



УДК 791.43.03

Мазур Л.Н.

«ДЕРЕВЕНСКОЕ КИНО» 1950–1980-Х ГГ. КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с характеристикой деревенского кино как особого художественного направления, получившего развитие в 1950 – 1980-е гг. Выделяются его основные черты: жанровые особенности, тематика, образный ряд, базовая мифология. Анализ особенностей деревенского кинематографа проводится в сравнении с деревенской литературой, что позволяет подчеркнуть общность их происхождения и идейно-смысловой нагрузки, с одной стороны, и особенности художественного отражения реальности, с другой*.

Ключевые слова: деревенское кино, деревенская литература, художественные образы, советская деревня, урбанизация.

*Деревенское кино –
Под гитару песенки...
Входишь – будто в мир иной
По скрипучей лесенке.
Ю. Селивёрстов*

1950-1960-е гг. в советской истории и культуре занимают особое место. Вместе с развенчанием культа личности заказ на «сказку, ставшую былью» на некоторое время отошел на второй план. Вырвавшись из плена революционных образов и грохота сюжетов о строительстве нового мира, но оставшись в границах эстетики социалистического реализма, писатели и поэты, художники и режиссеры обратились к обычному человеку, его внутреннему миру, повседневной жизни общества. Одним из проявлений этого гуманистического поворота стало появление в литературе «деревенской прозы» – самобытного историко-культурного феномена, ставшего своеобразным

памятником русскому крестьянству. Отдельные литературные произведения, посвященные колхозной жизни, появляются уже в начале 1950-х (очерки В.Овечкина, А.Яшина, Е.Дороша), к середине 1960-х деревенская проза оформляется в особое художественное направление со своей эстетикой, философией, системой образов и героев.

Данное направление получило не только заметный литературно-художественный резонанс, но и приобрело черты более широкого общественного явления, выступив защитником тех традиций и ценностей, которые были свойственны народу, крестьянству, способствуя возрождению национального самосознания. Причины его появления в литературоведческой сфере связывают с реакцией на официальную идеологию и культуру, с протестом против одномерности и заштампованности сформированного в сталинский период культурного эталона, но не только. В качестве одного из значимых факторов, обусловивших эстетику и идеологию нового художественного направления, называют также антикрестьянскую политику советского руководства, результатом которой стало стремительное и насильственное разрушение крестьянского мира, и нравственное, и физическое [1]. Такая социальная заостренность придавала творчеству писателей-деревенщиков особый трагический пафос, нравственный накал и эмоциональность, приобретавшие в некоторых случаях протестные черты. Действительно, сходных культурных явлений в западной литературе не отмечено, т.е. данный феномен несет в себе определенные цивилизационные черты. Однако есть и некоторые базовые причины его появления, которые также нельзя игнорировать. Деревенская проза стала, в том числе, и реакцией на ускоренную урбанизацию – объективного, но также деформированного советской действительностью, процесса. Та перестройка, которая в странах Европы протекала в течение столетий, в России спрессовалась в десятилетия. Наша страна перестала быть крестьянской и превратилась в индустриальную державу в очень сжатые сроки, причем пик трансформаций (сельская миграция, сжатие системы сельского расселения, включая сселение малых деревень) пришелся на послевоенный период. Как отмечает А.Л.Большакова, «было бы глубоко ошибочно усматривать в деревенской прозе лишь реакцию на нормативную эстетику и советскую идеологию соцреализма. Крестьянство как класс перерождается и вырождается во всем мире. Оно уходит с исторической авансцены, а вместе с ним из мировой цивилизации исчезает целый пласт народной культуры» [2]. Именно этот сложный этап истории российской деревни в ее человеческом измерении нашел отражение в произведениях писателей-деревенщиков.

Если посмотреть шире, то можно заметить, что раскаты этого крушения целого мира эхом отразились и в других сферах культурной жизни страны – живописи, кинематографе. Как и деревенская проза, деревенское кино стало явлением культуры 1960—1980-х годов, обращенным проблемам современной деревни и порожденным той модернизационной перестройкой, которую она переживала.

Читатель/зритель, т.е. тот, кому адресован художественный текст, выступает важной составной частью любого творческого процесса (коммуникации). Без своего читателя деревенская проза не

получила бы такого мощного общественного резонанса. Секрет «успеха» заключался в том, что произведения деревенщиков были обращены даже не к крестьянам, а преимущественно к горожанам – выходцам из деревни в первом-втором поколении, еще не утратившим свои корни, не порвавшим окончательно с деревенским прошлым. Они (сельские мигранты и их дети) – самая массовая социальная группа в структуре общества 1950–1970-х гг. – сформировали общественный запрос и для деревенского кино, и для деревенской прозы.

Между литературным и кинематографическим вариантом данного художественного направления существует много общего – это тематическая заданность, образный строй, нравственно-этические и эстетические особенности произведений, в том числе опора многих кинематографических текстов на литературные произведения писателей-деревенщиков, которые часто использовались для экранизации. Но есть и существенные отличия. Деревенский кинематограф по массовости и мифологичности существенно превосходит своего литературного собрата хотя бы потому, что изначально он ориентирован на более массовую аудиторию. Литература, даже в «самой читающей в мире стране», обладала чертами элитарности, кинематограф же был доступным и понятным миллионам советских граждан, любимым ими. Все это неизбежно влияло на характер трансляции основных идей и образов, использование художественных средств и приемов, учитывающих особенности массового сознания и восприятия.

Важен и другой момент: кино – это результат коллективного творчества, авторский вариант скорее исключение, чем правило. Может быть, именно поэтому творчество писателей-деревенщиков и сам феномен деревенской прозы активно изучались: ярко выраженное авторское начало позволило уже в 1970-е гг. говорить о формировании особого художественного направления. В киноведческой литературе подобные исследования практически отсутствуют. Деревенское кино, как особое явление, до сих пор не изучалось, хотя на эмпирическом уровне это понятие использовалось в 1960-е–1970-е гг. В частности, в жанровой маркировке кинопродукции этого времени широко употреблялись такие обозначения как деревенская повесть, деревенский детектив, деревенская история, деревенская драма, деревенская комедия и проч. Закономерно возникает вопрос: можно ли их отнести к самостоятельному художественному направлению? Какие черты для него характерны? Какие этапы становления и развития прошло деревенское кино?

В культурологии понятие «художественное направление» определяется как «принципиальная общность художественных явлений, существующая на протяжении длительного времени, характерными особенностями которого являются: творческий метод; система средств выразительности и конструируемых образов; открытость/замкнутость художественного текста; своеобразие стилевых манер» [3]. Учитывая, что в научной литературе для деревенской прозы все эти параметры выделены и изучены, можно попытаться, используя этот методологический багаж, соотнести их с кинематографом, вычленив из общего потока кинопродукции те картины,

которые можно отнести к деревенскому кино, проследить динамику и особенности данного художественного направления.

По общему признанию исследователей, деревенская проза как понятие не имеет единого определения и рассматривается скорее как набор некоторых черт, объединявших творчество писателей-деревенщиков [4]. К ним относятся следующие критерии:

- тематический (посвящена уходящему крестьянскому миру);
- образный (главные герои – простые обычные деревенские мужики и бабы, послужившие основой для формирования национальных/народных образов);
- нравственно-этический (обращение к нравственной проблематике и поиску истоков и сущности народной нравственности, характера);
- эстетический (воспевание деревни как особого мира, противостоящего городу).

Чаще всего понятие «деревенской прозы» персонифицируется и включает определенную творческую общность писателей, среди которых звучат имена Б.Можаева, В.Шукшина, В.Белова, В.Распутина, В.Астафьева, В.Лихоносова, Е.Носова, М.Алексеева, Ф.Абрамова и др. [5]. Несмотря на существенные отличия в творческой манере, образном ряде, поэтике, их произведения объединяет взгляд на деревенскую жизнь изнутри, с позиций крестьянства. Возможно потому, что практически все они были выходцами из деревни и несли в себе осознание причастности к ее судьбе. В этом смысле деревенская проза, как и деревенское кино, имеет свои социальные корни и порождена конкретной культурно-исторической ситуацией, получившей отражение в художественных произведениях.

В целом, произведения деревенщиков можно рассматривать как попытку рефлексии выходцами из села того пути, который пришлось пройти российской деревне в XX в., значимости традиционных ценностей, хранимых крестьянами. Для них свойственно стремление запечатлеть в памяти уходящий мир, который безвозвратно теряется под напором урбанизации. Но самым большим вкладом писателей стало создание галереи портретов и образов простых деревенских людей – носителей этих традиционных ценностей. Деревенская проза представляет собой ценный исторический источник сведений о характере народа, его нравственных ориентирах. Кроме того, она позволяет реконструировать повседневность – труд, отдых, праздники, семейные отношения и проч., а также изучить проблемы взаимодействия с властью.

Следует отличать деревенское кино/прозу 1950–1980-х гг. от литературы или фильмов на сельскую тему. Они появлялись раньше, создаются и в настоящее время. Отголоски прощания с дворянской помещной культурой нашли отражение в произведениях И.Тургенева, А.Чехова, А.Островского и др. писателей второй половины XIX в. Темы деревенской Руси пронизывают произведения Н.Некрасова, позднее С.Есенина. В раннесоветский период (1920–1930-е гг.) на первый план в литературе выходит крестьянский вопрос, революционное преобразование крестьянства в ходе коллективизации (В.Иванов, Б.Пильняк, Л.Леонов). Образ поднятой целины,

созданный М.Шолоховым, надолго становится эталонным и для советского читателя, и для всего писательского цеха.

Предвестники деревенского литературного направления проявляются в публицистике 1950-х гг., когда выходят в свет очерки В.Овечкина «Районные будни», «На среднем уровне» А.Калинина, «Падение Ивана Чупрова» В.Тендрякова, «Деревенский дневник» Е.Дороша, обращая внимание на наболевшие проблемы села. В 1960-е годы «деревенская проза» выходит на новый уровень, поднимая ранее запретные темы (раскулачивание, столкновение городской и сельской цивилизаций, раскрестьянивание). В этот период появляются наиболее значимые произведения деревенщиков, составившие золотой фонд того, что сегодня называется «деревенской прозой» («Матренин двор» А.Солженицына, «Мужики и бабы» Б.Можаева, «Кануны» В.Белова, «Драчуны» М.Алексеева, «Последний поклон», «Царь-рыба» В.Астафьева, «Прощание с Матерой», «Последний срок» В.Распутина, «Горькие травы» П.Проскурина и др.). Став одним из наиболее ярких и социально значимых литературных явлений, деревенская проза в 1990-е гг. постепенно исчерпывает себя. Этот исход отметил В.П.Астафьев в своем интервью: «Мы отпели последний плач – человек пятнадцать нашлось плакальщиков о бывшей деревне. Мы и воспеватели ее одновременно. Но это кончилось. Сейчас идут только жалкие подражания тем книгам, которые были созданы двадцать-тридцать лет назад. Подражают те наивные люди, которые пишут про уже угасшую деревню» [6]. Закончился великий необратимый процесс формирования городского общества, похоронивший прежнюю крестьянскую Русь. Закончилась деревенская литература. Современная литература на сельскую тему уже не несет того социального заряда, и не потому, что она плохая, она – другая, она – из другого времени.

Таблица 1. Динамика кинопроизводства в СССР в 1920–1991 гг.

<i>Период</i>	<i>Всего фильмов</i>	<i>Фильмы о деревне</i>	<i>Удельный вес фильмов о деревне к общему объему кинопроизводства, %</i>	<i>Выпущено фильмов на сельскую тему в среднем за год</i>
1920 – 1928	228	26	11,4	2,9
1929 – 1940	412	78	19,0	6,5
1941 – 1945	159	11	7,0	2,2
1946 – 1952	110	14	12,8	2,0
1953 – 1964	809	113	14,0	9,4
1965 – 1985	3214	360	11,2	17,1
1986 – 1991	1494	128	8,6	21,3
<i>Итого</i>	6426	730	11,4	10,1

Составлено по материалам «Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия» (2-е изд., 2003) [Электронное издание]. Приведенные в таблице цифры необходимо рассматривать как приблизительные, поскольку в энциклопедии приведена информация о большинстве, но все же не обо всех фильмах, снятых на киностудиях СССР.

Аналогичную картину мы видим и в истории кинематографа. Нужно отметить, что сельская тематика на протяжении всего советского периода находилась на периферии интересов кинематографического сообщества. Будучи изобретением городской культуры, кинематограф фиксировал, прежде всего, жизнь города, снимался горожанами и для городских жителей. Удельный вес фильмов о селе в советский период колебался от 7 до 19%, в среднем производилось около 10 фильмов в год, причем наиболее продуктивный период создания фильмов на сельскую тему падает на 1965–1991 гг. (см. табл. 1). Всего в 1920–1991 гг. было снято приблизительно 730 фильмов на сельскую тему, что составило 11,4% к общему числу картин. Наиболее заметный интерес к сельской тематике наблюдался в 1930-е гг. и в хрущевское десятилетие – время, когда задачи реформирования сельского хозяйства находились в центре внимания правительства и советского общества.

Фильмы о селе 1920–1930-х гг. можно рассматривать как достаточно специфическое явление. Они выполняли агитационную, пропагандистскую функцию, не отражая жизнь деревни, а скорее моделируя образы, необходимые для решения задач социалистического строительства. В жанровой терминологии тех лет широко использовалось понятие «агитпропфильм», под которым выходила значительная часть кинопродукции, подчеркивая их идеологическую заданность. Наряду с агитками в этот период активно снимаются драмы и комедии, главными героями которых выступали крестьяне-колхозники – строители нового мира. Комедии, в том числе музыкальные, ставшие классикой советского кино 1930-х гг. («Гармонь», режиссер И.Савченко; «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», режиссер И.Пырьев; «Станица Дальняя» режиссер Е.Червяков), наиболее ярко отражают особенности фильмов о деревне предвоенного периода – взгляд на деревню как на явление патриархальное, условно этнографическое, принципиально отличное от города по одежде, условиям жизни, поведению людей. Причем эти отличия утрируются, а сама презентация сельской жизни воспроизводит эстетику лубка, карнавала, ярмарки. Все это оказывает влияние на уровень историчности фильмов: искать в них реальные сцены колхозной жизни не стоит. Они творят миф, сказку, которая должна была сформировать у советского человека образ процветающей колхозной деревни, где все сложности и проблемы преодолимы, а все плохое – своевременно изживается. И если для довоенного сельского кино еще характерна дихотомия, противопоставление сельских образов (колхозник – кулак), представление деревни как поля борьбы, противостояния, то в послевоенный период сельская жизнь в сталинском кино уже рисуется исключительно в эпических тонах.

Говорить о появлении деревенского кино как особого культурного явления можно в 1950-е гг., когда расширяются функции кино, а сельская тематика приобретает общественный резонанс и значимость. Кино в этот период переориентируется с производства агитфильмов на картины, воссоздающие сельскую реальность с большей степенью достоверности, т.е. на первый план выходят функции познания: киноискусство завершает свой цикл становления как

самостоятельный вид творчества. В дальнейшем эта тенденция усиливается и приводит к оформлению в 1960–1970-е гг. особого художественного направления кинематографа, рассказывающего о проблемах современного села.

Деревенское кино изначально опиралось на серьезную литературную традицию и было поддержано представителями шестидесятников, которые выступили выразителями интересов не только своего поколения, но и тех слоев народа, которые оказались забытыми в угаре социалистического строительства. По приближенным оценкам около четверти снятых фильмов на сельскую тему были экранизацией произведений писателей-деревенщиков [7]. Больше всего фильмов (11) в 1970–1980-е г. было снято по произведениям В.Шукшина – одного из самых ярких представителей деревенской прозы. Многие известные советские режиссеры работали в этом направлении. Среди них М.Калатозов, Л.Кулиджанов, К.Муратова, В.Пудовкин, С.Ростоцкий, В.Шукшин, С.Параджанов, И.Хейфиц, Г.Шенгелая, Л.Шепитько и др., создавшие глубокие полотна о жизни советской деревни и ее проблемах.

Таблица 2. Динамика кинопроизводства в СССР в 1953–1991 гг.

Период	Всего фильмов	Фильмы на сельскую тему	Актуальные фильмы о деревне	Удельный вес актуального деревенского кино к общему количеству фильмов, %	Выпущено актуальных фильмов о селе в среднем за год
1953 – 1964	809	113	87	10,8	7,3
1965 – 1985	3214	360	220	6,9	11,0
1986 – 1991	1494	128	64	4,3	10,6
<i>Итого</i>	5517	601	371	6,8	9,8

Составлено по материалам «Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия» (2-е изд., 2003) [Электронное издание].

В 1953–1991 гг. по деревенской тематике было поставлено в общей сложности около 600 фильмов, в том числе более половины (371) «актуальных кинокартин» (см. табл. 2). Понятие «актуальный фильм» несет важную методологическую нагрузку, поскольку используется для обозначения фильмов «на современную тему», т.е. тех, которые отражали события и проблемы деревенской жизни либо в режиме реального времени, либо с небольшим ретроспективным сдвигом и обязательным выходом на современность. Помимо фильмов на современную тему снимались также ретроспективные, они интересны в плане презентации образов прошлого и обычно направлены на реконструкцию отдаленных событий сельской истории, в том числе дореволюционных, революционных и проч. [8].

Актуальные фильмы составили основной массив картин, определивших эстетику и идеологию «деревенского» кинематографа. Для него характерны следующие черты:

- обращение к личности обычного человека и создание галереи народных образов;
- стремление к достоверной реконструкции деревенского быта;
- и, одновременно, поэтизация деревни как особого мира, наполненного искренними чувствами, мудростью, подлинной нравственностью.

Деревня в этих фильмах рассматривалась как антипод городу – неестественному и суетливому, потерявшему нравственные ориентиры. Наиболее полно эта идея получила воплощение в многочисленных картинах о «возвращенцах», основу сюжета которых составляла притча о возвращении блудного сына.

По таблице 2 видно, что расцвет деревенского кино приходится на хрущевский и брежневский период, затем его производство сокращается, отражая в известной мере завершение того исторического процесса урбанизации, который стал одной из причин появления рассматриваемого художественного феномена. Деревенское кино как особое направление исчезло в 1990-е гг. и, вероятно, уже не возродится. Это историко-культурное явление, как и традиционную/советскую деревню, можно считать уже элементом прошлого, истории.

Характеристика деревенского кино как художественного направления предполагает выявление его жанровых и проблемно-тематических особенностей, художественных средств конструирования образов, а также манифеста, т.е. той базовой идеи, которую оно транслировало.

Для деревенского кино присущи свои излюбленные жанры и сюжеты, свои герои. Среди жанров предпочтение отдавалось комедиям, мелодрамам, а также жанру киноповести. В 1950–1980-е гг. около половины фильмов относились к легкому жанру (комедии и мелодрамы) – до 47,3% [9]. Причем с течением времени, по мере обострения проблем советской деревни, их удельный вес возрастал. По уровню подачи кинематографического материала и художественным достоинствам эти фильмы существенно уступали «серьезным» картинам (исключение, пожалуй, составляли комедии середины и второй половины 1950-х гг.), формируя у зрителей некий позитивный фон, позволявший воспринимать нараставшие проблемы села не так остро. Преобладание в структуре кинопроизводства комедийных фильмов можно рассматривать как отражение государственного заказа, а также той традиции показа деревни на экране, которая сложилась в 1930-е гг. Нужно учитывать и то, что деревенский колорит на подсознательном уровне у многих зрителей и кинематографистов (горожан по преимуществу) ассоциировался с лирическими настроениями. В комедийных фильмах преобладают любовные или семейные сюжеты, рассказы о деревенских каникулах городских школьников, приключениях практикантов, одобренные производственной тематикой, романтической музыкой, пейзажными съемками. В целом, в данном сегменте кинопродукции широко использовалась эстетика лубка, соответствующие ей приемы, образы и сюжеты.

Смягчение, а чаще отсутствие социальной заостренности сюжетной линии в данной категории фильмов, вызывает сомнение в возможности отнесения их к деревенскому кино, поскольку проблемный контекст очень важен для характеристики идейной нагрузки данного художественного направления, но это только на первый взгляд. Для кинематографа как производственного процесса создания фильмов – планируемого, финансируемого государством и контролируемого им – была свойственна несколько другая творческая макросреда, отличная от индивидуализированного литературного процесса. И это не могло не наложить свой отпечаток на кинопродукцию. Кино выступало как средство воспитания, агитации и пропаганды, формируя нужные образы в соответствии с заданиями власти. Как ни странно, эти образы в значительной мере совпадали с художественными образами деревни и крестьянского мира, создаваемыми писателями-деревенщиками, поскольку и те, и другие идеализировали деревню, подчеркивая ее традиционность, народность, самобытность.

Вторая группа фильмов была представлена более серьезными по жанру произведениями – это драмы и повести. Жанр деревенской киноповести появляется в 1950-е гг., он использовался для обозначения картин, рассматривающих серьезные вопросы, в том числе кадровые, производственные, нравственные, но без трагического окраса и с жизнеутверждающим концом. В дальнейшем к жанру драмы и киноповести добавились новеллы, притчи, сказки, в 1970-е гг. – детективы, романы. Появление среди жанровой номенклатуры новелл и притч очень показательно, т.к. перемещает кинонарратив в философскую плоскость, близкую народной и элитарной культуре. К их числу относится, например, фильм П.Арсенова и П.Любимова «Подсолнух» (1963), поставленный по одноименному рассказу В.Закруткина, в котором весь сюжет строится вокруг «вечных» вопросов о жизни и смерти: старый чабан обнаруживает в телогрейке погибшего сына семечко подсолнуха и кладет его в землю, на которой никогда ничего не росло. Подсолнух вырос на выжженной земле, заставив поверить всех в чудо жизни.

Таким образом, деревенское кино, став самостоятельным культурным явлением, постепенно освоило все жанры кинематографа, в том числе детектив, детское кино, сказку, балладу, приключения. В 1970-е гг. начинают создаваться сериалы с попыткой панорамного освещения истории советской деревни, к которым, в частности, относятся фильмы «Тени исчезают в полдень» (1971–1973, режиссеры В.Краснопольский и В.Усков), «Вечный зов» (1973–1983, режиссеры В.Краснопольский и В.Усков), «Строговы» (1975–1976, режиссер В.Венгеров) и др. Однако наиболее типичными жанрами деревенских кинопроизведений оставались все же киноповесть, мелодрама и комедия. Общей чертой для всех деревенских фильмов было использование лирического компонента, который в большинстве случаев определял сюжетную линию.

Только в годы перестройки (1985–1991) жанровые традиции деревенского кино претерпевают заметные изменения. Из 64 фильмов этого времени 24 кинокартины были сняты в жанре драмы, 9 – новеллы, притчи, легенды, 8 – комедии, 7 – мелодрамы, 5 – трагикомедии, 4 – повести, 3 –

детективы, есть даже авторский фильм. Все свидетельствует о драматизации восприятия сельской тематики. Комедии и мелодрамы снимались в основном в 1986–1988 гг. Впоследствии начинают преобладать новеллы, притчи, детективы, даже снимается фильм абсурда, не характерный для деревенского кинематографа, но точно соответствующий породившей его эпохе.

Свои особенности присущи не только жанровой нагрузке, но и героям деревенского кино. Большое влияние на эстетику и проблематику деревенского кинематографа оказало «оттепельное» кино. Для него характерно внимание к человеку, его характеру, желаниям, поступкам, акценты на обыденности и дегероизация персонажей.

Деревенский кинематограф создает целую галерею портретов жителей деревни, формируя своеобразный альбом, который есть в каждой крестьянской семье. Главным героем деревенского кино выступает не «исторический герой», а простой человек – это может быть непутевый паренек, из которого армия делает человека («Солдат Иван Бровкин», 1955, режиссер И.Лукинский), или простая крестьянка, ставшая председателем колхоза («Простая история», 1960, режиссер Ю.Егоров), или девушка-сирота из фильма «Когда деревья были большими» (1961, режиссер Л.Кулиджанов). Это простые, честные, наивные, иногда немного странные люди, которые вызывают любовь и уважение. И в этой галерее особое место отводится двум центральным фигурам деревенской жизни – образу руководителя/председателя и образу сельской женщины/крестьянки.

Образ руководителя – колхозного председателя – встречается практически в каждом фильме на сельскую тему. Это центральная фигура колхозного производства и главный человек в деревне, от которого зависит все, в том числе и личное счастье. В каждом пятом фильме председатель выступает в качестве главного героя фильма.

Свои традиции образа председателя были в сталинском кино. Он имел две основные ипостаси – героическую и комедийную (критическую). В позднесталинском кино председатель – это часто человек недалекий и ограниченный, мешающий успешному развитию колхоза, которого нужно поправить («Щедрое лето», 1950, режиссер Б.Барнет; «Новый дом», 1947, режиссер В.Корш-Саблин). В деревенском кинематографе периода оттепели презентация образа председателя приобретает другие, более реалистические черты (например, «Посеяли девушки лен», 1955, режиссер В.Корш-Саблин; «Крутые горки», 1956, режиссер Н.Розанцев; «Наш общий друг», 1961, режиссер И.Пырьев и др.). Для кино этого периода характерно стремление уйти от одномерного изображения руководителей. На первый план выходит интерес к его личности, стремление показать сложные судьбы и характеры, иногда не укладывающиеся в партийные стереотипы. Одним из наиболее ярких и запоминающихся образов стал Егор Трубников – председатель колхоза («Председатель», 1964, режиссер А.Салтыков), сумевший поднять разрушенное хозяйство. Но привлекает он не своими производственными успехами, а отношением к людям – неравнодушным, требовательным, справедливым. Он думает, прежде

всего, о своих колхозниках, их проблемах и бедах. И готов осознанно рисковать партийным билетом, даже свободой, если этого требует дело и собственные убеждения. Фильм презентует тот тип руководителя, который мог появиться только на волне оттепели.

В 1970-1980-е гг. образ председателя колхоза приобретает новые черты и рассматривается скорее в русле смены поколений («Сын председателя», 1976, режиссер В.Никифоров; «Вот моя деревня», 1985, режиссер В.Трегубович; «Право любить», 1985, режиссер В.Назаров). В большинстве фильмов образ руководителя увязывается не только с производственной тематикой, но и с решением какой-либо значимой социальной проблемы – реконструкции и культурного развития села, сселения деревень, закрепления молодежи на селе и т.д. Новые черты руководителя, порожденные эпохой застоя, – это деловитость, рациональность, современность (стремление идти в ногу со временем, научно-техническими достижениями). Образ председателя-хозяина, сложившийся в 1950-е гг., уступает место образу современного руководителя, часто интеллектуала, который идет на шаг вперед своих колхозников.

Центральным образом деревенского кинематографа и его главным достижением стал образ женщины – крестьянки. В конце 1950-х – 1960-е гг. снимается ряд фильмов, ставших классикой российского кинематографа («Материнское поле», 1967, режиссер Г.Базаров; «Журавушка», 1968; «Русское поле», 1971, режиссер Н.Москаленко; «Вдовы», 1976, режиссеры С.Микаэлян и М.Никитин; «Варька», 1971, режиссер Т.Папастергиу; «Мачеха», 1973, режиссер О.Бондарев и др.), в которых рассказывается о женских судьбах. Снятые в эстетике кино шестидесятых годов, эти произведения очень тщательно выписывают не только психологические портреты героинь, но и условия их жизни, труда и быта, праздников и будней, воспроизводя во всей полноте повседневность деревни 1960-х гг. Несмотря на возрастные или ролевые отличия, в них заметно стремление к эпизации материнского начала, к созданию не просто определенных женских типажей (мать, любимая, деревенская девчонка), а символов Земли Русской. Героическое начало женских образов крестьянских женщин часто подчеркивается ситуацией преодоления, придававшей нарративу житийные черты.

Характерным примером житийной истории служит фильм «Журавушка» (1968, режиссер Н.Москаленко), поставленный по повести М.Алексеева «Хлеб – имя существительное» и ставший в 1969 г. одним из лидеров советского проката (37,2 млн. зрителей). В центре внимания картины судьба русской женщины, которая, не взирая ни на что, любит и ждет своего мужа, пропавшего без вести на войне. История верной и чистой любви приобретает почти библейские черты. Марфа – героиня фильма, сыгранная Л.Чурсиной, – проходит проверку своей веры/любви, преодолевая соблазны, наветы, мороки. Свой смысл жизни Марфа находит в служении делу, детям, но не в личном счастье. Созданный кинематографом образ советской «святой», дополненный чертами характера русской женщины (воспетыми еще Н.А.Некрасовым), превращается в эталон народной героини.

Пристального внимания заслуживают образы деревенских «чудиков» (по образному выражению В.Шукшина) – людей немного смешных и забавных, но обязательно искренних, добрых, отзывчивых, мудрых особой нравственной чистотой. Они требуют отдельного анализа, поскольку презентуют человеческие типажи, придававшие особый колорит и привлекательность деревенскому кино, – это, прежде всего, деревенские старики и старухи, носители народной мудрости и юмора; увлеченные какой-то идеей и равнодушные люди; часто – дети. В 1960-е гг. они перемещаются в фильмах со второго плана на главные роли («Водяной», 1961, режиссер С.Сиделёв; «Встретимся у фонтана», 1976, режиссер О.Николаевский; «Странные люди», 1969, режиссер В.Шукшин; «Завьяловские чудики», 1976, режиссеры В.Гурьянов, А.Дубинкин и Э.Ясан; «Мостик», 1986, режиссер Г.Воронин и др.), придавая особую человеческую привлекательность деревенскому миру.

Частью социального заказа для деревенского кинематографа была тематика, что в известной степени отличает его от деревенской прозы. Как и положено, в традициях социалистического реализма одной из постоянных тем деревенского кинематографа выступает производственная – социалистическое соревнование, борьба за трудовую дисциплину, целина, битва за урожай или повышение прибыльности животноводства, мелиорация и т.д. Однако, если в сталинский период и в 1950-е гг. это была основная сюжетная линия, вокруг которой выстраивались образы и весь нарратив («Свадьба с приданым», 1953, режиссеры Т.Лукашевич и Б.Равенских; «Гость с Кубани», 1955, режиссер А.Фролов; «Когда поют соловьи», 1956, режиссер Е.Брюнчугин; и др.), то уже в 1960-е гг. производственная тематика выступает в качестве фона, а на первый план перемещаются новые сюжеты, которые и формируют проблемное поле деревенского кинематографа, – это сюжеты, связанные с сельской миграцией, семейно-нравственными отношениями, смыслом жизни.

Центральной, сквозной идеей, манифестом деревенского кинематографа стало отражение столкновения городской и сельской цивилизации, и как итог – прощание с уходящим крестьянским миром. Наиболее полно эта идея прозвучала в фильмах, посвященных сельской миграции. Она присутствует практически в каждом фильме 1950-1980-х гг., раскрываясь через разные сюжетные линии и жанры, связывая образы героев в определенный символический ряд и формируя базовую мифологию деревенского кино.

Сельская миграция становится серьезной социальной проблемой во второй половине 1950-х гг. Молодежь начинает уезжать из села в город на учебу, на работу, за ними потянулось старшее поколение. В 1960-е гг. поток мигрантов начал истощать жизненный потенциал российской деревни, она постепенно пустеет. В демографии для обозначения этого явления был придуман термин «обезлюдение», подчеркивающий необратимость и неодолимость процессов урбанизации: население перемещается в города.

Тема сельской миграции встречается уже в фильмах 1920-1940-х гг., констатируя его как исторический факт, но серьезное обсуждение проблем миграции начинается в 1950-е гг. Его открыл фильм «Судьба Марины» (режиссеры И.Шмарук и В.Ивченко), появившийся в 1953 г. Герой фильма едет учиться на агронома в Киев, а вернувшись, упрекает жену в необразованности, разводится с ней и уезжает в город. Поступок героя, человека ничтожного и никчемного, показан как двойное предательство: и по отношению к семье, и по отношению к Родине. Фильм «Судьба Марины» стал первым, в котором миграция в город оценивается явно негативно. Он стал индикатором того, что сельская миграция воспринимается обществом и властью как серьезная социальная проблема, требующая изучения и решения. На протяжении последующих десятилетий происходит постепенное приближение к пониманию сложности и противоречивости причин и характера сельской миграции.

В 1950-е гг. причины бегства из деревни воспринимались упрощенно и объяснялись личными качествами людей, покидающих деревню в поисках более благополучного существования. Отсюда стремление к морализаторству, жестким этическим оценкам, назидательности, свойственное многим фильмам этого времени. Оправданию подлежали лишь те, кто имел особые таланты (например, музыкальный). Тема сельской миграции как нравственной проблемы последовательно раскрывается в фильме «Две жизни» режиссера К.Воинова (1956 г.), где рассказывается о судьбе двух сестер, одна из которых в молодости уехала из деревни в поисках легкой доли и, вернувшись через двадцать лет погостить, подвела неутешительный итог своей пустой и никчемной жизни. В 1960-е гг. одна за другой начинают выходить киноленты, в основе сюжета которых лежит моральный выбор героев, как, например, в кинокартине «Половодье» (режиссер И.Бабич, 1962 г.). Главная героиня, выйдя замуж, вступает в конфликт с мужем, который мечтает переехать в город. Фильм завершается тем, что она с ребенком на руках остается в деревне ждать уехавшего мужа.

Более сложную и противоречивую картину причин сельской миграции и проблем адаптации мигрантов можно проследить в фильме «Женщины» (1965, режиссер П.Любимов). В центре сюжета судьба трех женщин, которые в разное время уехали из своей деревни в город. Причины отъезда в город старшего поколения не показаны, но можно предположить, что они были связаны с индустриализацией, строительством фабрики, для которой в деревнях вербовались работницы. Приехав в город перед войной и поступив на завод, героиня Нины Сазоновой – Екатерина – стала профсоюзной активисткой и лидером среди работниц фабрики. Следующее поколение мигрантов представлено героиней Инны Макаровой (Дуся), которая сбежала от послевоенных трудностей и голодного колхозного существования в город, сначала в няньки, а затем, благодаря помощи Екатерины, она поступила на фабрику. Не сумев найти верных ориентиров, она растратила свою жизнь на безуспешные попытки наладить личное счастье и на погоню за хорошей зарплатой. Третье поколение – начала 1960-х гг., к нему принадлежит Алька – дитя хрущевской оттепели – человек сильный и принципиальный, ценящий честность и искренность отношений. Ее решение о миграции из села, где она жила с ребенком и матерью, было принято

под влиянием старшего товарища и вызвано в большей степени тем, что создать семью в деревне, потерявшей мужчин в результате войны и миграции, ей будет сложно. Город для нее – не цель, а новые возможности для саморазвития. Здесь она, работая на фабрике, принимает решение дальше учиться, находит свою любовь. Город ее не испортил и она не чувствует себя здесь чужой, ненужной. В фильме через проблемы адаптации авторы пытались показать определенные нравственные качества героев, потерявших и обретших себя. К слову сказать, авторы фильма не задавались вопросом о проблемах приживаемости бывших сельских жителей. Им важнее было показать некоторые жизненные типы. Однако основу этих типажей они нашли в судьбах женщин-мигрантов и, может быть, не случайно.

Одним из заметных кинопроизведений на тему сельской миграции стала картина «Дом и хозяин» режиссера Б.Метальникова, снятая в 1967 г. в жесткой реалистичной манере. Авторы фильма попытались понять причины раскрестьянивания деревни, ослабления связи с землей. В числе основных причин сельской миграции ими была выделена антикрестьянская политика сталинского времени. В основе сюжета фильма – судьба фронтовика, который, вернувшись с фронта, мечтает работать на земле, жить в семье. Но колхоз прокормить его семью не может. Тогда в поисках заработка он подается сначала на строительство железной дороги, потом на лесоповал, рыболовный флот и т. д. Стремление заработать на корову постепенно перерастает в погоню за рублем, и его связь с семьей и деревней становится все слабее и слабее. Опомившись и приехав домой через 20 лет, герой не находит никого из близких. Дети выросли, обзавелись семьями и уехали, дом стоит заколоченным. Таков неутешительный итог крестьянской истории, хотя он мог быть другим, если бы герой вовремя остановился и задумался о главном. В фильме явственно звучит мысль об ответственности за свои поступки и неизбежности расплаты.

Таким образом, в 1960-е гг. очевидно стремление разобраться в сложных причинах миграционных настроений и моделях миграции, более объективно подойти к оценке условий жизни и работы в деревне, но в целом сохраняется напряженно-нравственный оценочный подход к презентации данного явления.

Только в 1970-е гг. проблема миграции начинает восприниматься более спокойно, как привычное и даже обыденное явление. Так, например, в фильме «Здравствуй и прощай» (1972, режиссер В.Мельников) муж героини, отец троих детей, считает, что «имеет право» жить, как ему удобно. Он уезжает в город, работает на заводе и не думает возвращаться, пока не осознает, что перестал быть нужным своей семье. Этот фильм отражает уже реалии 1970-х гг., когда уход из деревни воспринимается на обыденном уровне как норма. Даже претензии на красивую жизнь мужа-горожанина показаны в ироническом плане и не воспринимаются как что-то однозначно отрицательное. Трагичность сюжета в большей степени связана с несовпадением жизненных планов героев. Размышления о миграции тем самым приобретают более философский, мировоззренческий смысл, становятся спокойными и грустными, с оттенком очевидной необратимости.

Деревня меняется, и это ощущение уходящего крестьянского мира становится основной болью и для писателей-деревенщиков, и для авторов «деревенского кино». Среди фильмов этого периода в особую группу следует выделить те картины, которые зафиксировали самые болезненные тенденции развития села – исчезновение деревень и их сселение («Крутое поле», режиссер Л.Саков, 1979; «Прости-прощай», режиссер Г.Кузнецов, 1979; «Прощание», режиссеры Л.Шепитько и Э.Климов, 1979; и др.). Фильмы вызывают тем больший эмоциональный отклик, чем беспощаднее и реалистичнее представлен сюжетный материал. В числе героев фильмов выступают чаще всего старики, для которых вынужденное расставание с родным домом равноценно смерти. Следует подчеркнуть общественную значимость этих фильмов: они, наряду с произведениями о деревне Ф.Абрамова, В.Распутина и других писателей, смогли в конце 1980-х гг. приостановить бессмысленное сселение малых деревень.

С темой миграции тесно связана и другая центральная тема деревенского кинематографа – тема возвращения. Она в большей степени выполняла идеологическую нагрузку и определяла мифологию сконструированного деревенским кинематографом мира.

Сюжеты о возвращении появляются в кино уже в 1920-1930-е гг., но они пока не выходят за рамки просто сюжета, не приобретают библейского смысла. Хотя элементы сказки в них присутствуют. Так, например, в фильме «В поисках радости» (1939 г., режиссеры Г.Рошаль и В.Строева) герой Никита Гурьянов после долгих лет странствий в поисках счастливой страны Муравии возвращается в родное село. И здесь, в колхозе, находит свое счастье и смысл жизни. Агитационный запал этих лент очевиден и не позволяет им перерасти в мифологические образы. Среди созданных в довоенный период картин, вероятно, следует выделить фильм «Учитель», (1939, режиссер С.Герасимов), который фактически открыл серию картин о возвращенцах, покинувших свою деревню в молодости, получивших в городе образование, организаторские навыки и вернувшихся на родину, чтобы здесь строить светлое колхозное будущее и одновременно свое личное счастье.

Этот сюжет неоднократно встречается в фильмах 1950-х гг., закладывая основы новой эстетики визуализации деревни. Если в 1920-1930-е гг. преобладала подача сельского мира как отсталого и темного или хотя бы традиционно-этнографического (см., например: «Свинарка и пастух», 1941, режиссер И.Пырьев), то уже в послевоенный период возникает потребность создать более привлекательный образ деревни, что и достигается за счет романтизации деревенской жизни.

Созданный в конце 1930-х гг. образ возвращенца получил развитие в фильме «Председатель» (1964 г., режиссер А.Салтыков). Главный герой, Егор Трубников, покинув родной дом в юности и пройдя все военные кампании 1930-х гг., а также Великую Отечественную войну, вернулся в свое село и стал председателем колхоза, подняв его из полуразрушенного состояния. Одной из базовых идей фильма звучит мысль о долге перед своей малой родиной, которая заставляет героя сделать осознанный выбор – отказаться от благополучной жизни в городе и вернуться в

свою деревню, чтобы быть там, где труднее и где более важен жизненный опыт героя и его таланты.

В дополнение к этому «идейному» образу в хрущевский период массово создаются фильмы, где в качестве героев выступают горожане, приехавшие в деревню после института по распределению или по другим причинам и оставшиеся в ней навсегда. Так, в фильме Л.Кулиджанова «Отчий дом» (1956 г.) основной сюжет связан с историей героини, приехавшей из Москвы в деревню к своей матери, о которой она и не знала. В деревне она встретила с интересными людьми и решила, что после окончания института вернется сюда работать и жить. Главную сюжетную линию дополняют повествования о других горожанах (председатель колхоза, учительница), приехавших из Ленинграда и Москвы, чтобы поднять деревню, построить здесь новую жизнь. Аналогичные сюжеты встречаются во многих других фильмах этого времени [10].

Создание положительной мотивации для переезда у горожан требовало применения других средств и способов презентации сельской жизни. Они были связаны с идеализацией деревенского мира, приданием ему особых духовных и нравственных качеств. Пропаганда этого идеального мира стала основной задачей деревенского кино, где широко использовались музыка, видовые съемки сельских пейзажей, лирические сюжетные линии, особое внимание уделялось деревенским типажам. В совокупности этот киноязык должен был способствовать созданию у зрителей представлений о деревне как особом мире – естественном, гармоничном и нравственно чистом, противостоящем городу.

Если в фильмах 1950-х гг. возвращение героя было его сознательным выбором, то в 1960-е гг. появляются кинокартины, где оно приобретает поистине библейский смысл, подразумевающий покаяние и прощение. В 1960 г. режиссер А.Абрамов выпускает кинокартину «Домой», в которой герои (семейная пара) после долгого отсутствия приезжают в отпуск в родной колхоз, где их встречают неприветливо. Но проходит время, отпуск заканчивается, и герои понимают, что не хотят уезжать, и остаются в колхозе. Так они получают прощение. Именно этот сюжет становится рефреном для десятков фильмов о «возвращенцах», снятых позднее: бывший сельский мигрант, когда-то покинувший свою родину по своей или чужой воле, возвращается в родную деревню и переживает нравственное возрождение, находит любовь, смысл и свое место в жизни.

В этих фильмах нашло отражение современное прочтение библейской притчи о возвращении блудного сына. Что это – социальный заказ? Агитка, призывающая выходцев из деревни вернуться к своим корням? Или, может быть, отражение внутренней рефлексии создателей фильмов – творческой интеллигенции, большинство из которых были либо сельскими мигрантами, либо городскими жителями во втором поколении, до конца еще не утратившими связи с деревенским миром? Скорее всего, в этом сюжете слились воедино и идеологический заказ, и внутренние сомнения «новых» горожан, придав кинематографическим текстам достоверность и мифологичность. Призыв к возвращению к своим корням, истокам народной

нравственности можно рассматривать как основную мифологему деревенского кинематографа. Один из позднесоветских фильмов так и назывался – «Блудный сын» (1984, режиссер М.Гедрис).

Наиболее активное производство картин о возвращенцах разворачивается в брежневский период, когда на экраны вышли более 30 фильмов на эту тему («Долги наши», 1976, режиссер Б.Яшин; «Встреча с прошлым», 1966, режиссер С.Долидзе; «Возвращение чувств», 1979, режиссер М.Осипьян; «Дорога домой», 1969, режиссер А.Сурин; «Родное село», 1979 г., режиссер А.Ефремов и др.). Названия говорят сами за себя и доносят до зрителя устоявшийся образ покаяния, связанный с осознанием неправильности выбранного в молодости пути. В годы перестройки интерес к теме «возвращения» постепенно угасает и она раскрывается уже совсем в другом ключе. Так, например, в фильме режиссера Н.Орлова «Призрак» (1991), созданном в жанре триллера, возвращение героя на родину связано со стремлением отомстить браконьерам за смерть брата. Всего в 1986–1991 гг. было выпущено четыре фильма о возвращении бывших сельских мигрантов [11]. Их можно рассматривать как отзвук прошедшей эпохи.

Всего с 1953 по 1991 гг. было снято около 60 фильмов, в которых центральная тема связана с идеей возвращения. А если сюда добавить все остальные деревенские фильмы, где эти образы проходят вторым или третьим планом, то становится очевидным ее метафоричность и значимость. Идеи покаяния мы можем найти и в деревенской прозе, может быть не так явно выраженные, но внутренне неотделимые от рассуждений писателей о судьбах российской деревни. В кино они получили более доступную и, может быть, упрощенную трактовку. Тиражирование картин о возвращенцах можно рассматривать как социальный заказ, который должен был убедить сельских жителей в том, что город не является гарантом счастья, и более того, может разрушить судьбу. Мелодраматический характер подачи материала стимулировал зрительский интерес к картинам, создавал эмоционально окрашенные образы, способствующие мифологизации сознания и формированию антиурбанистических установок у деревенских жителей.

В целом, деревенский кинематограф представляет собой культурное явление, отразившее ту культурную ломку, которую переживало советское общество во второй половине XX века. Традиционный мир, сминаемый под натиском индустриализации, урбанизации, его идеализация, стали основной темой деревенщиков, отразив размышления о неизбежности и цене прогресса.

Несмотря на некоторые общие черты, литературное творчество деревенщиков и кинематографическое наследие нельзя рассматривать как полностью аналогичные культурные явления. Хотя взаимосвязь между ними присутствует вполне явная. Она проявляется не только в тематическом, образном или художественно-эстетическом языке, но, прежде всего, в центральной идее-манифесте, декларируемой деревенщиками. Близость этих двух художественных направлений определялась в значительной степени тем, что сценарную основу наиболее значимых в художественном отношении фильмов, созданных в рамках данного

направления, составили литературные произведения деревенщиков – Ф.А.Абрамова, В.И.Белова, В.Г.Распутина и др., что в сочетании с талантом режиссеров и актеров позволило создать замечательные произведения («Прощание» Л.Шепитько и Э.Климова, «Председатель» А.Салтыкова, «Калина красная» В.Шукшина и проч.), внесшие заметный вклад в развитие отечественного кинематографа.

Вместе с тем, не следует забывать и особые функции, свойственные кино: это функции развлечения и пропаганды, которые способствовали демократизации данного направления, реализации в нем определенных черт, свойственных народной/массовой культуре – немного лубочной, сказочной и мифологичной.

* Тема поддержана грантом РГНФ No. 14-01-00352 «Визуальные репрезентации советской деревни в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческое исследование».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Большакова А.Ю.* Феномен деревенской прозы, вторая половина XX в. : Автореф. дисс. ... доктора филологических наук. М., 2002.

[2] Там же.

[3] Художественное направление // Глоссарий.ru. URL: http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RVzkumlxyltt:!!tgvwgirlto9

[4] См.: Деревенская проза 60-90 годов. URL: <http://www.bukinistu.ru/russkaya-literatura-hh-veka/derevenskaya-proza-60-90-godov.html>.

[5] См.: *Николаев П.А.* Деревенская проза // Словарь по литературоведению. URL: <http://nature.web.ru/litera/4.5.html>.

[6] Если хватит сил... : Интервью с В.П.Астафьевым // Независимая газета. — 1999. — 30 апр.

[7] Подсчитано по: Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия (2-е изд., 2003) [Электронное издание].

[8] См. подробнее: *Мазур Л.Н.* Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа // Диалог со временем. — 2013. — Вып. 43. — С. 282-302.

[9] Здесь и далее, если нет дополнительной ссылки, подсчеты произведены по: Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия (2-е изд., 2003). [Электронное издание].

[10] См., например: «Посеяли девушки лен», 1955, реж. В.Корш-Саблин; «Дело было в Пенькове», 1957, реж. С.Ростоцкий; «Дорога уходит в даль», 1959, реж. А.Вехотко; «Полустанок», 1962, реж. Б.Барнет; и др.

[11] См., напр.: «Скакал казак через долину», 1986, реж. В.Кольцов; «Возвращение», 1987, реж. А.Буковский; и др.

© Мазур Л.Н., 2014.

Статья поступила в редакцию 14 января 2014 г.

Мазур Людмила Николаевна,

доктор исторических наук,

зав. кафедрой Уральского федерального университета (Екатеринбург),

e-mail: Lmaz@mail.ru

UDC 791.43.03

Mazur L.

«VILLAGE CINEMA» OF 1950-1980-IES AS HISTORICAL AND CULTURAL PHENOMENON OF THE SOVIET ERA

Abstract. The article discusses issues related to the characteristic of «village cinema» as a special artistic movement that was developed in 1950-1980-ies. Its main features are marked out: genre peculiarities, themes, imagery, basic mythology. Analysis of features of the village cinema is carried out in comparison with the «village literature». That was done to emphasize their common origin and ideological meaning, on the one hand, and features of artistic reflection of reality, on the other.

Keywords: «village cinema», «village literature», art images, Soviet village, urbanization.

Mazur Liudmila Nikolaevna,

Dr. in History,

Head of Department, Ural Federal University named after the First President of Russia

B.N.Yeltsin (Ekaterinburg),

e-mail: Lmaz@mail.ru