



# Великая Отечественная война и послевоенные годы

Авторы: Е. Я. Марголит, А. В. Шпагин

---

## Великая Отечественная война и послевоенные годы

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 основные киностудии были эвакуированы, а бóльшая часть операторов-кинохроникёров отправлены 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» Л. З. Трауберга, «Жди меня» А. Б. [Столпера](#), «Два бойца» Л. Д. [Лукова](#) (все 1943), «В шесть часов вечера после войны» И. А. Пырьева (1944; Государственная премия СССР, 1946). Популярен был и комедийный жанр: «Антоша Рыбкин» К. К. Юдина (1942), цикл фильмов С. И. Юткевича о похождениях солдата Швейка (1941–43), «Воздушный извозчик» Г. М. Раппапорта (1943). Зачисленный во 2-й пол. 1930-х гг. в разряд «ведомых», герой теперь брал 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» В. И. Пудовкина (1943), «Она защищает Родину» Ф. М. Эрмлера (совместно с Д. И. Васильевым, 1943;

Государственная премия СССР, 1946). Вершинными достижениями военного кинематографа стали фильмы М. С. Донского («Радуга», 1944; премия «Оскар», приз Международного кинофестиваля в Карлови-Вари; Государственная премия СССР, 1946; «Непокорённые», 1945; Гран-при Международного кинофестиваля в Венеции) и Б. В. Барнета («Бесценная голова», «Славный малый», оба 1942; «Однажды ночью», 1945). Успех ожидал «Нашествие» А. М. Роома (1945; Государственная премия СССР, 1946), 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 Л. Д. Лукова о шахтёрах Донбасса «Большая жизнь» (1-я серия – 1940, Государственная премия СССР, 1941; 2-я – 1946, вышла на экраны в 1958). Надежды на демократизацию мирового сообщества вдохновляли и С. М. Эйзенштейна в период работы над масштабным историческим полотном «Иван Грозный» (1945, 2-я серия вышла на экраны в 1958). Этот проект был государственным 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» В. И. Пудовкина (1946; приз Международного кинофестиваля в Венеции; Государственная премия СССР, 1947), «Александр Попов» Г. М. Раппапорта и В. В. Эйсымонта (1949; Государственная премия СССР, 1951), «Мусоргский» Г. Л. Рошаля (1950; Государственная премия СССР, 1951). Спешно мифологизируемые события Великой Отечественной войны породили жанр «художественно-документального» фильма с неременным образом вождя в центре («Сталинградская битва» В. М. Петрова, 1949, Государственная премия СССР, 1950; «Падение Берлина»

М. Э. Чиаурели, 1949; Гран-при Международного кинофестиваля в Карлови-Вари, Государственная премия СССР, 1950), а также о подвигах героев, возведённых в ранг мифологических персонажей («Рядовой Александр Матросов» Л. Д. Лукова; «Повесть о настоящем человеке» А. Б. Столпера, Государственная премия СССР, 1949; «Молодая гвардия» С. А. Герасимова, Государственная премия СССР, 1949; 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 М. С. Донского о краткости человеческой жизни на фоне вечного природного цикла – «Сельская учительница» (1947; Государственная премия СССР, 1948) и народной комедии И. А. Пырьева «Кубанские казаки» (1950, приз Международного кинофестиваля в Карлови-Вари; Государственная премия СССР, 1951), 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, Государственная премия СССР, 1951; «Кавалер Золотой Звезды» Ю. Я. Райзмана, 1951, Государственная премия СССР, 1952) и пьес, порождённых «холодной войной» («Русский вопрос» М. И. Ромма, 1948, Государственная премия СССР, 1948; «Встреча на Эльбе» Г. В. Александрова, 1949, Государственная премия СССР, 1950; «Великая сила» Ф. М. Эрмлера, 1950, Государственная премия СССР, 1951). 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».

## Литература

Лит.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. М., 2007; Зоркая Н. М. Портреты. М., 1966; она же. На рубеже столетий. М., 1976; Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. М., 1968; Козлов Л. К. Изображение и образ. М., 1980; Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино. М., 1995; Фомин В. И. Кино и власть. М., 1996;

Кинематограф оттепели. М., 1998–2002. Кн. 1–2; Великий Кино. М., 2002; Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. 2-е изд. М., 2003; Комм Д., Руминов П. Российское кино: deadline уже близок? // Искусство кино. 2005. № 3; Российское кино: как вернуть деньги? (круглый стол) // Там же. 2005. № 4; Кто заказывает музыку? Социальный заказ в российском кино (круглый стол) // Там же. 2005. № 7; Богомолов Ю. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М., 2006; Почему российское кино не конвертируется? (круглый стол) // Там же. 2007. № 10; Падун В. Как мы открывали российское кино // Там же. 2011. № 4; Дондурей Д. Российские мейджоры: «Мы довольны». Об итогах господдержки российского кино в 2011 году // Там же. 2012. № 2; Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012; он же. В ожидании ответа. М., 2019; Кино в меняющемся мире. М., 2016. Ч. 1–2; Ковалов О. А. Из(л)учение странного. СПб., 2016; Горелов Д. В. Родина слоников. М., 2018.