

**Природа обличает:
антивоенная направленность белорусского кино**

Белоокая М.А.¹

Аннотация. В статье М.А. Белоокой проанализированы белорусские фильмы о Великой Отечественной войне, в которых противопоставляется красота живой природы и образы ее как жертвы войны. Их воплощение на экране позволяет запечатлеть эпический образ страдающей, разоренной и разграбленной врагами Родины. Война в этих фильмах представлена как Апокалипсис, катастрофа, ведущая к уничтожению всего живого. Контрастное противопоставление первозданной красоты природы и страшных последствий войны подчеркивает противоестественную сущность войны и атмосферу безумия военных действий.

Ключевые слова: образы природы, экранное воплощение, антивоенная направленность, белорусское кино, фильмы военной тематики.

**Nature exposes:
antiwar orientation in Belarusian cinema**

Belaokaya M.A.¹

Abstract. In the article by M. Belaokaya analyzed belarusian films about the Great Patriotic War, which contrasted the beauty of wildlife and its image as war victim. Their on-screen incarnation allows to capture the epic image of the motherland, plundered and ruined by the enemy. In these films, the war presented as the Apocalypse, a catastrophe, leading to the destruction of all living things. The contrast between the pristine beauty of nature and the terrible consequences of war underlines the unnatural essence of war and the insane atmosphere of hostilities.

Keywords: nature images, on-screen incarnation, anti-war orientation, Belarusian cinema, military films.

¹*Белоокая Марина Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела*

экранных искусств Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, г. Минск, Республика Беларусь.

Belaokaya Maryna Aliaksandrawna. Candidate of Science (Art history), Senior Researcher of Screen Art department. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus. Surganova str., 1-2, 220072, Minsk, Republic of Belarus.

E-mail: bm16@mail.ru

© М.А. Белоокая

Война – массовое убийство, чудовищное, абсурдное преступление против человечества – такова главная идея белорусских фильмов, посвященных событиям Великой Отечественной войны.

Одним из самых ярких воплощений антивоенной направленности белорусского кино, обнажающего весь ужас происходящего, является картина «Иди и смотри» (1985, режиссер и автор сценария Э. Климов, оператор А. Родионов). Фильм представляет собой эпизоды из жизни белорусского подростка Флеры (Алеша Краченко), мечтавшего попасть к партизанам, чтобы совершать героические подвиги, и напрямую столкнувшегося с жуткой правдой войны.

Одним из определяющих природных образов в фильме является болото. Прежде всего болото – это гиблое, опасное место, затянутое гнилой тиной, с коварной трясинной, с грязной, мутной, черно-коричневой, даже на вид зловонной водой. Но, несмотря на это, для Флеры болото – желанная цель, место, куда он устремляется изо всех сил, поскольку непроходимая трясина давала шанс его семье спастись от карателей. Подросток на пределе сил прорывается сквозь жижу болота, и оно является продолжением иррационального ужаса и кошмара, преследующих зрителя, которому уже известно, что все жители села расстреляны.

Чахлый болотный сосонник, ставший пристанищем для мирных жителей, где на мокром мху умирает обожженный человек, – для Флеры, ожидающего вестей о своих близких, превращается в ад: здесь он узнает правду о том, что случилось с его семьей.

И полного апофеоза безумие войны достигает в сцене сожжения жителей деревни – огонь и дым заволакивают пространство экрана, и противоестественные, античеловеческие поступки карателей еще более явными становятся после того, как один из них прикрывает каской своего любимца – лемура, чтобы не травмировать психику животного криками сжигаемых людей.

Болото в фильме «Волчья стая» (1975, автор сценария В. Быков, режиссер Б. Степанов, оператор О. Авдеев, художник Ю. Альбицкий), заросшее густой травой и утопающее в клочьях тумана, производит впечатление гиблого места. Для главного героя фильма, партизана Левчука, болото – досадная преграда, которую, впрочем, нельзя обойти, не попав в руки немцев, наблюдающих за гатью. По болоту Левчук передвигается со злостью и страхом. Однако после того, как его соратники, решившие не лезть в трясины, а передвигаться по гати, попали в засаду к оккупантам, чувства Левчука меняются. Он понимает, что принял правильное решение, выбрав путь через болото, и что именно это спасло ему жизнь.

О болоте Левчук думает как о живом, мыслящем существе, которое для него разумнее и понятнее, чем тупая, обезличенная сила нацистов. С ним он мысленно «договаривается» о своем будущем, полагая, что именно оно спасет его от смерти. Левчук, в начале фильма проклинавший топь, которую ему надо преодолеть, довольно скоро чувствует, что уже «сроднился» с болотом, перестал его бояться. Теперь опасным и страшным для него становится надежный раньше лес, твердая почва, где партизан может подстергать опасность.

Символична сцена, в которой немцы, не обнаружив Левчука, начинают стрелять наугад, как будто «расстреливая» болото, давшее приют беглецу. «Расстреляв», «покарав» болото за связь с партизанами, оккупанты уходят. И гиблое, опасное болото становится для Левчука и новорожденного малыша надежным убежищем, спасшим их жизни.

Образы леса-защитника, «дома» партизан, и леса, который, как и люди, является жертвой войны, представлены в творчестве В. Турова. Прекрасен и чуть тревожен настораживающим безмолвием лес, в котором находится партизанский лагерь в картине В. Турова «Через кладбище» (1964, сценарист П. Нилин, режиссер В. Туров, оператор А. Заболоцкий, художники В. Дементьев, Е. Игнатьев, композитор

А. Волконский). Как символ загубленных жизней, которые унесла война, фигурирует в изобразительной палитре картины обожженное дерево, графично выделяющееся на фоне неба.

Вместе с другими пейзажными мотивами – сюрреалистическим полем обугленных кочанов капусты, пустынными улицами сожженной деревни с чахлыми деревцами, остовами сгоревших печей на пепелищах, «выморочной» красотой деревьев на кладбище – оператором А. Заболоцким в картине «Через кладбище» создается образ войны, несущей разрушения, хаос, уничтожение всего живого, раскрывается чудовищность и противоестественность событий, которые приносит война.

В картине «Сыновья уходят в бой» (1969, сценарист А. Адамович, режиссер В. Туров, оператор С. Петровский) война грубо вторгается в лирические сцены звуками выстрелов, неожиданными взрывами, выкриками врагов, отчего мгновенно блекнет и исчезает очарование солнечного дня. Пластическим изображением военного времени, символом ее бесчеловечной и разрушительной сути является в фильме образ пепелищ сожженной деревни с обугленными деревьями. Абсурдность происходящего довершает зрелище скворечника, прибитого к коньку лежащей на земле крыше разрушенного дома. Страшным, проклятым местом выглядит болото, куда партизаны приводят на расстрел пленного.

Картины отступления советских войск в фильме «Черная береза» (1977, сценаристы Б. Архиповец, М. Березко, С. Поляков, режиссер В. Четвериков, оператор Д. Зайцев, художник Л. Ершов, композитор А. Муравлев) представляют собой апокалипсическое зрелище: развороченная взрывами земля, дым, пыль, разрушения, трупы, пылающие машины, пули, рассекающие водную гладь, горящая земля. Языки пламени все приближаются и в результате полностью занимают пространство экрана. Ракурсы, которые выбирает оператор, подчеркивают «перевернутость» мира, ненормальность всего происходящего.

Летние пейзажи – красочны и прекрасны. В цветовой гамме картины белый цвет выделяется как знак невинности и чистоты: юная героиня Таня (артистка И. Алферова) ассоциативно соотнесена с хороводом тонких березок, с трогательной нежностью пробудившейся, расцветающей природы. Березовая роща на экране – чудесное, светлое,

пронизанное солнечными лучами пространство, мирное и спокойное. Но идиллические картины купания в реке Тани, расплескивающей сверкающие брызги, прерываются грубым напоминанием о войне.

В картине «Свидетель» (1985, сценаристы П. Финн, В. Рыбарев, режиссер В. Рыбарев, оператор Ф. Кучар, художник Е. Игнатъев), поставленной по мотивам повести Виктора Козько «Судный день», художественные образы природы способствуют воплощению на экране трагедии человеческой жизни, которая должна оборваться, едва начавшись. Война в картине изображается исключительно монохромно. Окружающая героев картины действительность оставляет тяжелое впечатление: послевоенные руины, старые, обшарпанные здания, обширный, пустынный, продуваемый ветрами, будто выжженный испепеляющим солнцем двор детского дома, столь же безрадостный, как и коротенькая жизнь подростка, в которой не было ничего светлого.

Страшный, холодный и бесприютный город – таким предстает оккупированный Минск в картине «Часы остановились в полночь» (1958, сценаристы Н. Фигуровский, А. Кучар, режиссер Н. Фигуровский, оператор В. Окулич, художник Е. Ганкин, композитор И. Любан). Темное небо, на котором вырисовываются мрачные силуэты разрушенных зданий, поземка, клубящаяся над стылой землей и делающая практически ощутимой зимнюю стужу, вой ветра, вызывающий тревогу и беспощадно сгибающий деревья, – занятый врагами город выглядит на экране враждебной, неприятной и опасной средой.

Трагические коллизии фильма «Батка» (1971, сценарист Р. Шмырев, режиссер Б. Степанов, оператор И. Ремишевский, художник В. Дементьев) разворачиваются в контрастных по тональности сценах. Лес в картине – обитель партизан, опозитизированная среда, а город, захваченный фашистами и оскверненный ими, выглядит пыльным, разрушенным и грязным. Во время боя лес в картине превращается в место трагической гибели людей и природы – развороченная взрывами земля, поваленные деревья, волки, пожирающие тела погибших, – пластическое воплощение кромешного ада, в котором оказались люди.

Фильм «Третья ракета» (1963, сценарист В. Быков, режиссер Р. Викторов, операторы А. Кириллов, Н. Хубов,

художники В. Дементьев, Е. Игнатьев, композитор Е. Глебов) рассказывает о нескольких наполненных драматизмом моментов из жизни боевого подразделения. Томительное ожидание боя, палящие лучи солнца, испепеляющая жара, сыплющийся сверху песок, покрывающий толстым слоем все, что находится в окопах, пыль, запорошившая лица и одежду, травинки и цветочки, колышущиеся под легким ветром, аккуратные вязанки снопов, на которые наведен прицел винтовки – все это на экране изображено достоверно и ощутимо точно. Придирчиво изучив все, что находится на ближайшей к окопу полоске земли, камера оператора поднимается вверх, дальше, к линии горизонта, и, оторвавшись от поверхности земли, захватывает кроны деревьев, поднимается выше – к небу, где неспешно плывут над землей облака и парят птицы.

В павильонных условиях художники Е. Игнатьев и В. Дементьев создают живое пространство, наполненное раскаленным воздухом, жаркой духотой летнего дня, резкими порывами ветра, отравленного гарью и пылью от взрывов. Полноправными героями картины и повести становятся солнечный свет, луна, ветер и вездесущий песок.

Тихий вечер на экране воплощен выразительными пейзажными зарисовками – расстилается над окопами облачное вечернее небо, выглядывает из-за туч луна. Спадает изнуряющая жара, уходят тревоги нелегкого дня, и бойцы начинают вспоминать о доме, о довоенной жизни. На экране тревожное ожидание опасности воплощено пластически: в сумеречном пространстве поля становятся особенно четкими очертания снопов, они выглядят зловеще и даже угрожающе, способствуют усилению напряженности.

Тягостная атмосфера ожидания вражеского нападения воплощается на экране посредством пейзажных зарисовок: низко нависающее небо как будто придавливает бойцов к земле, а тяжелый песок, безостановочно движущийся, ссыпающийся в окоп, наводит на мысли о возможной трагической развязке.

Днем изнуряющее солнце находит бойцов в глубине окопов, освещает лица, одежду, оружие. На экране мастерски передается его палящий зной. Война врывается в пространство картины грохотом взрывов, воем и свистом снарядов, комьями развороченной земли, дымом, заволакивающим окрестности и скрывающим солнце. Еще минуту назад мирное, уставленное снопами поле становится кромешным адом. Лавины песка

засыпают бойцов в окопе, толстым слоем покрывают лица живых и мертвых, делают неразличимыми землю и небо. И реальны в этом месиве лишь громады танков, появляющиеся из пекла взрывов.

Ночь – время долгожданное. Под покровом темноты у обреченных на смерть, окруженных бойцов появляется надежда на спасение. Красота этой спасительной ночи, омраченная непрекращающимся боем, выразительно контрастирует с дневными пейзажами – выжженная войной, развороченная кровопролитным боем земля резко контрастирует с полями, которых не коснулись бои, подчеркивая трагизм происходящего.

Земля в картине «Третья ракета» – живая, измученная, страдающая от войны, стремящаяся залечить свои раны. Световоздушная среда фильма имеет в разных сценах ярко выраженную эмоциональную окраску. Широкая панорама далее в соответствии с сюжетом фильма создает образ эпического спокойствия и, вместе с необъятным небом, то ясным и чистым, то укрытым облаками и тучами, придает обширность и масштаб пространству, подчеркивая красоту земли. Небо в картине – либо безмятежно-спокойное, либо угрожающе клубящееся облаками; в «предчувствии беды» оно затянуто тучами; «скорбя» о погибших и «оплакивая» их, низко нависает над землей – таким образом авторы картины запечатлевают соответствие различных состояний природы человеческим переживаниям, что придает изображению эмоциональную выразительность.

Художественные образы земли обретают особый, глубинный смысл, создают замкнутый, обособленный мир, в котором протекает жизнь хуторян, главных героев картины, снятой по мотивам одноименной повести В. Быкова «Знак беды» (1986, сценаристы Е. Григорьев, О. Никич, режиссер М. Пташук, оператор Т. Логинова, художник В. Дементьев, композитор О. Янченко). «Знак беды» здесь – еще одна жертва – сгоревшее, «убитое» войной дерево – «древо смерти», хранящее память о случившейся в годы войны трагедии.

Художественное пространство фильма – это и окрестности хутора, и земельный надел хуторян, их подворье. Типичны неброские белорусские пейзажи в окрестностях сельской усадьбы: одиноко стоящие деревья, леса и перелески, пасущиеся коровы, едва угадывающиеся в тумане. Авторам картины удалось точно передать тональность прозы В. Быкова,

особенности мировосприятия земледельца, неторопливое течение времени, замедленность действия, важность и значимость обыденных вещей, фотографическую четкость описанных в повести пейзажей.

Серые очертания деревьев и кустарников, неброская зелень и желтизна последней осенней листвы, серая мгlistость тумана оттеняют охряные краски вспаханной земли, поле, земельный надел, «свою землю», которая для крестьянина – главное в жизни. «Устоявшаяся заброшенность дороги», угнетающая однообразность осеннего пейзажа переданы панорамными проездами, нарочитой замедленностью ритма. Для характеристики семьи – Степаниды (артистка Н. Русланова) и Петрока (артист Г. Гарбук) – образ нивы, их земельного надела, необычайно значим. На его фоне проходит вся жизнь крестьянской семьи. Земельный надел благодаря мастерству оператора Т. Логиновой предстает в выразительных картинах годового земледельческого цикла – то весенняя пашня, то колышущееся под ветром море спелой ржи, то засыпанные снегом, необъятные безжизненные просторы зимой, то картофельное поле, на котором семья работает под морозящим осенним дождем. Земля в фильме – словно безмолвный свидетель жизни героев – здесь работает ожидающая ребенка Степанида, Петрок горюет над павшим конем (для крестьянской семьи потеря лошади была страшной трагедией). На фоне вспаханного поля супруги устанавливают высокий деревянный придорожный крест, который должен защитить хутор от бед.

Тема «своего дома», «своей земли», «своего надела» – определяющая в картине. Земля для безземельной батрачки Степаниды и не имевшего своего надела Петрока – главное в жизни богатство, где они трудятся, не покладая рук. Жизнь крестьян, связанная с идущим из глубины веков трепетным почитанием земли, труда, своего дома при грубом вторжении в нее, при нарушении устоев, оборачивается трагедией. Поджигающая свой дом и гибнущая в огне Степанида уничтожает сами устои крестьянской жизни, протестуя против обрушившихся на нее несчастий. Дым и огонь в финальной части картины занимают все пространство экрана. Трагедия отдельного человека таким образом предстает на экране как вселенская катастрофа, трагедия всемирного масштаба.

Романтично и возвышенно воплощаются на экране художественные образы природы в картине «Альпийская баллада» (1965, сценарист В. Быков, режиссер Б. Степанов, оператор А. Заболоцкий, художник В. Кубарев) – экранизации одноименной повести белорусского писателя В. Быкова.

История любви бежавших из фашистского концлагеря узников – белорусского парня Ивана Терешки (артист С. Любшин) и итальянской девушки Джулии (артистка Л. Румянцева) разворачивается, по сценарию фильма, на фоне альпийских ландшафтов. В картине контрастно чередуются образы великолепной природы, которая живет по своим законам вне зависимости от драматических событий, происходящих в жизни людей, и напряженные моменты погони, когда беглецам каждую минуту угрожает опасность.

Начинается картина видами привычных белорусских пейзажей – тихая деревенская улочка, обсаженная убегающими вдаль деревьями, мирно выстроившиеся вдоль нее деревянные дома, статные белоствольные березы, огромные, уходящие к горизонту, спокойные озера, ровную гладь которых время от времени нарушает рябь от несильного ветра, лодки, лежащие на берегу – это родина главного героя, Ивана Терешки, который так и не вернулся домой с войны.

Резко не сочетается с привольными сельскими пейзажами пыльное, сумрачное, угнетающее пространство концлагеря. Глазами Ивана, убегающего из плена, видят зрители достоверно воплощенный на экране, описанный в романе мирный пейзаж, контрастирующий с мрачным пространством лагеря.

Противопоставление красоты окружающей природы и страшной опасности, нависшей над Иваном, – действенный художественный прием, мастерски используемый авторами. Беглец отчаянно карабкается вверх по крутому, каменистому, усыпанному крупными булыжниками склону, стремительно несется по пронизанному солнцем лесу; надеясь уйти от погони, сбив со следу собак, бежит по бурному лесному ручью, затем отчаянно борется с догнавшей его овчаркой.

В фильме предпринята попытка пластически воссоздать романтические описания природы в произведении В. Быкова. Визуально точно воплощены на экране кустарник с натянутой между ветвями паутиной, маленькие, сверкающие как хрусталь капли воды, дрожащие на утренних растениях, крупные бутоны

цветов, раскрывающиеся навстречу солнцу, мохнатые шмели, кружащие над цветами, пышная растительность, скрывающая пару беглецов. Оператор А. Заболоцкий передал тональность прозы Быкова образами великолепных пейзажей. На экране расстилаются альпийские луга, усыпанные цветами, грохочет горный водопад, в пенных струях которого искрится радуга. Но пространство мира с помощью образов природы четко отделяется от территории войны: живописно очерченные вершины гор сменяются голыми камнями, туманом и холодом горных перевалов, которые приходится преодолеть беглецам в поисках спасения. Маленькие фигурки беглецов на фоне величественных гор кажутся беспомощными и беззащитными. Их силуэты четко выделяются на фоне неба, что подчеркивает их уязвимость и хрупкость человеческой жизни вообще в условиях войны.

Именно с горными пейзажами связаны тревожные аккорды фильма, как правило, горы не только защищают беглецов, но и становятся непреодолимой преградой на их пути. В картине они то расстилаются перед Иваном и Джулией похожим на лунный пейзаж нагромождением камней, то закрывают своими острыми отрогами небо, то обманчиво манят дальним гладким косогором, который вблизи оказывается опасным и полным препятствий. Люди по сравнению с огромными горными массивами – маленькие ничтожные фигурки на фоне громадин. Пронизывающий ветер с неприятным свистом, заставляющий беглецов кутаться в их тоненькие лагерные робы, делает их передвижение по узкой кромке у обрыва еще более опасным.

Неуклонное движение вперед вознаграждается маленькими победами, которые суровые горы дарят настойчивой паре. Однако моменты радости недлительны. Залитые солнцем долины и альпийские луга сменяются каменистыми тропами, где одним неосторожным движением можно вызвать камнепад. Но глубокие ущелья, бурные потоки горных реки и трудно преодолимые горные хребты – не самая страшная опасность, угрожающая недавним узникам. Смертельную угрозу несет им следующая за ними по пятам погоня. В описании окружающего мира, в природных мотивах ощущается эта скрытая угроза, тревожное ожидание беды

Самые визуально выразительные кадры фильма связаны со сценами у ручья, в который входят Иван и Джулия,

чтобы напиться. В картине бушующие потоки воды искрятся и сияют на солнце, хрустальная прозрачность капель подчеркивается пронизывающими их солнечными лучами, и вся сцена напоена чудесным обещанием счастья.

Любовная сцена в фильме решена кружением, вальсированием цветов и гор вокруг влюбленной пары. Эти сцены озвучены мечтами Джулии о счастливом будущем, которое могло бы быть у них с Иваном.

Опустившаяся на землю ночь в картине укрывает пару таинственным полумраком, но уже не пугающим, а мирным и спокойным. Ярко сияет звезда на темнеющем небе, тишина укутывает окрестности, как будто сама природа хочет защитить влюбленную пару и их зарождающееся чувство.

В финале картины нацисты загоняют беглецов к обрыву страшного ущелья, и, преградив им дорогу, натравливают на них собак. Иван Терешка понимает, что выхода у них нет, снежные заносы – единственное спасение для Джулии, и ему действительно удается, сбросив девушку на снег, уберечь ее от смерти.

В фильмах о послевоенном времени, о возрождении жизни на искалеченной и испепеленной войной земле Беларуси, образы природы – средство выражения чувств и устремлений героев, обретения ими надежды, возвращения к мирным взаимоотношениям.

Действие фильма «Пламя» (1974, сценаристы Г. Буравкин, Ф. Конев, В. Халип, режиссер В. Четвериков, оператор Б. Олифер, художник Е. Игнатъев, композитор А. Муравлев) происходит в 1944 году в Беларуси. В прологе картины на экране предстает опаленная войной белорусская земля: в заснеженной деревне бушует пожар, улицы завлакивает черный дым от взрывов, пылают крыши и стены домов, кажется, что вся земля охвачена пламенем.

Спокойная, тихая красота просторов белорусской земли соотносится в фильме с ритмом равномерного течения крестьянской жизни, которая должна войти в нормальное русло. По снежной целине, вместе с бойцами Красной Армии, возвращаются домой уцелевшие жители деревни. Ожидание победы кружит голову партизанам, это предчувствие скорого конца войны, долгожданного возвращения к мирной жизни визуально воплощено на экране – лазурью радостной синевы

неба, тонким рисунком хрупких веточек ожидающих весеннего тепла деревьев, нежными оттенками снега.

Солнце ярко освещает улицы деревни, куда прибывают партизанские бригады. Живописны заснеженное поле, неспешно текущая река. Графически четким рисунком выделяются на фоне неба деревья, искусно схвачена и запечатлена на экране ажурность ветвей на фоне неба. В звуковую канву картины естественно вплетаются звонкое похрустывание и скрип снега. Ширь и неохватность сельских окрестностей пластически выражены на экране почти статичными общими планами и панорамными съемками. Эпическое спокойствие полей придает особую напряженность действию картины.

Величественной красотой исполнены живописные ночные пейзажи, где каждый пластический образ – неотделимое звено в создании общей картины: бледная луна, четкие древесные стволы и ветви на темном небе, туманная кисея над водой, немое молчание природы, нарушаемое лишь уханьем ночной птицы. Очертания далекого леса высвечиваются неясными отблесками луны и звезд, в их неверном свете все предметы теряют четкость, погружаются в таинственную полутьму, а река, в отсутствие пределов, сливается с темным небом, представляя собой фантастическую картину, в которой границы между стихиями размываются и исчезают.

В числе изобразительных доминант картины «Пламя» – солнечный свет. Он пронизывает все пространство картины, золотит поверхность воды, обливает мягким теплом деревья и кустарники, играет яркими пятнами на земле.

Зимние пейзажи в картине тяготеют к тональности графики: заснеженные просторы лугов и полей, лес в белом плотном мареве, отражающийся в темнеющей глади реки, густая чернота воды, контрастно выделяющаяся в заснеженных берегах, четко очерченные стволы и ветви деревьев. Доминирующая белизна снега воспринимается как пластический образ снувшей, замершей, затаившейся жизни.

Таким образом, в фильмах о войне противопоставляется красота живой природы и образы ее как жертвы войны, соотнесенные с гибелью героев. Их воплощение на экране позволяет запечатлеть эпический образ страдающей, разоренной и разграбленной врагами Родины, представляя войну как апокалипсическую катастрофу, ведущую к уничтожению всего живого. Контрастное противопоставление

первозданной красоты природы и страшных последствий войны – руин, пепелищ, разоренных жилищ, искореженных деревьев – подчеркивает противоестественную сущность войны и атмосферу безумия военных действий.