

УДК 94(47).084:316.356.2

Л. Н. Мазур

СЕЛЬСКАЯ СЕМЬЯ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1920–1991): ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ¹

В статье рассматривается информационный потенциал советского художественного кинематографа для изучения истории крестьянской семьи и ее эволюции в условиях демографического перехода. Кинематограф создает источник особого типа, характерной чертой которого является отражение реальности через образную презентацию. Это накладывает отпечаток на его интерпретационные возможности. Сравнительный анализ кинодокументов и статистических источников по истории семьи позволяет сделать вывод о том, что в кинодокументах получили отражение, с одной стороны, идеальные модели и представления о «счастливой семье», а с другой – основные проблемы семейной жизни. В частности, большое внимание было уделено вопросам эмансипации женщин, проблемам женского одиночества, одинокой старости, влиянию сельской миграции и урбанизации на разрушение традиционной крестьянской семьи и ее модернизацию.

К л ю ч е в ы е с л о в а: художественный кинематограф, крестьянская семья, семейная структура, идеальный тип семьи.

Изучение истории семьи в российской исторической науке реализуется в нескольких направлениях:

1) *демографическая история семьи*, ориентированная на статистический анализ основных закономерностей формирования и развития семейных структур, их типологии, а также внутрисемейных процессов – рождаемости, брачности, разводимости;

2) *родоведение (генеалогия семьи)*, направленное на реконструкцию истории конкретных семей;

3) *социальная история семьи*, связанная с изучением семьи как социального института, занимающего одно из центральных мест

¹ Тема поддержана грантом РГНФ № 14-01-00352 «Визуальные репрезентации советской деревни в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческое исследование».

в общественных процессах и определяющего цивилизационную и культурную специфику общества.

Каждое из направлений опирается на свою историографическую традицию, источники и методы. Демография семьи исследуется преимущественно на основе статистических источников – переписей населения, материалов текущего учета движения населения. Большие возможности для анализа структуры семьи предоставляют бюджетные обследования. Родоведческие исследования основаны на использовании достаточно разнородной источниковой базы – это документы личного происхождения (письма, воспоминания, фотографии, хранящиеся в семейных архивах, семейные предания), а также материалы текущего демографического учета населения (церковного и/или гражданского) и других систем учета и регистрации (похозяйственные, домовые книги, миграционный учет и пр.). Третье направление – социальная история семьи опирается преимущественно на использование результатов социологического опроса и широкого круга нарративных источников – законодательных актов, мемуарной литературы, художественных произведений, публицистики, периодической печати и пр. Среди них интересным, но менее популярным источником остается художественный кинематограф. Между тем, он содержит богатый материал о структуре семьи, семейных отношениях и их развитии в XX в., брачных стратегиях и практиках, т. е. позволяет восполнить информационные пробелы статистических источников и проиллюстрировать их.

Анализируя художественный кинематограф, следует иметь в виду, что в художественных произведениях содержится два типа информации: нормативного и ненормативного характера. И это неудивительно, поскольку столкновение между «нормой» и «реальностью» чаще всего становилось основой для сюжета, внутреннего конфликта произведения. Используя кинодокументы в качестве источника по истории семьи, исследователь получает возможность охарактеризовать: во-первых, исторически обусловленный «идеальный» образ/тип семьи и, во-вторых, его «естественные» вариации/отклонения, которые в значительной степени приближены к реальным прототипам и позволяют составить представление

о наиболее типичных, распространенных вариантах семейных коллективов, их структуре, внутрисемейных отношениях, функциях, образе жизни. Особый интерес представляет изучение отношения общества к браку (брачные стратегии), детям, старикам, эволюции мужских и женских ролей, межпоколенных взаимодействий и пр.

В качестве объекта исследования в данной статье выступает сельская/крестьянская семья, которая в изучаемый период (1920–1980-е гг.) эволюционировала в соответствии с общими закономерностями демографического перехода, пройдя нелегкий путь развития от дворохозяйства к малой нуклеарной семье с изменившимся экономическим функционалом. Статистическое описание этих изменений достаточно полно представлено в публикациях историков и демографов [см.: Данилов; Вербицкая, 2006, 2009, 2010; Араловец, 2003, 2009, 2010 и др.], которые фиксируют сокращение средней численности крестьянской семьи с 6,10 чел. в 1913 г. до 4,04 чел. в 1939 г. и 3,6 человек в 1965 г. [см.: Безнин, с. 15]. Кроме того, отмечается изменение типологической структуры семей: постепенная унификация и сокращение вариантов типов семей. В семейной структуре в сельской местности в 1950–1960-е гг. начинают преобладать простые двухпоколенные семьи, растет удельный вес неполных семей и одиноких.

В целом демографическое развитие российской семьи в XX в. происходило под совокупным влиянием нескольких базовых факторов: во-первых, объективных закономерностей демографического перехода, формирующих базовый тренд эволюции семьи в сторону демократической нуклеарной модели; во-вторых, форсированной индустриализации и урбанизации советского общества; в-третьих, нескольких демографических катастроф, подорвавших демографический потенциал сельской местности и заложивших долговременный тренд дисбаланса полов.

С особой силой эти закономерности проявились в сельской местности России, приумноженные негативным влиянием политических факторов (коллективизация; сселение малых деревень). Черты демографической катастрофы приобрела также крайне интенсивная сельская миграция, развернувшаяся в послевоенный период и особенно в 1960-е гг. Все эти моменты обусловили

особенности демографического перехода в сельской местности России, завершившегося формированием в 1970-е гг. такой семейной структуры, которая не обеспечивала простое воспроизводство населения.

Особенности эволюции сельской семьи в условиях демографического перехода получили достаточно полное и образное представление в советском кинематографе. Отражая срез социальной реальности, так или иначе кино затрагивало семейный вопрос. Причем если статистика предлагает количественный анализ семейной организации общества, то художественные тексты акцентируют внимание на качественных аспектах – роли и функциях семьи, ее внутренней организации, характере внутрисемейных отношений, т. е. на том, что принято называть «миром семьи».

Кинодокументы традиционно выделяются в самостоятельную группу исторических источников, обладающих определенными свойствами, отличными от письменных, – это особенности документирования, воспроизводства визуальной информации и ее образный характер. Создаваемая авторами фильма (сценаристами, режиссерами, операторами, артистами, редакторами и т. д.) кинореальность кодирует в художественных образах идеологические и культурные заказы общества, а также авторские представления об окружающем мире и транслирует их зрителю, закрепляя определенные модели поведения, стереотипы мышления и нравственно-эстетические нормы. Таким образом, кино реализует функции документирования и конструирования реальности, являясь не просто отражением текущих процессов, а скорее их проекцией, включающей рефлексию и обобщение рассматриваемой проблемы.

Кинодокументы подразделяются на две группы – документальные и художественные. Их надежность, по мнению большинства исследователей, различается: наиболее достоверными и, соответственно, ценными (не вполне обоснованно) считаются документальные фильмы, особенно хроника. Другая разновидность кинодокументов – художественное кино – всегда вызывала вопросы, поскольку в них представлена вымышленная реальность, организованная по законам литературного произведения. Однако историки все чаще обращаются к ним, стремясь извлечь из них информацию

для интерпретации различных исторических сюжетов [см.: Дашкова, 1999, 2004; Димони]. Вопрос достоверности в этом случае решается в режиме источниковедческого анализа, который учитывает не только цели создания документа, авторство и особенности информационной структуры (визуальная, текстовая, образная информация), но технические способы съемки фильма, жанр, художественную сверхзадачу и т. д. В результате сложность оценки достоверности возрастает, но не исключает возможность решения этой задачи.

Использование кино в качестве исторического источника наталкивается на серьезные методологические проблемы, связанные с обоснованием принципов отбора кинотекстов и их исторической интерпретацией. Их изучение предполагает использование концепта образа, который определяет особенности восприятия киноинформации и ее интерпретации для изучения исторических явлений.

Еще один важный момент необходимо учитывать при изучении художественных фильмов – это характер отражения, который влияет на интерпретацию. Выделяются фильмы на актуальную/современную тему, а также ретроспективные фильмы (о прошлом). Первая группа наиболее интересна с точки зрения фиксации текущих процессов, они отличаются *непосредственным* характером отражения реальности. Ретроспективные фильмы несут *опосредованную* информацию о прошлом, в значительной степени сконструированную с опорой на научные или околонучные источники информации.

Советский кинематограф создал много картин о сельской жизни. По сведениям «Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия» [см.: Энциклопедия...]², в 1920–1991 гг. в СССР (включая союзные

² Энциклопедия представляет собой достаточно полное изложение описаний фильмов советского времени, основанное не только на открытых источниках информации (каталогах киностудий, материалах киножурналов), но и на архивных данных. Однако говорить об абсолютной полноте не приходится. Сравнение описаний энциклопедии с сайтами «Кино-театр», «Русское кино», «Мосфильм», «Ленфильм» и другими свидетельствует, что в базе данных энциклопедии есть пропуски, однако они находятся в пределах статистической погрешности и позволяют получить достаточно полное представление о динамике и объемах кинопроизводства.

республики) было снято 6426 фильмов, из них 505 (7,9 %) – фильмы по сельской тематике, рассказывающие о проблемах современной авторам деревни. В большинстве фильмов *семья* выступала обычно фоном для основного сюжета и почти никогда – героем. И это заслуживает внимания, поскольку в отношении рабочей семьи такие фильмы встречаются достаточно часто. Примером может служить картина реж. И. Хейфица «Большая семья» (1954). Главные герои фильма – четыре поколения рабочих-судостроителей. Глава семьи – дед Матвей Журбин, мнение и слово которого – закон для всех членов семьи, является одновременно и ветераном завода. Второе поколение – его сын Иван Журбин с женой-домохозяйкой. Третье поколение – три сына: двое женаты, у одного из них растут дети. Третий сын – молодой рабочий-передовик Алексей намерен жениться. Вся семья проживает вместе, причем в качестве объединяющего начала выступают не столько родственные связи, сколько их общий труд на кораблестроительном заводе. Такие *идеализированные представления о рабочей семье* поддерживались на протяжении 1950–1980-х гг. и воспроизводились неоднократно в документальных и художественных фильмах, хотя жизненность этого образа с течением времени становилась все более условной³. Большая, многопоколенная, неразделенная рабочая семья рассматривалась в качестве эталона и обозначалась термином «династия». Этот эталон имел тенденцию к расширению социального круга, постепенно включая семьи интеллигенции – врачей, учителей, инженеров, реже – актеров, писателей, художников.

Крестьянская семья, напротив, эталоном не считалась и воспринималась советской властью как оплот частнособственнических настроений, основа мелкобуржуазной природы крестьянства. Ее основным недостатком была тесная связь с хозяйственной деятельностью и экономическая независимость. На протяжении практически всего советского периода власть предпринимала попытку за попыткой решить эту проблему – лишить крестьянскую семью произ-

³ См., напр.: День семейного торжества, 1976, режиссер Б. Халзанов; Семья Зацепиных, 1977, режиссер Б. Дуров; Семья Ивановых, 1975, режиссер А. Салтыков; Отцы и деды. Улыбки и слезы семьи Луковых, 1982, режиссер Ю. Егоров и др.

водственной функции сначала через коллективизацию и изъятие основных средств производства, прежде всего земли и рабочего скота, а затем ведя неустанную борьбу за сокращение приусадебного хозяйства.

Примером остро критического отношения к крестьянской семье-домохозяйству может служить фильм «Чужая родня» (1955, режиссер М. Швейцер), поставленный по повести В. Тендрякова «Не ко двору». В основе сюжета лежит конфликт традиционного «крестьянского» и нового «советского» образа жизни. Олицетворением крестьянского начала в фильме выступает семья Ряшких – зажиточных крестьян, для которых главное – свое хозяйство. В эту семью, женившись на дочери Ряшких, приходит молодой тракторист Федор – сирота, воспитанный в духе советской морали. Основная фабула фильма – неизбежное столкновение двух систем ценностей. В конце фильма Федор забирает жену с ребенком и уходит из дома тестя, поселившись в маленькой комнате, которую молодой семье выделила МТС (машинно-тракторная станция). Сюжет вполне житейский, но он перерастает рамки семейной истории и приобретает философский смысл, т. е. подается на экране как борьба нового и передового с отжившим, темным прошлым. Таким образом, долгое время традиционная крестьянская семья рассматривалась властью и кинематографом как идеологически опасный институт, мешающий социалистическому строительству.

Борьба с крестьянской традиционностью и патриархальностью рефреном проходит через все фильмы сталинского и хрущевского времени (1920–1960-х гг.). Меняются акценты: в фильмах 1920–1930-х гг. упор сделан на вопросе эмансипации женщины, освобождения ее от власти мужа и домашнего хозяйства, а в фильмах послевоенного времени – на вопросах женского одиночества.

Рассмотрим более подробно проблематику и способы отражения семейной тематики в советском кинематографе. В 1920–1930-е гг. советский кинематограф был настроен не столько на документирование и осмысление тех изменений, которые протекали в деревне, сколько на агитацию и пропаганду. В этом отношении весьма показательна картина С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929), построенная по законам агитационного жанра. Перед режиссером

стояла задача показать, как при советской власти меняется деревня: из нищей и темной она становится процветающей. Во многом благодаря таланту режиссера, ему удалось создать впечатляющий образ «старой» деревни, где тяжелый труд крестьян не позволял вырваться из бедности, а жизнь была беспросветной. Особенно трудно приходилось женщинам – тяжелая работа в поле и по хозяйству с раннего утра и до позднего вечера, побои мужа, голодные дети, зависимость от настроения свекрови. Из всех представителей сельского сообщества женщина-крестьянка была самой бесправной и угнетаемой. «Новое» приходит в деревню вместе с кооперацией. По сюжету безлошадная крестьянка Марфа Лапкина вместе с участковым агрономом и бедняками организует в деревне молочную артель. Однако коллективизации активно сопротивляются местные кулаки, не все бедняки понимают смысл товарищества и объединения нищих. На помощь деревне приходят рабочие-шефы, которые помогают артели получить первый трактор. В финале картины десятки тракторов пахут артельную землю, за рулем одного из них – Марфа Лапкина. Характерно, что «освобождение» женщины образно решалось через освоение ею профессии тракториста, т. е. овладение техникой. Марфа Лапкина открыла галерею героинь-трактористок, заполнивших экраны в 1930-е гг. Достаточно вспомнить знаменитую комедию И. Пырьева «Трактористы» (1939).

Показательным в этом отношении является фильм 1932 г. «Женщина» (режиссер Е. Дзиган). Действие фильма разворачивается в одной из деревень, где недавно был создан колхоз. Героиня фильма – молодая женщина Мария, несмотря на угрозы мужа и насмешки односельчан, записывается в тракторную бригаду с твердым намерением стать трактористкой. Но если в фильме И. Пырьева тракторная бригада состоит из незамужних девушек, то в фильме «Женщина» героиня, чтобы пойти учиться, бросает мужа и ребенка. И это решение показано как идеологически правильный поступок.

Тема освобождения является центральной и в другом культовом фильме того времени – «Член правительства» (режиссер А. Зархи, И. Хейфиц, 1939). В нем показана судьба батрачки, ставшей сначала председателем колхоза, а впоследствии депутатом Верховного Совета. Характерно, что героиня носит мужское имя –

Александра (артистка В. Марецкая). У нее большая семья: муж, трое детей, мать. Несмотря на это, она принимает предложение стать председателем колхоза, что послужило причиной разрыва с мужем. Он уходит из семьи и уезжает в город.

Глубина конфликта раскрывается не только через семейную трагедию, но и в образной презентации сельской жизни. Деревенский мир в этой картине расколот на два лагеря: мужчины, которые преимущественно лодырничают и не хотят работать в колхозе; и женщины, тянущие на своих плечах домашнее хозяйство и колхозное производство. «Бабий бунт» – известный сюжет этого времени, получивший отражение в произведениях М. А. Шолохова, нашел интересную развязку в фильме. Муж возвращается в дом и становится верным помощником жены в колхозных делах.

Сюжеты о борьбе женщин за право быть наравне с мужчинами прослеживаются по многим фильмам 1930–1950-х гг. Об этом повествуют картины «Чудесница» (режиссер А. Медведкин, 1936), «Богатая невеста» (И. Пырьев, 1937), «Бабы» (В. Баталов, 1940), «Свинарка и пастух» (И. Пырьев, 1941), «Свадьба с приданым» (Т. Лукашевич, Б. Равенских, 1953) и др. Пропагандистский контекст этих фильмов очевиден, но нельзя отрицать и того, что в условиях колхозной жизни женщина попадает в новую социальную среду, где имеет возможность примерить разные социальные роли: «ударницы», «учительницы», «председателя», «бригадира», «трактористки», «агронома» и пр. Она становится равноправным членом сельского общества, но для этого должна оторваться от семейных дел и включиться в общественную работу. По воспоминаниям крестьян, «женщины в 20-е годы дома сидели, боялись мужу слово поперек сказать. Били их мужья сильно. А потом, когда сами работать начали, так уж не так от мужа зависеть стали, так могли и слово свое сказать» [Бердинских, с. 151].

Семья в этом перечне проблем колхозной жизни остается на заднем плане. Наиболее востребованными сталинским кинематографом были свадебные сюжеты, связанные с брачными историями главных героев. Причем особой популярностью пользовались образы девушек-ударниц, для которых счастливая семейная жизнь была наградой за ударный труд («Гармонь», режиссер И. Савченко;

«Богатая невеста» и «Трактористы» И. Пырьева; «Станица Дальняя» Е. Червякова и др). К ним примыкает и знаменитый фильм И. Пырьева «Свинарка и пастух», который был выпущен в 1941 г. В целом кинематограф 1920–1930-х гг. был мифотворцем, призванным обосновать и оправдать политику коллективизации, сформировать позитивное отношение к колхозному строю, показать роль советской власти в решении женского вопроса.

В годы Великой Отечественной войны происходит резкое сокращение числа снимаемых фильмов. Всего за 5 лет было создано 9 картин по сельской тематике, из них 7 приходятся на 1941–1942 гг., т. е. их съемки были начаты еще до войны. Соответственно и их тематика отражает проблемы мирного предвоенного времени – эмансипации сельских женщин («Годы молодые» режиссера Г. Гричер-Черикова и И. Савченко), патриотическое воспитание и подготовка к войне («Мать» режиссера Л. Лукова).

Послевоенный период продолжает традицию репрезентации деревни, сложившуюся в 1930-е гг., но при резком сокращении объемов кинопроизводства. За 1946–1952 гг. в стране было снято всего 10 фильмов по сельской тематике, хотя их удельный вес составил 9,1%. Среди фильмов тех лет самой знаменитой стала комедия «Кубанские казаки» режиссера И. Пырьева, в основе сюжета которой лежат вполне семейный сюжет – сватовство к девушке – герою труда. Любопытно, что семейные статусы основных героев фильма не определены, и только к концу фильма они находят своих брачных партнеров. Фильм отражает восприятие послевоенного времени как нового этапа не только в истории страны, но и в личных историях людей.

Расцвет сельского кинематографа приходится на вторую половину XX в. Многие известные советские режиссеры работали в этом направлении: М. Калатозов, Л. Кулиджанов, К. Муратова, В. Пудовкин, С. Ростоцкий, В. Шукшин, С. Параджанов, И. Хейфиц, Г. Шенгелая, Л. Шепитько и др., создав глубокие полотна о жизни советской деревни и ее проблемах. Особенностью этого этапа стало то, что деревенское кино выделилось в самостоятельное художественное направление со своей проблематикой, эстетикой, идеологией и своим зрителем. Для него характерны стремление

к достоверной реконструкции деревенского быта и одновременно поэтизация деревни как особого мира, наполненного искренними чувствами, мудростью, подлинной нравственностью. В результате на смену одному мифу – о темной отсталой деревне, созданному в 1920–1930-е гг., приходит другой – представление о деревне как некоем идеальном мире, отличном от городского. Тем не менее фильмы о селе, снятые в 1950–1980-е гг., с точки зрения их историчности, можно рассматривать как ценный источник по истории деревни и истории семьи. Причем семейные проблемы постепенно перемещаются на первый план, и среди них основная проблема – женское одиночество. Образ крестьянки, потерявшей в годы войны мужа, а нередко сыновей и братьев, становится центральной фигурой для советского сельского кинематографа⁴.

Среди наиболее известных фильмов на эту тему можно назвать картину режиссера Юрия Егорова «Простая история» (1960), в которой рассказывается о судьбе вдовы – Александры Потаповой, ставшей председателем разоренного войной колхоза. У нее нет детей, от прежней семьи осталась только старенькая мать и фотографии мужа, погибшего на фронте. И таких женщин в деревне много, у них мало шансов снова выйти замуж, так как мужчины либо погибли, либо ушли на заработки в город. Родить ребенка – тоже проблема, внебрачные связи осуждались деревенским сообществом [см.: Бердинских, с. 180–181]. Фактически их удел – это тяжелая работа, а понятие «счастье» связывается не с личной жизнью, а с общественным признанием. В конце фильма наградой и утешением Александры стали любовь и уважение односельчан.

Похожий пример вдовьей доли можно увидеть в фильме «Журавушка» (1968, режиссер Н. Москаленко), поставленном по повести М. Алексеева «Хлеб – имя существительное» и ставшем в 1969 г. одним из лидеров советского проката (37,2 млн зрителей). Героиня фильма – молодая вдова с библейским именем Марфа, не взирая

⁴ См.: Простая история, 1960, режиссер Ю. Егоров; Отчий дом, 1959, Л. Кулиджанов; Журавушка, 1968, Н. Москаленко; Тетя Луша, 1959, И. Шапиро; Мы, двое мужчин, 1962, Ю. Лысенко; Мать и мачеха, 1964, Л. Пчелкин; Бабые царство, 1967, А. Салтыков.

ни на что, любит и ждет своего пропавшего на войне мужа. Созданный в фильме образ приобретает эпические черты и воспринимается как символ русской женщины, которая, преодолевая все соблазны и трудности, остается верной памяти мужа, отказывается от повторного брака и остается в одиночестве. Свое счастье она также находит не в личной жизни, а в любви к сыну и служении своему делу.

Вопреки этим «жизнеутверждающим» киноисториям, судьба военных вдов была более трагичной: в опустевших деревнях их ждала одинокая старость. И уже не любовь или семья, а вдовья дружба становится для них спасением. Подобную историю, основанную на реальных событиях, рассказывает картина режиссера С. Микаэляна и М. Никитина «Вдовы» (1976). Героини фильма – баба Шура и баба Лиза, потерявшие в войну мужей и братьев, – живут вместе в одном доме, решая нелегкие бытовые проблемы с ремонтом дома и ведением хозяйства. Помимо дружбы их объединяет память о двух солдатах, погибших в 1941 г. в бою за деревню. В течение 30 лет вдовы старательно ухаживали за их могилой, отдавая долг памяти всем своим родным, не пришедшим с войны. Но к юбилею победы местная власть приняла решение перенести прах героев на центральную площадь и поставить там мемориал. И для героинь фильма это известие – трагедия. Пространство их личной жизни окончательно разрушено, у них не осталось ничего и никого, даже могил.

В 1950-е гг. фильмы о женском одиночестве пополнились еще одним сюжетом, непосредственно связанным с семейными процессами, – это развод. Проблема развода как факта супружеской жизни в деревне появляется уже в фильмах 1920–1930-х гг. и первоначально рассматривается как чрезвычайное событие, одна из форм борьбы женщины за свои права и самостоятельность. В 1960-е гг. развод становится обыденным событием в сельской среде. Он мог быть вызван разными причинами: неладами в семье, несовпадением характеров («Березы в степи», 1956, режиссер Ю. Победоносцев; «Судьба Марины», 1953, И. Шмарук, В. Ивченко; «Чужая беда», 1960, Я. Фрид и др.) или изменой одного из супругов («Русское поле», 1968, 1971, режиссер Н. Москаленко; «Здравствуй и прощай»,

1972, В. Мельников и др.). Меняется отношение к разводу: если в 1930-е гг. его оправдывали, то в фильмах 1960-х гг. звучит осуждение. Развод подрывает устои семейной жизни, разрушает судьбы, не принося никому радости.

Одной из причин женского одиночества, а нередко и разводов была сельская миграция. Ее последствия для семейной структуры сельского сообщества трудно переоценить. Миграция подрывала не только трудовой ресурс деревни, она разрушала семьи, меняла/ломала судьбы крестьян. Трагедия состояла в том, что сельская миграция представляла собой вполне закономерное, «естественное» явление, тесно связанное с урбанизацией, но она приобрела в послевоенный период катастрофические черты, стала формой бегства из деревни. Причины этого бегства кроются в политике властей и связаны с низким уровнем жизни сельских жителей, тяжелыми условиями труда и быта. В этих условиях кинематограф рассматривался как одно из средств решения проблемы миграции, активно реализуя пропагандистские функции.

Сельская миграция стала самым популярным сюжетом деревенского кинематографа 1950–1980-х гг. Она могла составлять главную идею фильма (см., напр., «Две судьбы», 1956, режиссер К. Воинов; «Ваш сын и брат», 1965, В. Шукшин) или выступать в качестве фона, но обязательно присутствовала в сценарии фильмов. Обсуждение проблемы миграции открыл фильм «Судьба Марины» (режиссеры И. Шмарук, В. Ивченко), выпущенный на экраны на излете сталинской эпохи, 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 – воспринимается как двойное предательство: и по отношению к семье, и по отношению к родине. Оставшись с дочерью, Марина целиком отдается учебе и работе – знакомый сюжет о женском одиночестве.

В послевоенный период миграция охватила в первую очередь трудоспособных мужчин, которые, чтобы прокормить семью, были вынуждены бежать из колхоза и заниматься отходничеством. Одним из заметных кинопроизведений на эту тему стала картина «Дом и хозяин» (режиссер Б. Метальников), снятая в 1967 г. в жесткой

реалистичной манере. Авторы фильма попытались понять причины раскрестьянивания деревни, ослабления связи с землей. В числе основных причин 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, в 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. Опомнившись 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.

Миграция становится одной из причин разрушения крестьянской семьи, отрывая сначала мужей, а потом и детей от родительского крова. Причины бегства из деревни в кино первоначально показывались упрощенно и объяснялись личными недостатками людей, покидающих деревню в поисках более благополучного существования. В 1960-е гг. одна за другой выходят картины, в основе сюжета которых лежит моральный выбор героев. Так, например, в кинокартине «Половодье» режиссера И. Бабича (1962) 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.

Как ответ на вызовы сельской миграции, появляются фильмы, в которых обыгрываются сюжеты возвращения. 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 на родине. Так они получают прощение. Этот сюжет становится рефреном во многих фильмах о «возвращенцах», снятых в 1970–1980-е гг. К их числу, например, относится лирическая киноповесть режиссера Л. Маягина «Двое в пути» (1973); «Долги наши» (1976, режиссер Б. Яшин), «Радунница» (1984, режиссер Ю. Марухин)

и многие другие. Популярность сюжета о возвращении не является отражением реальных процессов возвратной миграции, скорее, это сублимация чувства вины целого поколения сельских мигрантов, реализованная в библейском сюжете о «блудном сыне». Так кино вновь берет на себя функции мифотворца, поскольку фильмы о возвращении – это мифология эпохи урбанизации.

Кинематограф 1970–1980-х гг. подмечает еще одну черту сельской жизни – общее постарение населения. Рассказ о деревенских стариках, которые доживают свой век в полузаброшенных деревнях, стал популярным сюжетом деревенского кино в 1980-е гг. (см., напр., «Рябиновые ночи», 1984, режиссер В. Кобзев; «Прощание», 1981, Л. Шепитько, Э. Климов; «Осенние сны», 1987, И. Добролюбов и др.). Мотив одинокой старости, как правило, связан с двумя типичными нарративами – войной и миграцией. Причем вторая причина выглядит не менее трагично, чем военные потери, поскольку сельская миграция за несколько десятилетий (1950–1970-е гг.) буквально опустошила российское село, вытолкнув в города молодежь. Этот исход также приобретает в кинематографе трагические черты.

В заключение следует отметить, что образный ряд, созданный в деревенских фильмах, включает не только проблемы сельской жизни, но и представления о «счастливой» крестьянской семье. Это большая дружная многодетная семья, состоящая из нескольких поколений, т. е. воспроизводится традиционный вариант дворохозяйства, который можно рассматривать как архетип. Советская модель «счастливой» крестьянской семьи отличается тем, что все взрослые члены ее работают в колхозе, уделяя личному хозяйству свободное от общественных работ время. Такой образ семьи можно увидеть в картине режиссера К. Воинова «Две судьбы», снятой в 1956 г. Фильм построен на противопоставлении жизненных историй двух сестер. Старшая из них в юности уехала из деревни в город, где не нашла счастья, осталась одна без мужа и детей, прожив пустую, ничемную жизнь. Другая всю свою жизнь прожила в колхозе, вышла замуж, родила и вырастила четырех детей. У нее нет красивых платьев и модных вещей, но она любима мужем и детьми, уважаема односельчанами. Встреча сестер через 20 лет дает ответ на вопрос, что такое счастье – это дружная, крепкая, многодетная семья.

Через 15 лет писатель и режиссер Василий Шукшин снимает фильм под названием «Печки-лавочки» (1972), который повествует о путешествии крестьянской пары к морю на отдых. И здесь для нас интересен не столько сам сюжет, в основе которого лежит столкновение сельского и городского мира, фактически противостояние двух цивилизаций. Важно представление героя об идеальном, гармоничном мире – это деревня с ее просторами, соседями, песнями, тяжелым трудом в поле и скромным бытом. И в центре этого мира находится крестьянская семья: любимая жена, трое детей, старик-отец, который приглядывает за внуками. Как видим, идеал не изменился, сократилось только число детей, но мечта о многочисленной семье-домохозяйстве остается еще живой.

Разрушение этого идеала приходится на более поздний период – 1980-е гг. – время решительного наступления города на сельскую культуру и на семью. Мечту о многодетной семье и работающем муже сменяет стремление к городскому комфорту и образу жизни. Героиня фильма «Год теленка» (1986, режиссер В. Попков) готова уйти от своего мужа ради призрачного городского счастья. Она продает домашнюю скотину, устраивается на работу в сельский мебельный магазин, покончив с домашним хозяйством. А для сыновей приглашает из города учителя музыки, стремясь сделать из них «культурных» людей. Таким образом, традиционная крестьянская семья даже в кино ушла в прошлое. Потеряв личное хозяйство, она перестраивается под городские стандарты малодетности, отдельного проживания с представителями старших поколений. Городское одиночество, помноженное на деревенскую тишину, простор и безлюдье, – вот новая демографическая реальность современного российского села. Она нашла трагическое отражение в фильме режиссера В. Хотиненко «Рой» (1990), где показана история распада некогда крепкой и дружной крестьянской семьи – сибирского рода Заварзиных.

Художественный кинематограф предоставляет не менее богатый материал для изучения истории семьи, чем статистика или социологические исследования. Проведенный анализ советских фильмов в целом подтверждает и хорошо иллюстрирует общие тенденции демографического развития сельской местности, уточняя

и углубляя наши представления по отдельным вопросам. Кино использует другие средства отражения реальности – прежде всего образную презентацию семьи, что позволяет выявить идеальные модели «счастливой семьи» и проследить изменение представлений о ней, охарактеризовать проблемы семейной жизни, а главное – уточнить те аспекты, которые не оцениваются статистически, – это семейно-брачные стратегии, традиции и новации в семейных отношениях, семейные роли отдельных членов семьи и их эволюция.

Араловец Н. А. Городская семья в России, 1897–1926 гг.: историко-демографический аспект. М., 2003.

Араловец Н. А. Городская семья в России, 1927–1959 гг. Тула, 2009.

Араловец Н. А. Брак и семья в РСФСР в послевоенные годы // Рос. история. 2010. № 4. С. 55–62.

Безнин М. А. Материальное положение колхозников Российского Нечерноземья в 1950–1965 гг. Вологда, 1988. Ч. 1.

Бердинских В. Русская деревня: быт и нравы. М., 2013.

Вербицкая О. М. Крестьянская семья в годы нэпа // НЭП: экономические, политические и социокультурные аспекты. М., 2006.

Вербицкая О. М. Российская сельская семья в 1897–1959 гг. М. ; Тула, 2009.

Вербицкая О. М. Основные закономерности развития сельской семьи в России в XX в. // Тр. Ин-та рос. истории / отв. ред. А. Н. Сахаров. М., 2010. Вып. 9. С. 332–353.

Данилов В. П. Советская доколхозная деревня: население, землепользование, хозяйство. М., 1978.

Дашкова Т. Ю. Визуальная интерпретация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11–12 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/10.htm (дата обращения: 17.04.2011).

Дашкова Т. Ю. Любовь и быт в кинофильмах 1930-х – начала 1950-х гг. // История страны / История кино / под ред. С. С. Секиринского. М., 2004. С. 218–234.

Димони Т. М. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х гг. // История страны / История кино / под ред. С. С. Секиринского. М., 2004. С. 281–300.

Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия [электронное издание]. 2-е изд. М., 2003.