

Великая Отечественная война и послевоенные годы

Авторы: Е. Я. Марголит

Великая Отечественная война и послевоенные годы



Кадр из фильма «Иван Грозный». Режиссёр С. М. Эйзенштейн. Иван Грозный – Н. К. Черкасов, Владимир Старицкий – П. П. Кадочников (справа).

С началом войны было свёрнуто производство большинства фильмов, которые сразу же устарели по проблематике. Началось производство фильмов-плакатов (затем – «боевых киносборников»), где киногерои 1930-х гг. призывали зрителя дать отпор врагу («Чапаев с нами», «Встречи с Максимом»). К октябрю 1941 осн. киностудии были эвакуированы, а б. ч. операторов-кинохроникёров отправлена на фронт. Попытки следовать сложившемуся канону в изображении грядущей войны быстро доказали свою несостоятельность. Однако чрезвычайно жизнеспособным оказался тип героя-балагура, открытый кино в нач. 1930-х гг. В период войны он выдержал проверку трагедийной коллизией, а модель идеального мира-праздника,

созданная в предвоенном кино, в массовом сознании военного времени заняла место реального довоенного прошлого, став конкретным воплощением цели – победы.

Отсюда успех мелодрамы – «Актриса» Трауберга, «Жди меня» А. Б. Столпера, «Два бойца» Л. Д. Лукова (все 1943), «В шесть часов вечера после войны» Пырьева (1944). Популярен был и комедийный жанр: «Антоша Рыбкин» Юдина (1942), цикл фильмов

С. И. Юткевича о похождениях солдата Швейка (1941–43), «Воздушный извозчик» Раппапорта (1943). Зачисленный во 2-й пол. 1930-х гг. в разряд «ведомых», герой брал теперь на себя ответственность за происходящее, не нуждаясь в «ведущем» – вожде. Коллизия героя, решающего проблему выбора перед лицом смерти, лежит в основе жанра народной трагедии, преодолевающего схематизм драматургической основы: «Секретарь райкома» Пырьева (1942), «Во имя Родины» Пудовкина, «Она защищает Родину» Эрмлера (оба 1943). Вершинными достижениями военного кинематографа стали фильмы М. С. Донского («Радуга», 1944, «Непокорённые», 1945) и Барнета («Бесценная голова», «Славный малый», оба 1942, «Однажды ночью», 1945). Успех ожидал «Нашествие» Роома (1945), где акцент был смещён на вину общества перед героем, который становился мстителем-одиночкой. Обращение к столь острой теме показательно для кино военной поры: с победой над фашизмом общество связывало надежды на либерализацию системы. На уровне массового сознания эти тенденции проявились в продолжении довоенного фильма Лукова о шахтёрах Донбасса «Большая жизнь» (1-я серия – 1940, 2-я – 1946, вышла на экраны в 1958). Надежды на демократизацию мирового сообщества вдохновляли и Эйзенштейна в период работы над масштабным историческим полотном «Иван Грозный» (1945, 2-я серия вышла на экраны в 1958). Этот проект был гос. заказом, и поэтому работа над дорогостоящим фильмом не прерывалась и во время войны. Однако Эйзенштейн переосмыслил канон историко-биографического фильма, показав, как высокая цель, достигаемая бесчеловечными методами, разрушает мир и человека. «Большая жизнь» (2-я серия) и «Иван Грозный» (2-я серия) оказались в центре постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме "Большая жизнь"» (1946), фактически обвинявшего кинематографистов в очернении действительности. В директивном порядке срочно восстанавливалась жанровая система 2-й пол. 1930-х гг. Основным жанром вновь стал историко-биографический фильм, где подчёркивалось превосходство России, а в качестве героев фигурировали военачальники, деятели науки и культуры, преимущественно 19 в., – «Адмирал Нахимов» Пудовкина (1947), «Александр Попов» Раппапорта и В. В. Эйсымонта (1949), «Мусоргский» Рошалья (1950). Спешно мифологизируемые события Вел. Отеч. войны породили жанр «художественно-документального» фильма с неременным образом вождя в центре («Сталинградская битва» В. М. Петрова, 1949, «Падение Берлина» Чиаурели, 1950),

а также о подвигах героев, возведённых в ранг мифологических персонажей («Рядовой Александр Матросов» Лукова, «Повесть о настоящем человеке» Столпера, «Молодая гвардия» Герасимова – все 1948). Последний фильм, однако, был тесно связан с традицией народной трагедии и строился на проблеме личного выбора. Эта тенденция вызвала недовольство Сталина и в окончательном варианте была смещена на второй план. Более благополучной оказалась судьба двух ярких произведений: философского повествования Донского о краткости человеческой жизни на фоне вечного природного цикла – «Сельская учительница» (1947) и народной комедии Пырьева «Кубанские казаки» (1950), где были воплощены чаяния массовой аудитории послевоенных лет. Эти произведения не соответствовали унифицированной эстетике, в которой созданы экранизации канонизированных производственных романов («Далеко от Москвы» Столпера, 1950, «Кавалер Золотой Звезды» Райзмана, 1951) и пьес, порождённых «холодной войной» («Русский вопрос» Ромма, 1948, «Встреча на Эльбе» Александрова, 1949, «Великая сила» Эрмлера, 1950). Кинопродукция на рубеже 1940– 1950-х гг. свелась к строго регламентированному набору образцов. Количество игровых фильмов, постановка которых доверялась теперь – под жёстким контролем чиновников – лишь маститым режиссёрам, снизилось до 10 названий в год, за что эта эпоха получила название «малюкартинье».