

УДК 791.43.03

DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-6/2-131-136

ХРЮКИН Денис Андреевич
Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения
г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

Denis A. HRYUKIN
Saint-Petersburg State Institute of Cinema
and Television
Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

**«ВОЕННЫЙ ФИЛЬМ» КАК ЖАНР: МОТИВЫ
ПАМЯТИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ ФИЛЬМОВ О
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ
1970-х ГОДОВ**

**«WAR FILM» AS GENRE: MOTIVES OF MEMORY
IN THE IMAGINATIVE SYSTEM OF FILMS OF THE
1970TH YEARS ABOUT THE GREAT
PATRIOTIC WAR**

Мотив памяти о Великой Отечественной войне - ведущий в образной системе отечественных фильмов 1970-х годов на военную тему, занимавших прочное место в производственном плане киностудий и значительных в жанровой палитре советского кино 1968-1985 гг. Именно на рубеже 1960-1970-х годов память о войне получает институциональное закрепление: начинаются официальные празднования Дня победы, ведется активное возведение и открытие мемориальных комплексов, формируются общности ветеранов войны, публикуются историко-патриотические романы и мемуары военачальников и т.п. Советский кинематограф 1970-х годов объемно и многообразно отразил эти изменения в мемориальной культуре страны, художественно воплотил на экране различные формы и смыслы индивидуальной и народной памяти о войне. Анализируются обозначившиеся в этот период два экранных подхода, в которых осуществлялось осмысление войны. Первый - масштабные «художественно-документальные эпопеи», выдержанные в русле официальной советской историографии. Иной художественный подход к осмыслению войны - не эпические, не панорамные, а, напротив, «камерные» и «малоформатные» по охвату событий картины о военном времени и о памяти поколений, возвращающейся к войне. На материале советских фильмов 1970-х годов, главным образом ленинградского игрового кинематографа, раскрываются различные способы воплощения мотива памяти в художественном строе картин и его значение в формировании идейно-стилистического облика фильмов. В военных картинах мотив памяти выступает сюжетообразующим началом, реализуется как композиционный прием ретроспекций-воспоминаний героя, воплощается в параллельном развитии сюжетных линий, смыкающих события войны и современность, звучит в различном внефабульном материале, открывающем или завершающем фильм. Делается вывод, что художественная направленность на сохранение и актуализацию памяти о событиях войны выделяет рассмотренные картины в оригинальную фильмографическую общность советского кино 1970-х годов. Кинематографическая специфика этой общности заключена в смыслообразующей значимости художественного мотива памяти в образной системе фильмов.

The motif of the memory of the Great Patriotic War is the leading in the figurative system of soviet films of the 1970s on the military theme, which occupied a firm place in the production plan of film studios and significant in the genre palette of soviet cinema in 1968-1985. It was at the turn of the 1960s and 1970s that the memory of the war was institutionalized: official celebrations of the Victory Day were starting, active erection and opening of memorial complexes were being started, communities of war veterans were being formed, historical and patriotic novels and memoirs of military commanders, etc. Soviet cinema in the 1970s reflected this change in the country's memorial culture in a voluminous and diverse manner, artistically embodied on the screen various forms and meanings of individual and popular memory of the war. The two screen approaches, identified in this period, were analyzed, in which the comprehension of the war was realized. The first - large-scale "artistic and documentary epics", sustained in the mainstream of official Soviet historiography. Another artistic approach to understanding the war is not epic, not panoramic, but, on the contrary, "chamber" and "small-scale" in the coverage of events of a picture about the war time and the memory of generations returning to war. The material of the Soviet films of the 1970s, mainly the Leningrad fiction cinema, reveals various ways of embodying the motive of memory in the artistic structure of paintings and its significance in the formation of the ideological and stylistic image of films. In war films, the motive of memory is a plot-forming beginning, realized as a narrative technique of flashbacks of the hero, is embodied in the parallel development of the story lines that close the events of the war and modernity, sounds in various non-diegetic material that opens or closes the film. It is concluded that the artistic focus on the preservation and actualization of the memory of the events of the war highlights the considered films in the original filmography community of soviet cinema of the 1970s. The cinematographic specificity of this community lies in the meaning of the artistic motive of memory in the imaginative system of films.

Ключевые слова: военный фильм, кинематографический жанр, советское кино, киностудия «Ленфильм», жанровая теория, жанровый фильм

Keywords: war film, film genre, soviet cinema, Lenfilm studio, genre theory, genre movie

Фильмы на военную тему, посвященные событиям Великой Отечественной войны, пользовались широкой зрительской популярностью в советском кинематографе 1955-1985 гг. Однако их культурное значение в «оттепельный» период и период 1968-1985 гг. было различным. В 1950-1960-е годы «военные фильмы» активно посещались зрителями, обходя по приоритету зрительских предпочтений иные жанровые направления, например комедийные, приключенческие,

«историко-революционные» фильмы [1, с. 32-33]. Указывая на особенности структуры кинорепертуара и социодинамики зрительской активности в оттепельном кинематографе, социолог и историк кино Л.Д. Рондели отмечает: «Киноаудитория в 1950-е, 1960-е годы обладала определенным единством. На рубеже 50-60-х годов такие разные и новаторские по содержанию и образной системе ленты, как «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», «Иваново детство», «Чужие дети», были приняты миллионами зрителей, людьми разных художественных вкусов и кинопредпочтений» [1, с. 7]. Подобное зрительское единодушие в принятии и высокой оценке многих знаковых для оттепельного кинематографа кинокартин, посвященных Великой Отечественной войне, - «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», «Живые и мертвые», «Тишина», - объяснялось во многом тем, что вплоть до середины 1960-х годов все советское общество было вовлечено в осмысление событий недавней истории, коснувшихся большинства советских граждан [2, с. 200].

Однако уже в конце 1960-х годов в жизни советского общества отчетливо обозначаются культурные изменения в отношении к событиям Великой Отечественной войны. Именно на рубеже 1960-1970-х годов память о войне получает институциональное закрепление: начинаются официальные празднования Дня победы, ведется активное возведение и открытие мемориальных комплексов («Брестская крепость», «Хатынь», «Мамаев Курган», «Партизанская поляна», «Зеленый пояс Славы» и др.), формируются общности ветеранов войны, публикуются историко-патриотические романы и мемуары военачальников, выходит многотомная «История Великой Отечественной войны Советского Союза 1941-1945 гг.».

Широкое возникновение официальных мемориальных форм и практик, направленных на трансляцию и актуализацию памяти о войне и связанных с ней культурных смыслов и ценностных ориентаций, было обусловлено двумя причинами. С одной стороны, стремлением советской власти черпать символический авторитет в событиях Великой Отечественной войны. С другой - тем, что сами эти события все более отдалялись в прошлое: начинают уходить из жизни фронтовики (потрясения от этого для военного поколения передано в фильме «Белорусский вокзал» А. Смирнова), вырастают молодые поколения, родившиеся в послевоенные десятилетия. Советский кинематограф 1970-х годов объемно и многообразно отразил эти изменения в мемориальной культуре страны, художественно воплотил на экране различные формы и смыслы индивидуальной и народной памяти о войне.

Мотив памяти о Великой Отечественной войне - ведущий в образной системе отечественных фильмов 1970-х годов на военную тему, занимавших прочное место в производственном плане киностудий и значительных в жанровой палитре советского кино 1968-1985 гг. В этот период отчетливо обозначились два экранных подхода, в которых осуществлялось осмысление войны.

Первый - масштабные «художественно-документальные эпопеи», выдержанные в русле официальной советской историографии (многосерийные циклы «Освобождение» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Фронт» И. Гостева, «Блокада» М. Ершова). Эти фильмы имели в основе сюжета главные военные операции и представляли ход войны с командного пункта. Изобразительный строй этих картин был незамысловат и однообразен: постановочная масштабность, обилие панорам и пиротехнических эффектов в натуральных батальных сценах, монументальная «портретность» средних планов нависших над картами военачальников в интерьерах фронтовых штабов и Ставки Верховного Главнокомандования. Главными в этих фильмах были образы реальных исторических военачальников, а отдельные персонажи служили лишь «утеплению» сюжета и представляли собой типизированные характеристики военного времени (враг, пленный, солдат, командующий) в экстремальных унифицированных ситуациях (подготовка к бою, атака, отступление, совещание в штабе фронта и т.п.). Основные черты сложившегося образа войны - представление руководящей народной массой государственной машины как главного действующего лица, гипертрофированная жертвенность во имя Родины, акцент на подвигах. Подобные картины продолжали официальную концепцию одиозных лент сталинского кинематографа конца 1940-х, - «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Третий удар», - представлявшей войну как столкновение двух политических систем, двух государственных машин и двух армий, в котором советская система и армия доказали свое превосходство.

В отношении же батальных сцен художественное новаторство военных фильмов 1970-х годов заключалось в совмещении «панорамного» взгляда с «окопной» правдой (к примеру, «Горячий снег» Г. Егиазарова, созданный на литературном материале «лейтенантской прозы»). Яркий художественный успех подобного совмещения - «Они сражались за Родину» С. Бондарчука по роману Михаила Шолохова. Сама фабула фильма резко контрастировала с фильмами «панорамного» направления. Четыре горьких дня второго года войны, остатки вышедшего из окружения стрел-

кового полка отступают за Дон. Пекло сражений и часы затишья, героика и лирика, юмор и трагедия, ближнее и дальнее, солдатский окоп и все поле сражения, минуты отдельной жизни и История, солдатское ерничество и трагедийный пафос, народность и углубленность в психологию и своеобразие каждого солдата, - бытовое и монументальное, грубая проза и поэтическая символика просвечивают друг в друге.

Иной художественный подход к осмыслению войны - не эпические, не панорамные, а, напротив, «камерные» и «малоформатные» по охвату событий картины о военном времени и о памяти поколений, возвращающейся к войне: лирико-драматические «А зори здесь тихие...» С. Ростокского и «В бой идут одни старики» Л. Быкова, исповедальные «Подранки» Н. Губенко, полные обеспокоенных размышлений фронтовиков «Белорусский вокзал» А. Смирнова и «Вдовы» С. Микаэляна, проникнутые памятью о погибших отцах «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова. В этих военных картинах внешняя камерность фабулы оборачивается внутренней эпичностью сюжета, значительностью подробностей и деталей, включенных в орбиту повествования и охватывающих широкие горизонты событий и судеб.

Именно в фильмах подобного формата экранных историй мотивы памяти являются важным компонентом их образного строя и значимым образом определяют их художественное звучание. Значительность *мотива памяти*, концептуально определяющего повествовательные структуры, изобразительный строй, актерско-персонажные решения большого числа картин на военную тему 1968-1985 гг., позволяет говорить о «военном фильме» этого периода как оригинальной кинематографической общности. На материале фильмов ленинградского игрового кинематографа 1970-х годов, рассматриваемых в общем контексте советского кино, попытаемся раскрыть различные способы воплощения мотива памяти в художественном строе картин.

Мотив памяти в военных фильмах реализуется как *сюжетообразующее начало повествования и развертывания экранной истории*. В фильме «Вдовы» С. Микаэляна (1976), как и в знаковом «Белорусском вокзале» А. Смирнова, а также «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова, воспоминания о событиях военных лет и их отзвуки, драматично возникшие в сегодняшнем дне, становились завязкой основного конфликта картины и движущим началом его развития. Две вдовы-солдатки ухаживают за могилой похороненных ими в 1941 году неизвестных воинов. Районное начальство к очередному Дню победы для возведения в районе мемориального парка решает перезахоронить могилу. Увидев во всесоюзной газете единственную сохранившуюся фотографию неизвестных солдат, к вдовам начинают съезжаться люди, уверенные, что они сохранили могилу их «мужа», «отца», «брата», «сына», «жениха», «друга».

Кольца незамысловатой интриги, расходясь, как круги на воде, постепенно включали в повествование все новых персонажей, своим характером, мотивами и поведением рельефно и драматично обрисовывающих живущую в людях и среди людей память о погибших на войне, различное ее понимание и отношение к ней: главных героинь, непосредственных и открытых, простых и душевно щедрых, суматошных и одиноких, трепетно оберегающих могилку неизвестных солдат и хранящих память о своих погибших мужьях и братьях; сельского бригадира и председателя, прагматичных и равнодушных к судьбе вдов; районное начальство, решившее провести «идеологическое мероприятие государственного значения», не удосужившись получить согласие бабушек; молодых ребят, младшеклассников и подростков, размышляющих о войне официально-декларативными штампами и объявляющих свою несхожесть со «стариками»; целую галерею персонажей, собравшихся со всей страны в доме у вдов и вспоминающих о своих погибших на войне родных и близких людях.

Внимание к актеру, тонкая и богатая разработанность персонажей и их взаимоотношений в фильме сочетались со значимостью житейских деталей, достоверных подробностей быта и пространственной среды: капли с потолка прохудившейся избы, «курятинка» два раза в год на 23 февраля и День победы, кусок забора, перетаскиваемый в зимнюю стужу для сооружения оградки, красивая пачка сигарет, прибереженная для «солдатиков», - из всего этого и рождалось пронзительное звучание фильма, исполненное любовного и сострадательного отношения его создателей к героиням. Память о войне становилась главной темой картины, ее существом: в художественном мире фильма она не заключалась в «военнопараднопионерском» церемониале открытия братских могил и мемориалов неизвестному солдату, но жила в том, что в неизвестном этом солдате каждый узнавал своего пропавшего на войне любимого и родного человека.

Наряду с сюжетообразующим значением мотив памяти в фильмах на военную тему мог звучать в особой *повествовательной конструкции* фильмов. Погружение в воспоминания и переживания личности главного героя, обращающегося памятью к событиям войны, осуществлялось в черед *ретроспекций* в таких фильмах, как «Пристань на том берегу» С. Шустера (1971), «Расскажи мне о себе» С. Микаэляна (1971), «Подранки» Н. Губенко (1976). Фильм Соломона Шустера, снятый по сценарию Ю. Нагибина, рассказывает о поездке кинорежиссера Климова (С. Любшин) в далекую

деревню, где во время войны, будучи военным переводчиком, он познакомился с девушкой Марией (И. Гулая). История не сложившейся в военное время любви обретает напряженную глубину благодаря ретроспекциям, то повествовательным, проясняющим фабулу, то субъективно-созерцательным, открывающим внутренние переживания героя. Необычное нарративное строение фильма художественно оправдывается характером главного героя, одновременно углубляя его, - интроверта, погруженного в себя, в созерцание своих чувств нерешительного мужчины. Интонация рефлексивного размышления-воспоминания, присущая фильму, подкрепляется собственной ранним черно-белым картина С. Шустера изобразительной манерой контрастного освещения, активно драматизирующего пространство и портретные характеристики. В «Пристани на том берегу» память словно выхватывает неровным светом из темноты пространства фигуры и лица.

Развертывание событий военного времени с помощью ретроспекций как воспоминаний героя - композиционная особенность, на которой построен фильм «Память» Г. Никулина (1975). Судьба жительницы блокадного Ленинграда раскрывается перед зрителем в обрамлении двух сцен. Начинает и завершает фильм открытие мемориала «Героическим защитникам Ленинграда» на площади Победы, участником церемонии которой является главная героиня. Дав панорамными планами представление о месте действия, авторы фильма сразу переключаются на субъективный взгляд героини, обращенный к многофигурным скульптурным композициям защитников Ленинграда и участников блокады. Монтажно и ритмически организованные планы, перемежающиеся с портретными планами героини, постепенно вовлекают нас в ее мысли и переживания. Благодаря такому композиционному обрамлению краткое мемориальное событие настоящего художественно переплавлялось с событиями прошлого в единое интенсивное время-пространство. Монумент, увековечивающий славу защитникам Ленинграда, соединялся с живой памятью человеческого сердца.

Однако подобный прием, данный вне художественной субъективности переживаний героя, лишился образного значения и превращался в расхожий декларативный штамп. Внефабульной сценой торжественного открытия монумента героям Великой Отечественной войны открывается фильм «Ижорский батальон» Г. Казанского (1972), в картине «В то далекое лето» Н. Лебедева (1974) схожая сцена завершает фильм. Подобные сцены были представлены с точки зрения нейтрального повествователя и сопровождались закадровым комментарием, повторяющим уже зафиксированные кадрами высеченные на монументах строки. Лишенные художественных связей с главными событиями фильма, эти сцены выглядят декларативными вставками. А сама история, как, например, в фильме «В то далекое лето», оказывается безыскусной иллюстрацией внешней событийной канвы героического подвига.

Открытие мемориальных монументов, активно ведущееся на рубеже 1960-1970-х годов, - очень распространенный момент в военных фильмах 1970-х годов. Но лишь изобретательная и осмысленная работа с ним как органичным компонентом повествования и образной целостности фильма наделяла его силой художественного воздействия (как, например, потрясающий финал картины «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого с возложением старшиной памятной таблички на месте гибели девушек-зенитчиц).

Наряду с ретроспекциями в повествовательной организации фильмов мотив памяти находил свое воплощение в *параллельном развитии двух сюжетных линий*, смыкающих события войны и современность. Такова драматургическая особенность картин «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого и «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова. Юная девушка, ровесница зенитчиц, открывает для себя красоту и тишину живописных мест, где когда-то «вторым эшеленом» велся «бой местного значения» (характерное название серий фильма). Финал картины, в котором девушка, положив собранные цветы и обменявшись робким участливым взглядом со старшиной, становится сопереживающим участником, соединяет в единый голос памяти основную и побочную линии фильма.

Схожим образом в «Аты-баты, шли солдаты...» две равнозначные сюжетные линии смыкаются к концу фильма на поле боя, произошедшем весной 1944 г. и память о котором чтят собравшиеся весной 1974 г. дети погибших бойцов противотанкового взвода. Помимо оригинального повествования, фильм выделяется особой теплотой и душевностью, свойственными военным картинам Леонида Быкова, а также точностью художественно отраженных явлений. Так, к примеру, в упомянутом фильме был отображен феномен «фольклоризации» военных событий. Едущим на место боя родственникам молодой водитель передает о рассказанном ему от односельчан подвиге 18 пехотинцев, привязавших к себе гранаты и подорвавших 18 танков. Однако уже в следующих сценах начинают раскрываться объемные и разные характеры людей, по-разному погиб-

ших, но до конца «стоявших насмерть во имя жизни» (эпиграф фильма), за своих детей, через 30 лет по велению сердца приехавших к отцам на братскую могилу.

Мотив памяти возникает и в военных фильмах ленинградского режиссерского дуэта А. Вехотко и Н. Трощенко: «О тех, кого помню и люблю» (1973) и «Кадкина всякий знает» (1976). В обеих картинах, крепких и художественно изобретательных, мотив памяти реализуется во *внефабульном материале*, событийно никак не соотносящимся с основным действием фильмов. «О тех, кого помню и люблю» с первых кадров настраивает зрителя на интонацию откровенной дружеской беседы, личных и дорогих воспоминаний, которыми делится герой-рассказчик, чей голос звучит за кадром (исполнителя главной роли В. Золотухина). Камера, фиксирующая фрагменты-впечатления от движения по Невскому проспекту, затем вглядывающаяся в лица людей на ленинградских улицах и площадях, словно воспроизводит траекторию заинтересованного взгляда героя с его взволнованным обращением: «Здравствуй, Ленинград! Как ты живешь?». И лишь создав особую атмосферу повествования, интригующую и вовлекающую зрителя, фильм начинает рассказ о командире женского саперного батальона, набранного из эвакуированных девушек-ленинградок.

По-иному звучит подобный внефабульный компонент в фильме «Проверка на дорогах» А. Германа. Начальные кадры с фашистами-немцами, поливающими бензином картошку и загружающими в вагоны угнанный у крестьян скот, идут на фоне закадровых воспоминаний пожилой женщины-очевидца, повторяющей на словах то, что зритель видит на экране. Никак не соотносясь с основным событийным рядом картины, такое начало становится как бы воплощенным словом, зримым воспоминанием, чуть ли не документальным запечатлением того, чем угловатым пожилым голосом делится очевидец, участник войны. Этот образный компонент находил свое развитие и в другом фильме А. Германа - «Двадцать дней без войны», продолжавшим эстетику документальной фотографии, бытовой и психологической конкретики. Картина проведенных Лопахиным двадцати дней складывается из череды деталей, событий, лиц, воскрешенных памятью то ли самого героя (исполнитель Ю. Никулин), то ли уже отдаленного от событий рассказчика (закадровый голос К. Симонова), чьи размышления звучат в начале и конце фильма.

В отличие от картины А. Вехотко и Н. Трощенко «О тех, кого помню и люблю» с ее интонацией личных воспоминаний, фильм «Кадкина всякий знает» обращается к историческим образам народной памяти о войне. Осуществляется это изобретательно посредством не относящегося к художественному миру экранных героев материала, а именно титров и закадровой музыки: хрестоматийных военных фотографий и марша «Прощание славянки», исполненного с нарастанием силы звучания и сменой инструментов от одинокой и печальной балалайки до воодушевленного оркестра (подобное привлечение фотографического и музыкального материала можно встретить в фильмах «Горячий снег» Г. Егиазарова и «В бой идут одни старики» Л. Быкова). Такое начало создавало эмоциональный настрой фильма, задавало темы народной судьбы и народной памяти, в горизонтах которой затем велся экранный разговор со зрителем. В центре рассказа был деревенский мужик, солдат Кадкин (Г. Бурков), вернувшийся к семье с неожиданным «трофеем»: потерянным матерью грудным ребенком.

Мотив памяти - значимый компонент образной системы многих отечественных фильмов 1970-х годов, посвященных осмыслению Великой Отечественной войны. В военных фильмах мотив памяти выступает сюжетообразующим началом («Вдовы» С. Микаэляна, «Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова), реализуется как композиционный прием ретроспекций-воспоминаний героя («Пристань на том берегу» С. Шустера, «Подранки» Н. Губенко, «Память» Г. Никулина), воплощается в параллельном развитии сюжетных линий, смыкающих события войны и современность («А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова), звучит в различном внефабульном материале, открывающем или завершающем фильм («Ижорский батальон» Г. Казанского, «В то далекое лето» Н. Лебедева, «Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны» А. Германа, «О тех, кого помню и люблю» и «Кадкина всякий знает» А. Вехотко и Н. Трощенко). В каждом из фильмов рассматриваемый мотив несет жизнетворческую миссию сохранения и передачи живой памяти о Великой Отечественной войне.

Художественная направленность на сохранение и актуализацию памяти о событиях войны и выделяет рассмотренные нами картины в *оригинальную фильмографическую общность советского кино 1970-х годов, кинематографическая специфика которого заключена в смыслообразующей значимости художественного мотива памяти в образной системе фильмов*. Эта эстетическая особенность вырастает из социальных реалий своего времени, мемориальной культуры 1970-х годов. В этом отношении «военный фильм» 1970-х как жанровая общность картин, обладающих своим оригинальным эмоционально-смысловым контекстом, является кинематографическим феноменом жанровой системы советского кино 1968-1985 гг.

Сложность жанрового анализа и жанрового определения военных картин 1970-х годов заключается в том, что объединяющее начало этих фильмов лежит глубже тематического родства

(событийного материала) и формальных приемов (сюжетные ходы, операторские решения, типы персонажей). Как отмечает киновед А. Гусев, военный фильм не имеет «универсальных, оптимальных правил драматургического или изобразительного устройства фильма», формальной трактовки материала (как, например, в вестерне, гангстерском фильме, лирической комедии) [3]. Однако и сам «материал», изображаемые явления и события, не являются надежным критерием для понимания внутреннего родства рассмотренных фильмов, что убедительно демонстрируют упомянутые «художественно-документальные» эпопеи. В их основе лежат военные события 1941-1945 гг., но концептуальный посыл фильмов отличен от идейного звучания таких картин, как «В бой идут одни старики» и «Белорусский вокзал». Иными словами, при единстве материала эти картины не составляют единый эмоционально-смысловой контекст. Отвлекаясь от проблемы жанрового анализа, отметим, что такие фильмы-циклы 1970-х, как «Освобождение», «Фронт», представляют собой образцы «батального фильма» («combat movie»), художественно реконструирующего сражения и военные операции [4, pp. 117-124; 5; 6].

В случае же таких военных фильмов 1970-х годов, как «А зори здесь тихие...», «Аты-баты, шли солдаты...», «Они сражались за Родину», «Двадцать дней без войны», речь идет об иной сверхзадаче. Жанровым стержнем подобных картин является мотив памяти как повторяющийся значимый компонент образной системы фильмов, связанный с определенным смысловым материалом и активно причастный идейной концепции картин. Жанровый анализ помогает в самой поэтике фильмов обнаружить и сформулировать объективную художественную близость многих военных картин 1970-х годов, ставших достоянием отечественной культуры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969-2010 гг.). - М.: НИИ киноискусства ВГИК им. С.А. Герасимова, 2013.
2. Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. - 2004. - № 66.
3. Гусев А. Спасение по правилам: Военный фильм // Сеанс: [сайт]. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/war-film/> (дата обращения: 08.11.2017).
4. Neale S. War Films in Genre and Hollywood. Psychology Press, 2000.
5. Eberwein R.T. The War Film. Rutgers University Press, 2005.
6. Clarke J. War Films. Virgin Books, 2006.

REFERENCES

1. Rondeli L. D. Kino i ego auditoriya. Analiticheskaya letopis' vzaimootnosheniy (1969-2010 gg.) [Cinema and its audience. Analytical chronicle of relationship (1969-2010)], Moscow, NII kinoiskusstva VGIK im. S. A. Gerasimova, 2013. (In Russ.).
2. Margolit E. Ya. Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya [Soviet cinema. Main stages of formation and development] Kinovedcheskie zapiski = Film Studies article: Journal of 2004, Vol. 66. (In Russ.).
3. Gusev A. Spasenie po pravilam: Voennyi fil'm [Rescue by rules]. Seans = Movie show: [site]. Access mode: <http://seance.ru/blog/war-film/> (date of reference: 08.11.2017). (In Russ.).
4. Neale S. War Films in Genre and Hollywood. Psychology Press, 2000. (In Eng.).
5. Eberwein R. T. The War Film. Rutgers University Press, 2005. (In Eng.).
6. Clarke J. War Films. Virgin Books, 2006. (In Eng.).

Информация об авторе:

Хрюкин Денис Андреевич, аспирант, кафедра драматургии и киноведения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

Получена: 11.12.2017

Для цитирования: Хрюкин Д.А. «Военный фильм» как жанр: мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной войне 1970-х годов. Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 6. Часть 2. с.131-136.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-6/2-131-136.

Information about the author:

Denis A. Hryukin, Postgraduate Student, Department of Screenwriting and Film Studies, Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television, Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

Received: 11.12.2017

For citation: Hryukin D.A. «War film» as genre: motives of memory in the imaginative system of films of the 1970th years about the Great Patriotic War. Historical and Social-Educational Idea. 2017. Vol. 9. no.6 Part.2. Pp. 131-136.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-6/2-131-136. (in Russian)