



Экранный образ Великой Отечественной войны как основная мифологема современной социокультурной парадигмы



В.В. Марусенков¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-5724-2936

mar-in@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию роли кинематографа в формировании и закреплении ключевых мифологем, связанных с подвигом народа во время Великой Отечественной войны, которые лежат в основе коллективной памяти и национальной идентичности. В статье анализируются, как визуальные, так и нарративные приемы отечественного кинематографа, конструирующие героико-патриотический образ войны. Автор акцентируется на таких мифологемах, как единство народа, жертвенность и моральное превосходство. Особое внимание уделяется трансформации этих мифологем в разные исторические периоды, их связи с идеологическими установками и их влиянии на общественное сознание.

ключевые слова

миф, мифологема, социокультурная парадигма, кинематограф, киноязык, Великая Отечественная война, 80-летие Великой Победы

для цитирования

Марусенков В.В. Экранный образ Великой Отечественной войны как основная мифологема современной социокультурной парадигмы. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 08–19. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-8-19>

¹ **Вячеслав Валентинович Марусенков**

кандидат искусствоведения, доцент, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, профессор кафедры киноведения. AuthorID: 723837

© В.В. Марусенков, 2025

Cinematic Representation of the Great Patriotic War as the Main Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm

Vyacheslav V. Marusenkov¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-5724-2936

mar-in@yandex.ru

ABSTRACT

The article explores the role of cinema in the formation and consolidation of the key mythology associated with the nation's heroism during the Great Patriotic War, which underlie collective memory and national identity. The author analyzes both visual and narrative techniques of Russian cinema in constructing a heroic and patriotic image of the war focusing on such mythologemes as the unity of the people, sacrifice and moral superiority. Special attention is paid to the evolution of these mythologies in different historical periods, their connection with ideological policy and their influence on public consciousness.

keywords

Myth, mythologeme, socio-cultural paradigm, cinema, film language, the Great Patriotic War, the 80th anniversary of the Great Victory

for citation

Marusenkov V.V. Cinematic Representation of the Great Patriotic War as the Main Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradig. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 08–19. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-8-19>

¹ **Vyacheslav V. Marusenkov**

Cand. Sci. (in Art History), Associate professor, Dean and professor of the Script Writing and Cinema Studies Department (VGIK). AuthorID: 723837

Великая Отечественная война, 80-летие Победы в которой мы отмечаем в эти дни, стала одним из самых трагических и героических периодов в истории нашей страны. Ее отголоски до сих пор звучат в сердцах миллионов людей, а память о тех событиях передается из поколения в поколение. Одним из самых мощных инструментов сохранения этой памяти является кинематограф. Фильмы о войне не просто рассказывают о сражениях и подвигах, они позволяют зрителю почувствовать дух времени, пережить эмоции тех, кто стоял на передовой, и тех, кто трудился в тылу. Советские и российские фильмы о Великой Отечественной войне давно стали отдельным направлением в истории отечественного кино, пройдя долгий путь и отражая не только исторические события, но и изменения в общественном сознании.

С первых дней войны наш кинематограф встал на защиту Родины, всем арсеналом средств экранной выразительности поднимая страну на защиту от вражеских полчищ, и все эти трудные годы, в эвакуации, создавая фильмы, в которых воспевались героизм советского народа и вера в неизбежную Победу. Фильмы «Машенька» Юлия Райзмана (1942), «Актриса» Леонида Трауберга (1943), «Два бойца» Леонида Лукова (1943), «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (1943), «Радуга» Марка Донского (1943), «В шесть часов вечера после войны» Ивана Пырьева (1944) и целый ряд других подчеркивали торжество справедливости и неизбежное избавление страны от оккупантов.

В 1960–1970-е годы кино о Великой Отечественной войне начинает меняться. Режиссеры обращаются к более глубокому и многогранному изображению

войны, показывая не только подвиги, но и трагедии, потери и внутренние конфликты героев. Фильмы этого периода, такие как «Летят журавли» Михаила Калатозова (1957) или «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962), стали настоящими шедеврами мирового кинематографа. Они говорят о войне через призму индивидуальных судеб, подчеркивая, что за каждым сражением стоят человеческие жизни, сломанные судьбы и невосполнимые утраты.

И эта тенденция сохраняется и поныне. От легендарных картин, таких как «В бой идут одни старики» Леонида Быкова (1973) или «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука (1974), до современных проектов, как «Помилование» Айнура Аскарובה (2023) или «Воздух» Алексея Германа — мл. (2024), — каждая лента пытается осмыслить войну через призму человеческих судеб. Эти фильмы не только воссоздают исторические события, но и задают важные вопросы: что значит быть героем, как сохранить человечность в условиях нечеловеческих испытаний и как передать правду о войне будущим поколениям. Как справедливо утверждает исследователь И.Е. Мищенко: «Российские фильмы более однозначны: военный — почти мифологический герой, защитник, который исполняет долг, а не отрабатывает контракт, уровень его профессиональной подготовки не играет роли, поскольку его подготовка носит едва ли не метафизический характер, он подготовлен всей российской историей и культурой» [3, с. 72].

В современном кинематографе тема Великой Отечественной войны продолжает оставаться актуальной, но подходы к ее освещению становятся все более

разнообразными. Режиссеры стремятся не только воссоздать историческую достоверность, но и найти новые ракурсы для рассказа о войне. Например, фильм «Брестская крепость» Александра Котта (2010) фокусируется на первых днях войны, показывая мужество защитников крепости, а «Т-34» Алексея Сидорова (2018) использует жанровые элементы боевика, чтобы привлечь внимание молодой аудитории.

Особое место занимают картины, которые исследуют психологию человека на войне. Фильмы вроде «Белого тигра» Карена Шахназарова (2012) или «Девятаева» Тимура Бекмамбетова (2021) поднимают вопросы о цене победы, природе зла и способности человека сохранить свою человечность в самых жестоких условиях.

Фильмы о Великой Отечественной войне — это не развлечение, не способ вспомнить прошлое. Они выполняют важную миссию: сохраняют память о тех, кто отдал свои жизни за мирное небо над головой, и напоминают о цене, которую пришлось заплатить за победу. Эти картины помогают нам понять, что война — это не только сражения и стратегии, но и истории обычных людей, их страхи, надежды и мечты. Как верно пишет киновед С.А. Смагина: «В некотором смысле перед кинематографом стоит цивилизационная задача — формирование нового смыслового поля коллективного сознания» [2, с. 7].

Сегодня, когда живых свидетелей тех событий становится все меньше, кинематограф берет на себя роль связующего звена между поколениями. Он не только рассказывает о прошлом, но и заставляет задуматься о будущем, напоминая, что мир и человечность — это величайшие ценности, которые нужно беречь.

Как пишут режиссеры К.А. Шергова и А.Б. Мурадов: «В итоге перед создателями фильмов встала проблема не только исторически точного воссоздания давних событий, но и соответствия ожиданиям зрителей, то есть именно создания ощущения подлинности экранных сюжетов» [6, с. 151].

Фильм «Собибор» Константина Хабенского (2018) — картина, основанная на реальных событиях, рассказывает о единственном успешном восстании в нацистском лагере смерти Собибор, которое возглавил советский офицер Александр Печерский. К. Хабенский тщательно подошел к передаче исторической достоверности: консультантами выступили исследователи холокоста, а детали лагерного быта воссозданы по архивным материалам и воспоминаниям выживших. Особое внимание уделено психологическим портретам героев — не только Печерского, но и второстепенных персонажей, чьи судьбы отражают весь ужас и абсурд происходящего.

Несомненной заслугой авторов является возможность спустя столько лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах подвиг заключенных, возглавляемых лейтенантом Красной армии Александром Печерским. Учитывая тот факт, что события, произошедшие в Собиборе в 1943 году, в силу стечения ряда обстоятельств, не были должным образом оценены и увековечены в памяти народов, их кинореконструкция позволила в полной мере воздать должное тем, кто ценой собственной жизни проложил путь на свободу узникам концлагеря и пошатнул веру нацистов в собственную исключительность.

Кинематограф, как искусство, владеющее на сегодняшний день душами миллионов зрителей, в своей основе несет возможность увековечивания подвига героев, сравнимое по смыслам с рукотворными и нерукотворными памятниками культуры. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создать бессмертный образ в памяти народов, опираясь на явленный в произведении дух героев. Скрупулезная работа с материалом, внимание к деталям, художественным приемам, степень идентификационного погружения зрителя в атмосферу происходящего дают основание полагать, что авторами была проделана титаническая работа, направленная на использование всех возможностей киноискусства для реализации замысла.

Фильм структурно представляет собой рассказ о трех днях, первом, девятом и последнем, когда подполье лагеря обретает лидера в лице командира Красной армии. Режиссер фильма и исполнитель роли А. Печерского Константин Хабенский, используя средства киноязыка, смог создать систему образного взаимодействия таким образом, что зрители, постепенно погружаясь в атмосферу концлагеря, подспудно сами становятся его узниками. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда.

Темпо-ритм картины, цветовая гамма, звуко- и шумосопровождение, ракурс и движение камеры, в сочетании с созданными актерским ансамблем характерами действующих лиц позволяют зрителю воспринимать фильм как законченное художественное произведение, пронизанное духом сопротивления фашизму.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1943 года, позволяют говорить о фильме «Собибор» как о явлении в киноискусстве, значение которого сравнимо с такими фильмами, как «Пассажирка» Анджея Мунка (1962), «Ночной портье» Лилианы Кавани (1974), «Список Шиндлера» Стивена Спилберга (1993) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление причин и следствий геноцида народов в концентрационных лагерях нацистов.

Несмотря на временную и пространственную локальность повествования, авторам фильма удалось создать произведение, в котором, как в капле воды, отразилась трагедия Европы середины прошлого века, боль которой до сих пор живет в памяти народов. Следует отметить значение фильма «Собибор» в культурном и социальном контексте. Подвиг узников и лейтенанта Печерского оказался не просто реконструирован на экране, благодаря усилиям авторов фильма их дух, воля и стремление к свободе смогли стать нравственным ориентиром для живущих сегодня зрителей.

Художественный фильм «1941. Крылья над Берлином» Константина Буслова (2022) также является одним из значимых явлений современной культурной жизни нашего общества.

Сюжетообразующей историей фильма является подготовка и проведение бомбардировки военно-морской авиацией СССР Берлина в конце лета 1941 года. Неслучайны в этом контексте первые кадры фильма. Москва, уже подвергшаяся вражеской атаке с воздуха. Генерал-лейте-

нант С. Жавронков в исполнении Сергея Пускепалиса наблюдает разрушения, нанесенные вражеской авиацией, и слышит горький упрек от мальчишки, тушащего вместе с друзьями зажигательные бомбы, вместо того чтобы находиться в укрытии. Военно-морская форма вводит того в заблуждение, но, узнав, что на самом деле он летчик, бросает ему в лицо: «А если летчик, что ж вы тогда не летаете?» Этот разговор становится лейтмотивом всего фильма. Противостояние на земле и в воздухе в период начала Великой Отечественной войны — боль и трагедия советского государства. Мощнейший натиск врага, отступление и эвакуация: факторы, напрямую влияющие на боевой дух, так необходимый в этот момент.

Зрителям фильма становится понятно, что Верховным главнокомандующим принято непростое решение. Для ответного удара силами Балтийского военно-морского флота нанести бомбовый удар в самое сердце врага — город Берлин. Для выполнения этого задания морским летчикам требовалось совершить поистине невыполнимое. Не только преодолеть мощные рубежи противовоздушной обороны Германии, но и пролететь 1800 километров без дозаправки, на высотах, где высок риск обледенения. Выполнение приказа в таких условиях — подвиг ценою жизни, подвиг во имя будущей Победы, подвиг совершаемый тогда ежедневно. Но совершить такой подвиг под силу только профессионалам, и поручено это будет профессионалам, что и видит зритель во время сцены торпедоносной атаки на вражеский конвой.

Переброска авиаполка на остров Эзель, тогда еще самую западную точку СССР, для совершения полетного маршрута по курсу остров Эзель (Сааре-

маа) — Свинемюнде — Штеттин — Берлин, возможность познакомить зрителей с героями картины, увидеть их жизнь, почувствовать молодость и силу, понять ужас трагедии, когда вражеская пуля обрывает молодую, едва начавшуюся жизнь. Подробный план операции, подготовка к нему неспешно раскрываются перед зрителями, погружая их в атмосферу, с одной стороны, рутины военной жизни, а с другой — катастрофы происходящей трагедии.

Такой киноприем, использованный авторами фильма за счет возможности острого эмоционального столкновения передаваемых ощущений, позволяет им провести зрителей через весь фильм в состоянии не только сопереживания героям, но и сосуществования вместе с ними. Подвиг, совершенный экипажами самолетов 1-го минно-торпедного авиаполка Балтийского флота, в результате такого погружения зрителей в художественное пространство фильма становится подвигом, совершаемым советским народом во время Великой Отечественной войны, и делает их напрямую сопричастными великому подвигу предков.

Финальные кадры фильма, когда экипажи возвращаются с боевого задания, становятся завершающим аккордом в сложной партитуре экранных образов. Встреченный первый экипаж, овации, устроенные в честь его возвращения, появившийся над взлетно-посадочной полосой второй экипаж и, наконец, идущие из-за линии горизонта, в боевом порядке на посадку остальные самолеты, — все это выстраивает сложную композицию мощнейшего эмоционального накала. И этот накал сменяется кадрами, снятыми с высоты, практически субъектив, возвращающегося экипажа, который ста-

новится взглядом зрителя на лежащих под крылом самолета обессиленных летчиков.

Картина Константина Буслова рассказывает не только о малоизвестном подвиге советских летчиков, об их самоотверженности, стойкости и отваге, но и о том, что герой на войне — это не супермен, а самый обыкновенный человек, которому случилось жить и выживать в страшное время войны.

Несомненной заслугой авторов является возможность спустя почти 85 лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах то, что происходило в первые месяцы войны. За прошедшее время, несмотря на наличие в истории нашего кино фильмов, освещающих обстоятельства этого периода Великой Отечественной войны, память о них постепенно стирается. Это не забвение, это естественный процесс смены зрительских поколений.

Фильм «1941. Крылья над Берлином» в своей сути реанимирует в зрительском сознании саму атмосферу страшных дней войны. Кино — искусство, владеющее на сегодняшний день душами миллионов зрителей, в самой своей основе несет возможность реконструировать на экране событий великий подвиг народа, наследники которого сейчас сидят в зрительном зале. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создавать бессмертный образ жертвы народа в годы Великой Отечественной войны, раскрывая во всем многообразии характер и суть рядовых солдат и офицеров, в совокупности представляя героический образ народа-победителя. Даже если, как в фильме «1941. Крылья над Берлином», до Победы еще долгих, очень тяжелых четыре года каждодневного подвига

каждого — солдата, каждого летчика, моряка, танкиста, артиллериста, связиста, медсестры и врача, каждого командира, каждого командующего, от рядового до маршала.

Тщательная работа с материалом, внимание к деталям, экранным образам, условия погружения зрителя в атмосферу происходящего — все это говорит о том, что авторами фильма «1941. Крылья над Берлином» была проделана огромная работа, направленная на использование всех возможностей киноискусства для реализации замысла. Визуальные средства киновыразительности через искусную светопись и акцентированный ракурс становятся инструментарием авторов для мощного воздействия на зрительскую аудиторию, где на долю каждого зрителя выпадает участь стать одним из членов экипажа, бомбившего Берлин в 1941 году.

Воздействие кинопроизведения на чувственном уровне гораздо сильнее, нежели интеллектуально-смысловом. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда, позволяют зрителю воспринимать фильм как законченное художественное произведение, пронизанное духом далекой, но неизбежной Победы над фашизмом.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1941 года, позволяют говорить о фильме «1941. Крылья над Берлином» как о явлении в киноискусстве, сопоставимом с такими фильмами, как «В бой идут одни «старики» Леонида Быкова (1973), «Небесный

тихоход» Семена Тимошенко (1945), «Повесть о настоящем человеке» Александра Столпера (1948), «В небе “ночные ведьмы”» Евгении Жигуленко (1981) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление подвига советского народа в годы Великой Отечественной войны.

События подвига советских морских летчиков оказались не просто реконструированы на экране, благодаря усилиям авторов фильма память о тех событиях, о возможности в далеком 1941 году хоть на мгновение приблизить долгожданную Победу смогли воочию предстать перед зрителями, чтобы личностный подвиг каждого летчика смог стать нравственным ориентиром для живущих сегодня.

Художественный фильм «Нюрнберг» Николая Лебедева (2023) является еще одним знаковым явлением культурной жизни современного российского общества. Рассказ о беспрецедентном судебном процессе над военными преступниками нацистской Германии, которые предстали перед Международным военным трибуналом (МВТ) из восьми судей, представлявших четыре страны антигитлеровской коалиции. Обвинительное заключение, подготовленное командами прокуроров из США, Великобритании, СССР и Франции, содержало четыре пункта: преступления против мира, преступления против человечности, нарушение законов войны (военное преступление) и заговор с целью совершения данных преступных действий. Процесс состоялся во Дворце юстиции города Нюрнберга после окончания Второй мировой войны и начался 20 ноября 1945 года. Материалы суда над нацистскими преступниками и сегодня поража-

ют масштабностью произошедшей в середине XX века вселенской катастрофы, вызывают преклонение перед подвигом и величием народов, которые, несмотря ни на что, смогли на Нюрнбергском процессе вынести военным преступникам справедливые приговоры.

Фильм дает возможность спустя без малого 80 лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах то, что происходило на этом процессе. За прошедшее время, несмотря на наличие в истории мирового кино, как игровых, так и неигровых фильмов, освещающих обстоятельства рассматриваемых дел, память о них неумолимо стирается. Чем дальше поколения отдаляются от Победы в Великой Отечественной войне, тем слабее становится боль произошедшей трагедии, да и в мировом общественном сознании, в результате размытия, а подчас и прямой подмены понятий, уроки вынесенные человечеством на Нюрнбергском процессе, оказываются не просто забытыми, но преданными целенаправленному забвению.

Фильм «Нюрнберг» в своей сути реанимирует в зрительском сознании как сам трибунал, так и, что гораздо важнее, зверства национал-социалистов — именно то, что было сформулировано юристами в четырех пунктах обвинения. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создать бессмертный образ духа героев-победителей. Серьезная работа с материалом, внимание к деталям, художественным приемам, степень идентификационного погружения зрителя в атмосферу происходящего дают основание полагать, что авторы фильма провели огромную работу, направленную на использование всех возможностей кинема-

тографа для передачи в зрительный зал заложенных смыслов.

Фильм начинается прологом, когда в 1944 году из концлагеря совершает побег художник, что зритель может понять лишь по зажатым в руках кистям. Его брат Игорь Волгин станет главным героем основной части фильма, события которого будут разворачиваться уже в Нюрнберге после подписания Германией Акта о безоговорочной капитуляции. Герой получает пакет с письмами брата и, узнав, что может что-то разузнать о нем в окрестностях Нюрнберга, просит командировать его в распоряжение советской делегации. После его прибытия в Нюрнберг сюжет фильма распадается на две смысловые составляющие: остросюжетная линия поиска брата, осложненная встречей с бывшей узницей концлагеря, сейчас сотрудничающей с советской разведкой, и неожиданно возникшими между ними романтическими чувствами и, собственно, сам Нюрнбергский процесс.

Следует отметить, что работа советских юристов, возглавляемых Романом Андреевичем Руденко, в фильме представляет значительный интерес как для зрителей, так для историков и юристов, изучающих этот период. До мелочей реконструированный зал N600 Дворца правосудия Нюрнберга, знакомый зрителю по хроникальным кадрам, практически портретное сходство актеров с их прототипами — участниками процесса, а главное — предъявление зрителю, как участнику трибунала, тех вещественных и личностных доказательств преступлений, осуществленных нацистскими преступниками, делает фильм поистине бесценным.

Визуальные средства киновыразительности становятся инструментарием ав-

торов для эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, где на долю каждого зрителя выпадает участь стать одним из членов Нюрнбергского трибунала. Фильм Николая Лебедева, используя язык экранных образов, предъявляет преступления нацистов на суд каждого современного зрителя, для того чтобы сердце каждого вместе с судьями вынесло единственно возможный приговор. Формат полнометражного художественного фильма не позволяет досконально реконструировать каждый день и эпизод процесса, длившегося два года, да этого и не требуется — для скрупулезного изучения произошедшего есть изданные материалы и хроникальные документы, но делает главное: создает живой образ Нюрнбергского процесса в сознании современного зрителя, зрителя юного, сейчас познающего мир.

Именно это определяет наличие второй составляющей фильма — ее остросюжетной линии, развивающейся вокруг Нюрнбергского процесса, — история поиска брата Игорем Волгиным, его встреча и последующие романтические отношения с Леной, желание спасти дочь немецкого юриста. Зритель знает, что Волгин кадровый офицер, разведчик, прошедший вместе с Советской армией долгий путь, чтобы в самом сердце Германии раздавить фашистскую гадину, но его подвиги, если они были, остаются за рамками фабульного пространства.

Сейчас же совершаемые им действия, будь то желание отыскать брата, спасти ребенка, защитить любимую девушку, характеризуют его скорее как хорошего человека, советского офицера. Его действия спонтанны и эмоциональны, нежели хорошо продуманы, выверены и четки. Появление в опасном месте в одиночку,

без подстраховки, является нарушением всего того, чему учат в разведшколах, а прямое жертвование собой, чтобы спасти любимую и ребенка, — поступок эмоциональный и героический.

Доскональность проработки деталей судебного разбирательства, вплоть до воспроизведения тех ужасных артефактов, которые были предъявлены судьям, начиная от мыла и заканчивая устрашающими элементами декора, не говоря уже об «экспонатах» из личных коллекций предводителей Третьего рейха, говорят о предельном внимании авторов фильма к воссозданию образа Нюрнбергского процесса. Продемонстрированные кадры хроники — зафиксированное на века преступление, прощенья которому просто нет. Как пишет киновед Г.С. Прожико: «Экранная летопись Второй мировой войны легла в основу многочисленных исторических лент, адресованных новым поколениям второй половины XX века (а теперь уже и первой четверти XXI. — Прим. авт.), стремившихся к самостоятельному переосмыслению ключевого исторического события века» [4, с. 36]. Признательные показания фельдмаршала Паулюса, с такими трудностями доставленного из СССР в Нюрнберг, как нельзя лучше доказывает, что агрессия со стороны фашистской Германии против нас была хорошо продуманной и спланированной кампанией.

Остросюжетная линия Игоря Волгина в этом случае является вспомогательным инструментом, обеспечивающим привлечение зрителей, зрителей определенного возрастного сегмента. Речь идет о подрастающем поколении, именно сегодня входящем в зрительный зал. Увы, их восприятие отличается от восприятия экранного произведения старшими поколениями.

Они ориентированы на иные средства выразительности и спецэффекты, да и иную темпоритмическую организацию кинотекста. Причин этому много, сейчас не место их разбирать, но несомненно, что одной из них является искусственно вызванное забвение памяти о Великой Отечественной войне.

Соответственно, в этом случае использование инструментария современного жанрового кинематографа для создания образа памяти Победы в Великой Отечественной войне является вполне оправданным. Воздействие кинопроизведения на чувственном уровне гораздо сильнее, нежели интеллектуально-смысловом. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1946 года, позволяют говорить о фильме «Нюрнберг» как о явлении в киноискусстве, ставя его в один ряд с такими фильмами, как «Суд народов» Романа Кармена (1946), «Нюрнбергский процесс» Стэнли Крамера (1961), «Нюрнбергский эпилог» Станислава Ясюкевича (1971), «Нюрнберг» Ива Симоно (2000) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление причин и следствий геноцида народов в концентрационных лагерях нацистов, на полях сражений, в городах и селах, которые были оккупированы врагом, окружены и подвергнуты блокаде.

Следует отметить значение фильма «Нюрнберг» в культурном и социальном

контексте. События Нюрнбергского процесса оказались не просто реконструированы на экране, благодаря усилиям авторов фильма память о международном трибунале, о собранных доказательствах, о преступлениях нацистов смогла воочию предстать перед зрителями, чтобы личностная позиция каждого проявилась во время вынесения приговоров и смогла стать нравственным ориентиром для живущих сегодня.

Исследование экранных репрезентаций Великой Отечественной войны подтверждает, что кинематограф выступает ключевым инструментом конструирования и поддержания социокультурной мифологемы, объединяющей прошлое, настоящее и будущее в рамках национальной идентичности. Анализ советских и постсоветских фильмов демонстрирует, что образ войны, несмотря на эволюцию идеологических и художественных подходов, сохраняет свою сакральную роль в коллективной памяти. Героико-патриотический нарратив, акцентирующий единство народа, жертвенность и моральную победу, остается устойчивым ядром, адаптируясь к запросам разных эпох: от идеологической мобилизации в СССР до поиска новых смыслов в условиях современной России.

Кино не только фиксирует исторические события, но и мифологизирует их, превращая в универсальный язык

ценностей, способный консолидировать общество. Как пишут историки И.В. Грибан и К.А. Антропов, «...наше общество <...> находится в постоянном поиске ответов <...> вопросы, которые становятся все острее с каждым годом, отдаляющим нас от самих событий войны; вопросы, которые заставляют задуматься о том, что значит для нас война и что будут помнить и знать о ней наши дети» [1, с. 338]. Устойчивость данной мифологемы подтверждает, что экранный образ войны продолжает выполнять функцию «культурного кода», связующего поколения и укрепляющего социокультурную парадигму. В конечном итоге кино о войне остается не просто отражением истории, но активным участником ее интерпретации, формирующим основы национального самосознания в диалоге между традицией и современностью. Как пишут исследователи К.В. Игаева и Ф.В. Николаи: «Память о войне в современном кино неизбежно оказывается мифологизирована» [2, с. 208].

В заключение можно сказать, что кино о Великой Отечественной войне — это не просто часть культурного наследия, но и мощный инструмент воспитания, способный объединять людей, вдохновлять на подвиги и напоминать о том, что даже в самые темные времена есть место для света и надежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибан И.В., Антропов К.А. Кино и память: Великая Отечественная война в зеркале современного российского кинематографа // Запад, Восток и Россия: Историческая память: генезис и проблемы преемственности: Вопросы всеобщей истории: сборник научных и учебно-методических трудов: ежегодник / Уральский государственный педагогический университет; под ред. В.Н. Земцова. Екатеринбург, 2020. Вып. 23. С. 327–341.

2. Игаева К.В., Николай Ф.В. Великая Отечественная война в советском и постсоветском кинематографе: проблемы ремедиации // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 7. С. 197–211.
3. Мищенко И.Е. Современное кино о войне: опыт сравнительного анализа европейских и российских кинофильмов // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 6А. С. 66–75. DOI: 10.34670/AR.2020.86.35.009
4. Прожико Г.С. Экранная летопись Второй мировой. Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3–4. С. 21–36.
5. Смагина С.А. Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Малукова: основные образы и конфликты. Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 3 (61). С. 6–17. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-61-3-6-17>
6. Шергова К.А., Мурадов А.Б. Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне. Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 140–152.

REFERENCES

1. Griban, I.V., Antropov, K.A. Kino i pamyat': Velikaya Otechestvennaya vojna v zerkale sovremennogo rossijskogo kinematografa [Cinema and memory: The Great Patriotic War in the mirror of modern Russian cinema]. Zapad, Vostok i Rossiya: Istoricheskaya pamyat': genezis i problemy' preemstvennosti: Voprosy' vseobshhej istorii: sbornik nauchny'x i uchebno-metodicheskix trudov: ezhegodnik / Ural'skij gosudarstvenny'j pedagogicheskij universitet; pod red. V.N. Zemczova. Ekaterinburg, 2020. Vy'p. 23. pp. 327–341. (In Russ.)
2. Igaeva, K.V., Nikolai, F.V. Velikaya otechestvennaya vojna v sovetskom i postsovetskom kinematografe: problemy' remediatsii. [Great Patriotic War in Soviet and Post-Soviet Cinematography: Problems of Remediation], vol. 11. Nauchny'j dialog, no. 7, 2022, pp. 197–211. (In Russ.)
3. Mishhenko, I.E. Sovremennoe kino o vojne: opyt' sravnitel'nogo analiza evropejskix i rossijskix kinofil'mov [Modern cinema about war: the experience of comparative analysis of European and Russian films], vol. 10. Kul'tura i civilizaciya, no. 6A, 2020, pp. 66–75. DOI: 10.34670/AR.2020.86.35.009. (In Russ.)
4. Prozhiko, G.S. E'krannaya letopis' Vtoroj mirovoj [Second World War Film Chronicle], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 3–4, 2010, pp. 21–36. (In Russ.)
5. Smagina, S.A. Povest' B. Vasil'eva "V spiskax ne znachilsya" i ee e'kranizaciya "Ya — russkij soldat" A. Malyukova: osnovny'e obrazy' i konflikty' [The story by B. Vasiliev Not listed and its screen adaptation by A. Malyukov I am a Russian soldier: the main images and conflicts], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 3 (61), 2024, pp. 6–17. DOI: 10.69975/2074-0832-2024-61-3-6-17. (In Russ.)
6. Shergova, K.A., Muradov, A.B. Xudozhestvenny'e osobennosti mnogoserijny'x telefil'mov o Velikoj Otechestvennoj vojne [Artistic Features of Russian TV Serials About the Great Patriotic War], vol. 11. Vestnik VGIK, no. 2 (40), 2019, pp. 140–152. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **16.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **20.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.04.2025**