Искусство кино. 1977. №4. С. 36-37.
23. Нусинова Н.И. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2003. №12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article12> (Дата обращения: 09.04.2023).
24. Ресенчук М. С. Подросток у телевизора // Социологические исследования. 1980, №4.
25. Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино. 2004. №5. [Электронный ресурс]. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article18> (дата обращения: 15.04.2023).
26. Руденко-Десняк А.А. Мера понимания // Советский экран. 1986. №9. С. 8-9.
27. Рябов О. В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946-1963) // Женщина в российском обществе. 2012. №4 (65). С. 44-57.
28. Рябова Т. Б., Рябов О. В. Образы детства и детей в символической политике // Политическая экспертиза. 2019. Т. 15. №3. С. 418-434.
29. Рябов О. В. Символ детства и конструирование образа «врага номер один» в советском и американском кинематографе холодной войны // Комплексные исследования детства. 2021. №1. С. 69-81.

30. Самойлов В. Я. У сценария в фильме главная роль // Искусство кино. 1973. №4. С. 10-14.
31. Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сост. Сандлер А. М., М.: Искусство, 1991.
32. Смагина С. А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Манускрипт. 2017. №9 (83). С. 169-172.
33. Трофименков М. Трое вышли из леса. История русского кино в 50 фильмах [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Weekend. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3031490> (дата обращения: 30.10.2022).
34. Тюрин Ю. Звонят колокола вечевые // Советский экран. 1985. №10. С.8-9.
35. Чечот А.И. Один в поле воин. Ребенок как «идеальный» взрослый // Сеанс.2010, №41/42. С. 158-159.
36. Щербенок А. Психика без психологии: «Зоя», идеология и сталинское кинопространство // НЛЮ. 2013. №. 6 (124). С. 79-92.
37. Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 70-86.
38. Ямпольский М.Б. Невозможность «проверки» //Сеанс. 2013. №57/58. С. 277-281.

Список использованных учебных пособий:

1. История отечественного кино // Ответ. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
2. История отечественного кино. Хрестоматия // Рук. проекта Л. М. Будяк, Авт.-сост. А. С. Трошин и др. М.: Канон-плюс, 2011. 672 с.

Материалы конференций:

1. Полякова Е. В. Образ ребенка в советских фильмах о партизанском движении // «XXVI Открытая конференция студентов-филологов» (24-29.04.2023). URL: <https://conference-spbu.ru/conference/51/reports/19753/>.
2. Полякова Е. В. Христианские и фольклорные мотивы в советских фильмах о партизанском движении // «Modernity: человек и культура» (21-24.12.2022). Аннотации докладов. СПб, 2022. С. 42-43.

Приложение 1. Фильмография

1. «Красные партизаны» (реж. В. Висковский, 1924)
2. «Секретарь райкома» (реж. И. Пырьев, 1942)
3. «Юные партизаны» (реж. Л. Кулешов, И. Савченко, 1942)
4. «Жди меня» (реж. Б. Иванов, А. Столпер, 1943)
5. «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943)
6. «Радуга» (реж. М.С. Донской, 1943)
7. «Зоя» (реж. Л.О. Арнштам, 1944)
8. «Человек №217» (реж. М. Ромм, 1944)
9. «Без вести пропавший» (реж. И. Шмарук, 1957)
10. «Орленок» (реж. Э. Бочаров, 1957)
11. «Отряд Трубочева сражается» (реж. И. Фрэнз, 1957)
12. «На дальних берегах» (реж. Т. Тагизаде, 1958)
13. «Сашко» (реж. Е. Брюнчугин, 1958)
14. «Трое вышли из леса» (реж. К. Воинов, 1958)
15. «Девочка ищет отца» (реж. Л. Голуб, 1959)
16. «Иваново детство» (реж. А. Тарковский, 1962)
17. «Улица младшего сына» (реж. Л. Голуб, 1962)
18. «Обыкновенный фашизм» (реж. М. И. Ромм, 1965)
19. «Проверка на дорогах» (реж. А. Герман, 1971)
20. «Зимородок» (реж. В. Никифоров, 1972)
21. «Пятнадцатая весна» (реж. И. Туманян, 1972)
22. «В то далекое лето» (реж. Н. Лебедев, 1974)
23. «Дума о Ковпаке» (реж. Т. Левчук, 1974-1976)
24. «Восхождение» (реж. Л. Шепитько, 1976)
25. «Оленья охота» (реж. Ю. Борецкий, 1981)
26. «От Буга до Вислы» (реж. Т. Левчук, 1981)

- 27.«Сквозь огонь» (реж. Л. Макарычев, 1982)
- 28.«Без права на провал» (реж. Е. Жигуленко, 1984)
- 29.«Господин Великий Новгород» (реж. А. Салтыков, 1985)
- 30.«Дикий ветер» (реж. В. Жереги, 1985)
- 31.«Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985)
- 32.«Мама, я жив» (реж. И. Добролюбов, 1985)
33. «Красный цвет папоротника» (реж. В. Туров, 1988)
34. «В июне 1941» (реж. А. Франскевич-Лайе, 2008)
- 35.«Алеша» (реж. Ю. Попович, 2020)
- 36.«Красный призрак» (реж. А. Богатырев, 2020)
- 37.«Праведник» (реж. С. Урсуляк, 2023)

Приложение 2. Иллюстрации



Илл. 1. В. Ванин в роли партизанского командира Степана Кочета: кадр из фильма «Секретарь райкома»



Илл 2. Вера Марецкая в роли командира партизанского отряда Прасковьи Лукьяновой: кадр из фильма «Она защищает Родину»



Илл. 3. А. Солоницын и Р. Быков. Кадр из фильма «Проверка на дорогах»



Илл. 4. Б. Плотников в роли Сотникова: кадр из фильма «Восхождение»



Илл 5. Н. Бурляев в роли Ивана: кадр из фильма «Иваново детство»



Илл. 6. Партизан в костюме слепого нищего (А. Булдаков). Кадр из фильма
«Сквозь огонь»



Илл. 7. Партизанский отряд. Кадр из фильма «Иди и смотри»