

## ИСТОРИЯ

УДК 791.42

*Н.В. Ворошилова, А.В. Толмачева,*

DOI: 10.36718/2500-1825-2020-2-135-143

*А.М. Стеблинский*

### ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА КОЛЛАБОРАЦИОНИЗМА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*N.V. Voroshilova, A.V. Tolmacheva,  
A.M. Steblinsky*

### THE VISUAL REPRESENTATION OF THE IMAGE OF A COLLABORATIONIST IN A SOVIET CINEMATOGRAPH

*В статье на основании анализа около 40 отечественных художественных фильмов, посвященных Великой Отечественной войне, снятых в период с 1945 по 1991 г., дается характеристика представленному в них образу коллаборационистов. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью анализа отражения проблемных, дискуссионных аспектов военных событий в отечественном киноискусстве в условиях огромного влияния кинематографа на восприятие образа войны в обществе, особенно со стороны молодого поколения. Немаловажным также является тот факт, что на репрезентацию данной темы в советском кино накладывали свой отпечаток идеологический контроль и проблема сохранения межнационального единства государства. Говоря о визуальной репрезентации образа коллаборационизма и коллаборационистов в советском кинематографе, нами были сделаны следующие выводы. Во-первых, она прошла определенное историческое развитие в различные эпохи послевоенного советского киноискусства. Во-вторых, в советском кинематографе нашли отражение почти все существовавшие формы коллаборационизма: начиная от службы в вооруженных формированиях вспомогательной полиции и «власовцев» до гражданской администрации из старост и бургомистров. Коллаборационист в советских фильмах за редким исключением – персонаж отрицательный, наделенный такими качествами, как трусость, жестокость, жадность, желание выслужиться. К нему чаще всего с ненавистью относятся мирное население, бойцы и командиры Красной армии. Основными мотивациями службы у немцев чаще всего служит классово обусловленная ненависть к советской власти (в кинематографе послевоенного времени)*

либо бытовое приспособленчество, а также националистические мотивы (в позднесоветских военно-исторических фильмах).

**Ключевые слова:** коллаборационизм, Вторая мировая война, советский кинематограф, коллективная память, образ врага, кино о Великой Отечественной войне, кинематографический образ.

*In the study basing on the analysis of about 40 Russian films dedicated to the Great Patriotic war, shot in the period from 1945 to 1991, the description of the image of collaborators presented in them is given. The relevance of this research is due to the need to analyze the reflection of problematic, debatable aspects of military events in domestic cinema in the context of huge influence of cinema on the perception of the image of war in society, especially from younger generation. Another important fact is that the ideological control and the problem of maintaining the international unity of the state left their mark on the representation of this topic in Soviet cinema. Speaking about visual representation of the image of collaboration and collaborators in Soviet cinema, we made the following conclusions. Firstly, it underwent a certain historical development in various eras of the post-war Soviet cinema. Secondly, almost all existing forms of collaboration were reflected in Soviet cinema: from military service in the auxiliary formations of the auxiliary police and the "Vlasovites" to the civil administration from the mayors and mayors. A collaborator in Soviet films with rare exceptions is a negative character, endowed with qualities such as cowardice, cruelty, greed and the desire to curry favor. He is most often treated with hatred by civilians, soldiers and commanders of the Red Army. The main motivations for serving the Germans most often are class-conditioned hatred of the Soviet regime (in the cinema of the post-war period) or domestic adaptation, as well as nationalist motives (in late Soviet military-historical films).*

**Keywords:** collaborationism, World War II, Soviet cinema, collective memory, the image of enemy, cinema about the Great Patriotic War, cinematographic image.



Великая Отечественная война до сих пор остается сакральным символом в исторической памяти русского народа. Чем дальше эти события уходят в прошлое, чем меньше становится живых свидетелей, тем большую роль в формировании образа войны играет кинематограф. После распада Советского Союза отечественный кинематограф стал обращаться к спорным и дискуссионным вопросам истории Великой Отечественной войны. Одним из таких вопросов является сотрудничество советских граждан с нацистской Германией, как военное, так и гражданско-бытовое. До сих пор как в исторической науке, так и в обществе про-

должаются дискуссии, кем же в действительности были эти люди – предателями, продавшимися немцам за сытую жизнь, или патриотами, предпринявшими отчаянную попытку спасти родину от внутреннего врага, более страшного, чем враг внешний. Даже численность советских граждан, служивших в коллаборационистских вооруженных формированиях, является предметом дискуссий: по разным оценкам она составляла от 200–300 тыс. до 1,5 млн человек. Массовость и знаковость данного явления в истории Великой Отечественной войны привели к тому, что тема сотрудничества советских граждан с нацистской Германией нередко освещается в отечественном кинематографе, начиная с еще с советских времен [1–3].

Цель статьи – анализ эволюции образа коллаборационизма в советском киноискусстве середины 1940-х – начала 1990-х гг.

Впервые тематика коллаборационизма затрагивается в отечественном кинематографе в эпоху «сталинизма» (1945–1953 гг.), пусть и достаточно редко. По сути коллаборационисты присутствуют на вторых ролях лишь в одном фильме данного периода – «Молодая гвардия» (1948) в виде вспомогательной полиции Краснодона и в образе начальника краснодонской полиции Соликовского (реально существовавший персонаж). Особо подчеркивался классовый характер мотивации к коллаборационизму, полиция в «Молодой гвардии» – бывшие кулаки и агенты царской охраны [4].

В период «оттепели» в военно-историческом отечественном кинематографе репрезентация темы коллаборационизма остается такой же редкой. В условиях активизировавшейся в эти годы антицерковной политики советского правительства обвинение в коллаборационизме впервые было использовано в антирелигиозной кинопропаганде, а именно в фильме «Иванна» (1960), где Украинская греко-католическая церковь выставлена пособницей оккупантов и националистов. Униатские монахи агитируют советских военнопленных сотрудничать с немцами, а митрополит Шептицкий высказывает пожелание о привлечении украинцев в немецкую армию. Главная героиня, будучи дочерью священнослужителя, видя зверства оккупантов, одобряемые церковью, сначала отходит от церкви и примыкает к коммунистическому подполью, а в сцене казни демонстративно срывает с себя крест, тем самым отрекается от бога.

В данном фильме также затрагивается тема коллаборационизма украинских националистов: за несколько часов до прихода немцев они поднимают восстание во Львове, а затем вступают во вспомогательную полицию в черной униформе бойцов батальонов шума (*шума* – сокр. от *шущманша* фт, нем. *Schutzmannschaft*, особые подразделения на оккупированных территориях в годы Второй мировой войны, карательные батальоны, как правило, формировавшиеся из местного населения и во-

еннопленных. – Авт.), и охрану концлагерей, и все это под покровительством той же Греко-католической церкви [5].

Очень косвенно, незаметно для обычного зрителя, коллаборационизм затрагивается в картине «Судьба человека» (1959). Главный герой – Андрей Соколов, служащий водителем (частично одетый в немецкую униформу) в Организации Тодта – военно-строительной организации, действовавшей в Германии во времена Третьего рейха, фактически является хиви. Впрочем, для простого советского зрителя, незнакомого с явлением «добровольных помощников» в вермахте, главный герой воспринимается не как коллаборационист, а как простой военнопленный, насильно привлеченный к работе водителя.

С середины 1960-х и вплоть до перестройки начинается новый этап в освещении темы коллаборационизма. Во-первых, оно становится более историчным. Мотивация представленных героев также меняется: классовая ненависть к советской власти сменяется простым шкурничеством и продажностью.

Подобные тенденции хорошо проявляются в наиболее известном кинопроизведении данного периода, посвященном Великой Отечественной войне, – киноэпопее «Освобождение» [6]. Например, во второй серии (фактической экранизации повести «Батальоны просят огня») в сцене доставки захваченного в плен бойца РОА, до этого убившего несколько советских солдат. Понимая, что скорее всего его расстреляют, он сначала пытается изобразить немца, начинает на коленях безуспешно молить о прощении, прикрываясь тем, что его «заставили», и пытается вызвать жалость, показывая фотографии жены. В более поздней экранизации данного произведения «Батальоны просят огня» (1985) сцена с допросом и расстрелом «власовца» повторяется практически один в один.

В «Освобождении» также впервые появляется и наиболее известная фигура коллаборационизма – генерал Власов. Он пытается сначала привлечь сына Сталина Якова к сотрудничеству, а затем убедить советских военнопленных вступить в РОА. Из нескольких сотен соглашаются лишь единицы. Буквально через несколько лет образ Власова появляется в фильме «Родины солдат» (1975), в основе сюжета которого безуспешные попытки немцев привлечь генерала Карбышева к сотрудничеству и его действия по противодействию вербовки советских военнопленных в РОА.

В так называемом «партизанском кино» (трилогия «Дума о Ковпаке», 1973–1976; «Фронт за линией фронта», 1978; «В лесах под Ковелем», 1984) активно фигурирует вспомогательная полиция, правда, скорее в роли массовки второго и третьего плана. Во многом из этих фильмов пошел стереотип о внешнем виде вспомогательной полиции в черной униформе. При этом, говоря о трилогии о Ковпаке студии Довженко, стоит отметить, что здесь была показана антинемецкая направленность

деятельности Украинской Повстанческой армии (которая в советском кинематографе всегда изображалась как чисто коллаборационистское формирование), пусть и чисто пропагандистская. Один из захваченных партизанами «бандеровцев» заявляет, что он «против немцев, за вильну Украину», и показывает Ковпаку антинемецкую листовку УПА, на что тот, правда, замечает, что она напечатана в Берлине [7].

Из всего «партизанского кино» подробно тема коллаборационизма затрагивается лишь в получившем главный приз Берлинского кинофестиваля фильме «Восхождение» (1976) – экранизации повести Василя Быкова. Немцы в фильме практически не появляются. Допрос и казнь главного героя (партизана), а также девочки-еврейки и бывшего старосты осуществляет местная вспомогательная полиция. Основой сюжета является проблема сохранения личного достоинства в условиях, когда лишь предательство может спасти от неминуемой казни. Партизан Сотников (бывший учитель) не называет следователю даже свою фамилию и непокоренным идет на казнь, а вот второй партизан Рыбак (бывший кадровый военный-окруженец) сначала из желания сбежать, а затем из страха смерти соглашается вступить в полицию и лично выбивает полено из-под ног Сотникова [8].

В 1970-х гг. один из фильмов, в центре сюжета которого находилась тема коллаборационизма, попал на «полку». Это картина Алексея Германа «Проверка на дорогах» (снятый в 1971 году, он был показан лишь в 1985 году). Во многом это было связано с тем, что главный герой Лазарев – это боец ост-частей, перебежавший к партизанам, при этом в отличие от стандартных «киновласовцев» он персонаж, не вызывающий презрение, а скорее трагический, пошедший на путь предательства в силу невыносимых условий плена, а не шкурничества и продажности. Он показан более положительным, чем, например, довольно жестокий комиссар партизанского отряда, готовый ради выполнения боевой задачи послать на смерть несколько десятков советских военнопленных. Это, впрочем, не касается остальных коллаборационистов в фильме – молодого полицейского в плену партизан (после удачного побега, судя по форме, ставшего уже бойцом ост-частей или хиви), и бывшего сослуживца Лазарева, служащего пулеметчиком на вышке. Они лишь приспособленцы с низкими моральными качествами [9].

Вышедший на экраны в канун перестройки фильм «Иди и смотри» (1985) активно поднимает тему коллаборационизма, причем коллаборационисты выступают здесь в роли активных участников немецкой карательной политики на оккупированных территориях. Карательный отряд, сжигающий ближе к концу фильма белорусскую деревню, почти наполовину состоит из коллаборационистов всех мастей – от вспомогательной полиции до ост-частей с нашивками РОА. Оккупанты презрительно относятся к коллаборационистам как к расходному материалу, в ходе карательной операции в родной деревне главного героя немцы обливают бензином и поджигают старосту, и чуть не оставляют одного из по-

лицейских в сжигаемом сарае с людьми. Впрочем, «власовцы» и «полицай» показаны вполне заслуживающими такого отношения, сначала они со звериной жестокостью помогают немцам убивать мирное население, но после попадания в плен к партизанам ради спасения своей жизни готовы тут же отречься от своих «хозяев» и даже показательно казнить немцев, облив из канистры бензином. В какой-то степени символическим был тот факт, что роль майора СД, командующего карательной операцией, в фильме сыграл Виктор Лоренц, в молодости служивший в Латышском легионе СС [10].

Говоря о кинематографе перестройки, стоит отметить, что несмотря на то, что в этот период времени в военно-историческом кинематографе начинают затрагиваться ранее замалчиваемые аспекты войны, вроде репрессий в армии, штрафных батальонов и заградительных отрядов, тематика коллаборационизма оказалось обойдена стороной. Единственным исключением является фильм «Красный цвет папоротника», посвященный сложным взаимоотношениям советских партизан и Армии Крайовой, где упоминается участие Калмыцкого кавалерийского корпуса в антипартизанской операции [11].

Отдельно стоит выделить кинематограф прибалтийских республик – в особенности Латвийской и Эстонской ССР. Великая Отечественная война на данных территориях по сути носила характер гражданской войны, что в Красной армии, что в частях вермахта и СС служило примерно одинаковое количество латышей и эстонцев. При этом значительное число попавших в национальные легионы СС были насильно мобилизованы. Это не могло не привести к тому, что даже в условиях жесткой цензуры проблема коллаборационизма довольно активно поднималась в местном кинематографе, правда, большинство этих фильмов практически не показывались за пределами республик, предназначаясь в большей степени «для местного употребления». Причем это касалось местного кинематографа даже в сталинскую эпоху. Так, в фильме «Жизнь в цитадели» (1947) постоянно упоминается, что наиболее жесткими надзирателями в немецком концлагере (часть заключенных в котором – эстонцы) были сами эстонцы. А в конце главный герой, живущий в затворничестве профессор биологии, равнодушно относящийся к политике, узнает, что его племянник и сын от первого брака – скрывающиеся охранники концлагеря. Шокированный этим фактом, он отрекается от них и сдает их представителям советской власти. Ради того, чтобы избежать разоблачения, они убивают офицера СС, который при наступлении советских войск пытается у них укрыться, и пытаются убить самого профессора, когда он заявляет, что сообщит о них соответствующим органам [12]. Таким образом, даже в условиях сталинизма в кинематографе показывается фактический раскол среди эстонцев в условиях войны, проходящий даже между близкими родственниками.

В 1964 году по инициативе первого секретаря ЦК компартии Латвийской ССР Арвида Пельше было решено снять фильм о столь слож-

ном для республики времени, как Вторая мировая война и насильственная мобилизация латышей в немецкую армию. Результатом стал вышедший два года спустя художественный фильм «Я все помню, Ричард», основой сюжета которого стала судьба трех друзей, которых насильно мобилизовали в Латышский легион СС и отправили на фронт в район Волховских болот. После войны один из них раскаялся и живет как прилежный советский гражданин, но он оказывается убит своим другом, бежавшим в Швецию и ставшим агентом неназванной западной разведки, после неудачной попытки склонить его к подрыву памятнику советским воинам [13].

Немаловажным является тот факт, что судьба главных героев во многом пересекается с судьбой создателей фильма. Автор сценария Виктор Лоренц сам служил в Латышском легионе СС (а его отец был член антисоветского т.н. «Латвийского центрального совета»), и во многом сюжет основан на его воспоминаниях. В СС также служил один из главных актеров фильма – Харий Лиепиньш. Режиссер же Роланд Кальниш несколько месяцев в 1944 году укрывался от мобилизации в легион у друзей.

Несмотря на то что картина была одобрена Политбюро Латвийской компартии и Героем Советского Союза Вилисом Самсонсом, командиром Первой латвийской партизанской бригады, она попала в ограниченный прокат на две недели в малых кинотеатрах. По распоряжению ЦК Латвийской компартии о фильме не писали рецензий и не упоминали в прессе.

Тема службы эстонцев в частях СС поднимается в отдельных эпизодах фильма «Люди в солдатских жилетах» (1968), сначала в эпизоде перебега на сторону немцев одного из бойцов (в дальнейшем он вступает в Эстонский легион СС) под Великими Луками, а затем в сцене переправы через реку, когда оказывается, что части, противостоящие красноармейцам-эстонцам, полностью состоят из эстонцев. Более того, один из красноармейцев узнает в одном из эсэсовцев своего соседа (добровольца, награжденного железным крестом) и о том, что его жена сожительствует с немецким офицером, а сын насильно мобилизован во вспомогательные части [14].

Наиболее широко тематика коллаборационизма представлена в латвийском многосерийном фильме «Долгая дорога в дюнах» (1982), в котором история любовного треугольника простого рыбака Артура, дочери кулака Марты и сына фабриканта-фолксдойче Рихарда разворачивается на фоне грандиозных событий латвийской истории 1939–1970 гг. Вспомогательная полиция формируется из вышедших из леса Айзсаргов – военизированного формирования в Латвии в 1919–1940 гг., а старосты и чиновники сельской администрации – из «кулаков». Латышский корпус СС показан эпизодически, но говорится о принудительном порядке набора личного состава. В сцене отправки латышской молодежи на работу в Германию рядом с флагом Третьего рейха развивается Латвийский национальный триколор. Эта сцена засилья среди показанных

коллорабационистов политической и военной элиты довоенной Латвии призвана подчеркнуть фактическую преемственность немецкого оккупационного режима с политическим режимом Улманиса. Один из главных героев – сын фабриканта из остезских немцев. После присоединения Латвии к СССР он бежит в Германию, вернувшись назад лишь летом 1941 года. Как фольксдойче он получает от немцев различные привилегии, включая заказы от военных его фабрике, и квартиру в центре Риги, до этого принадлежавшую евреям. Однако в отличие от отца он в большей степени считает себя латышом, чем немцем, и активно контактирует с латышскими националистами. После прихода советских войск Марта как дочь старосты и жена фабриканта-фольксдойче, отказавшись бежать с отступающими немецкими частями, попадает в ссылку в Иркутскую область [15].

Таким образом, говоря о визуальной репрезентации образа коллаборационизма и коллаборационистов в советском кинематографе, можно выделить ряд особенностей. Во-первых, она прошла определенную эволюцию в различные эпохи послевоенного советского кино. Ключевым аспектом, который подвергся изменениям в кинорепрезентации, являлась мотивация коллаборациониста: от преимущественно классово-ненависти к советской власти в «сталинском» кинематографе до трусости, шкурничества или националистических мотивов в позднесоветском кино.

Во-вторых, в советском кинематографе нашли отражение почти все существовавшие формы коллаборационизма: начиная от службы в вооруженных формированиях вспомогательной полиции и «власовцев» до гражданской администрации из старост и бургомистров. Коллаборационист, за редким исключением, – персонаж отрицательный, наделенный такими качествами, как трусость, жестокость, жадность, приспособленчество, желание выслужиться. К нему чаще всего с ненавистью относятся мирное население, бойцы и командиры Красной армии. Немцы, и те относятся к нему с презрением или насмешкой.

Отдельно стоит выделить кинематограф прибалтийских республик – в особенности Латвийской и Эстонской ССР. Великая Отечественная война на данных территориях по сути носила характер гражданской войны – что в Красной армии, что в частях вермахта и СС служило примерно одинаковое количество латышей и эстонцев, хотя значительное число последних были мобилизованы насильно. Поэтому даже в условиях жесткой цензуры проблема коллаборационизма довольно активно поднималась в местном кинематографе, хотя большинство этих фильмов практически не показывались за пределами республик.

### Литература и источники

1. *Дробязко С.И.* Вторая мировая война 1939–1945: Русская освободительная армия. М.: АСТ, 2000.
2. *Макаров Д.В., Дронов В.А.* Динамика образа врага в современных фильмах о Великой Отечественной войне // *Власть.* 2013. № 2. URL:



<http://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-obraza-vraga-v-sovremennyh-filmah-o-velikoy-otechestvennoy-vojne> (дата обращения: 09.10.2016).

3. Семиряга М.И. Коллаборационизм. Природа, типология и проявления в годы Второй мировой войны. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000.
4. «Молодая гвардия» (реж. Сергей Герасимов, 1948).
5. «Иванна» (реж. Виктор Ивченко, 1959).
6. «Освобождение» (реж. Юрий Озеров, 1968–1971).
7. «Дума о Ковпаке. Карпаты, Карпаты...» (реж. Тимофей Левчук, 1976).
8. «Восхождение» (реж. Лариса Шепитько, 1976).
9. «Проверка на дорогах» (реж. Алексей Герман, 1971).
10. «Иди и смотри» (реж. Элем Климов, 1985).
11. «Красный цвет папоротника» (реж. Виктор Туров, 1988).
12. «Жизнь в цитадели» (реж. Герберт Рappapорт, 1947).
13. «Я все помню, Ричард» (реж. Роланд Калныньш, 1966).
14. «Люди в солдатских жилетах» (реж. Юри Мюйр, 1968).
15. «Долгая дорога в дюнах» (реж. Алоиз Бренч), 1982).

### Literatura i istochniki

1. *Drobjazko S.I.* Vtoraja mirovaja vojna 1939–1945: Russkaja osvoboditel'naja armija. M.: AST, 2000.
2. *Makarov D.V., Dronov V.A.* Dinamika obraza vruga v sovremennyh fil'mah o Velikoj Otechestvennoj vojne // *Vlast'*. 2013. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-obraza-vraga-v-sovremennyh-filmah-o-velikoy-otechestvennoy-vojne> (data obrashhenija: 09.10.2016).
3. *Semirjaga M.I.* Kollaboracionizm. Priroda, tipologija i projavlenija v gody Vtoroj mirovoj vojny. M.: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPJeN), 2000.
4. «Molodaja gvardija» (rezh. *Sergey Gerasimov*, 1948).
5. «Ivanna» (rezh. *Ivchenko V.I.*, 1959).
6. «Osvobozhdenie» (rezh. *Jurij Ozerov*, 1968–1971).
7. «Duma o Kovpake. Karpaty, Karpaty...» (rezh. *Timofej Levchuk*, 1976).
8. «Voshozhdenie» (rezh. *Larisa Shepit'ko*, 1976).
9. «Proverka na dorogah» (rezh. *Aleksej German*, 1971).
10. «Idi i smotri» (rezh. *Jelem Klimov*, 1985).
11. «Krasnyj cvet paporotnika» (rezh. *Viktor Turov*, 1988).
12. «Zhizn' v citadeli» (rezh. *Gerbert Rappaport*, 1947).
13. «Ja vse pomnju, Richard» (rezh. *Roland Kalnyn'sh*, 1966).
14. «Ljudi v soldatskih zhiletah» (rezh. *Juri Mjujr*, 1968).
15. «Dolgaja doroga v djunah» (rezh. *Aloiz Brench*), 1982).

