



Модели поведения в советском кино Великой Отечественной войны

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения, доцент

В статье анализируются паттерны моральных установок в фильмах, созданных во время Великой Отечественной войны, выявляются основные образцы поведения мужчин и женщин на войне, в тылу. Характеризуется также доминирующая в кинематографе военных лет такая важная установка, как этика долга, ориентирующая массового зрителя на модель жизни в подвиге.

Великая
Отечественная
война, советский
кинематограф,
моральные нормы
поведения, месть,
подвиг

В мае 1941 года на совещании творческих работников кинематографии А.А. Жданов, член Политбюро ЦК ВКП(б) и секретарь ЦК ВКП(б), отвечавший за идеологию и внешнюю политику, в очередной раз напомнил о главной функции кинематографа: «Кино учит как жить»¹.

Уже с конца 1930-х годов кинематограф служит инструментом борьбы с внутренними и внешними врагами. И игровые, и хроникальные фильмы были в первую очередь ориентированы на политико-воспитательную работу в армии, в тылу, о чем свидетельствуют многие партийные документы тех лет².

Фрейм³ «священной войны за отечество» был единственным и исключительным, он упорядочивал реалии жизни, диктовал модели поведения в самых разных ситуациях и обстоятельствах фронта и тыла.

Кинематограф облек правившие обществом во время войны сверхидеи (идеи-господа, master ideas — термин Теодора Роззак) в образную форму, наполнил их чувствами и болью живых людей, «потом и кровью». Воплощенные в массовом искусстве усилиями высокопрофессиональных кинематографистов эти идеи могли стать «могучей силой, мобилизующей наш народ на разгром врага»⁴. В целом можно рассматривать фильмы военных лет как единое эпическое произведение, дающее зрителю важнейший «урок жизни» в условиях сложнейших испытаний.

Отечественная война, гораздо острее поставившая перед народом задачу сплочения и единения, нежели строительство го-

¹ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы. М., 2005. С. 627.

² Там же. С. 566–715.

³ Фрейм понимается в тексте как концептуальная смысловая структура. — Прим. авт.

⁴ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы. М., 2005. С. 655.

² Гинзбург С.С.
Очерки теории кино.
М.: Искусство, 1974.
С. 160.

сударства и индустриализация, способствовала формированию коллективистской идентичности советского человека. В значительной части военных кинолент действует коллективный герой: это солдаты, партизаны, моряки, рабочие заводов в тылу, жители оккупированных территорий, тимуровцы и т. д., достаточно привести названия: «Фронтовые подруги» (1941), «Мы с Урала» (1943), «Непокоренные» (1945), «Непобедимые» (1943), «Простые люди» (1945). Герой фильма действует обычно как наиболее яркий представитель позитивно настроенного коллектива, его концентрированное проявление; он не индивидуальность (уникальная, противоречивая, сложная, самобытная фигура), а образец для подражания, пример, на который должен ориентироваться зритель. Его «Я» — это персонифицированное «Мы», в этом смысле характерно название одной из лент — «Я — черно-морец» (1944).

Когда киногерой совершает подвиг или умирает за родину, то это воспринимается не как его личный выбор и поступок, а как проявление настроя, влечения сплоченного сообщества, всего народа. На его месте так и должен поступать настоящий советский человек — это коллективный подвиг, выпавший на долю персонажа, который выполняет свой долг. Фильмы не оставляли зрителю возможности выбора, с кем себя отождествлять. Эмоционально зритель мог быть только на стороне *наших*.

Коллективным является и портрет врага — немцев, несущих в фильмах военных лет коллективную вину за злодеяния фашизма. Однако, как писала историк и философ Х. Арендт, «моральные и правовые нормы имеют одну очень важную общую черту — они всегда обращены к личности, к ее, личности, деяниям»⁵. И судить, по мнению этого исследователя тоталитаризма, следует отдельную личность, а не группу. Иначе говоря, в сфере морали и права не может быть коллективной вины и коллективной ответственности... за исключением тех случаев, когда «вся община берет на себя ответственность за поступок одного из своих членов», или когда «общность считается ответственной за то, что было сделано от ее имени»⁶. Поскольку, как утверждает Х. Арендт, «здесь мы подходим к более строгому разграничению между политической (коллективной) ответственностью, с одной стороны, и моральной и/или правовой (личной) виной — с другой»⁷.

Таким образом, оценивая этические ориентиры отечественных фильмов военного времени, необходимо иметь в виду, что мораль в этот период являлась неотъемлемой частью политики, а моральные достоинства и добродетели положительных киногероев были обусловлены политической ситуацией.

⁵ Арендт Х.
Ответственность
и суждение. М., 2014.
С. 206.

⁶ Там же. С. 208.

⁷ Там же. С. 209.

Месть как долг

Нельзя не отметить, что красной нитью в игровых и документальных фильмах, в боевых киносборниках военной эпохи проходит тема мести. В 1942 году, то есть в начальный, самый трагический, период войны выходит фильм «Секретарь райкома» (1942), где Кочет, секретарь парторганизации, ставший командиром партизанского отряда, дважды произносит клятву, повто-



Кадр из фильма
«Секретарь райкома»

ряемую партизанами, а с ними (героем, коллективным героем) и зрителями: «За сожженные города и села, за смерть детей и матерей, за пытки и издевательства над моим народом я клянусь мстить жестоко и беспощадно и неустанно. Кровь за кровь! Смерть за смерть!». Эта клятва усиливается угрозой командира фашистскому главарю: «Никакие зверства и пытки не могут сломить богатырской мощи нашего народа. Сделать рабами не выйдет. Мы, русские, будем истреблять вас как бешеных собак. Кровь за кровь!».

Характерно, что победоносный бой происходит в церкви, символизируя его праведный и священный характер. Командир убивает главного фашиста, а девушка Наташа — русского предателя, высказав ему слова презрения. Командир упрекает Наташу, что та поспешила стрелять: «Повесить было бы правильнее, для всех удовольствие!».

Осуществленная месть или призыв к мести, имеющие место почти во всех фильмах военного периода, читаются не как проявление языческой нетерпимости, а как восстановление нарушенного мирового порядка, осуществление справедливого воздаяния. Фильм М. Ромма «Человек № 217», снятый в 1945 году, начинался хроникальными кадрами «Парада побежденных» — проход пленных немцев по Москве 17 июля 1944 года. В игровых кадрах, вмонтированных в хронику, в толпе советских людей мы видим исполненную гнева и ненависти героиню фильма, и создатели фильма явно разделяют ее чувства. Она переживает момент возмездия, далее в фильме повествуется о ее унижениях в немецком плену.

Можно предположить, что сегодняшнему зрителю М. Ромм рассказал бы о женщинах, которые, преодолев злость и душевную боль, почувствовали бы сострадание к раздавленному горем и отчаянием, немой и босым немцам, давали бы им хлеб, одежду. В жизни было и то, и другое. В пространстве же современной культуры мы более ценим способность прощать, а не страсть мстить. Однако упрекать фильмы военных лент в пропаганде насилия и развязывании агрессии, что нередко происходит в современной кинокритике, — значит не понимать исторического контекста произведения и его прикладного значения. Советский коллективизм военного времени проявлялся, с одной стороны, как праведный гнев, как жесткая непримиримость и даже жестокость в отношении врага, с другой — как альтруизм, готовность отдать жизнь за *своих*.

Модель поведения «*свои — чужие*», формировавшаяся в ходе непримиримой классовой борьбы, получает в военное время новые измерения. Со своими необходимо спланиваться, чужих убивать, только так и можно выжить на войне. В фильме «Я — черноморец» отец Григорий Полосухин наставляет сына Степана Полосухина (обе роли играет Б. Андреев, что рассматривается как два состояния единого героя-образца), отправляющегося служить на флот: «Попадешь в беду, сам погибай, а товарища выручай! Будешь смелым, оба выберетесь. Струсишь, оба погибнете. У товарища рубахи нет, сними свою, отдай, тогда ты будешь настоящий моряк. Вот Степа, и тебе выпала наша дорога — полосухинская, будешь служить во флоте. Смотри, Степан, служи хорошо, не опозорь фамилии». И сын клянется: «Вам от меня, папаша, позора не будет, я *комсомолец*».

Единство коллектива определяется *родом* (мы — полосухинские), *национальностью* (герои фильмов подчеркивают: мы — русские), *идеологией* (комсомольцы, коммунисты). Тема дружбы, взаимовыручки — одна из центральных в фильмах, но особой популярностью пользовалась кинолента «Два бойца» (1943), не просто воспевавшая дружбу, но и учившая понимать товарища, прощать ему изъяны характера, сохранять отношения в любых испытаниях. Фильм выполнял особую культурную миссию, сплачивая коллектив, имел как гуманистическое, так и политическое значение.

В конце фильма «Я — черноморец» Григорий Полосухин говорит младшему члену семьи о том, что его дед и прадед служили во флоте, и при Петре I был, наверное, боцман Полосухин. Провожая младшего сына на фронт, он напутствует: «Смотри, не опозорь фамилию». А Степан отвечает: «От меня папаша, позора

не будет, я — *черноморец*». Пройдя через все перипетии, Степан обретает новую коллективную идентичность, принадлежа к сообществу черноморцев, и не может предать их традиции. Коллективная идентичность фундирует необходимость следовать долгу, а не индивидуальным потребностям, выбору.

В первых кадрах картины надпись информирует о завязке военных событий: «7 августа 1941 года один из наших катеров получил боевое задание произвести разведку огневых точек немцев, привлекая на себя огонь». Этой надписью подчеркивается идентичность зрителя, который отождествляет себя с «нашими», но если заменить «наших» на «советских», зритель оказывается в положении наблюдателя, свидетеля, а не участника событий, он эмоционально дистанцируется, выпадет из сплавляемого фильмом сообщества. В военное время было важно, чтобы зритель ставился в положение именно соучастника событий, а не наблюдателя.

Советское кино стремилось воплотить модели поведения для всех групп населения, и для тех, кто пошел на фронт, и кто остался в тылу, для мужчин и женщин, для старых и малых (за время войны было снято более 20 детских фильмов!). Наиболее архетипически выраженными на экране военного времени были образы мужчин и женщин.

Мужчина на войне: герой и мудрец

Мужчина в фильмах войны проявляется в разных ипостасях, но наиболее распространены два воплощения — отчаянного, безрассудного, искреннего, чистого юноши-воина, погибающего чаще всего после совершения подвига, и мудрого, рассудительного, осторожного, опытного, терпеливого, духовно зрелого челове-

ка, выступающего в роли наставника, командира, руководителя.

Поведение мужчины-мудреца обычно безупречно положительно, этот персонаж предназначен служить основным примером для зрителей. Самобытные и яркие актеры, воплощавшие этот образ, придавали ему обаяние и притягательность, но не индивидуализировали его, сохраняя типоло-

Кадр из фильма
«Секретарь райкома»



гические черты. Тип мужчины-мудреца не характеризуется его социальным происхождением или возрастом, он может быть интеллигентом (О. Жаков в «Март-Апрель», 1943; «Подводная лодка Т9», 1943; Б. Бабочкин в «Непобедимых»; Н. Боголюбов в «Небе Москвы», 1944; В. Зайчиков в «Человеке № 217», 1944) или представлять трудовой народ (Б. Бабочкин в «Родных полях», 1944; В. Ванин в «Секретаре райкома»; Н. Крючков «Парень из нашего города», 1942); быть молодым или старым (М. Жаров в «Во имя Родины», 1943, «Секретарь райкома»; А. Бучма в «Непокоренных»). Главное, что его отличает, — ум, способность стратегически мыслить, решать сложные задачи, верность традициям и новаторство. Мужество в данном случае — не brutality, а расчет, терпение, спокойствие и воля, чувство юмора, особо ценящееся во время войны.

В фильме «Непобедимые» (М. Калатозов и С. Герасимов) инженер Родионов (Б. Бабочкин), в дни блокады Ленинграда организующий выпуск нового танка на заводе, — образец для подражания. Рядом с ним есть и два образа недопустимого поведения. Это инженер Пронин, готовый безрассудно жертвовать жизнью: он погибает героически, но нельзя пробрасываться собственной жизнью, она должна быть с максимальной пользой употреблена в дело⁸; и это малодушный ничтожный человек Кривошеев, который погибает глупо, от страха: быть трусом нельзя.

Герои, способные на отчаянный поступок, на войне нужны. Готовность к подвигу, к самопожертвованию трактуется в советских фильмах как черта национального характера: героизм у нас в крови, тогда как разум нужно воспитывать. Зачастую складывается впечатление, что героев советских фильмов приходится не побуждать к подвигу, а удерживать от него. Моряк Степан Полосухин в фильме «Я — черноморец» всем хорош, но, по отзывам партизан, горяч слишком. Ему не избежать передрыг. Но попав в плен, он менее всего думает о спасении жизни. Грех малодушия свойственен лишь отрицательным персонажам.

Спасаются герои фильмов военных лет (Степан Полосухин тоже) в силу высшей справедливости, случайно, но не потому, что сами приложили к этому усилия. И так как спастись на войне невозможно, человек выбирает не жизнь, а то, как умереть. Умереть достойно, «красиво», не сломавшись духовно, не искушаясь желанием купить «жизнь с девочками, шнапсом и консервами», и напоследок сказать всю правду «палачам и антихристам», плюнув им в лицо. Лучше всего умереть с песней на устах, как это делает герой М. Жарова в фильме «Во имя Родины»; готовясь к смерти, он пьет водку, приговаривая, что водка не для храбрости, а для

⁸ Еще в фильме «Чкалов» (1941) Сталин наставлял дерзкого летчика: «Ваша жизнь нам дороже самолетов. Нельзя рисковать, когда нет перед тобой большой великой цели». — Прим. авт.

тепла, от страха же спасает песня. «Красивая», «образцовая», возвышенная, «правильная» смерть показана во многих фильмах 1940-х годов. Театрализация смерти во время войны примиряла зрителя с обстоятельствами, позволяла вообразить ее, придать ей форму и смысл, преодолеть отчаяние: «На миру и смерть красна».

В фильме «Подводная лодка Т9» мы видим воплощение мужских норм жизни эпохи Великой Отечественной войны. Главная тема — подвиги на войне. В фильме два антипода: капитан Костров (О. Жаков) и командир торпедной части подводной лодки Чибисов (Б. Чинкин). «До чего же вы отчаянный товарищ!», — говорит Костров Чибисову на его предложение рискнуть провалиться через вражеский заслон. Герой Жакова не приветствует лихачества, предпочитает продуманность, осторожность, он умен, наблюдателен, расчетлив, способен быстро реагировать на ситуацию и принимать гибкие решения, он наделен терпением, умением владеть порывами и чувствами. Он трезво мыслит и опровергает утверждение, что противника надо всегда уничтожать — это надо делать целесообразно, а уничтожив финский корабль, они рисковали выдать себя, провалить операцию. Он управляет сложной техникой, анализирует свои действия, сетует на ошибки, пустую трату сил, неэффективность. Вот разрушили оставленный немцами объект. Он теоретик, автор статьи о десантных возможностях подводной лодки, и руководствуется точными знаниями, когда проводит операцию подрыва моста. Это та мужественность, которой надо учиться, а мужество Чибисова у русских в крови. В фильме Чибисов поет песню о грозной мести и славе русских моряков, о презрении гибели. Массовый героизм олицетворяется и тем, как самоотверженно затыкают моряки собственными телами пробоину в корабле.

Азарта и авантюризма морякам не занимать: не доведя операцию до конца, они оставляют на месте взрыва горделивое послание «Подарок от Т9». И только разумный руководитель останавливает: «Торопиться не надо. Нужно точно знать, что операция выполнена». Враг перебивает бикфордов шнур, взрывное устройство не срабатывает. Тогда-то Чибисов и совершает подвиг: он подрывает мост, жертвуя жизнью. И когда капитан Костров смотрит на его фотографию в черной рамке, зрители вместе с ним клянутся помнить о бесстрашных героях. Сочетание страсти и разума, ума и порыва — вот что необходимо для Победы.

Есть в фильме и ответ на вопрос, как умирать. Когда в подлодке заканчивается кислород, моряки не хотят «умирать, как крысы, задохнувшись». Они предлагают всплыть, глотнуть свежего воздуха, лицом к лицу встретиться с врагом и умереть в бою: «Такой

фейерверк им закатым!», но герой Жакова пресекает их порывы: «Надо уметь ждать!». Лишь когда надежды на спасение не остается, капитан говорит: «Пришло время принять неравный бой». И приходит спасение в последнюю минуту — наступление советских войск. Вражеские корабли отступили. «Наши!» — всеобщее ликование. Спасены, потому что проявили терпение, волю и веру.

Женщина на войне: воительница, возлюбленная, мать

Женские образы в военных фильмах тоже обладают типологическими чертами. Однако их проявление готовности к подвигу, чистота, жертвенность и мудрость имеют, по сравнению с мужскими образами, свои особенности.

Положительный образ женщины наиболее ярко раскрывается в ипостасях воительницы, возлюбленной и матери. В фильме «Во имя Родины» героиня Валя возмущена репликой «мужика» (М. Жаров), что женщины созданы для украшения жизни, да еще приводит в пример Шурочку, которая «многим радость доставила». Валя готова ударить наглеца, воспринимающего женщину игрушкой на «елке-жизни». Она отважнее многих мужчин выполняет задания. На равных с мужчинами совершают подвиги героини М. Ладыниной («Секретарь райкома»), В. Караваевой («Машенька», 1942), З. Федоровой («Фронтовые подруги»), М. Пастуховой («Во имя Родины») ... Утверждая право женщины выполнять задачи, считающиеся мужскими, в том числе воевать, советский кинематограф формировал современные гендерные представления, привносил в жизнь феминистские ценности. При этом героини не становились маскулинными, мужественность зачастую подчеркивала их женское обаяние.

Фильм «Фронтовые подруги» показывает трансформацию героинь с их дамской легкомысленностью, боязливостью, неорганизованностью в бесстрашных и отважных фронтовиков. За внешней переменной платьев, юбок на военную униформу следует внутреннее преображение, которое в этом и других фильмах трактуется как единственно правильное. Кокетство, украшения, наряды, сексуальность либо отдаются отрицательным персонажам (Пуся в фильме «Радуга»), либо осуждаются как неизжитые атавизмы мирного времени (Таня в «Фронтовых подругах», Соня в «Жди меня»). Любовь, которую встречают на войне положительные героини, трактуется как чувство на всю жизнь.

Целомудрие и верность — главные женские качества и женщины-бойца, и той, кто осталась в тылу ждать любимого. Модель поведения возлюбленной или жены героя фронта и тыла дана в фильмах «Жди меня» (1943), «Парень из нашего города», «Фрон-

товые подруги», «Простые люди», «Непобедимые». Верная и преданная любовь женщины способна защитить от смерти («Жди меня»), а влюбленность в женщину может вернуть измученного войной мужчину к жизни («Фронтовые подруги»). Любовь в военных фильмах чиста, как правило, не знает ревности. В фильме «Фронтовые подруги», как и в довоенных советских фильмах («У самого синего моря» Б. Барнета), ситуация влюбленности двух мужчин в одну женщину, лишена драматизма: она не только не ссорит соперников, но даже сближает их. Кинематограф демонстрирует зрителю идеальное разрешение сложных жизненных конфликтов.

В отношениях женщины к мужчине в военных фильмах ощущается больше материнской заботы, нежели любовной страсти — в фильме «Во имя Родины» героиня предлагает возлюбленному спеть «Колыбельную», чтобы он, не спавший трое суток, отдохнул.

Нередко в военных фильмах женский героизм и мужество получают превосходную форму («Зоя», «Она защищает Родину», «Радуга»), чаще всего они усилены материнской болью. В фильме «Во имя Родины» мать воина в отчаянии говорит нацисту, что хотела бы «приволоочь» их матерей в Россию и показать им, «каких гадюк они народили», и если бы эти матери не проклинали своих сы-

новей, то она бы убила и сыновей, и их матерей. Женщина-воин трактуется как женщина-мстительница. Кроме наиболее известной героини фильма «Она защищает Родину» (В. Марецкая), можно привести в пример и второстепенного персонажа из фильма «Во имя Родины»: жена перебежавшего на сторону нацистов врача (О. Жизнева), против своей воли разделявшая конформизм мужа, делает выбор в пользу сына — советского



Кадр из фильма «Она защищает Родину»

солдата, а узнав о его гибели, совершает подвиг — отравляет немецкого полковника. Этот поступок она делает и от имени мужа-врача, обрекая его на смерть; так она снимает родовую вину, к чему в начале фильма ее побуждала подруга — мать командира.

Мстительность у героинь военных фильмов сочетается с христианским мотивом богородичного смирения, жертвенности, любви к миру. Матери не только благословляют сыновей на



Кадр из фильма
«Родные берега»

подвиг, но и проявляют заботу о чужих детях (Т. Макарова в «Большой земле», 1944), обо всех солдатах (Ф. Раневская в «Родных берегах», З. Федорова во «Фронтовых подругах»), охраняют родной Дом (в «Родных берегах» Ф. Раневская играет директора музея, с беспредельной отвагой сохраняющей культурные ценности, и когда в музее появляются наши солдаты, она встре-

чает их, как мать своих детей, обрушивая волну любви, надежды, сострадания и силы духа).

Опираясь на глубокую духовную традицию в изображении матери, кинематограф создает идеологизированную моральную норму. Наиболее отчетливо в своем крайнем проявлении это представлено в фильме «Нашествие» А. Роома (1944). Во время войны из мест заключения возвращается Федор Таланов, семья не сразу принимает морально сомнительного сына; чтобы реабилитироваться в глазах родителей, он должен совершить подвиг. И он готов пожертвовать жизнью ради спасения более ценного члена общества — командира партизанского отряда; мать хладнокровно выдерживает испытание, указывая на фашистском суде на сына как на партизана и врага немцев и обрекая его на смерть. В момент казни родители признают, что когда их сын стал героем, он вернулся к ним. Фактически мать не оставляет сыну выбора, жестко принуждая его принести себя в жертву обществу, еще недавно изолировавшему его.

* * *

Кино военного времени продолжало единую тенденцию сталинского кино, выступая в роли преобразователя жизни. Кинематограф формировал как эмоциональное отношение зрителя к типологическим ситуациям и конфликтам, так и социальные представления о долге, обязанностях, хороших и дурных поступках, стандартах допустимого и недопустимого поведения. Моральный ригоризм, определенность и однозначность сюжетов фильмов войны, безусловно, сыграли большую роль в Победе. Х. Арендт отмечала: «Мы судим и отличаем правильное от неправильного благодаря тому, что в уме у нас присутствуют

некое событие и некая личность, отсутствующие во времени и пространстве, но ставшие образцами. <...> Внушить сыну или дочери живое и стойкое чувство сыновнего долга можно скорее чтением “Короля Лира”, чем всех сухих томов по этике и богословию, какие когда-либо были написаны» (Ницше)⁹. Кинематограф военных лет не стал бы для зрителей органом жизни, если бы он сухо проповедовал моральные истины. В созданных им мифах, в эстетической простоте и наивности народных образов зрители черпали веру, чувство сопричастности истории, высшую справедливость и радость.

В фильмах военных лет доминирует этика долга. «Долг не желает мириться с обстоятельствами, требует волевого усилия для осуществления нравственных ценностей и самопреодоления, не желает ничего для себя взамен совершенному поступку»¹⁰. В современной этике существует ряд критических замечаний в отношении этики долга: в ней не решен вопрос об авторитете, стоящем за нормами; ее требования надситуационны, так как «нормативное сознание не желает вникать в обстоятельства жизни людей, которые бывают очень сложными», существует недооценка «этикой долга внутреннего мира личности. Она нацелена на внешнее исполнение норм...»¹¹.

Этика долга советских фильмов, внедрявших модель «жизни в подвиге» в годы войны, казалась неуязвимой, так как в ней были четкие целевые ориентиры для общества: если люди будут следовать предписанным нормам, государство победит в войне, уничтожит фашизм — угрозу всему человечеству. Разрушение советской государственности и идеологии поставило под сомнение моральную составляющую фильмов военных лет. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арендт Х. *Ответственность и суждение* / пер. с англ. Д. Аронсона, С. Бардиной, Р. Гуляева. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. — 352 с.
2. *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы.* — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. — 1120 с.
3. Сковорцов А. *Этика: учебник для бакалавров* / под общ. ред. А.А. Гусейнова. — М.: Изд-во Юрайт, 2016. — 310 с.

REFERENCES

1. Arendt H. *Otvetstvennost i sugdenie* [Responsibility and Judgment] / per. s angl. D. Aronsona, S. Bardinoj, R. Gulaeva. — M.: Izd-vo Instituta Gaydara, 2014. — 352 p.
2. *Kremlovskij kinoteatr. 1928–1953: dokumenty.* [Kremlin cinema. 1928–1953: documents]. — M.: Rossijskaja političeskaja jenciklopedija (ROSSPJEN), 2005. — 1120 p.
3. Skvorcov A. *Jetika: učebnik dlja bakalavrov* [Ethics: A Textbook for bachelors] / pod obshh. red. A.A. Gusejnova. — M.: Izd-vo Jurajt, 2016. — 310 p.

⁹ Арендт Х.
Указ. соч. С. 203.

¹⁰ Сковорцов А. *Этика: учебник для бакалавров* / под общ. ред. А.А. Гусейнова. М., 2016. С. 234–235.

¹¹ Там же. С. 235.

Patterns of Behavior in the Great Patriotic War's Soviet Cinema

Marianna A. Rostotskaya

PhD (Arts), Assistant Professor

UDC 778.5C/P(09)^{«1941–1945»}+778.5.01(014)+37.01+39+9(47)

ABSTRACT: The author explores the moral stances of films produced during the Great Patriotic War.

The author considers these films as a part of the state cultural policy suggesting that their plots and characters were subject to the political situation and focused on the morale building activities both in the military and in the rearward. The frame of holy war dictated patterns of behavior on the screen as well as in real life.

The Great Patriotic War and necessity of the nation's unity promoted Soviet people's collectivist identity. The theme of revenge became the keynote of films produced during this period. On the one hand, Soviet people showed on the screen righteous anger, intransigence and even cruelty against the enemy; on the other hand — altruism, willingness to sacrifice one's life for the sake of motherland and compatriots. The concept of “us” and “them” which had been formed during the class struggle received further development.

The Soviet cinema tended to embody patterns of behavior for all social groups. Man's and woman's images became mostly archetypal. The author shows that a man's positive image was a hero and a man of wisdom, whereas a woman's positive image was to be a female warrior, beloved and mother.

Moral rigorism, certainty and univocity of films shot during the war played a great role for the victory. Ethics of duty in Soviet films, introducing the model of “life as heroic act”, seemed invincible in the war years since it was based on distinct ideas of the purpose of the society. The destruction of the Soviet institutions and ideology would have contested the moral component of films made in the period of the Great Patriotic War.

The article contributes to the development of historical memory and ability to perceive a film within the framework of public life and cultural policy.

KEY WORDS: the Great Patriotic War, Soviet Cinema, moral stances, revenge, heroic feat