

Научная статья
УДК 94(97)
<https://doi.org/10.22405/2712-8407-2021-4-57-69>

У ВОЙНЫ – ЖЕНСКОЕ ЛИЦО. ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941 – 1945)

*Александра Геннадьевна
Колесникова*

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kolesnikova.alex@mail.ru

Аннотация. Цель статьи – выявить основные черты, из которых складывается образ женщины на больших экранах СССР периода Великой отечественной войны. В последние годы чрезвычайно вырос интерес исследователей (историков, искусствоведов и культурологов) к гендерной проблеме и женским образам в военном киноискусстве.

В статье проводится краткий анализ художественных фильмов, снятых советскими режиссерами непосредственно в годы Великой Отечественной войны и в основном вошедших в так называемые «Военные киноальбомы» (серии военных новелл, характеризующиеся быстрой актуализацией и интерпретацией текущих трагических событий войны). Опираясь на методы военной антропологии, визуальной антропологии и имагологического базиса, определяется образ советской женщины, а также механизмы его репрезентации, отвечающие историческим условиям военного времени в СССР.

Образ женщины в советском военном кино коррелирует с плакатной культурой периода, является центральным, опорным символом для раскрытия и интерпретации как других персонажей фильма, так и общих, мотивирующих общество на борьбу с врагом, сюжетных смыслов. Женские персонажи сплетаются в единый, сложный и многоаспектный образ, который характеризуется чертами Матери, Жены, Дитя, Родины, Бога (под которым понимается Женское Сакральное). Образ женщины в военном кино является ключевым для изучения и параллельного образа – врага, противника, предателя, фигуры, противостоящей Женщине на войне. Фильмы с опорным женским образом снимаются весь военный период, чаще всего, они посвящены теме оккупации и начальному периоду Великой Отечественной войны, как наиболее тяжелому и трагическому временному отрезку.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, образ женщины, советский художественный кинематограф, женщина и война.

Для цитирования: Колесникова А. Г. У войны – женское лицо. Образ женщины в советском художественном кино периода Великой Отечественной войны (1941 – 1945) // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. 2021. Вып. 4 (8). С. 57–69. <https://doi.org/10.22405/2712-8407-2021-4-57-69>.

Сведения об авторе: А. Г. Колесникова – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России новейшего времени, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6.

Scientific Article
UDC 94(97)
<https://doi.org/10.22405/2712-8407-2021-4-57-69>

THE WOMANLY FACE OF WAR. THE IMAGE OF A WOMAN IN SOVIET FEATURE FILMS DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR (1941 – 1945)

Aleksandra G. Kolesnikova

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, kolesnikova.alex@mail.ru

Abstract. The purpose of the article is to identify the main features that make up the image of a woman on the «big screens» of the USSR during the Great Patriotic War. In recent years, the interest of researchers (historians, art historians and cultural studies scholars) to the gender issue, female images in military cinema has grown enormously.

The article provides an analysis of feature films made by Soviet directors during the Great Patriotic War and mainly included in the so-called "Military Film Collections" (a series of military novels characterized by rapid actualization and interpretation of the current tragic events of the war). Based on the methods of military anthropology, visual anthropology and ideological basis, the author determines the image of a Soviet woman as well as the mechanisms of its representation that meet the historical conditions of wartime in the USSR. The image of a woman in Soviet military cinema correlates with the poster culture of the period. It is a central, supporting symbol for the disclosure and interpretation of both other characters in the film and general motivating society to fight the enemy plot meanings. The image of a woman in military cinema is key to the study of a parallel image – an enemy, an opponent, a traitor, a figure opposing Woman in war. Films with an operatic female image are shot throughout the war period, most often they are devoted to the theme of occupation and the beginning period of the Great Patriotic War, as the most difficult and tragic time.

Keywords: The Great Patriotic War, image of a woman, Soviet feature film cinematography, woman and war.

For citation: Kolesnikova, AG 2021, 'The womanly face of war. The image of a woman in Soviet feature films during the Great Patriotic War (1941 – 1945)', *Tula Scientific Bulletin. History. Linguistics*, issue 4(8), pp. 57–69, <https://doi.org/10.22405/2712-8407-2021-4-57-69> (in Russ.)

Information about the Author: *Aleksandra G. Kolesnikova* – PhD in History, Associate Professor of the Department of Russian History of modern times, Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya square, Moscow, 125047, Russia.

В статье выявляется образ женщины, каким он визуализирован в советском художественном кинематографе периода Великой Отечественной войны. В задачи данного исследования входят определение и анализ актуального образа женщины в кинокартинах, снятых за военные годы (1941 – 1945).

Советские киностудии из оккупированных немцами областей или прифронтовых зон были срочно эвакуированы на восток, в Среднюю Азию. Так, киностудии «Ленфильм» и «Мосфильм» оказались в Алма-Ате, а работники Киевской студии были отправлены в Ашхабад. Кроме того, было создано кинообъединение ЦОКС – Центральная Объединенная киностудия. Плоды творческих усилий ЦОКС нашли отражение в кинолентах, которые несли на себе печать военного времени.

Источниковая база исследования включает в себя опубликованные документы по истории отечественной киноотрасли [3; 9], воспоминания работников киноискусства [6; 9; 13], а также фильмографию из 10 военных кинокартин, снятых в период с 1941 по 1946 годы.

Историография статьи – это комплекс научной литературы по киноведению [5; 8; 10; 11; 16], а также современные исторические и культурологические исследования в русле военной антропологии, социальной истории и имагологии [1; 2; 4; 7; 10; 12; 14; 15; 17; 18]. В современной научной литературе на данный момент широко представлена гендерная и имагологическая проблематика в контексте истории СССР, но внимания проблеме женского образа в военном кино периода Великой Отечественной войны уделено не было.

В военные годы на первый план для каждого советского человека выходит борьба страны за суверенность, свободу и национальную независимость. Мобилизация общества и поддержание морального духа советских людей – вот основные задачи советского искусства, и в особенности – кино. В первые военные месяцы подверглись пересмотру и были изменены планы производства художественных фильмов: срочно вычеркивались кинопроизведения на темы, не имеющие прямой взаимосвязи с защитой Родины. Несмотря на эвакуационный период, съемки ранее начатых фильмов не прекращались ни на один день [9, с. 92]

В тяжелейших условиях советского тыла, в то время, когда основные киностудии СССР были эвакуированы, советское киноискусство смогло направить весь свой творческий потенциал на актуализацию темы защиты Родины. Первые вышедшие военные киноленты демонстрируют стремление работников киноиндустрии зафиксировать в кадре и передать большую часть фронтовых событий. Таким образом, появляется целое направление жанровой кинематографии – военные киноальбомы, состоящие в основном из небольших по кадру военных новелл. В работе над ними участвовали такие известные советские режиссеры, как Б. Барнет, В. Петров, С. Герасимов, И. Пырьев, М. Ромм, А. Столпер, Ф. Эрмлер. Снискавшие народную любовь актеры и актрисы – Н. Крючков, Л. Орлова, Л. Серова, М. Ладынина, А. Зуева, М. Жаров – принимали самое активное участие в процессе военного кинопроизводства.

«Боевые киноальбомы» в начале войны состояли, как правило, из нескольких короткометражных драматических новелл и кинокарикатур, посвященных событиям на фронте [8, с. 311–312]. В этих картинах как художественный метод применялась антитеза: параллельно показывались героизм и самопожертвование советских людей на фронте и в тылу, изобличались и высмеивались гитлеровцы [10, с. 93].

Женским образам в военных фильмах отводилась немалая часть сюжета. Во-первых, традиционно образ Родины в нашем геополитическом пространстве характеризуется женским архетипажом. В советской военной пропаганде женские образы являются основным визуальным маркером воздействия на общественное сознание. Достаточно вспомнить наиболее известные плакаты Великой Отечественной войны:

«Воин Красной Армии, спаси!», «Родина-мать зовет!», «Отомсти!», где основу сюжетного поля представляет женщина (женщина-мать, женщина-супруга, женщина-сестра, дочь, подруга) [14, с. 176, ил. 1-8]. Действительно, война во все времена считалась уделом мужчин, в то время как роль женщины традиционна и является сугубо мирной – дарить жизнь, хранить семейный очаг, заботиться о детях. Средства пропаганды умело используют женские образы как мотивационную составляющую для фронтовиков, как некую духовную опору для всех советских людей [15, с. 15; 7, с. 82]. Таким образом, женские персонажи в кинематографии периода Великой Отечественной войны неслучайны: они несут колоссальный смысловой и эмоциональный посыл, апеллируют к образу Родины, заставляют советских людей увидеть грани этого образа через призму отдельных женских характеров.

Рассмотрим несколько наиболее заметных короткометражных и полноэкранных художественных фильмов, в которых присутствует образ женщины на войне (вне зависимости от того, есть ли в ее руках оружие, или нет).

Представляются интересными два короткометражных фильма, снятых по сценарию Л. Леонова: «Трое в воронке» («Боевой киносборник» № 1) и «Пир в Жермунке» («Боевой киносборник» № 6).

Что касается кинокартины «Трое в воронке», то она снята как агитфильм. Это драматический этюд, основная идея которого – противопоставить высокие моральные качества советских военных фашистским захватчикам [12, с. 31]. Сюжет картины незамысловат: после боя, в воронке от взрыва оказываются трое главных персонажей фильма: раненый советский солдат, немецкий офицер и медсестра. Советская медсестра оказывает помощь раненым, в том числе, и немецкому офицеру. Здесь имеет место явное обращение авторов фильма к общим гуманистическим принципам. Немец стреляет в медсестру, однако девушку спасает красноармеец, решительно убивая гитлеровца. Женский образ в этом фильме представлен персонажем полевой медсестры, даже санитарки. Девушка больше похожа на юношу: коротенькие волосы, решительный взгляд. Однако, проявление милосердия к врагу – чисто женское качество. Медсестра – это классическая роль женщины на войне, однако, схематичность образа не дает в полной мере раскрыться именно гендерной его составляющей.

Второй короткометражный фильм – это новелла «Пир в Жермунке». Картина по праву считается одним из лучших образцов кинодрамы Великой Отечественной войны.

Как и в ряде военных фильмов этого периода, сюжет здесь основан на реальных событиях и собран по крупницам в материалах Советского Информбюро. К одной из советских деревень приближаются немецкие войска. Все, кто способен держать в руках оружие, уходят в лес и организуют партизанский отряд. В обезлюдившей деревне остается пожилая крестьянка Прасковья. Она жестоко мстит гитлеровцам, подавая им отравленную пищу. Тема возмездия возникает в советском военном кино и стойко переходит в нем из фильма в фильм. Прасковья вынуждена сама поучаствовать в этом «пире», вкусив отравленные ею же блюда. Индивидуальное проявление героизма здесь является ярким примером самопожертвования. Л. Леонов в своем сценарии к фильму смог выразить великую силу советского патриотизма именно через яркий женский образ. Кроме того, показано, как меняется Прасковья: как тепло она настроена по отношению к односельчанам, и как застывает и суровеет ее приветливое лицо при виде гитлеровцев. В образе старушки-крестьянки ярко раскрыт образ Родины, защищающей своих детей, жертвующей всем, что у нее осталось – жизнью, чтобы дать возможность выжить другим. Ее жертва принята, ее подвиг послужил мощным мотиватором для односельчан: освободившие деревню партизаны находят на крыльце погибшую женщину и клянутся жестоко отомстить врагу.

Прасковью в этом фильме блестяще сыграла «бабушка-сказительница» всех советских сказок, актриса А. Зуева; созданный ею образ глубок, максимально реалистичен и отсылает зрителя к старинным образцам исконно русской героики.

«Боевые киноальбомы» постепенно заменяются «широким метром» - полноценными художественными картинами, в которых отражались трагические события Великой Отечественной войны. Полнометражные фильмы также содержат в себе яркие женские роли, складывающиеся в единый, цельный образ.

Кинофильм режиссера И. Пырьева «Секретарь райкома» (ЦОКС, 1942) запечатлел героическую борьбу советских людей на временно оккупированной немцами территории [8, с. 16]. В то время, когда снимался фильм, перелом в ходе ВОВ еще не наступил, но в этом фильме уже проявляется уверенность в победе над фашизмом. Эта уверенность, по мысли авторов картины, должна была передаваться советским людям. Здесь можно выделить женский образ, блестяще созданный актрисой М. Ладыниной – связистку Наташу. Она молода, порывиста, обаятельна, в каждом ее действии – стремление к подвигу на благо советской Родины. Несмотря на то, что она не распознала немецкого разведчика в спасенном партизанами танкисте Орлове (даже занимаясь с ним и обучая его тонкостям радиосвязи), Наташа уверенно может быть включена в наиболее «молодые» грани образа женщины.

Фильм «Секретарь райкома» по праву стал общественным достоянием и пользовался успехом у зрителей на протяжении не одного десятка лет.

Еще один известный военный фильм – «Она защищает Родину» (ЦОКС, 1943). Сюжет картины посвящен судьбе одной из участниц партизанского движения – колхозницы Прасковьи Лукьяновой. Ее глубокий образ мастерски воплотила советская актриса В. Марецкая. Главной героиней фильма является советская трактористка – счастливая женщина, у которой есть дружная семья (любящий муж и маленький сынишка), уважение односельчан.

Война рушит счастливую жизнь главной героини: на фронте погибает ее муж, маленький сын оказывается трагически раздавлен гусеницей немецкого танка. Когда у человека отнимается все, что он любит, остается только то, во что он верит. У Прасковьи в одночасье отнимается все то, что составляет внутренний стержень любой женщины, то, ради чего она существует. В кадре показан глубокий трагизм в эволюции женского образа: молодая колхозница превращается в обезумевшую от боли и гнева, взывающую к возмездию, старуху. Так цветущая родная земля под гусеницами немецких танков и массовыми бомбардировками становится безжизненной пустыней. Создатели фильма апеллируют к образу Родины, используя все возможные художественные средства обращения к зрителю.

Прасковья Лукьянова находит в себе силы оправиться от страшного горя, в которое погружает ее война. Женщина находит себя в мести немецким оккупантам, поднимая на борьбу с врагом своих односельчан [8, с. 318].

Образ Прасковьи Лукьяновой был высоко оценен в отечественном киноведении; он по праву принадлежит к лучшим образцам советского киноискусства. В характере и судьбе главной героини фильма «Она защищает Родину» выражен жизненный путь многих советских партизанок, в нем показана трагедия страны именно в фокусе женского архетипа. Прасковья, как и ее разоренная страна, находит в себе силы подняться на борьбу с врагом: выстоять, отомстить, победить.

Одним из наиболее значимых кинопроизведений военного времени является фильм «Радуга», который был снят в 1943 г. режиссером М. Донским на Киевской киностудии художественных фильмов по повести известной советской писательницы В. Василевской [6, с. 25].

Повесть «Радуга» была написана на начальном этапе Великой Отечественной войны, когда на оккупированных территориях только начиналось становление партизанского движения. В повести показана жизнь украинского села под властью немецко-фашистских оккупантов. Кинорежиссер М. Донской видел главную задачу в разоблачении идей нацизма, и его фильм «Радуга» призывал в первую очередь к возмездию (режиссера даже упрекали за натурализм в изображении сцен морального и физического насилия, которому фашисты подвергали беспомощных людей, оказавшихся в их власти). Мастерски реконструированные в фильме сцены избиения советских военнопленных воспринимаются как подлинные и именно поэтому имеют огромную силу эмоционального воздействия [10, с. 94].

В фильме «Радуга» присутствует целый калейдоскоп ярких женских персонажей.

Актриса Н. Ужвий блестяще воплотила образ партизанки Олены Костюк – простой советской женщины, ставшей на трудный путь подпольной борьбы с оккупационным режимом. Олена мужественно перенесла нечеловеческие пытки и смерть ребенка, не предав своих товарищей по оружию. Этот женский образ глубок и колоритен несмотря на то, что он оказался органично вписан в уже намеченные схемы образа партизанки Прасковьи Лукьяновой из рассмотренного выше кинофильма «Она защищает Родину».

Также интересен персонаж Федосьи Кравчук (Е. Тяпкина) – женщины скрытной и замкнутой, гордо и молча перенесшей страшную горю (потерю сына). Именно Федосья останавливает начавшийся самосуд над немцами при подходе советских войск. Она вынуждена терпеть в своем доме присутствие немецкого карателя и прислуживать его любовнице – Пусе. Персонаж Пуси включает механизм антитезы с персонажами женщин-партизанок. Основу характеристики этого образа составляют такие социально неодобряемые черты, как трусость, жадность, себялюбие. Ее действия по сюжету картины – это попытка приспособиться к новому режиму, враждебному для советского государства и общества, в какой-то мере послужить ему.

В этом фильме женщины молчат: на допросах, в разговорах с немецким комендантом, хороня своих детей. Главные героини как бы сплелись в безмолвие невысказанной непримиримости, ожесточенной ненависти к врагу.

Стойкость и героизм советских людей в борьбе с фашистскими захватчиками на прифронтовых зонах, подвергшихся частичной или полной оккупации, получили яркое художественное воплощение в фильме «Нашествие», снятом кинорежиссером А. Роомом по одноименной пьесе Л. Леонова в 1944 году. Кинокартина «Нашествие» была создана в рамках работы кинообъединения ЦОКС (Алма-Ата, 1944) и отражает события первого этапа войны. Однако вышла она на большие экраны уже в феврале 1945 года [8, с. 322].

В фильме «Нашествие» в центре сюжета находится семья Талановых, а действие происходит в оккупированном немцами городе.

Интересны женские персонажи этого фильма: Анна Николаевна и Ольга Талановы, а также нянька Демидьевна. Мать и сестра главного героя – вернувшегося из заключения, потерявшего в жизни – показаны сильными женщинами, связанными с партизанским подпольем. Они ждут от Федора Таланова исправления и поддержки народной борьбы. Однако, и мать, и сестра, не доверяют ему до конца, боясь его прошлого (а оно явно связано с репрессиями). Тем не менее они не удивлены последовавшим личным подвигом этого человека, они как бы ждали его. Личный поступок Таланова (выстрел в немецкого коменданта и выдача себя вместо партизана Колесникова) возвращает ему доброе имя, воскрешает его в качестве сына своей Родины. К этому подвигу подталкивает его и старая нянька Демидьевна. На его горькие слова о том, что он продрог от жизни своей, старая нянька отвечает: «Тебе б самую

какую б то ни есть шинельку солдатскую. Она шибче тысячных бобров согреет. Да в самый огонь с головой». Окончательно «просыпается» главный герой, видя опять же позорное надругательство фашистов над женским – истерзанную Аниску, внучку Демидьевны. Женские типажи здесь, таким образом, являются опорным каркасом раскрытия характера главного героя, пусть и запутавшегося, но все же сына своей Отчизны. Сам Федор Таланов как бы подтверждает это на допросе, говоря, что он – русский и защищает свою Родину [17, с. 57–68].

Потрясающе сильный женский образ был создан в кинокартине «Человек № 217», снятой М. Роммом и вышедшей лишь в 1945 году. К созданию этой картины режиссера во многом сподвигли встречи с молодыми людьми, побывавшими в немецком плену и угнанными на работы в Германию. По воспоминаниям режиссера, его поразило то, как плохо и болезненно выглядели несчастные советские девушки, побывавшие в остербайтерстве, как мучительно было видеть их преждевременное старение, как источены были эти плодоносные ростки заразой идеи превосходства арийской расы [14, с. 65]. Основное действие фильма происходит в Германии, в центре сюжета советская девушка Таня Крылова (актриса Е. Кузьмина), угнанная в «домашнее рабство» в семью бакалейщика Крауса.

Вместе с ней в рабстве оказался советский математик Сергей Иванович, который и предлагает Тане план побега. Далее по сюжету, ученого жестоко избивают палкой по голове, чтоб не писал свои «бумажки», а затем и вовсе убивают. Больная и измученная Таня совершает возмездие, убивая ножом немецкого офицера Курта. Простая девушка, хрупкая, отчаявшаяся, больная, просто человек № 217 для своих «хозяев» смело выносит приговор фашисту, жестоко убившему профессора математики. Ей и ее подруге Клаве удается бежать из немецкого плена. Оказавшись на Родине, Таня не собирается ничего забывать. «Я не хочу забывать ничего. Ничего! Слышите?» - говорит Таня перед побегом Сергею Ивановичу. Еще одна черта женского образа в военном кино – это апелляция к памяти, увековечиванию тяжелого, трагического опыта войны [7, с. 82]. Эта черта присутствует практически во всех кинолентах, но особенно выразительна в кинокартине М. Ромма.

Фильм «Человек №217» занимает особое место в череде военных кинокартин: он запечатлел движение советского киноискусства от «Боевых киносборников» к зрелым фильмам войны [8, с. 324].

Один из самых ярких женских образов военного кино, перекликающийся во многом с Прасковьей («Она защищает Родину»), это образ молодой учительницы Вари (кинокартина «Однажды ночью»), соединивший в себе схематику зрелого женского архетипажа и тонких, нежных полудетских черт. Фильм Б. Барнета «Однажды ночью» вышел уже в мае 1945 года. Главную женскую роль здесь блестяще исполнила советская актриса Ирина Радченко. В соответствии с сюжетной линией, юная Варя помогает раненым советским летчикам, самолет которых оказался подбит над оккупированным городом. Бойцов ищет немецкая администрация. На помощь им приходит девушка Варя, которая, потеряв семью, вынуждена работать уборщицей в немецкой комендатуре. Варя прячет летчиков на чердаке одного из полуразрушенных домов [8, с. 325].

Девушка втайне снабжает летчиков провизией и медикаментами. Одиночество Вари разрушено этим событием: теперь ей есть с кем поговорить и кому помочь. С одной стороны, налицо черты образа Родины (помощь, материнская забота, защита и опека пострадавших бойцов), с другой – зрителям представляется совсем дитя, женщина-ребенок (Варя гримасничает, хихикает, одержима страхом перед неизвестностью и тьмой, в которую с каждым кадром режиссера, все глубже погружается оккупированный город). Этот женский образ не тривиален, обладает огромной силой воздействия на зрителя: он видит и материнское, и женское, и детское в персонаже Вари. И все это женское взывает о помощи, молит о ней; в конце фильма израненную девушку спасает тот, кого спасла она - один из сбитых летчиков, которому удалось уйти из этого барнетовского темного ада оккупированного города. Варя

взывает о помощи, и помощь приходит, обрушивая всю силу справедливого возмездия десятками советских авиационных бомб. Красная армия освобождает город.

Особо хочется отметить, что немецкая администрация в фильме не щадит никого: ни детей, ни увечных, ни стариков. И лишь Женщина, представленная персонажем Вари, остается в живых. Это символично и еще раз подтверждает центральное место женского образа в визуальной культуре периода Великой Отечественной войны.

Фильмы с опорным женским образом снимаются весь военный период, чаще всего, они посвящены теме оккупации и первым месяцам Великой Отечественной войны. Одним из самых известных фильмов, воспевающих подвиг советского народа в борьбе с немецко-фашистскими оккупантами, является фильм «Зоя» (1944), снятый режиссером Л. Арнштамом. Он посвящен одной из многочисленных девушек-партизанок, Зое Космодемьянской и ее подвигу в самом начале Великой Отечественной войны.

В трактовке современных историков подвиг советской девушки уже не выглядит столь однозначно, однако в военные и послевоенные годы Зоя Космодемьянская была одной из ключевых фигур, раскрывающих обществу понятие героизма и высокого нравственного долга перед Родиной [11]. Официально Космодемьянская удостоилась звания Героя Советского Союза посмертно, первая из советских женщин.

Зоя Космодемьянская получила задание в составе диверсионно-разведывательной группы сжечь несколько населенных пунктов в тылу врага в Подмосковье, однако была схвачена при попытке поджога одного из домов деревни Петрищево и казнена немцами 29 ноября 1941 года.

По сюжету киноленты, её хватают до того, как она успевает поджечь сельский дом, в котором остановились немцы и живёт хозяйка с маленькой дочкой. Затем начинается допрос Зои, переходящий в избиение и пытки, а фильм переносит зрителя в прошлое, чтобы показать, как рядовая советская девочка росла и воспитывалась, как зрело в ней желание послужить Родине, и вернуться лишь к моменту казни девушки. В постановке Л. Арнштама визуализируется образ советской святой, мученицы, далекий от той схематики, в которой описывала Зою военная пропаганда. Это советская Жанна Д'Арк смотрит на зрителя из темной избы, это некий «последний аргумент» для общества, оказавшегося в трагической ситуации войны. В этой картине Зою Космодемьянскую сыграла актриса Галина Водяницкая, а сама Зоя надолго стала иконой обширного пантеона советских женщин-героев войны. Этот образ также многоаспектный, комплексный, трагический. Он сочетает в себе разные женские грани, обращается к потенциальному зрителю, мотивирует его на борьбу с врагом.

Пожалуй, одним из самых выразительных женских образов военного кино стал образ Лизы Ермоловой (В. Серова) в культовой военной драме «Жди меня», снятой А. Столпером и Б. Ивановым в 1943 году по сценарию талантливого советского писателя, поэта и публициста К. Симонова [5, с. 141].

По сюжету, лётчик Ермолов, отправляется на фронт, провожает его жена Лиза. Любовь и вера друг в друга, а также надежда на скорую встречу скрашивают разлуку. Лиза ждёт возвращения супруга, стойко перенося трудности военного времени в тылу. Жена лётчика Ермолова отказывается от эвакуации и трудится на оборонном заводе. Лиза долгое время ничего не знает о судьбе мужа, не знает, что в одном из воздушных боёв самолёт Ермолова получает повреждение. Оказавшись в тылу врага, Ермолов приказывает военному фотокорреспонденту Вайнштейну, доставить в штаб плёнку с заснятыми немецкими аэродромами и пишет жене короткую записку: «Жди, вернись». Отойдя от землянки, где остался лётчик, Вайнштейн слышит звуки выстрелов. Он уверен, что друг погиб. Но Лиза не хочет верить в смерть любимого человека и по-прежнему ждёт. Её ожидания не напрасны. Спасшийся Ермолов становится командиром партизанского отряда и после долгой разлуки возвращается домой. Непреходящее значение этого женского образа – в увековечении памяти всех советских женщин, ждавших своих близких и родных с фронта в годы Великой Отечественной войны.

Женский образ в военном кино начинает меняться в фильмах, снятых в 1944–1945 годах: несмотря на наличие значительного числа военных драм, в которых еще сохраняются женские персонажи с героико-трагической составляющей, появляются и обретают народную любовь картины с более привычными довоенными женскими чертами [4, с. 58]. Они характеризуются постепенной включенностью в мирную жизнь. Действительно, после завершения коренного перелома в Великой Отечественной войне, наступившего летом 1943 года, начинается постепенное освобождение оккупированных немцами советских территорий. В воздухе витают мечты о скором окончании войны. Киноиндустрия также реагирует на это выходом картин, как бы подготавливающих общество к мирной счастливой жизни.

Часть этих фильмов, увы, выходит уже в 1944–1946 гг. Среди этих картин такие, как «В шесть часов вечера после войны», «Небесный тихоход» и «Беспокойное хозяйство».

Картина «В шесть часов вечера после войны» была снята кинорежиссером И. Пырьевым в 1944 году, этот фильм – лидер проката, его посмотрели 26,1 млн. зрителей. Режиссером кинофильма «Небесный тихоход» стал С. Тимошенко; картина снималась в 1945 году и стала лидером проката 1946 года (21, 37 млн. зрителей). Что касается «Беспокойного хозяйства», то этот фильм является самым хронологически поздним в фильмографии данного исследования: он был снят М. Жаровым и увидел свет в 1946 году. Этот фильм также стал лидером проката (его посмотрело 17,79 млн. советских зрителей) [5, с. 38, 53, 276].

Сюжет этих кинокартин касается фронтовых событий военного времени, но теперь зритель сталкивается не с драмами, а с легким жанром музыкальных комедий, так часто выходявших на большие экраны в довоенный период [4, с. 57]. Женские образы в этих фильмах уже не являются героико-драматическими; женщины здесь все также воюют, защищают и любят, но их облик, характеры и жизненные обстоятельства лежат на плоскости повседневной, привычной советскому человеку жизни.

Главная героиня «В шесть часов вечера после войны» Варя, воспитатель детского сада, милая и добрая девушка (исполняет М. Ладынина), которую совсем не огрубляет служба в зенитных войсках, которая мечтает не о возмездии фашистам, а о скорейшем налаживании мирной жизни, о семье. Ее мечты сбываются на пару часов позднее, чем в шесть вечера на Каменном мосту в родном городе, под залпы Салюта Победы в Москве. Но они сбываются и глобализируются кадрами победного салюта.

В музыкальной кинокартине «Небесный тихоход», так полюбившейся массовому зрителю, на первом плане, конечно, летчики, которые договорились не влюбляться до окончания войны, однако, интересны именно женские персонажи фильма: молодая журналистка Валя Петрова (А. Парфаньяк) и девушки-летчицы в звании старших лейтенантов, Екатерина (Л. Глазова) и Мария (Т. Алешина). Перед нами уже фактически женщина в мирное время: прически, макияж, ухоженность. В поведении этих героинь много смеха, улыбок, радости. Да, эти женские персонажи еще воюют, но возникает ощущение, что в их мыслях уже нет войны, страха, гибели товарищей. Они открыты новой, счастливой жизни, которая, по сюжету, конечно, настает.

Фильм «Беспокойное хозяйство» тоже снят в легком жанре комедии. Он повествует о буднях бутафорского военного аэродрома, призванного отвлекать на себя немецкую авиацию. Женский образ тут представлен ефрейтором Антониной Калмыковой (Л. Целиковская), берущей на себя обязанности дезинформатора перед немецким диверсантом, который пытается выяснить правду об аэродроме. С одной стороны, зрителю открываются грани женского героизма и преданности служению Родине, с другой, как и в предыдущих рассмотренных военных комедиях, налицо переходный женский образ – от войны к мирной жизни. Ефрейтор Тоня также характеризуется ухоженной внешностью, умением и желанием пошутить и посмеяться, разрешить себе любить и быть любимой, мечтая о новой и светлой жизни без войны.

Резюмируя, можно отметить, что образ женщины в игровом кино Великой отечественной войны сконструирован и показан ярко и актуально. Отдельные черты этого образа характерны также и для советского военного плаката и носят компиляционный характер.

Женский образ в военном кино является сложным и многокомпонентным.

Во-первых, он включает в себя многие черты архетипа Родины-матери (через женские персонажи раскрывается образ находящейся в опасности, подвергающейся страшным мукам Советской Отчизны). Сонм женщин в военных новеллах сплетается в одну фигуру – Матери (помогающей, заботящейся, любящей и ждущей помощи от своих «детей», под которыми понимаются все советские люди). В эти черты вписано также и Детское, запечатленное советскими режиссерами в многочисленных трагических смертях детей главных героинь. Детское органично раскрывает не только женских персонажей, но и драматизирует всю сюжетную канву военных фильмов, обращаясь к общечеловеческим моральным установкам.

Во-вторых, женский образ раскрывается и в русле семейных ценностей и включает в себя Женское как часть семьи. Примером тому служит подвиг жен советских фронтовиков, ждущих своих мужей, «когда других не ждут, позабыв вчера». Героическое ожидание стало приметой военного времени и увековечено советским кино в персонажах верных супругов и влюбленных.

В-третьих, в женском образе проявлены и трансцендентные черты: Женское, проявляя их, являясь человеческим и телесным, благодаря подвигу и самоотверженности носительниц этого Женского, выходит на некий сакральный уровень. В частности, именно на этот уровень поднята фигура Зои Космодемьянской в фильме «Зоя», который рассмотрен в данной статье. В более поздних военных фильмах специфика этого образа с характерной киновизуализацией переносится на главных женских персонажей.

Образ женщины в кино военных лет эволюционирует в зависимости от действующих пропагандистских установок, от исторической конъюнктуры и постоянно меняющейся ситуации на фронтах.

В последние военные годы женский образ начинает свое возвращение к довоенным чертам и мирным образцам. Так, Женщина в советском художественном кино, пройдя через войну, минув все стадии развития образа (от Дитя до Матери), наконец, утвердившись в качестве Сакрального на советских экранах, опять становится женщиной.

Фильмография

1. *В шесть часов вечера после войны* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. И. Пырьев. М.: Мосфильм, 1944 // Культура РФ : интернет-портал. URL: <https://www.culture.ru/movies/2662/v-6-chasov-vechera-posle-voiny>.
2. *Жди меня* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. А. Столпер, Б. Иванов. Алма-Ата: ЦОКС, 1943 // Культура. РФ : интернет-портал. URL: <https://www.culture.ru/movies/2821/zhdimenua>.
3. *Зоя* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. Л. Арнштам. М.: Союздетфильм, 1944 // Военные фильмы 1941–1945 гг.: сайт. URL: <https://kino-o-voine.ru/zoia-1944>.
4. *Нашествие* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. А. Роом, О. Жаков. Алма-Ата: ЦОКС, 1944 // Видеосервис Ivi. URL: <http://www.ivi.ru/watch/53126#play>.
5. *Небесный тихоход* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. С. Тимошенко. Ленинград: Ленфильм, 1945 // Военные фильмы : сайт. URL: https://voenhronika.ru/news/nebesnyj_tikhokhod_1945/2014-04-11-578.
6. *Однажды ночью* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. Б. Барнет. Ереван: Ереванская киностудия, 1944 // Кино СССР : [сайт]. URL: <https://kino-ussr.ru/3273-odnazhdy-nochyu-1942>.

7. *Она защищает Родину* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. Ф. Эрмлер. Алма-Ата: ЦОКС, 1943 // Кинофильмы ТВ. Лучшее из мирового кинематографа : [сайт]. URL: <http://kinofilms.tv/film/ona-zashhishhaet-rodinu/13075/>.
8. *Радуга* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. М. Донской. Ашхабад: Киевская киностудия худож. фильмов, 1943 // Кинофильмы ТВ. Лучшее из мирового кинематографа. URL: <http://kinofilms.tv/film/raduga-1943/36929/>.
9. *Секретарь райкома* : [видеозапись] / реж. И. Пырьев. Алма-Ата: ЦОКС, 1942 // Кинофильмы ТВ. Лучшее из мирового кинематографа : [сайт]. URL: <http://kinofilms.tv/film/sekretar-rajkoma/13582/>.
10. *Человек № 217* : худож. фильм : [видеозапись] / реж. М. Ромм. Ташкент: Ташкентская киностудия ; М.: Мосфильм, 1944 // Военные фильмы : сайт. URL: https://voenhronika.ru/news/chelovek_217_1944/2016-04-25-975.

Список источников и литературы

1. *Алюра Г.* Границы экстремального опыта: «Фронтовичка» Анны Батуриной // Филологический класс. 2013. № 4 (34). С. 98–103.
2. *Вальке А.* Гендер и национальная память о войне // Гендер по-русски: преграды и пределы : материалы международного семинара (Тверь, 10–12 сентября 2014 г.) / под ред. И. Савиной и др. Тверь: ТГУ, 2014. С. 125–135.
3. *Власть и художественная интеллигенция* : документы ЦК РКП(б)– ВКП(б), ВЧК– ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с. (Россия. XX век. Документы).
4. *Грибакина Т. Э.* Конструирование образа женщины в советском кинематографе первой половины XX века // Философская мысль. 2020. № 5. С. 50–59.
5. *Домашняя синематека.* Отечественное кино. 1918–1996 : каталог игровых фильмов СССР (1918–1991), стран бывшего СССР (1991–1996) / сост. С. Землянухин, М. Сегида. М.: Дубль-Д, 1996. 520 с.
6. *Донской М.* Мастера советского кино : сб. М.: Искусство, 1973. 272 с.
7. *Завершинская Н. А.* Тематизация памяти о «женщине на войне» в современных деконструкциях событий Второй мировой войны // Южно-российский журнал социальных наук. 2016. Т. 17, № 2. С. 82–98.
8. *История отечественного кино* / М. П. Власов [и др.]; отв. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
9. *Кино на войне : документы и свидетельства* / авт.-сост. В. И. Фомин. М.: Материк, 2005. 944 с.
10. *Колесникова А. Г.* Образ немца в советском художественном кинематографе периода Великой Отечественной войны: к проблеме межнационального восприятия // КЛИО: журнал для ученых. 2013. № 11 (83). С. 92–95.
11. *Кун М., Явор К.* Типология женщин тыла в фильме «Дылда» // Артикульт. 2021. № 1 (41). С. 59–67.
12. *Матизен В.* Две Зои из двух эпох // Литературная газета. 2021. 10 февр. (№ 6 (6771)).
13. *Орлова А. С.* Способы воплощения «образа врага» в советском киноискусстве 1940-х годов (на материале художественных фильмов о ВОВ) // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2015. № 4. С. 27–31.
14. *Ромм М. И.* Избранные произведения. В 3 т. Т. 2: О себе, о людях, о фильмах. М.: Искусство, 1982. 478 с. : ил.
15. *Сеняевская Е. С.* Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: РОССПЭН, 2006. 287 с.
16. *Чмелёва Д. С., Дианова Н. Ф.* Роль женщин в Великой Отечественной войне // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 6–2 (57). С. 15–17.
17. *Шпагин А.* Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в военном кинематографе // Искусство кино. 2005. № 5. С. 57–68.
18. *Saruth C.* Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: John's Hopkins University Press, 1996. 154 p.

Filmography

1. Pyryev, I (dir) 1944, *Six P.M. (V shest chasov vechera posle voyny)*, motion picture, Mosfilm, Moscow.
2. Stolper, A, Ivanov B (dirs) 1943, *Wait for Me (Zhdi menya)*, motion picture, Central United Film Studio (TsOKS), Alma-Ata.
3. Arnshtam, L (dir) 1944, *Zoya*, motion picture, Soyuzdetfilm, Moscow.
4. Room A, Zhakov O (dirs) 1945, *Nashestvie*, motion picture, Central United Film Studio (TsOKS), Alma-Ata.
5. Timoshenko, S (dir) 1945, *Heavenly Slug (Nebesny Tikhokhod)*, motion picture, Lenfilm, Leningrad.
6. Barnet, B (dir), 1944, *Dark Is the Night (Odnazhdy nochyu)*, motion picture, Yerevan Film Studio, Yerevan.
7. Ermler, F (dir) 1943, *Ona zashchishchayet Rodinu (She Defends the Motherland=No Greater Love)*, motion picture, Central United Film Studio (TsOKS), Alma-Ata.
8. Donskoi, M (dir) 1943, *Raduga (The Rainbow)*, motion picture, Kievskaya Kinostudiya (Kiev Film Studio), Ashgabat.
9. Pyryev, I (dir) 1942, *Sekretar' raykoma (The District Secretary=We Will Come Back)*, motion picture, Central United Film Studio (TsOKS), Alma-Ata.
10. Romm, M (dir) 1944, *Chelovek No. 217 (Girl No. 217)*, motion picture, Tashkent Studios, Tashkent; Mosfilm, Moscow.

References

1. Uliura, G 2013, 'Granitsy ekstremal'nogo opyta: «Frontovichka» Anny Baturinoy' (The borders of extreme experience: "Frontovichka" by Anna Baturina), *Filologicheskiy klass*, no. 4 (34), pp. 98–103. (in Russ.)
2. Valke, A 2014, 'Gender i natsional'naya pamyat' o voyne' (Gender and national memory of the war) in I Savina et al (eds), *Gender Po-Russki: Pregrady I Predely*, 10-12 September 2014, Tver, Tver State University publ, Tver, pp. 125–135. (in Russ.)
3. Artizov, A & Naumov, O. (comps) 1999, *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya: dokumenty TSK RKP(b)– VKP(b), VCHK–OGPU–NKVD o kul'turnoy politike. 1917–1953'* (The authorities and the artistic intelligentsia: documents of the Central Committee of the RCP –b)– the CPSU (b), the Cheka–OGPU–NKVD on cultural policy. 1917–1953) in *Rossiya. XX vek. Dokumenty (Russia. 20th century. Documents)*, MFD publ, Moscow, 872 p. (in Russ.)
4. Gribakina, TE 2020, 'Konstruirovaniye obraza zhenshchiny v sovetskom kinematografe pervoy poloviny XX veka' (Creation of Female Image in Soviet Cinematography of The Early 20th Century), *Philosophical Thought*, no. 5. pp. 50–59. (in Russ.)
5. Zemlyanukhin, S & Segida, M (comps) 1996, *Domashnyaya sinemateka. Otechestvennoye kino. 1918–1996: katalog igrovyykh fil'mov SSSR (1918–1991), stran byvshego SSSR (1991–1996)* (Home cinematheque. Domestic cinema. 1918–1996: catalog of feature films of the USSR (1918–1991), countries of the former USSR (1991–1996)), Double-D publ, Moscow, 520 p. (in Russ.)
6. Donskoi, M. 1973, *Mastera sovetskogo kino' (Masters of Soviet Cinema)*, Iskusstvo publ, Moscow, 272 p. (in Russ.)
7. Zavershinskaya, NA 2016, 'Tematizatsiya pamyati o «zhenshchine na voyne» v sovremennykh dekonstruktsiyakh sobytiy Vtoroy mirovoy voyny' (Thematization of Memory of "the Woman in the War" in Modern Deconstructions of World War II Events), *Yuzhno-rossiyskiy zhurnal sotsial'nykh nauk*, vol. 17, no. 1, pp. 82–98. (in Russ.)
8. Vlasov, MP, Budyak, LM (eds) 2005, *Istoriya otechestvennogo kino' (History of Russian cinema)*, Progress-Traditsiya publ, Moscow, 528 p. (in Russ.)
9. Fomin, VI 2005, *Kino na voyne: dokumenty i svidetel'stva' (Cinema at war: documents and certificates)*, Materik publ, Moscow, 944 p. (in Russ.)
10. Kolesnikova, AG 2013, 'Obraz nemtsa v sovetskom khudozhestvennom kinematografe perioda Velikoy Otechestvennoy voyny: k probleme mezhnatsional'nogo vospriyatiya' (The image of the

- German in the Soviet art cinema of the period of the Great Patriotic War: on the problem of interethnic perception), *KLIO*, no. 11(83), pp. 92–95. (in Russ.)
11. Kuhn, M & Jawor K 2021, 'Tipologiya obrazov zhenshchin tyla v fil'me «Dyl'da» Kantemira Balagova' (The Typology of Female in the Rear Images in “Beanpole” Film by Kantemir Balagov), *Articult*, no. 1(41). pp. 59–67. (in Russ.)
 12. Matizen, V 2021, 'Dve Zoi iz dvukh epokh' (Two Zoys from two epochs), *Literaturnaya gazeta*, 10 February, viewed 29 November 2021, <https://lgz.ru/article/6-6771-10-02-2021/dve-zoi-iz-dvukh-epokh/> (in Russ.)
 13. Orlova, AS 2015, 'Sposoby voploshcheniya «obraza vraga» v sovetskom kinoiskusstve 1940-kh godov (na materiale khudozhestvennykh fil'mov o VOV)' (Ways of embodying the "image of the enemy" in Soviet cinema of the 1940s (based on the material of feature films about the Second World War)), *Vestnik of Kostroma State University*, no. 4, pp. 27–31. (in Russ.)
 14. Romm, MI 1982, 'Izbrannyye proizvedeniya' (Selected works), vol. 2, O sebe, o lyudyakh, o fil'makh (About myself, about people, about films), Iskusstvo publ, Moscow. (in Russ.)
 15. Senyavskaya, ES 2006, 'Protivniki Rossii v voynakh XX veka: Evolyutsiya «obraza vraga» v soznanii armii i obshchestva' (Opponents of Russia in the wars of the 20th century: The evolution of the "enemy image" in the minds of the army and society), ROSSPAN publ, Moscow, 287 p. (in Russ.)
 16. Chmeleva, DS & Dianova, NF 2021, 'Rol' zhenshchin v Velikoy Otechestvennoy voyne' (The role of women in the Great Patriotic War), *International Journal of Humanities and Natural Sciences*, vol. 6-2 (57). pp. 15–17. (in Russ.)
 17. Shpagin, A 2005, 'Religiya voyny. Sub'yektivnyye zametki o bogoiskatel'stve v voyennom kinematografe' (The religion of war. Subjective Notes on Seeking God in Military Cinematography), *Iskusstvo kino*, no. 5, pp. 57–68. (in Russ.)
 18. Caruth, C 1996, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: John's Hopkins University Press, 1996. 154 p.

Статья поступила в редакцию: 15.10.2021
Одобрена после рецензирования: 15.11.2021
Принята к публикации: 17.12.2021

The article was submitted: 15.10.2021
Approved after reviewing: 15.11.2021
Accepted for publication: 17.12.2021