

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Александра Талавер*

**ПАМЯТЬ О ВЕЛИКОЙ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ  
В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ.  
ЭТАПЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОШЛОГО  
(от 1990-х к 2000-м)**

Препринт WP20/2013/06

Серия WP20

Философия и исследования культуры

Москва  
2013

УДК 791.43  
ББК 85.37  
Т16

Редактор серии WP20  
«Философия и исследования культуры»  
*В.А. Куренной*

- Т16 **Талавер, А.** Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м) [Текст] : препринт WP20/2013/06 / А. Талавер ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 56 с. – (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – 10 экз.

Предпринята попытка описания мифа о Великой Отечественной войне в современной России. В качестве объекта был выбран кинематограф 1990–2000-х годов, так как именно кинематограф оказал значительное влияние на формирование мифа о Великой Отечественной войне в советское время. Теоретической рамкой данного исследования послужили концепции коллективной памяти (Хальбвакс, Нора, Лоуэнталь, Хаттон, Зерубавель) и исторического нарратива (Уайт, Анкерсмит) – обзор литературы составляет первую часть работы.

Исследование кинематографа основывалось на двух ключевых вопросах: структура нарратива и система персонажей фильма; их соотношение с советским кинематографом. Фильмы были условно разделены на две группы: коммеморативные («Мы из будущего», «Брестская крепость», «Белый тигр» и др.), воспроизводящие советскую мифологию, и ревизионистские («Свои», «Полумгла», «Франц+Полина» и др.), направленные на ее переосмысление. Векторы развития этих двух типов фильмов в 2000-е годы были различными: коммеморативные фильмы все больше движутся в сторону фантастики, гротеска, представляя прошлое как чужое и непонятное по своему содержанию, но знакомое лишь по форме, а ревизионистские – в сторону эмоционального приближения военного прошлого и включения контрпамятей в доминирующий нарратив о войне.

УДК 791.43  
ББК 85.37

**Препринты Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики» размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>**

© Талавер А., 2013  
© Оформление. Издательский дом  
Высшей школы экономики», 2013

## Содержание

<b>Теоретические аспекты изучения коллективной памяти</b> .....	5
<b>Великая Отечественная война на экране</b> .....	17
Советский период: интерпретация военного опыта. «Миф об основании», «заградительный миф» .....	17
Репрезентация Великой Отечественной войны на российском экране. ....	25
Коммеморация в кино 2000-х: от мифа к Диснейленду.....	26
Ревизия военного прошлого в 1990-е и 2000-е .....	36
«Танк “Клим Ворошилов – 2”»: невозможность быть «солдатом» .....	36
«Я – русский солдат»: создание нового временного континуума .....	40
<b>Выводы</b> .....	44
<b>Литература</b> .....	46
<b>Список фильмов</b> .....	50
<b>Иллюстрации</b> .....	51

Вторая мировая война (и ее национальная версия, получившая в советской историографии название Великой Отечественной) – значимая веха в истории XX в. Ее живых свидетелей, и тем более участников, с каждым годом становится все меньше. Пропорционально этой временной дистанции все торжественнее и символичнее становятся парады в честь Дня Победы. Акцент на преемственности и значении сохранения памяти в официальном дискурсе становится все сильнее и навязчивее. И так, **первый проблемный вопрос** нашей работы – это соотношение отчужденной исторической памяти (в частности, исторического текста) и коллективных представлений о прошлом.

Как пишет Б. Дубин про войну, это символическое событие – ее [истории России XX в.] центр и вместе с тем (в конструировании памяти такой парадоксальный механизм «обращения времен» действует постоянно) ее начало, «исток», дающий саму возможность помнить и представлять историю в качестве осмысленного и структурированного, обозримого и понятного целого» (Дубин, 2004). Здесь встает еще один значимый **вопрос** о механизмах работы коллективной памяти.

Великая Отечественная война существует в современной культуре в виде мифа, в конструировании и поддержании которого кинематограф играл и играет важную роль. На советском экране сформировался твердый канон в изображении войны, который возвращается на экран в 2000-е. В то же время отмена жесткой цензуры способствовала в 1990-е годы появлению немалого числа ревизионистских картин. Они предлагают новую интерпретацию событий военных лет. Однако выход ревизионистских картин нередко связан со скандалом и обвинением в фальсификации истории. Поэтому для нашего исследования будет значимым **вопрос** формирования и значения мифа о Великой Отечественной войне.

**Целью** данной работы является анализ трансформации образа Великой Отечественной войны на экране в постсоветское время. Мы ставим следующие вопросы к материалу: 1) как трансформируется образ Великой Отечественной войны на экране (на примере постсоветского кинематографа)? и 2) как конструируется образ прошлого на экране?

## Теоретические аспекты изучения коллективной памяти

Впервые тема коллективной памяти, ныне прочно занявшая ключевое место в истории недавнего прошлого, была выдвинута в работе «Социальные рамки памяти» М. Хальбвакса в 20-е годы XX в. Коротко проследим траекторию его рассуждений.

Исходным тезисом Хальбвакса является утверждение о том, что индивидуальные воспоминания трансформируются во времени: «...прошлое не возникает вновь неизменным, а, судя по всему, реконструируется исходя из настоящего» (Хальбвакс, 2007: 30). В своем рассуждении Хальбвакс отталкивается от теории памяти А. Бергсона, который выделял два вида воспоминаний: «образ-воспоминание», который является фактом психической жизни человека, и «память-привычку», ориентированную на действие в социуме и вырабатывающуюся в результате механического повторения. Хальбвакс же доказывает, что условием возникновения и личного «образа-воспоминания» является присущая группе определенная система понятий, которую он обозначает термином «социальные рамки памяти».

Сергей Зенкин (Зенкин, 2007) в предисловии к книге отмечает неоднозначность этого термина в теории Хальбвакса<sup>1</sup>, так как отношения между рамками и самими воспоминаниями трактуются двумя различными способами. Первый – это понимание рамок как компендиума наиболее устойчивых, заметных для группы воспоминаний, которые являются опорными точками для реконструкции индивидуальных воспоминаний. При этом обрамляющая функция рамок здесь опускается, а подчеркивается, напротив, тот факт, что «по мере того как наши воспоминания делаются точнее и множественнее, мы уже не помещаем их в какие-то обобщенно-внешние рамки, но эти социальные черты и свойства занимают место в ряду наших внутренних состояний – не выделяясь на их фоне, а сливаясь с ним» (Хальбвакс, 2007: 65).

Второй – это определение рамок как пространственно-временной шкалы, в которой располагаются воспоминания. Лишь обозначенная в книге «Социальные рамки памяти», эта концепция активно развивается Хальбваксом в его последующих работах о коллективной памяти: «...возникает

---

<sup>1</sup> См. также об этом: Namer G. Postface // Halbwachs M. Les cadres sociaux de la memoire. Paris: Albin Michel, 1994. P. 321 и далее.

своего рода искусственная среда, внешняя по отношению ко всем этим индивидуальным сознаниям, но охватывающая их, некие коллективные время и пространство и коллективная история» (Хальбвакс, 2005: 24).

При этом свои рамки памяти существуют у каждой социальной группы и являются ресурсом для производства межгрупповых различий и в то же время для внутригрупповой консолидации, ведь «если воспоминания возникают вновь, значит, общество в каждый момент располагает необходимыми средствами для их воспроизведения» (Хальбвакс, 2007: 337). Таким образом, содержание воспоминания будет сильно деформировано положением настоящего и обусловлено нуждами социальной группы, к которой принадлежит индивид.

В своих позднейших работах, опубликованных посмертно в 1950 г. в сборнике «Коллективная память», Хальбвакс развивает теорию социологического изучения памяти, однако не только учитывая критику, но и серьезно пересматривая собственную концепцию: он уделяет теперь больше внимания механизмам формирования индивидуальной памяти человека (автобиографическая память) в результате его включения и взаимодействия с разными социальными группами (коллективная память), а также проводит различие между коллективной и исторической памятью, рассматривая память с точки зрения средства исторического познания.

Индивидуальная и коллективная память представлены как два взаимопроницающих явления. Автобиографическая память часто опирается на коллективную с целью уточнения или дополнения воспоминаний. В свою очередь, коллективная память «оборачивается вокруг индивидуальных памятей», поглощая отдельные воспоминания, которые, однако, деформируются в результате включения в целое коллективной памяти.

При этом индивид существует на пересечении видов памяти. С одной стороны, это содержание его автобиографической памяти, т.е. воспоминания, которые принадлежат только ему. С другой стороны, это заимствованные воспоминания, которые он хранит в силу включенности в какую-либо социальную группу. Эти воспоминания представляются как «понятия, символы; мне они представляются в более или менее популярной форме; я могу представлять их себе; но я никак не могу помнить о них» (Хальбвакс, 2005: 17–18). Однако это не значит, что коллективные рамки являются чем-то исключительно внешним для индивида, но, напротив, находясь в пространстве образов коллективной памяти, индивид начинает мыслить вместе с другими членами группы в рамках иных, более широких перспектив, не лишаясь при этом индивидуальных воспо-

минаний, которые затем в качестве образов интегрируются в коллективную память. «Пустые рамки не могут сами по себе произвести выразительное и точное воспоминание. Но здесь рамки наполнены личными размышлениями и семейными воспоминаниями, и воспоминание становится образом, погруженным в другие образы, обобщенным образом, перенесенным в прошлое» (Хальбвакс, 2005: 35). Такими образами коллективной памяти Хальбвакс считает почти все многообразие следов прошлого: старые книги, гравюры, журналы, интерьеры, мимику людей, их привычки и даже их образы/схемы мышления. Отталкиваясь от этих образов-следов, индивид может реконструировать свои воспоминания.

Преимущественно рассуждения Хальбвакса касаются плана содержания коллективной памяти, о плане выражения он упоминает лишь вскользь в работе «Социальные рамки памяти»: «...словесные конвенции образуют одновременно и самую элементарную, и самую устойчивую рамку коллективной памяти» (Хальбвакс, 2007: 118). Эту же мысль он повторяет в более поздней работе «Коллективная и историческая память»: «...функционирование индивидуальной памяти невозможно без этих инструментов – слов и идей, не придуманных индивидом, а заимствованных им из его среды» (Хальбвакс, 2005: 17). Несмотря на то что Хальбвакс не уделяет особого внимания форме существования памяти, симптоматично, что анализ свойств памяти он осуществляет на примерах собственных рассказов о детстве и фрагментов из «Жизни Анри Брюлара» Стендаля, поэтому можно предположить, что имплицитно в его теории содержится представление о том, что память существует прежде всего в качестве нарратива.

Именно в ходе рассказа происходит деформация памяти и интеграция различных памятей, в его рамках расставляются акценты и создается событийность прошлого. Так, Хальбвакс отмечает, что, если наши воспоминания о событии кажутся нам достаточно точными, то все равно, встретив другого свидетеля событий, «мы уже не столь уверены в том, что не можем ошибиться в подробностях, в относительной важности частей или в общем смысле событий» (Хальбвакс, 2005: 37).

Момент понимания исторического значения какого-то события отнесен во времени, но он может произойти только в случае, если воспоминание еще живо, тогда оно становится опорной точкой коллективной памяти. «Бывают национальные события, которые одновременно видоизменяют жизнь каждого. Они редки. Тем не менее они представляют всем жителям страны опорные точки во времени» (Хальбвакс, 2005: 40). Эти

события становятся достоянием исторической памяти нации, рамки которой существенно определяют коллективную память более мелких социальных групп. Однако далее Хальбвак критикует свое же понятие «исторической памяти», так как видит основную задачу истории в том, чтобы «восстановить факты как можно более подробно» (Хальбвак, 2005: 43), в то время как память хранит живой образ прошлого, который необходим для единства группы, т.е. память утверждает непрерывность времени. В центре коллективной памяти, таким образом, стоит вопрос общности и сходств как между разными членами группы в настоящем, так и в исторической перспективе. «Она представляет группе ее собственный образ, который, конечно, развергивается во времени, поскольку речь идет о ее прошлом, но таким образом, что она всегда узнает себя в сменяющихся друг друга картинах. Коллективная память – это картина сходств» (Хальбвак, 2005: 49). История же возникает в момент, когда умирает память, т.е. исчезает группа-хранитель, тогда она требует фиксации, чтобы не быть утраченной. При этом Хальбвак рассматривает национальные истории как «ряды и совокупности фактов такими, каковы они есть» (Хальбвак, 2005: 47), память же оперирует образами.

Таким образом, коллективная память по Хальбваксу – общее представление о прошлом отдельной социальной группы, которое рождается в результате сложного взаимодействия автобиографических памятей членов группы и основывается на образах – следах прошлого. При этом важной является социальная роль памяти как ресурса для конструирования и поддержания групповой идентичности. То есть работа памяти – это работа воображения по реконструкции прошлого, и такое знание о прошлом Хальбвак противопоставляет научному – историческому.

«Наше столетие – это столетие, застывшее в благоговении перед силой воображения. Хальбвак был одним из первых в XX в. ученых, предвидевших значение исследований репрезентаций воображения» (Хаттон 2003: 222). Однако только с 1980-х годов происходит значительный рост интереса к памяти в общественной жизни. Н. Копосов обозначает 1980 г., который Франция и Англия объявляют годом наследия, как символическую границу этого бума памяти, который захлестывает мир: увеличение числа коммемораций, рост масштабов музеизации и коммерциализации прошлого (Копосов, 2011: 41–42). В 1985 г. Д. Лоуэнталь пишет: «Она [ностальгия] заполняет популярную прессу, служит приманкой в рекламе, украшает социологические исследования. Никакое другое слово не выражает этот современный недуг лучше» (Лоуэнталь, 2004: 34).



В научных исследованиях также поднимается тема памяти, вновь актуализируется наследие Хальбвакса, с опорой на которого П. Нора разрабатывает свою известную концепцию «мест памяти».

Оговариваясь во введении, что этот подход уместен только во Франции с ее огромной ролью исторического знания для общественной жизни и долгой традицией истории нации<sup>2</sup>, Нора тем не менее делает ряд замечаний о природе современной памяти, которые имеют универсальный характер, ведь «весь мир закружился в этом танце [потери памяти], вовлеченный в него хорошо известными феноменами глобализации, демократизации, социального нивелирования, медиатеизации» (Нора, 1999: 18).

Нора выдвигает тезис о смерти памяти в современном обществе. Еще Хальбвакс отмечал, что стремление зафиксировать содержание коллективной памяти свидетельствует о ее исчезновении, превращении в историю. Память, свойственную Новому времени, Нора характеризует как «историю, след, выбор». Это уже не та память, которая возникала спонтанно и не имела прошлого, поскольку события в ней повторялись в мифическом цикле. Отсюда распространенное представление о прошлом как о чем-то чужом: «Прошлое дано нам как радикально иное, оно – это тот мир, от которого мы отрезаны навсегда» (Нора, 1999: 36)<sup>3</sup>.

Смерть памяти выражается в навязчивом стремлении современных обществ наращивать архивы, в активной музеизации прошлого, в создании «бастионов памяти» из страха ее утратить. Это уже новая по своей форме коллективная память, внешняя по отношению к группам, «память добровольная и обдуманная, переживаемая как долг и лишенная спонтанности, психологическая, индивидуальная и субъективная, а не социальная, коллективная и всеобъемлющая» (Нора, 1999: 28), а потому она постоянно требует точек опоры, которыми и являются места памяти. Места памяти, таким образом, – это места, где «память кристаллизуется и находит свое убежище» (Нора, 1999: 17). Т. Джадт в продолжение идеи Нора, говорит о том, что эти места хранят в себе не столько память о каком-то конкретном событии, а об истории страны как таковой, которую все когда-то учили в школе (Джадт, 2011: 68).

---

<sup>2</sup> См. также о специфике подхода Нора: Джадт Т. (2011) «Места памяти» Пьера Нора: Чья память? Чьи места? // Империя и нация в зеркале исторической памяти. М.: Новое издательство. С. 45–75.

<sup>3</sup> Здесь важно отметить, что такую же интенцию содержит название книги Д. Лоуэн-тала «Прошлое – чужая страна», которая вышла в 1985 г.

Таким образом, утрата естественной памяти превратила следы прошлого в места памяти, которые «сами являются своей собственной референцией, знаками, которые не отсылают ни к чему, кроме самих себя, знаками в чистом виде» (Нора, 1999: 48); человеку же в этой ситуации остается только опыт настоящего. Так же Ф. Артог акцентирует внимание на презентизме как причине кризиса исторического сознания в современном обществе, суть которого заключается в том, что утрачена связь с прошлым, ощущение непрерывности времен, с одной стороны, с другой же – настоящее вобрало в себя и прошлое, и будущее, бесконечно расширив собственный горизонт (Hartog, 2003).

Обращение к проблематике памяти историков (Нора 1999; Винок 1999; Лоуэнталь, 2004; Хаттон, 2003) является следствием изменений в исторической науке XX в. К таковым относится отказ от национальной истории («национальных романов»), поиски деидеологизированных форм историописания, расцвет социальной истории (школа «Анналов»).

Так, Д. Лоуэнталь обращается к проблемам исторического нарратива как традиционного когнитивного инструмента в понимании прошлого: «хронология, или “время учебника истории”, вплоть до недавнего времени ориентировало образованного человека на то, чтобы рассматривать прошлое как всеохватное повествование (нарратив)» (Лоуэнталь, 2004: 349). Он акцентирует внимание на неполноте такого подхода, ведь прошлое намного сложнее, чем линейный нарратив.

Здесь стоит обратиться к нарративной философии истории (Хайден Уайт, Поль Вен и ранние работы Франклина Рудольфа Анкерсмита), которая появляется в 1970-е годы. Ее представители критикуют традиционные эпистемологические системы философии истории. Центральными для них стали метафоры «очков историка» и «реки времен», возвышаясь над которой ученый наблюдает историю, сам пребывая при этом вне времени, а продукт его деятельности, т.е. исторический текст, предлагает себя как своего рода оптический инструмент наблюдения за прошлым.

Так, Анкерсмит настаивает на том, что исторический текст является не прозрачным и незаметным медиумом, но тем, на что как раз и обращено внимание читателя, ведь именно в рамках нарратива набор исторических эпизодов обретает общий смысл. Обращаясь к исторической теории Х. Уайта, он подчеркивает, что «выстраивание рассказа (или написание истории) есть конструкция, которую мы *навязываем* фактам» (Анкерсмит, 2009: 26), выбирая определенный сюжет.

Исторический нарратив, согласно концепции Анкерсмита, обязательно включает в себя элемент дискурсивности, определенную аналитическую рефлексивную операцию, он становится «интерпретацией прошлого», а не его описанием или объяснением. Однако это не означает абсолютную свободу историка писать все, что ему захочется, так как исторический нарратив вбирает в себя результаты исторического исследования (факты), которые выражаются в отдельных высказываниях.

Исторический нарратив является средством демонстрации исторической реальности, историческая интерпретация означает буквально следующее: «...если вы посмотрите на прошлое с этих позиций, это будет для вас лучшей гарантией понимания прошлого». То есть категории истинного и ложного становятся иррелевантными для исторического нарратива. Ведь все, что имеется в историографии, – это интертекстуальное взаимодействие между различными нарративами. Так, если критерии истинности «и должны быть *где-нибудь* найдены, то только в этом множестве нарративов, которые были написаны по *этой* теме» (Анкерсмит, 2009: 130), потому что исторический нарратив – это «*предложение* по поводу того, как определить отношение между языком и реальностью» (Анкерсмит, 2009: 156), в том смысле, что работа историка заключается в выборе тех высказываний, которые будут наилучшим образом отражать его понимание прошлого.

Однако, когда интерпретации неоднократно принимают одну и ту же форму и становятся общепринятыми, они переходят в разряд исторических феноменов, как будто принадлежащих уже самому прошлому, например, «холодная война» (Анкерсмит, 2009: 160–161). В то же время, так как исторический нарратив «*всегда* есть *способ видения* прошлого, и если нам дан только один такой способ, он легко может превратиться в представление о том, каким *на самом деле* было прошлое» (Анкерсмит, 2009: 165–166), и лишь при сравнении различных исторических нарративов можно понять суть заложенных в них предложений взгляда на прошлое. Также Анкерсмит отмечает, что «память о выдвинутом предложении никогда не исчезает» (Анкерсмит, 2009: 157).

Существенно, что от историка традиционно требуется организация и связность прошлого, которое он исследует, но важно учитывать, что «единство и связность прошлого – это не свойства прошлого, а свойства исторического нарратива, предложенного для интерпретации прошлого» (Анкерсмит, 2009: 164). Критерием здесь выступает не логическая связность высказываний в рамках нарратива, а возможность «*идентифицировать*

в рассматриваемом нарративе предложение по поводу того, как следует смотреть на прошлое» (Анкерсмит, 2009: 165).

По мере развития своей концепции философии истории Анкерсмит отказывается и от понятия «интерпретации», которое подразумевает обнаружение определенного смысла исторического процесса, ведь максимум, что можно сказать: «...историки *придают* смысл прошлому» (Анкерсмит, 2009: 174), философ предлагает использовать термин «репрезентация», так как «только *сам* исторический текст имеет смысл» (Анкерсмит, 2009: 177), потому что смысл подразумевает, с одной стороны, мир, а с другой – понимание того, что он может быть рассмотрен с определенной точки зрения, т.е. репрезентирован. «Из этого следует, что словарь репрезентации помогает объяснить возникновение смысла из того, что само *еще* смысла не *имеет*» (Анкерсмит, 2009: 177).

Вопрос истинности, согласно Анкерсмицу, в историографии не может быть решен каким-либо «нарративно-независимым» способом. Прошлое приобретает смысл только в процессе написания истории.

Таким образом, важно особенно акцентировать момент коммеморации, воспроизводства коллективных представлений о прошлом: как было отмечено впервые Хальбваксом, прошлое не воспроизводится неизменно, а каждый раз реконструируется, исходя из нужд настоящего<sup>4</sup>. В связи с этим А. Васильев отмечает некоторую неоднозначность концепции Хальбвакса, так как коллективная память, с одной стороны, постоянно трансформируется, исходя из проблематики настоящего, но в то же время она является важным ресурсом в поддержании солидарности социальной группы, т.е. является консервативной (Васильев, 2009: 65), из этого следует вопрос о рамках трансформации памяти.

Эта проблема стала активно обсуждаться после выхода в 1983 г. сборника под редакцией Э. Хобсбаума и Т. Рэнжера «Изобретение традиций». В контексте становления национальных государств авторы анализируют политические функции традиции. Главное утверждение заключается в том, что «“традиции”, которые кажутся или провозглашаются старыми, часто имеют недавнее происхождение или даже изобретены» (Hobsbawm, 2003: 1) с целью установить связь с определенным прошлым. Их закрепление происходит путем повторения набора символических практик, которые призваны транслировать определенные ценности и нормы по-

---

<sup>4</sup> Такое же рассуждение можно встретить и в работе Дэвида Лоуэнтала: «Наследие упрощает и проясняет прошлое, привнося в него современные цели и намерения» (Лоуэнталь, 2004: 7).

ведения, а также включать настоящее в определенный временной континуум. Важно, что, согласно их концепции, монополия на изобретение традиций целиком принадлежит власти.

Но ведь и у каждой социальной группы, согласно Хальбваксу, есть своя коллективная память, а потому, как отмечает Шадсон, между ними существуют конфликты в репрезентации прошлого (Shudson, 1989: 105–113; цит. по: Ollick, Robbins, 1998: 128). Кроме того, всегда остаются исторические факты, которые ничто не отменяет. Так, Шварц пишет: «... учитывая те ограничения, которые налагают на нас исторические источники, прошлое нельзя полностью выдумать, создать заново как литературное сочинение» (Shwartz, 1982: 393; цит. по: Зерубавель, 2011: 13). Таким образом, трансформации коллективной памяти ограничены, с одной стороны, настоящим положением дел, а с другой – историческими фактами.

Для осмысления динамики коллективных представлений о прошлом обратимся, вслед за исследователем Я. Зерубавель, к понятию коммеморации: празднование юбилейных дат, мемориальные службы по погибшим, соблюдение религиозных обрядов и т.д.). Именно в этих ритуалах находит свое воплощение коллективная память, в чем можно увидеть переключку с концепцией «мест памяти» П. Нора. Именно эти акты способствуют поддержанию в обществе ощущения непрерывности времени, помогая оживить и подтвердить воспоминания, но в то же время и деформируя их.

Важно, что каждый такой *коммеморативный акт* воспроизводит определенный «*коммеморативный нарратив*», или «рассказ о тех или иных исторических событиях, объясняющий причины, по которым общество в ритуализированной форме вспоминает об этом эпизоде прошлого, и заключающий в себе нравственный урок членам данного социума» (Зерубавель, 2011: 15). Эти нарративы строятся на основе исторических фактов, которые организованы в рамках определенной сюжетной схемы – в них «границы между вымыслом и реальностью еще более размыты» (Зерубавель, 2011: 16). При этом особую роль играют упрощения и яркие образы<sup>5</sup>. Каждый коммеморативный нарратив реконструирует лишь

---

<sup>5</sup> К такому типу нарративов можно отнести литературные произведения и фильмы, основанные на исторических фактах. Близость исторической науки и художественной литературы на почве нарративных стратегий подчеркивает и Д. Лоуэнталь, отмечая, что «различие между историей и литературой касается скорее конечной цели, нежели содержания» (Лоуэнталь, 2004: 360). Р. Розенстоун приводит ряд общих замечаний о ки-

отдельный отрезок прошлого, поэтому современная память по своей природе фрагментарна. Но в то же время все акты в сумме выстраиваются в единый «*master commemorative narrative*» (*общую повествовательную конструкцию*) (Зерубавель, 2011: 16), т.е. «основную “сюжетную линию”, которая определяется всей культурой данного социума и формирует у его членов единое понимание их прошлого» (Зерубавель, 2011: 16). Таким образом, изучение тех или иных содержаний коллективной памяти должно осуществляться в контексте общего сюжета, который представляет собой движение неизменной группы во времени с особым выделением момента возникновения группы как независимой.

Разным периодам в прошлом группы придается разное символическое значение исходя из потребностей настоящего, для определения этой особенности общей повествовательной конструкции Зерубавель вводит понятие *коммеморативной плотности*, т.е. некоторым событиям посвящено больше мемориальных торжеств, чем другим. Исследователь особо выделяет *поворотные моменты*, которые маркируют наиболее важные перемены в прошлом общества, изменившие ход истории. В выборе таких моментов артикулируются основные идеологические принципы общей повествовательной конструкции. Эти события могут посредством особого символического выделения служить опорной точкой для понимания других событий, в таком случае они превращаются в *политический миф*, который определяет и восприятие настоящего. На интерпретациях поворотного момента завязана борьба за прошлое, однако в то же время Зерубавель отмечает потенцию мифологизированного момента, несмотря на различие трактовок, примирять разные нарративные схемы прошлого. Некоторые факты, которые могут казаться незначительными или опасными для единства группы, замалчиваются и со временем забываются. С помощью этих приемов историческое время в общей повествовательной конструкции превращается в *коммеморативное время*, со своими ритмами и символическими датами, а доминантами этого времени становятся *поворотные моменты*.

---

нематографе и историческом нарративе: ни люди, ни нации не проживают «historical “stories”», нарративы, которые имеют начало, развитие и конец, конструируются историками, которые пытаются придать смысл прошлому, как и сценаристами/режиссерами фильмов; сочинения историков, «verbal fiction», – это репрезентации прошлого, а не его объяснение, фильм же является в этом случае «visual fiction»; природа исторического мира в нарративе отчасти подвластна жанру, манере изложения историка; кроме того, ошибочно полагать будто язык может просто отображать прошлое, ведь язык – это система репрезентации, которая создает смыслы (Rosenstone, 1988: 1180).

Зерубавель акцентирует внимание на нарративном измерении коллективной памяти и не оговаривает конкретного содержания таких событий, упоминая лишь, что они являются «знаками глубоких исторических сдвигов» (Зерубавель, 2011: 21).

Для пояснения характера этих моментов стоит обратиться к концепции исторического опыта Анкерсмита. В своей более поздней работе «Возвышенный исторический опыт» Анкерсмит отказывается от развития концепции нарративной философии истории в пользу вопроса «исторического опыта», так как сведение прошлого к рассказу о нем не дает объяснения той дистанции между минувшим и настоящим, что ощущает историк и читатель. Кроме того, тогда бы потребность постоянно писать о нем не возникала. Это приводит философа к выводу о том, что импульсом для историописания является особый опыт соприкосновения с ним.

В частности, Анкерсмит выделяет возвышенный исторический опыт как «опыт обособления прошлого от настоящего» (Анкерсмит, 2007: 368) – эта идея созвучна мыслям Дэвида Лоуэнталя, Пьера Нора о разрыве прошлого и настоящего, но философ делает неожиданной акцент на травматическом аспекте этого опыта: «Между историческим сознанием и историописанием, с одной стороны, и наиболее тяжкими бедствиями, которые могут обрушиваться на человечество, с другой стороны, существует необходимая связь... Прошлое в первую очередь и по самой своей сути болезненно, если не травматично» (Анкерсмит, 2007: 484–485). Историческое сознание возникает в результате травматического опыта разрыва с прошлым и утраты идентичности.

В связи с этим Анкерсмит обращает внимание на значение момента забвения для идентичности. Ссылаясь на Ницше, философ говорит о невозможности действовать под давлением прошлого.

Так, Анкерсмит выделяет четыре типа забвения: первый – это забвение повседневных мелочей, которые никак не сказываются на идентичности; второй – это забвение того, что значимо для идентичности, но осознание важности пришло лишь постфактум; третий – это вытеснение слишком болезненных воспоминаний; четвертый – это забвение прежнего для изменения настоящего, которое становится залогом для обретения новой идентичности. Третий тип забвения рождает травматический опыт (травма-1), который может быть примирен с идентичностью посредством его артикуляции, и сколь бы болезненным этот опыт ни был, он не может привести к полному отказу от прежней идентичности, но

лишь несколько ее трансформировать (Анкерсмит, 2007: 442). Четвертый же тип, вызванный историческими преобразованиями, которые «сопровожаются ощущениями тяжелой и невосполнимой потери, упадка культуры и безнадежной дезориентации» (Анкерсмит, 2007: 443). В таком случае травма (травма-2) неизлечима и «новая идентичность во многом конституируется травмой от потери прежней идентичности – и именно в этом заключается ее главное содержание» (Анкерсмит, 2007: 443). Этот опыт не укладывается в рамки прежней идентичности, и для построения новой необходимо забвение.

При этом Анкерсмит видит исток исторического сознания именно в этом травматическом моменте разрыва, а потому обращает особое внимание на значение мифа.

Ссылаясь, как и Зерубавель, на работу классика этнологии Виктора Тернера «Ritual Process: Structure and Anti-Structure», Анкерсмит говорит о значении мифа как лиминального, переходного момента: от одного состояния к другому, который, по мнению философа, является рассказом «о рождении времени как такового» (Анкерсмит, 2007: 496). Миф, как правило, сопровождается активной нарративизацией, характерной чертой которой становится представление об утраченном рае. «Миф ставит нас перед лицом прошлого, полностью отделенного от настоящего и сообщает нам о нашей первоначальной идентичности, о той идентичности, которую мы не помним» (Анкерсмит, 2007: 498).

При этом существенно, что, несмотря на обилие нарративов о мифе, он существует в статусе травмы, т.е. того, что не может быть включено в историю жизни, но что всегда существует как «холодное и окаменевшее сердце этой цивилизации» (Анкерсмит, 2007: 500). В качестве мифа закрепляются такие переломные моменты истории группы, когда происходит утрата прежней идентичности (травма-2). В силу этого такие исторические эпизоды зачастую выступают как начало истории группы или ее центральный, ключевой момент.

Таким образом, Великая Отечественная война является политическим мифом (Зерубавель, 2011) в общей повествовательной схеме коллективной памяти России. Как следует из концепции Анкерсмита (Анкерсмит, 2007), такой статус получают эпизоды особенно травматического опыта (травма-2), которые разрушают прежнюю идентичность, а потому они не могут быть пережиты и включены в историю жизни, но закрепляются в коллективной памяти в качестве мифа. Потому, прежде чем приступить к анализу постсоветских трансформаций в репрезентации войны,



следует рассмотреть то, как складывался образ войны. Существенными в этом аспекте будут два периода: военное время и время формирования мифа о войне. Мы постараемся рассмотреть эту проблему на материале кино, которое играло важную роль для конструирования мифа как в военное, так и в послевоенное время.

Обращаясь к данной проблеме в контексте коллективной памяти, которая, как было показано, подвержена влиянию текущей ситуации (Хальб-вакс, 2005; Лоуэнталь, 2004), следует выйти за пределы истории кино, обратив внимание на экономический, социальный, политический аспекты проблемы.

Ежегодные коммеморации, посвященные Великой Отечественной войне, предполагают переживание военного прошлого заново. При этом историки (Нора, 1999, Лоуэнталь, 2004) отмечают такую значимую черту современной культуры, как потеря памяти, утрата живой связи с прошлым, которое все больше превращается в «чужую страну». Нас будет занимать вопрос, как эти противоречивые тенденции соседствуют в репрезентации Великой Отечественной войне в России.

Значимыми для нас будут выводы из нарративной философии истории (Анкерсмит, 2009), согласно которой прошлое само по себе не имеет смысла – он является продуктом нарративизации. Следовательно, сравнение разных парадигм изображения войны должно проводиться вне критериев исторической истинности, а перемещено в сферу сравнения различных интерпретаций прошлого и выяснения заложенного в нарративах предложения о том, как стоит смотреть на прошлое. На наш взгляд, это продуктивная позиция при работе со столь значимым моментом в коллективной памяти, как Великая Отечественная война.

## **Великая Отечественная война на экране**

### ***Советский период: интерпретация военного опыта. «Миф об основании», «загадательный миф»***

Еще в конце 30-х годов в советском кино появилась тема грядущей войны с Германией, которая была представлена как война «малой кровью». Так, в 1937 г. выходит картина «Глубокий рейд» (П. Малахов) о сокрушительном разгроме советскими войсками напавшего вымышленного противника, а в 1938 г. выходит фильм «Если завтра война» (Е. Дзи-

ган, Л. Анци-Половский, Г. Березко), который использовал документальные съемки маневров Красной Армии с целью продемонстрировать готовность СССР к войне.

Традицию изображения легкой войны продолжают первые фильмы военных лет – «Боевые киносборники» (первый из которых выходит 2 августа 1941 г.). Это собрание нескольких короткометражек, главными героями которых нередко становились известные и любимые персонажи фильмов 30-х годов. (Максим из «Трилогии о Максиме», Стрелка из «Волга-Волга»). «Боевые киносборники» носили агитационный характер, их темой был успех и сила Красной Армии и советского народа: старики и дети рассекречивают немецких шпионов, советский солдат всегда побеждает врага и т.д. Как замечает Нея Зоркая, «сюжеты их являли собой прямую экранную параллель «малых» жанров и форм, воцарившихся одновременно в других видах искусства – в газетном очерке, агитационном стихотворении, плакате, карикатуре, театральном скетче, массовой песне и другом» (Зоркая, 2005: 737).

Но реалии войны оказались далекими от захватывающих приключений умелых героев в тылу врага, и на экранах появляется совершенно новый образ. Все, что не имело допуска на экраны в 30-е годы, – страдания, слезы, страх, унижения, потери – война легализовала. Пионером нового кинематографа стала картина Ф. Эрмлера «Она защищает Родину» (1943), которая оказала влияние на весь последующий кинематограф о войне. Так, Н. Зоркая выделяет несколько образных «блоков» (Зоркая, 2005: 748), которые воспроизводились во многих последующих картинах: «дуэль» оккупанта и жертвы, как правило, женщины; образ оккупированной территории как пространства смерти; утопическое изображение партизанского отряда; образ Победы. Д. Янгблад отмечает, что все последующие великие фильмы о войне вступали в диалог или спор с заложенными картиной Эрмлера конвенциями (Youngblood, 2001: 842). Открытый фильмом «Она защищает Родину» новый кинематограф, который был созвучен реальной жизни, правдив, по мнению Н. Зоркой, он нес в себе заряд будущего кино «оттепели» и «перестройки».

Важно отметить, что этот слом в репрезентации войны, который исследователи, как правило, объясняют только лишь ослаблением цензуры, перекликается с точно таким же изменением в документальной хронике войны, которое было продиктовано приказом Кинокомитета от 22 октября 1943 г. Его установки были затем расшифрованы в директивном письме «О съемках кинолетописи» Главкинохроники от 2 декабря 1943 г., где

в разделе «Трудности и жертвы войны» говорилось о необходимости снимать военные потери, поражения, которые ранее не имели доступа на экран:

«Война – это жертвы, отдельные поражения, отходы. Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим – большие потери. Наша атака на том или ином участке может не удался. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица раненых, кровь. Потери в технике. После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты» (Фомин, 2006: 37).

Другой важный раздел этого документа называется «Война – тяжелый труд». В нем предписывалось снимать следующие детали и действия: «Экипировка бойца в походе в условиях зимнего периода. Изнурение в процессе непрерывных боев и переходов. Трудности рытья траншей, блиндажей, креплений в зимних условиях. Зимние дороги, трудности коммуникаций, снабжение боеприпасами и пищей. Перетаскивание орудий на себе в труднопроходимых местах, в лесах, болоте, трясине. Подтаскивание боеприпасов к полю боя. Тяжелая, напряженная работа санитаров, санитарок и санитарного батальона. Обработка подносимых с поля боя многочисленных раненых и уборка убитых требует напряжения всех сил санбата. Особенно трудно зимой» (Фомин, 2006: 38–39).

Кроме того, объектами съемки должны были стать «моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии; дети, у которых немцы убили родителей; матери, потерявшие в дни оккупации детей; вещественные свидетельства немецких издевательств над жителями советских городов и сел; все другие следы злодеяний и разрушений, совершенных оккупантами» (Фомин, 2006: 38).

Перечисленные в этом письме сцены созвучны с картинами войны в таких фильмах как «Она защищает Родину» и «Радуга». Но важно, что оба фильма завершаются разгромом немцев и триумфальной речью главной героини, уверенной в грядущей Победе, которая придает смысл всем тяготам и страданиям, оправдывает их – и уверенность эта подтверждается «приветом из Москвы» и радугой, вдруг озарившей небо.

Принцип нарративизации, создания историй о войне в процессе ее непосредственного проживания играл большую роль – он формировал коллективный опыт и наделял его смыслом. Так, В. Фомин отмечает:

«...ощущение, что война не улавливается кинокамерой, преследовало многих операторов» (Фомин, 2006: 24). А потому рядовые хроники, по замечанию фронтовых документалистов, несмотря на старательный монтаж и объединяющий дикторский голос, неумолимо получались “лоскутными”<sup>6</sup>. Позволим предположить, что проблема заключалась не только в технических аспектах, но и в непонимании происходящего, непонимании того, с какого ракурса подойти не к отдельной сцене, но происходящему вообще. Поэтому нам кажется значимым сближение документальных военных хроник и успешных фильмов военного времени, которое позволяет обнаружить значение нарративизации опыта для надления его смыслом, дающим возможность с ним справиться. Так, документальные фильмы «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (Л. Варламов, И. Копалин, 1942) и «Сталинград» (Л. Варламов, 1943) имели большой успех.

В этой связи значимо, что новая для советского кинематографа эстетика появляется после первых побед Красной Армии, которые и позволяют рассматривать все тяготы и страдания как дорогу к главной грядущей Победе. Таким образом, в первые же годы войны начала складываться определенная нарративная интерпретация событий, которая во многом была продиктована задачами военной агитации, однако продолжила свое существование и впоследствии.

Война рассматривалась как грандиозный триумф, достигнутый благодаря героизму советского народа. О проблематизации этого взгляда в рамках официальной историографии не могло идти и речи.

Как отмечает И. Кукулин, в военной прозе первых мирных лет наибольшей поддержкой пользовались авторы, которые «адаптировали травматическую память в рамках советско-риторических моделей» (Кукулин, 2005: 635), произведения, в которых проблематизировался трагический опыт, долгое время были табуированы. Альтернативные формы памяти о войне подавлялись, некоторые социальные группы, которые могли бы их транслировать, оказались вытеснены на периферию, маргинализиро-

---

<sup>6</sup> Например, один из операторов, Т. Бунимович, вспоминал: «Показывали последние киножурналы. Впервые с начала войны мне удалось посмотреть фронтовой кинорепортаж. Среди съемок других операторов я нашел и свои кадры. Эти хроникальные сюжеты были смонтированы из фрагментов, снятых различными людьми. Режиссеры пытались объединить разрозненные кадры дикторским текстом и музыкой. Но, несмотря на все их старания, лоскутность материала была явной» (Фомин, 2006: 24).

ваны<sup>7</sup>. Как показывает М. Хальбвакс (Хальбвакс, 2007), индивидуальная память часто подвергается деформации под воздействием доминирующего в обществе представления о прошлом, что и произошло со многими воспоминаниями о войне.

Вокруг войны, таким образом, складывается определенный миф, который отражается и в кинематографе. Самой масштабной картиной конца 40-х, первых послевоенных лет, является «Падение Берлина» (1949) М. Чиатурели, которая стала лидером проката 1950 г. Мирная жизнь и любовные переживания сталевара-ударника Алексея Иванова прерываются внезапной войной. И, возможно, он бы никогда не обрел вновь свою любовь, если бы не тщательное руководство Сталина. Важно, что накануне войны Алексей встречается со Сталиным и доверяет ему свою сердечную тайну, Сталин дает ему отечески мудрый и добрый совет. С началом войны события в фильме развиваются параллельно: Алексей – на фронте, Сталин – в генштабе. Будто бы главнокомандующий не просто ведет страну к победе, но и Алексея к любимой, а значит, и каждого человека – к счастью.

В этой ленте реализован ряд стереотипов, которые характерны для мифа о войне. Начало войны как гром среди ясного неба; планомерный и последовательный путь к Победе, которая становится возможной благодаря мудрому руководству и героизму советского народа. Военный опыт представлен как источник ценностей, объединяющих общество, создающих его<sup>8</sup>, – травматический опыт оказывается поглощен риторикой триумфа.

В том, что такая репрезентация войны стала доминирующей, играла роль не только политика партии, но и желание людей забыть и оправдать кошмарный опыт военных лет. Тем не менее стоит обратиться к другим причинам столь большого значения мифа о войне и его роли.

Как пишет А. Вайнер (Weiner, 2001), война диктовала создание и укрепление новых форм социальной организации, что способствовало закреплению представления о ней как моменте создания нового общества<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> См.: Физелер Б. (2005) «Нищие победители»: Инвалиды Великой Отечественной войны в Советском Союзе // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 577–592.

<sup>8</sup> Хотя, например, тема распада семей была предметом фольклора: см.: Кукулин И. (2005) Регулирование боли // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 637.

<sup>9</sup> Как показала Р. Черепанова в своем докладе «Советский опыт на постсоветском пространстве памяти» (XVIII Международная конференция «Пути России», МВШСЭН,

Во многих официальных нарративах о войне особый акцент ставился на утверждении военного опыта как источника истинных ценностей, которые объединяют людей и общество: советский народ выступает единым и непоколебимым фронтом против фашизма – война выступала залогом общности народа, моментом его основания.

Однако травматический опыт войны, как показывает на основе анализа военной литературы И. Кукулин, открыл «рефлексию *нового*, порожденного именно *в эти годы и этой войной* самоощущения человека» (Кукулин, 2005: 624), – опыта постоянного присутствия смерти, «открытия алогичной (абсурдной) психологии человека», который был деструктивным для любой прежней идентичности. Такой опыт (Анкерсмит, 2007) может быть рассмотрен как травма-2, момент утраты прежней идентичности, что ведет к закреплению исторического эпизода в качестве мифа.

Эта принципиальная новизна опыта и человеческого существования всегда, как отмечает И. Кукулин, была включена в две системы координат: опыта прошлого и настоящего. При этом большое значение имела не столько память о реальном прошлом, сколько «*вновь создающийся образ* “прежнего”» (Кукулин, 2005: 626), который из ужаса военного опыта вызывал тоску утраченного существования человека.

Д. Хапаева обращает внимание именно на этот аспект военного мифа: «Великая Отечественная война “рационализировала” ожидание трагедии как части повседневности... Это травма ГУЛАГа как синонима советской системы. Травма, которую миф о войне должен был скрыть» (Хапаева, 2007: 85). То есть значимость мифа о Великой Отечественной войне определялась тем, что она заглушила тот ужас, что был присущ и «мирной жизни» до нее: репрессии конца 30-х превращаются в спокойную жизнь, внезапно разрушенную немецким нападением, – Д. Хапаева определяет эту роль как «заградительный миф». Задача мифа заключалась в том, чтобы «утопить в войне все страдания и ужасы мирного советского времени» (Хапаева, 2007: 85).

Отсюда то значение картин «мирной жизни», с которых начинаются многие нарративы о войне традиционной мифологии<sup>10</sup>. Подчеркнуто вне-

---

4–5 февраля 2011 г.) по итогам работы с устной историей, большинство респондентов именно с Великой Отечественной войны ведут историю своей семьи.

<sup>10</sup> Этот момент обыгрывается в повести В. Сорокина «Черная лошадь с белым глазом». Подчеркнуто идиллическая деревенская жизнь, в один день девочка Даша встречает ужасающую черную лошадь с белым глазом, в котором ей привиделось «горло

запное и губительное нападение представляет начало войны как гром среди ясного неба конца 30-х, и играет особенно важную роль в укреплении авторитета советской власти и установлении ее связи скорее с Победой, освобождением Европы, нежели репрессиями.

Однако с 1948 г. вплоть до 1965 г. 9 мая не был выходным днем, а коммеморативные ритуалы не имели такого значения, как впоследствии. Н. Копосов видит объяснение этому в том, что, согласно господствующей марксистской концепции истории как борьбы классов, ключевым моментом в формировании советского общества должна была считаться Великая Октябрьская Революция (Копосов, 2011: 93). И. Кукулин же говорит об опасности военного опыта как опыта постоянного присутствия смерти, который неумолимо приводил к проблематизации идентичности человека, что было немислимо в рамках советской пропаганды (Кукулин, 2005: 622), ведь не ушла еще живая память о войне. И когда в конце 50-х ослабляется цензура, военный опыт сразу проблематизируется: так называемая «лейтенантская проза» актуализирует «окопный» взгляд. В фильмах часто встречается мотив памяти: первые кадры-воспоминания в ленте «Судьба человека» (1959, реж. С. Бондарчук), построенный на памяти о «Русском солдате» пролог картины «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай).

Миф о войне приобретает наибольшее значение в конце 60–70-х, и затвердевает к 70-м годам. К этому времени советская власть испытывала острый идеологический кризис: утопия построения коммунизма к 1980 г., обозначенная в Программе XX съезда, которая стала знаменем 60-х годов (Вайль, Генис, 1998), теряла актуальность. Требовалось идеологическое обновление власти, которое базировалось на риторике «новой исторической общности», некоего «мы» (Дубин, 2004). Центр тяжести был перенесен с будущего на прошлое, а именно на Великую Отечественную войну – общую трагедию, которую удалось преодолеть советскому народу.

В это время широкое распространение получают историко-патриотические романы («Блокада» (1968–1975) А. Чаковского, «Горячий снег» (1969) Ю. Бондарева и т.д.), массовое издание и переиздание мемуаров военачальников и активное обращение к теме войны в кино.

---

красное» – предвестие грядущего ужаса: и вот, она возвращается домой, отрывает, по традиции, листок календаря: «Двадцать второе июня... вос...кресенье...» – на этом и заканчивается повесть.

В рецензиях на фильмы конца 60–70-х нередко можно встретить размышления о том, как должна быть показана война: «панорамно» или «окопно» (Зак, 2008: 84–88; 190–194; 197–209). Это не случайно, потому что в период «оттепели» в военных фильмах страдания и тяготы выходят на первый план, сложная психология человека и его судьба на войне становятся предметом многих фильмов: «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая, «Судьба человека» (1959) С. Бондарчука, «Иваново детство» (1962) А. Тарковского. Как замечает Н. Копосов, «укрепилось понимание «правды о войне» как правды о лишениях и жертвах» (Копосов, 2011: 100). В 1970-е, однако, эта правда получает иное звучание: страдания человека уже не выкинешь из военных картин, но они даны через призму героического, всеобщего. Хорошей иллюстрацией этого нового взгляда на человека на войне является сцена расстрела комиссара Максимова в эпосе «Освобождение» (1968–1971, Ю. Озеров), когда его изнеможение от ран снято снизу вверх так, что создает ощущение памятника. Такое изображение превращает комиссара из жертвы (Giesen, 2004), т.е. страдающего объекта, в героя.

Персонажи же далеки от сложных героев картин недавних лет и представляют скорее типизированные судьбы военного времени. При этом сам Ю. Озеров говорил: «...хроника позволяет показать большое число персонажей, исторических лиц без обязательной для другой формы произведения углубления в характеры» (Зак, 2008: 84). Очевидно, прежде всего, политическое значение такого взгляда на войну, его отмечали и критики: «Количество зрителей, увидевших благодаря “Освобождению” панораму битв Советской Армии, превратили этот киноцикл в событие политическое, сделали его важнейшим фактором идеологической войны, развернувшейся на экранах мира» (Зак, 2008: 85).

Основные черты сложившегося мифа – представление народа как главного действующего лица, гипертрофированная жертвенность во имя Родины, популярность разведчиков или шпионов, ведущих двойную жизнь, – были продиктованы условиями и потребностями эпохи (Дубин 2004). Изображение войны в духе историко-эпической традиции XIX в. должно было камуфлировать растущую дифференциацию общества, с одной стороны, и содержало отсылку к распространенной в первые послевоенные годы схеме. Второй момент – это дефицит самостоятельного действия и сложности существования (двойная мораль) малых групп в условиях демонстративного коллективизма эпохи. Таким образом, текущие социальные и политические реалии проецировались на прошлое, кото-



рое закрепляло существующий социальный порядок, война же выступала своеобразным истоком существующего положения вещей, моментом его основания.

При этом изображение войны на экране было выдержано в рамках традиционной военной историографии. Характерными чертами в изображении людей на войне является экстремальное упрощение и унификация поведения (атака, отступление и т.д.) и строго стратифицированные характеристики (враг, пленный, солдат, командующий и т.д.), а ключевым моментом в определении значимости событий и выбора сюжетной структуры, подходящей для их описания, является исход войны, в данном случае – победа (Keegan, 1976: 30).

Таким образом, миф о войне затвердевает, когда на авансцене социальной и политической жизни оказывается поколение, которое не было непосредственным участником войны (Дубин, 2004), т.е. в конце 60–70-х годов. Память о войне получает институциональное закрепление, протезирование в «местах памяти», именно с 1965 г. День победы становится выходным, начинается активное строительство памятников и мемориалов, формирование общности ветеранов войны посредством льгот, встреч с молодым поколением<sup>11</sup> и т.д. Но, как отмечал П. Нора, места памяти возникают, когда нет больше живой памяти социальных групп (Нора, 1999: 17). Так, Б. Дубин говорит о коммеморативных практиках Великой Отечественной войны: «...своего рода кенотаф, надгробье над отсутствующим в этом “месте” сознанием – над несостоявшимся фактом осмысления: памятник, но не память» (Дубин, 2004).

Фактически «миф о войне стал символом эпохи застоя в советской исторической политике» (Копосов, 2011: 105). Во время перестройки он утрачивает свое значение, а историческая политика отходит на второй план во время политических реформ следующих 15 лет.

### ***Репрезентация Великой Отечественной войны на российском экране***

В 2000-е миф о войне начинает вновь приобретать значение: возвращается традиция широкого празднования Дня Победы, а накануне 9 мая каждый год выходят новые фильмы о войне – эти картины в рамках нашей работы мы будем рассматривать как коммеморативные нарративы.

---

<sup>11</sup> Дубин Б. «Кровавая» война и «великая» победа // Отечественные записки. 2004. № 5; Копосов Н. Память строгого режима... С. 102–105.

Но и в течение года тоже происходят премьеры фильмов о войне, которые, как будет показано, существенно отличаются от коммеморативных фильмов, но в то же время работают с ключевыми моментами традиционного военного нарратива, поэтому их мы будем называть ревизионистскими картинами. Таким образом, две главные задачи нашей работы:

- рассмотреть коллективную память о войне на материале коммеморативных картин;
- проанализировать то, каким образом происходит осмысление военного опыта в ревизионистских картинах.

Важно отметить, что эта схема неприменима для работы с фильмами 1990-х годов, когда коммеморации Дня Победы не имели большого значения, а количество фильмов было незначительным. Нам удалось найти лишь несколько картин, в которых фигурирует тема Великой Отечественной войны: «Ангелы смерти» (Ю. Озеров, 1993), «22 июня, ровно в 4 часа...» (Б. Галкин, 1992), «В тумане» (С. Линков, 1992), «Генерал» (И. Николаев, 1992), «Я – русский солдат» (А. Малюков, 1995), «Сочинение ко Дню Победы» (С. Урсуляк, 1998). Таким образом, можно констатировать, что в 1990-е память о войне не играла той роли, которую обретет в 2000-е. В этой связи основной материал нашему исследованию будут давать картины последнего десятилетия.

### *Коммеморация в кино 2000-х: от мифа к Диснейленду*

К 9 мая в 2001 и 2002 г. на экраны вышли два фильма, обозначившие возвращение к советской парадигме войны: «В августе 44-го» (реж. М. Пташук) и «Звезда» (реж. Н. Лебедев). Картины базируются на советском мифе о войне: первый – на книге В. Богомолова «Момент истины»<sup>12</sup>, а второй – на одноименной повести Э. Казакевича. В наши задачи не входит анализ этих произведений с точки зрения экранизации, но стоит отметить, что разные по своему духу произведения при перенесении на экран оказались очень схожи.

В картинах показаны несколько дней жизни группы разведчиков, которая уже несколько недель работает над крайне важным заданием, находящимся под контролем Ставки. Действие фильмов начинается в критический момент, когда в силу его особой важности на выполнение задания отводятся считанные дни/часы. Таким образом, сюжеты фильмов

---

<sup>12</sup> Примечательный эпизод, иллюстрирующий трепетное отношение к первоисточнику: во время съемок фильма «В августе 44-го» исполнитель главной роли Е. Миронов приехал к В. Богомолову со списком вопросов из 79 пунктов.

представляют собой action plot, разновидность plot of fortune (Friedman, 1975: 83), главная интрига которых заключается в том, удастся ли команде справиться с поставленными задачами, а изменения происходят не в характере героев или их образе мыслей, но только в их судьбе.

При этом образы персонажей совершенно статичны и однозначны. Категоризация «наш – чужой» соответствует оппозиции «хороший – плохой», ни разу от нее не отступая: в этих фильмах не появляется даже предатель или трус в ходе развития сюжета – все категории заданы изначально, в том числе и врага, который существует в фильме не более чем угрозой. Постоянно звучащие за кадром стратегические сводки, сопровождающие перемещения героев, включают их действия в общий контекст действий Красной армии – именно их причастность к ней и должность является их главной характеристикой. Ни про семью, ни про прошлое, ни про мотивы героев в фильме нет ни слова, разве только мелькнет в кадре фотография матери или письмо любимой. Образы главных героев исчерпываются характеристикой «хороший лейтенант/солдат»: умный, решительный, смелый, красивый – это типизированные идеальные герои.

Важно, что главные герои – это члены разведбригады, которым запрещено убивать по долгу службы, ведь иначе они не получают нужную информацию или выдают себя. А потому из рассказа о войне исчезает собственно военный опыт – убийства и насилия. Здесь есть лишь его обозначение фоновыми бомбежками и панорамными кадрами их последствий. Герои берутся за оружие только в ситуации опасности для их жизни, в моменты «или я – его, или он – меня». А ведь, как отмечают исследователи войны, опыт первого убийства «трансформировал понятие “хорошо сделанной работы” в возбуждение от совершения страшного греха» (Людтке, 2010: 217). Это опыт, меняющий и испытывающий человека, составляет саму природу войны. В фильме «Звезда», однако, есть эпизод, который предполагал возможность момента сомнения и перелома после первого убийства. Молодой разведчик, по кличке Воробей, сидя в засаде, вдруг замечает идущего на него немца. Воробей берется за нож, крупным планом дано его лицо, выражающее ужас от собственного отражения на лезвии, немец приближается – и вот, должен наступить момент испытания, но врага убивает подоспевший вовремя бывалый товарищ. Таким образом, военные действия представлены как работа, в центре сюжета выполнение «боевого задания», которое служит восстановлению порядка в армии (разоблачение шпионов в картине «В августе

44-го») или предотвращению внезапного и губительного нападения (выяснение перегруппировки немецких войск в фильме «Звезда»). Такое описание войны, основанное на аналогии с рациональной производственной деятельностью, когда боевое задание служит восстановлению порядка, по замечанию Людке, нивелирует разрушительный аспект войны и представляет действия как «символ производительности и созидательной силы» (Людтке, 2010: 221). Это один из ключевых моментов в репрезентации войны – отсутствие проблематизации насилия. Представление убийства в качестве необходимого элемента военной работы делает возможной героизацию персонажей – что мы видим в финальной сцене фильма «Звезда»: кадры марширующих солдат сопровождаются закадровым комментарием о том, что разведчикам, погибшим в ходе операция «Звезда», присвоено звание Героя Советского Союза в 1964 г.<sup>13</sup>

Финал картины «Звезда» значим и как утверждение и артикуляция героизма советских солдат. Если в картине «В августе 44-го» перед нами предстают просто профессиональные и виртуозные разведчики, благодаря которым, как должен знать зритель, у нас есть мирное небо над головой, то в «Звезде» героический статус команды артикулируется, задавая произошедшему на экране уже более значительный масштаб – эта тенденция получит развитие в последующих коммеморативных фильмах 2000-х.

Таким образом, в фильмах «В августе 44-го» и «Звезда» предстает образ войны, лишенной проблемы насилия, момента испытания и ужаса, войны с точки зрения стратегии, с четко стратифицированными и статичными персонажами-героями – в этом они являются каноническими преемниками официальной советской традиции. В рамках нашей работы мы будем рассматривать их как точку отсчета, задающую координаты для анализа дальнейших трансформаций в изображении войны.

Канон изображения героев, сражений и сюжета типа *plot of fortune* с разными вариациями прослеживается в большинстве фильмов 2000-х, вбирая мотивы, табуированные в советской парадигме изображения войны (штрафбаты, военнопленные, коллаборационизм), которые лишь иногда изменяют расстановку «свой – чужой» или несколько усложняют

---

<sup>13</sup> Эта схема работает, стоит отметить, не только в такой «травоядной» картине, как «Звезда», но и при гораздо более жестоком изображении самого поля боя в фильме «Брестская крепость», каждая из сюжетных линий которого завершается крупным планом лица солдата и закадровым комментарием о присуждении ему звания Героя Советского Союза посмертно.

биографию героев. Таким образом, миф о войне 2000-х скорее инклюзивный, т.е. вбирает в себя все многообразие правд о войне, а не исключает их. К теме «проработки прошлого» мы обратимся в следующем разделе, так как она происходит главным образом в ревизионистских картинах. Изменения же в коммеморативных фильмах, как мы попытаемся показать, не продиктованы содержанием самого прошлого, но лежат скорее в сфере настоящего – это фантастические мотивы и трансформации репрезентации прошлого. Рассмотрим их подробнее.

Впервые фантастический мотив появляется в дилогии «Мы из будущего» (реж. А. Малюков), первая часть которой вышла на экран в 2008 г. При этом война в дилогии «Мы из будущего» изображена в рамках описанной выше парадигмы советского кино: единым фронтом выступают солдаты Красной армии, так же, как и их враги; батальные сцены даны общими планами, а моменты, когда герой вынужден убивать, вписываются в схему «либо я его, либо он меня». Подчеркнуто схематичны образы героев: обворожительная санитарка, отважно вытаскивающая раненых с поля боя; добрый старшина, который прикрывает своих солдат; мужественные офицеры и т.д. Сходство достигается даже на иконографическом уровне: события прошлого выделены более тусклым цветом, отсылающим к цветам советской пленки «Свема» или советского телевидения, заимствовавшего французскую систему цветораспределения SECAM. Призыв к атаке иконографически напоминает советский плакат военных лет и известную фотографию «Комбат» М. Альперта – один из самых тиражированных образов ВОВ. А санитарка Нина – копия девушки с плаката «Слава боевым подругам», однако в значительно более короткой юбке (см. Иллюстрации 1). Таким образом, здесь, как и в фильмах «В августе 44-го» и «Звезда», реконструируется не столько война, сколько ее официальная советская репрезентация<sup>14</sup>. При этом подчеркивается историческая достоверность показанных событий: в первом фильме реальность этого прошлого утверждается тем, что герои обнаруживают следы и артефакты боев в настоящем; второй фильм начинается документальными кадрами событий, участниками которых они станут.

Образ войны, представленный в фильмах, строго выдержан в рамках коммеморативного канона, но в сюжете фильма появляется фантастиче-

---

<sup>14</sup> Об этом распространенном приеме в российском кинематографе 2000-х см.: Вейц М. Стратегии реконструкции советской повседневности и телесности в современном российском кинематографе // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 281–283.

ский мотив путешествия во времени<sup>15</sup>: группа молодых людей из 2000-х перемещается на поля боев Великой Отечественной войны.

Сакральным значением наделены в фильмах места памяти. Проникновение в эти места, в пределе – их осквернение, становится причиной перемещения героев в прошлое. Память о войне субстанциализируется и обретает магическую силу, требующую уважения. Места памяти окружены мистическим ореолом, что передается кинематографическими эффектами. Так, в первом фильме, когда копатели смеются над просьбой загадочно появившейся старушки (искус памяти) найти ее сына, вдруг начинает звучать тревожная музыка, и кадры просящей старушки, снятой снизу вверх, перемежаются с озадаченными и испуганными лицами главных героев, снятых крупным планом. Во второй части разрушение главным героем обелиска Погибшим солдатам Красной армии дано в замедленной съемке и сопровождается тревожными звуками, а падение венчавшей памятник звезды дано крупным планом, после чего идет круговая панорама леса, в котором поднимается неестественно сильный ветер, а из черной полости обелиска начинает идти таинственный дым – общая сцена из жанра ужасов – «оживающая память». Важно, что опушка, на которой стоит обелиск, появится в фильме повторно. Спасая новорожденного ребенка, главный герой упадет на колени там, где будет стоять обелиск, а вокруг появятся красноармейцы, которые, как он уже знает, все погибнут. По его испуганному лицу, показанному крупным планом, по его позе, становится понятно, что теперь он осознал сакральное значение этого места и обелиска.

Декларация величия и значимости военного прошлого – главная цель сюжета с перемещением во времени. Контраст между солдатами Красной армии и молодежью 2000-х выходит на поверхность во время боя: кадры отважно рвущихся в бой и падающих за смерть солдат чередуются с крупными планами напуганной, прячущейся в окопах компании из будущего. Именно эта разница заставляет задуматься путешественников во времени и пересмотреть свои взгляды на жизнь (так, скинхед Череп по возвращении из прошлого сдирает камнем вытатуированную на плече свастику). При этом особенный акцент делается на преемственности поколений, т.е. на социальной и даже биологической связи современной молодежи и героев войны – это важный момент для функционирования

---

<sup>15</sup> Стоит отметить, что сюжет путешествия во времени впоследствии появится в фильмах телевизионной дилогии «Туман» (И. Шурховецкий, А. Аксёненко), которые вышли на «Первом канале» 9 мая в 2010 и 2012 г.

коллективной памяти и конструирования идентичности. М. Хальбвакс пишет: «... в памяти тем не менее на передний план выступают сходства. Рассматривая свое прошлое, группа чувствует, что она осталась той же, и осознает свою самоидентичность во временном измерении» (Хальбвакс, 2005: 48). Так, выясняется, что один из героев первого фильма – скинхед по кличке Череп – жил в том же доме, ходил в ту же школу, учился у тех же преподавателей, что и один из реальных участников войны. Кроме того, в финальной песне вновь звучит фраза предводителя «диггеров» Бормана: «Простите, товарищ старший лейтенант, но мы – ваши потомки». Таким образом, главная задача путешествия в рамках диалогии – это утверждение связи, преемственности между солдатами Красной армии и современной молодежью.

Однако достигается скорее обратный эффект: герои остаются принципиально не уязвимы для вражеских пуль и возвращаются невредимыми после боев, в которых погибли все солдаты Красной Армии – и это противоречит самой идее войны. Ее изображение в фильмах превращается в декорацию для захватывающих поисков героями способа возвращения обратно в настоящее, по ходу которых они понимают и значение войны. Прошлое, таким образом, предстает прирученным и известным, но в то же время связь с ним уже не столь очевидна и для ее обнаружения необходимо физически столкнуть прошлое и настоящее.

В 2010 г. накануне 9 мая выходит фильм «Утомленные солнцем – 2: Предстояние» Н. Михалкова. В нем появляется неожиданный для традиционной картины войны главный герой – Котов, чей образ тяготеет скорее к супергерою, чем советскому генералу. Во-первых, он, кажется, бессмертен, ведь первая часть закончилась его расстрелом в лагере – и вдруг оказывается, что он жив. Во-вторых, в его образе есть элементы киборга: стальная перчатка на левой руке с выдвижными лезвиями – результат лагерной жизни. В-третьих, он отличается сверхчеловеческой силой: так, в первой части диалогии есть эпизод, когда он спасает раненого солдата, поднимая танк; распознает запах волос дочери по случайно найденному гребешку и т.д. При этом сохраняется *plot of fortune*: оба фильма Котов и его дочь Надя, преодолевая тяготы войны, идут навстречу друг другу. Но выпавшие на их судьбы испытания кажутся все более и более невероятными, а немцы обретают очертания суперзлодеев, представляющих абсолютное зло: испражняются на советских солдат с самолета, бомбят корабль «Красного креста» и т.д.

Характерно, что при этом советский быт и картинка прошлого восстановлена очень обстоятельно, настолько, что фильм спровоцировал критиков на размышления о правдоподобию. М. Трофименков в своей рецензии отмечает полную выключенность картины из исторического контекста, а потому он характеризует ее как «предсмертный бред» героев первой части фильма, погибших в 1937 г. (Трофименков, 2010). Однако отметим важную черту: фантазмагорические картины войны представлены в крайне убедительных исторических декорациях.

В 2012 г. накануне Дня Победы состоялась премьера фильма К. Шахназарова «Белый тигр», снятого по мотивам книги И. Бояшова «Танкист». Примечательно, что в основе фильма лежит изначально фентезийный сюжет: чудом выживший после 90%-го ожога танкист теряет память, но обретает способность слышать танки и, главное, готовность побороть мифическое оружие фашистской Германии – адский танк «Белый тигр». Для этого ему дают команду лучших из лучших, конструируют специальный супертанк – и все действие фильма посвящено борьбе этих двух супермашин. При этом, если герой Котова обладал еще хоть какими-то человеческими чертами, то танкист Найденов лишен их абсолютно: он не интересуется тем, есть ли у него семья и родные, не ест, не спит, почти не говорит, а только сражается и молится богу танков. Найденов, как говорит про него один из героев, – порождение этой войны. Однако он, как и война, оказывается совершенно чужд зрителю: его внутренний мир совершенно герметичен, а лицо не выражает никаких эмоций – кроме дула танка, в фильме не за что уцепиться. Даже появление знакомых эпизодов истории (подписание Германией капитуляции, марш советских войск по Берлину) и известных исторических личностей (маршал Жуков, Гитлер) – внезапностью своего появления (они следует сразу за очередным боем Найденова и «Белого тигра»), логика которого в рамках фильма необъяснима, указывают на то, что это прошлое уже совершенно неизвестный зрителю мир, законы которого ему не могут открыться.

То, что отмечала В. Бабицкая о книге И. Бояшова: «...фокус как раз в том, что иная реальность интересна читателю сама по себе, независимо от перипетий сюжета и психологии персонажей» (Бабицкая, 2008), – актуально и для фильма: зрителю отведена позиция любопытного наблюдателя в военном прошлом, полном диковинной техники и не менее странных героев.

В фильме очень скрупулезно показаны детали танков, как и остальные бытовые детали, на которых особенно акцентируют внимание фи-



нальные сцены: подписание капитуляции и марш советских войск по Берлину. Эта черта, отмеченная во многих фильмах, посвященных войне, является общей для репрезентации советского на современном российском экране (Вейц, 2009; Зверева, 2004).

Своего крайнего выражения эта тенденция к музейной достоверности советского прошлого в кино достигает в фильме А. Котта «Брестская крепость» (2010), в котором историческая достоверность является стержневым элементом. Она всячески подчеркивалась его создателями: сценарий проходил согласование в мемориале «Брестская крепость», а генеральный продюсер И. Угольников заявил, что «Историческая достоверность – ключевая позиция фильма» (Угольников, 2012).

Советская повседневность предвоенных лет тщательно восстановлена. Фильм начинается с выходного дня жизни крепости, что позволяет представить довольно широкий спектр повседневных практик в виде сменяющих одну за другой картинок: мероприятие в доме культуры; танцы; дети, бегущие за мороженым и лимонадом и т.д. – при этом многие предметы быта были даны крупным планом, точно в музейной экспозиции (см. Иллюстрации 2). Эти сцены сопровождаются закадровым голосом очевидца: «Я помню, я все помню. В городском парке, как всегда по субботам, были танцы», что создает ностальгический образ светлого советского прошлого (который здесь соединяется с ощущением последних предвоенных дней, которые, как было указано выше, традиционно представляются особенно утопичными в нарративах о войне (Хапаева, 2007: 85)). Акцент на общих местах «хорошего советского» прошлого вызывает ностальгические чувства, которые «окрашивают в радужные цвета даже далеко не самые радостные моменты жизни» (Лоуэнталь, 2004: 40) – пролог картины служит созданию эмоциональной связи аудитории с миром, показанным на экране. Такой прием, как отмечает В. Зверева (Зверева, 2004), очень распространен на российском телевидении и служит объединению аудитории на основе общего советского прошлого.

Однако вскоре на экране появляется рассказчик, С. Акимов, и голос за кадром говорит: «А это я, Акимов Александр», что сразу переключает повествование из модуса воспоминаний о войне в своеобразную экскурсию под руководством гида-очевидца. Сравнение с музеем является ключевым для формы фильма: в основу картины легла книга С. Смирнова «Брестская крепость», которая является «плодом десятилетней работы над историей обороны Брестской крепости: многих поездок и долгих раздумий, поисков документов и людей, встреч и бесед...» (Смирнов, 2010).

Точка зрения «“я” как свидетель» (Friedman, 1976: 150), для которой характерен взгляд с периферии, этой репликой переключается в режим драматический (Friedman, 1976: 156), при котором зрителю доступна только внешняя сторона происходящего, а рассказчик после нескольких реплик устраняется. Именно этот переход как бы втягивает зрителя в действие фильма. Работает на этот эффект и другой важный прием – съемка боя субъективной камерой, когда капли крови оказываются на объективе, отсылает к визуальному ряду компьютерных шутеров от первого лица, отличающихся большой степенью вовлеченности (см. Иллюстрации 3). Стоит отметить, что такой способ съемки боя очень часто встречается в коммеморативных картинах («Мы из будущего», «Утомленные солнцем – 2», «Белый тигр») и в случае «Утомленных солнцем» и «Брестской крепости» в сочетании с очень жестоким изображением боя дает ощущение «кровавой мясорубки», в которую бросают зрителя.

Поставленная в приоритет историческая достоверность фильма диктует и нарративную структуру, которая отсылает к историческому или экскурсионному рассказу, подразумевающему всеохватность нарратива.

В фильме параллельно развивается три сюжетных линии обороны крепости, связанные с группами, организованными вокруг трех героев-защитников: полкового комиссара Е. Фомина, лейтенанта А. Кижеватова, майора П. Гаврилова. В результате постоянного переключения повествования с одной сюжетной линии на другую, перемежающегося большим количеством общих батальных сцен, структура фильма разваливается – и сходится только в финальных кадрах. Каждая из линий заканчивается крупным планом героя, смотрящего в кадр, когда А. Акимов рассказывает о посмертном присуждении им звания «Герой Советского союза» – эти кадры выстраиваются доской почета, завершающую экскурсионную программу. Кроме того, визуальный ряд фильма содержит множество крупных планов традиционных экспонатов военного музея: залитая кровью бойца фотография семьи с обугленными краями, блокнот комиссара, простреленная каска, карта боевых действий и т.д. – эти кадры не сообщают ничего, кроме того, что они – реальность, создавая эффект исторической достоверности. Именно демонстрация того, как «это было на самом деле», является главной задачей фильма, которая работает скорее на разрушение его единой структуры. Так, кинокритик А. Шпагин отмечает<sup>16</sup>: «... я на картине стал засыпать просто, потому что

<sup>16</sup> Киноязык войны: от мифа к мифу // «Эхо Москвы». 2010. 7 мая (<http://www.echo.msk.ru/programs/kulshok/772493-echo/>).

я ни с кем не мог самоидентифицироваться». Это существенное замечание, которое подчеркивает, что зритель должен не сопереживать героям, но наблюдать и разглядывать (такое же положение зрителя мы отмечали и в фильме «Белый тигр»).

Таким образом, военные действия в фильме показаны в режиме интерактивного музея, представляя историю обороны крепости как бы в режиме реального времени, с особым акцентом на бытовых деталях (как бы музейных экспонатах) и большой степенью вовлеченности зрителя в физическое пространство событий, но не мир переживаний или сюжета – все это в фильме, по сути, и не подразумевается.

Важной чертой всех фильмов 2000-х является практически полное отсутствие образа врага: он присутствует лишь как угроза существующему порядку, «угроза базовым ценностям сообщества» (Гудков, 2004а: 562). Однако, несмотря на то, что за эти ценности неизменно гибнут десятки героев на экране, они не артикулированы ни в одном из фильмов (кроме «Утомленных солнцем – 2», где Котов и Надя связаны постоянными флешбеками счастливой семейной жизни, к которой они вновь стремятся). Эта герметичность картины прошлого, в котором мотивы героев остаются непонятными, оставляет зрителю только позицию любопытного посетителя музея, которому доступен большой мир артефактов и материальных следов ушедшей культуры, но прикоснуться к жизни в этом диковинном мире оказывается совершенно невозможно.

Итак, если в официальных выступлениях в честь Дня Победы каждый год звучит тема войны как части семейной истории, живая память о которой является важнейшей ценностью ныне живущих, а город наполняется билбордами со слоганом «1941–1945. Это наша война», то в коммеморативных фильмах война предстает как все более и более далекое, чужое прошлое, которое постепенно обретает фантастические черты (супергерои «Утомленных солнцем – 2» и «Белого тигра»). Приближение военного прошлого требует прямого с ним столкновения (путешествие во времени «Мы из будущего») или декларации преемственности (внук А. Акимова, который появляется в эпилоге фильма, – точная копия дедушки в военные годы, да еще и ученик суворовского училища). При все большем удалении от нас военного прошлого и все большей герметизации мира главных героев (предельный случай здесь Ванька-Смерть из фильма «Белый тигр») увеличивается акцент на материальной стороне прошлого и детальности ее демонстрации, которая отводит зрителю роль археолога, а не соучастника.

В то же время ряд ключевых черт советского мифа в репрезентации войны, которые мы обнаружили в ранних картинах 2000-х, остается неизменным. Как писал Анкерсмит, если есть только одна нарративная интерпретация прошлого, то она занимает место исторической реальности (Анкерсмит, 2009: 76). Это и случилось с официальной советской репрезентацией войны, которая, окончательно окаменев, допускает изменения только в сторону фантастики, но не работы с осмыслением прошлого.

### *Ревизия военного прошлого в 1990-е и 2000-е*

Для картин, которые мы определяем как «ревизионистские», характерно отступление от традиционного нарратива о войне. Попытка переосмысления военного прошлого связана с проблематизацией разных аспектов мифа не только с точки зрения истории (т.е. включения ранее отсутствовавших мотивов), но и важных составляющих нарратива: героя, антагониста, типа сюжета. Рассмотрим эти изменения.

### **«Танк “Клим Ворошилов – 2”»: невозможность быть «солдатом»**

Фильм «Клим Ворошилов – 2» И. Шешукова вышел в 1990 г., в разгар перестройки, когда, как отмечалось, миф о Великой Отечественной войне не входил в число главных политических вопросов. В нем представлена крайне необычная репрезентация военного опыта.

Главный герой Мамин находит танк в кустах, жульничая, собирает странную команду и отправляется вслед за советской армией, не будучи прикрепленным ни к одному из полков. Действие фильма начинается с момента, когда танк, обрушив мост, застрял в реке недалеко от всеми брошенного города.

В первые же минуты фильма звучит закадровый голос: «Почему они не ушли из нашего городишки в тот 33-й день войны, когда все ушли? Почему не бросили старых и малых, среди которых были и мои будущие отец и мать, когда все их бросили?», – таким образом, сразу обозначается героический статус команды танка, зритель подготовлен к истории о подвиге защиты деревни, но образы членов экипажа далеки от героических. Их развитие идет от обратного: от ожидания героизма к демонстрации их слабости. При этом закадровый голос создает эффект отстранения: история рассказана потомком, который не знает многих деталей и не понимает многое из того, что знает. Непонимание здесь выступает ключевым мотивом.

Сцены смонтированы так, что начало и конец почти всех диалогов оказывается за рамками – и зрителю остается ловить лишь обрывки фраз. Действие представлено в виде последовательной череды малопонятных сцен, которые являют хаос: мародерство, драка, пустой кабинет горкома, бомбежка, ливень и т.д. В этой ситуации всеобщего непонимания своего рода оракулом выступает контуженый сержант Ермаков: глухой, с обожженным лицом – он оказывается единственным героем, способным выносить какие-либо суждения об окружающем мире. Соприкоснувшийся с войной, он теперь способен категоризировать происходящий хаос: самострелы, мародеры, немцы-черты и т.д. Человеческая коммуникация в пространстве фильма разрушена: в ответ на «Здравствуйте» герои получают то плевков, то удар от местных жителей. Прогуливаясь по городу, экипаж встречает девушку: крупный план ее лица с полуулыбкой сменяется крупным планом улыбающегося Мамина – кажется, должна завязаться романтическая история, но в этот момент девушка плюет в Мамина в ответ на «Здравствуйте»<sup>17</sup>.

Отношения с женщинами задают своего рода шкалу для образа солдата, ведь, как замечает Г. Доусон, изображение солдата являет собой/ конституирует определенные формы гегемонии маскулинности (Dawson, 1994: 24). В фильме «Танк “Клим Ворошилов – 2”» в связи с образом каждого из героев возникает история с женщиной – и почти всякий раз эта история высвечивает слабость, а не силу героя. Другая важная сцена – это разговор юного танкиста Лето с городской девочкой Фимой, в которой именно она берет на себя инициативу, предлагая ему быть мужем, на что Лето растерянно отвечает: «Как мужем, по-настоящему? Я не сумею». По разным причинам, но Мамин и Лето не справляются с ролью мужчины, мужа – в этом смысле они не вполне солдаты. Значим и кульминационный эпизод в образе одного из «танкистов» Непомнящего: когда он рассказывает о расставании с любимой женщиной. Мачо-солдат предполагает, что Непомнящий сам ее бросил, затем следует крупный план лица Непомнящего, глядя в камеру, он говорит: «Жизнь не сложилась! Жизнь не сложилась, понимаете!»

Несложившаяся жизнь – объединяющая черта героев фильма, ведь и оборонять город они будут без особого смысла: к концу дня они погибнут, и город будет взят, а через много лет башня их танка будет распилен-

---

<sup>17</sup> Другой важный эпизод, когда местные жители занимаются мародерством. Непомнящий стоит растерянно на площади, к нему подходит человек и опять же в ответ на «Здравствуйте» бьет его палкой по животу, заставляя согнуться пополам.

на и свезена на металлолом, как пояснит закадровый голос. Важно, что сцена обороны деревни остается непоказанной, но закадровый голос общается о ней на фоне очередной ссоры экипажа. Стоит отметить, что ссоры, драки и ругань являются основной формой коммуникации «танкистов», у которых и нет никакой объединяющей или хотя бы объясняющей идеи. И формальный лидер – курсант Мамин далек от героя.

На его образе стоит остановиться подробнее, так как с ним связан ряд ключевых мотивов. Во-первых, фетишизация военной техники. Характерна сцена, когда Мамин находит на заминированном заводе боеголовки, с восторгом озвучивая их характеристики, начинает обнимать и целовать их, обращаясь точно с ребенком, повторяя их калибр неустанно, ведь они советские. В ситуации, когда жизнь целиком и полностью зависима от техники, которая может взорвать, задавить, застрелить его в любой момент, он начинает относиться к ней по-человечески: в надежде ли понять ее мотивы в рамках человеческой системы, или в языческом уповании за возможность задобрить разгневанного бога. Здесь стоит вспомнить эпизод «Утомленные солнцем – 2: Цитадель», когда Надя ведет себя подобным образом с морской миной, разговаривая, поглаживая, молясь, она в результате спасается благодаря ей – схема работает, техника оказывается не так страшна, а очень человечна. Однако в фильме «Танк «Клим Ворошилов – 2»» линия развивается иначе: обнимая и целуя снаряды, Мамин слышит тиканье – а значит, запущенный нечеловеческий механизм с необходимостью сработает, что бы он с ними ни делал, а потому он спешно убегает из здания завода. Здесь война, техника, смерть оказываются беспощадными: с ними нельзя договориться, их нельзя понять, от них можно только бежать – человек же принципиально беспомощен.

И в этой ситуации спасительной тростинкой парадоксальным образом оказывается танк «Клим Ворошилов – 2». Мамин находит его в кустах и ведет неизвестно зачем и куда, но не способен его бросить, ведь это хороший танк. Танк становится его опорой в непонятной ситуации отступления войск, он – та нить, которая не дает ему окончательно потеряться, его крепость.

Интересно, что в фильме К. Шахназарова «Белый Тигр» происходит сходная фетишизация танка. Однако тональность рассказа здесь принципиально отлична от «Клим Ворошилов – 2»: если в первом случае Мамин – это растерянный человек, глуповатый, странноватый, бродящий с непонятными целями по городу мутных цветов в надежде спасти свой

потонувший танк, то Найденов – это супергерой, который в результате катастрофы получает суперспособность (чувствовать танки) и супертанк для сражения с суперзлодеем, что задает и определенный модус рассказа. Если «Клим Ворошилов – 2» – это неподвижная глыба металла, погрязшая в воде, требующая мобилизации всей деревни для своего спасения, то в «Белом Тигре» танки всегда динамичны, их появления и бои показаны с такой детальностью, что есть возможность рассмотреть и в полной мере восхититься мощностью каждой отдельной машины. Здесь танки выступают атрибутом подчеркнутой маскулинности, решительности, силы Найденова. Мамин же испытывает к танку сентиментальную привязанность и на указание Свириденко, что, по уставу, танк следует взорвать и следовать за частью, Мамин растерянно отвечает: «Как, как взорвать?» Он ведет себя с техникой по-женски: целует, держит мину, точно ребенка – являя полную противоположность Найденову. Он, подобно древним воинам, стоит на коленях среди поля сгоревших танков, произнося молитву их богу, его привязанность не сентиментального характера, но кровного: он сам – часть этих груд металла, этих мощных машин.

Второй важный момент в образе Мамина – это его усердие в следовании приказам и уставному порядку, которое зачастую оканчивается неудачей. Как, например, когда он выезжает в центр городской площади, чтобы успокоить жителей, и в момент их собрания начинается немецкая бомбежка – с ужасом и криками разбегаются люди, лошадь рвется с места и Мамин падает. Или сцена его тщетных попыток учредить трибунал над дезертиром Свириденко, которая перерастает в общую драку в грязи.

Здесь важно отметить, что исходя из своего опыта работы с будущими солдатами военный историк Дж. Киган (Keegan J., 1976: 15) говорит о психологическом значении подготовки офицеров: через необходимость докладывать командиру о том, что происходит, молодой офицер организует и уменьшает шок от происходящего благодаря определению событий через военные тактические категории («воздушный удар», «лобовая атака» и т.д.) и необходимости действовать в рамках устава. Таким образом, именно очевидная нелепость попыток командования, упорядочивания опыта в рамках известных категорий военной подготовки (а Мамин – недавний выпускник училища) обнажает антропологическое измерение военного опыта: без приказов и схем человеку сложно в таких условиях, но и они не работают – персонажи оказываются в ситуации полного хаоса, не умея с ним справиться. Перед зрителем возникает картина войны,

в которых нет героя, нет того, кто знает, что делать и зачем, кто внесет какой-то смысл в происходящее, а те, кто обретет статус героя в памяти потомков, на поверку оказываются чудаковатыми дурачками.

Нам кажется значимым, что в юбилейный год, 1990-й, выходит картина, которая формально придерживается традиционной темы (экипаж танка героически защищает город от фашистов). Однако взгляд смещается с самого подвига на путь к нему, который проблематизирует образ героя, по сути, уничтожая его: защитники города предстают скорее отталкивающими своей «несложившейся жизнью» дурачками, чем героическими солдатами. Таким образом, в фильме «Танк “Клим Ворошилов – 2”» прослеживается начало тенденции ремифологизации войны через обращение к антропологическому измерению военного опыта, которое неумолимо трагично. Великая Отечественная война в картине представлена как травма-2, момент возвышенного исторического опыта (Анкерсмит, 2007), который связан с потерей прежней идентичности, но именно поэтому закрепляется в культуре в качестве мифа.

### ***«Я – русский солдат»: создание нового временного континуума***

Фильм 1995 г. «Я – русский солдат» является экранизацией известного советского романа Б. Васильева «В списках не значился», и несмотря на то, что в название вынесена фраза героя из книги, в фильме ее значение меняется.

Оставив за рамками работы известный сюжет произведения, обратимся к трансформациям, которые происходят в финале фильма. В повести Плужников видит причину своего поражения в том, что он ослаб в ходе многочисленных боев, возможность покинуть крепость обусловлена тем, что немцев разбили под Москвой, а крепость не сдана: «Скажешь нашим, когда они вернутся, что я спрятал. ... – Он вдруг замолчал. – Нет, ты скажешь им, что крепости я не сдал. Пусть ищут. Пусть как следует ищут во всех казематах. Крепость не пала. Крепость не пала: она просто истекла кровью. Я – последняя ее капля. ...» (Васильев, 2011). В этом контексте его самоопределение как «русский солдат» отсылает к воинскому долгу, армии, утверждает его советскую идентичность.

В фильме сцена встречи Николая с евреем совершенно отлична. Герой оказался в ловушке, потому что «надо было менять места, но я все время стремился домой» – семья и любовь являются главными ценностями и движущими силами в этом эпизоде (как и во всем фильме, су-



шественно, что большую его часть занимает третья часть романа, т.е. жизнь Плужникова с Миррочкой). Так, Плужников соглашается безоговорочно покинуть крепость после того, как еврей просит его таким образом спасти ему жизнь ради жены и детей. Миррочка, наливающая чай,— первый и единственный образ, всплывающий в голове Плужникова за все время их разговора, и почти единственная его реплика – Москвы, «наших», стратегических задач и прочего не существует. В этом аспекте фраза «Я – русский солдат» звучит как утверждение иной идентичности, основанной не на порядках и установках советской армии, идее победы и уничтожения немцев, а на утверждении ценности семьи, человеческих отношений. Значимым умолчанием в финале является спасенное советское знамя – ключевой для мифа об обороне Брестской крепости момент, который, что значимо, появляется в финале фильма А. Котта. Грязный, измученный С. Акимов покидает крепость, идет навстречу солнцу, и вдруг останавливается на мгновение, чтобы, расстегнув гимнастерку, проверить сохранность спасенного знамени.

Важно и то, что в фильме «Я – русский солдат» опущен эпилог, в котором описана жизнь мемориала «Брестская крепость»: музейные детали, почтительные посетители, плачущие родственники. Он завершается словами «важно только то, за что они погибли», что нивелирует значение самой гибели. В то время как финал фильма говорит скорее: «важно только то, что они погибли», напомним, что именно невозможность жить, когда товарищи погибли, заставляет его в одной из сцен фильма приставить себе дуло к виску. Акцент с Победы, таким образом, смещается на травму и трагедию войны, неизлечимую боль потери. Плужников идет неуверенными шажками по снегу, отсылающими к сценам дороги на казнь женщин-мучениц из фильмов «Радуга» и «Она защищает Родину», к пронзительной сцене появления изнасилованной девочки из «Иди и смотри» – неуверенными шагами он идет к ослепительно белому свету. Сравнение именно с этими сценами неслучайно: несмотря на то, что немецкие солдаты и командиры отдают ему честь, жизнь его не может иметь продолжение – она закончилась в этой войне. Даже внешние трансформации героя настолько велики, что уже едва ли позволяют рассмотреть в нем что-то от прежнего человека.

Здесь важно вновь обратиться к коммеморативным фильмам 2000-х, когда трагическая гибель главных героев оправдана почтительной памятью и уважением потомков («Звезда» и «Брестская крепость», «Мы из будущего»), которое рождает чувство справедливости и оправдывает про-

изошедшее, переводя его в статус подвига. В фильме «Я – русский солдат» такого выхода нет: война предстает как трагедия.

Виктимизация сознания, как отмечает Н. Копосов (Копосов, 2011: 136), была характерна для оценки исторического прошлого в 1990-е годы. Действительно, именно трагическое преломление военного прошлого встречаем мы почти во всех фильмах 1990-х: это смерть любимой девушки по вине снайпера, для которого ее гибель тоже становится трагедией, в фильме «Ангелы смерти» (1993) Ю. Озерова; трагическая коллизия картины «В тумане» (1992) С. Линкова, когда партизаны должны убить советского солдата-предателя, который на самом деле таковым не является; попытки главного героя спасти своего репрессированного друга накануне войны, которые все равно закончатся гибелью в фильме «22 июня ровно в 4 часа...» (1992) Б. Галкина.

Другой важный момент – это то, что манифестация «я – русский солдат» со значимыми для советского мифа умолчаниями, по сути, отсылает к досоветскому прошлому, выстраивая преемственность с имперским прошлым. Великая Отечественная воспринимается вне контекста советского проекта, но как часть истории вообще, через которую, почти не меняясь, шел русский человек. Как отмечает Б. Дубин, к середине 1990-х негативная самоидентификация россиян через отношение к Советскому Союзу сменяется положительным самоопределением через отношение к земле, России. При этом «основой обновленной символической идентификации россиян стали прежде всего символы коллективной принадлежности к целому – причастности к национальному сообществу. Причем главное место среди них заняли именно те, которые, во-первых, отсылают к воображаемому общему прошлому коллективных испытаний и побед (Отечественная война), а во-вторых, подчеркивают качества социальной пассивности (“терпение”, готовность к жертвам) и культурной примитивности (“простота”))» (Дубин, 2001). Таким образом, ревизия мифа Великой Отечественной войны в 1990-е связана с поиском новой российской идентичности, основанной на многовековой истории русской земли.

В 2000-е, как будет показано, вектор ревизии меняется, но миф о войне 2000-х работает по принципу включения, а не исключения, и эта линия останется в фильмах. Однако связь с предшествующей историей будет базироваться не столько на понятии «русский», сколько на символах православия, которые все чаще появляются в фильмах о войне 2000-х (яркий пример такой трансформации – фильм «Поп» (2009, реж. В. Хотиненко)).

### *2000-е: ревизия как приближение прошлого*

Военное прошлое, как мы показали, становится все более и более чужим и далеким в коммеморативных фильмах 2000-х, тем не менее попытки его ревизии до сих пор сопровождаются скандалом. Показательна реплика режиссера сериала «Штрафбат» Николая Достая: «Военных консультантов у нас практически не было потому, что, предвидя возможные к нам претензии, мы никого не хотели подставлять, решили всю ответственность взять на себя»<sup>18</sup>. Или скандал, связанный с появлением в программе телеканала «НТВ» на 9 мая фильма «4 дня в мае» (2011, реж. А. фон Боррис), фильма в котором предпринимается попытка проблематизации образа врага. Это один из ключевых мотивов ревизионистских картин 2000-х: «Последний поезд» (2003) Алексея Германа-младшего, «Свои» (2004) Дмитрия Месхиева, «Время собирать камни» (2005) Алексея Карелина, «Полумгла» (2005) Артема Антонова, «Франц+Полина» (2006) Михаила Сегала, «Одна война» (2009) Веры Глаголевой и др. Мотив примирения с врагом появлялся и в советском кинематографе: «Мир входящему» (1961) Александра Алова и Владимира Наумова, «На пути в Берлин» (1969) Михаила Ершова, «Александр Маленький» (1981) Владимира Фокина.

Однако ревизия образа врага в целом базируется на оппозиции хорошего-плохого (за исключением только фильма Алексея Германа-мл.), где плохим становится тот, кто угрожает установившемуся во время войны социальному порядку (как правило, это одна из «зверских» организаций: НКВД или СС), а хорошими будут люди: советские и немецкие. Действия картин, как правило, вынесены за поля сражений – это или последние дни войны, или оккупированные территории, или глухие северные деревни – поэтому на место военного опыта приходят истории про людей в условиях войны, которая гремит где-то далеко от них.

Как показал Илья Кукулин в своем анализе литературы военных лет, описание опыта войны делится на два типа: «дискомфортный эмоционально (страх, боль, ненависть, нравственные конфликты) и дискомфортный экзистенциально (проблемы идентичности, ощущение крушения и последующего трудного обретения смысла жизни, саднящая невосполнимость потерь)» (Кукулин, 2005: 623). Пронзительные истории о любви женщин и немцев на оккупированной территории («Франц+Полина», «Одна война»), о дружбе и содействии советских солдат и пленных нем-

---

<sup>18</sup> Интервью с Николаем Досталем // Труд. 2004. 14 октября.

цев («Полумгла», «Время собирать камни»), о борьбе хороших советских людей против плохих советских, как правило, НКВДшников («Свои», «4 дня в мае», «Первый после бога») вписываются именно в первую парадигму осмысления военного опыта. Такой тип переживания, в отличие от экзистенциально дискомфортного, скорее приближает к зрителю показанное прошлое: вечные, а потому понятные чувства движут героями. Сходства, как отмечал Морис Хальбвакс, и есть то, что позволяет поддерживать память: «Рассматривая свое прошлое, группа чувствует, что она осталась той же, и осознает свою самотождественность во временном измерении» (Хальбвакс, 2005: 45).

Таким образом, прошлое в этих картинах предстает значительно более близким и живым, чем в коммеморативных фильмах – это объясняет то, что ревизионистские картины постоянно провоцируют исторические споры и скандалы. Вопреки обвинениям эти фильмы выступают скорее средством примирения с советским прошлым, критикуя отдельные его аспекты, но устанавливая прочную эмоциональную связь зрителей с людьми, его населяющими. Несмотря на различия в интерпретации и репрезентации прошлого, коммеморативные и ревизионистские фильмы 2000-х сближает общая установка на принятие/приближение советского прошлого как своего. Но если в коммеморативных фильмах это прошлое приближается через знакомый предметный мир, то в ревизионистских через знакомый эмоционально.

## Выводы

На протяжении всего постсоветского периода происходила постоянная ревизия сформировавшегося в 1970-е мифа о Великой Отечественной войне. Ревизия представляет собой наведение определенного порядка в символическом пространстве мифа о Великой Отечественной войне.

В российском кинематографе были выявлены два основных вектора в репрезентации Великой Отечественной войны. Первый – это ревизионистская линия, которая наметилась еще в позднесоветское время. Обращенная к проблемам «проработки прошлого», она служит созданию новых значений мифа о Великой Отечественной войне. Ревизия мифа с необходимостью связана с осмыслением советского как такового, пото-

му что война со второй половины 1960-х выступает «точкой сборки» для истории СССР и базой для построения советской идентичности (Дубин, 2004; Дубин, 2010; Копосов, 2011).

Нам удалось выявить два основных вектора ревизии прошлого. Первый, появившийся во второй половине 1990-х, представляет войну как момент возвышенного исторического опыта (Анкерсмит, 2007), который ведет к обретению новой идентичности, основанной на чувстве земли, почвы, и созданию, таким образом, преемственной связи с многовековой историей России, минуя при этом специфически советский опыт. Примером такой ревизии является картина «Я – русский солдат» (реж. А. Малюков, 1995).

В 2000-е ревизия преимущественно связана с открытой критикой советского режима, которая зачастую сопряжена с проблематизацией образа врага («Последний поезд» (реж. А. Герман-мл., 2003); «Свои» (реж. Д. Месхиев, 2004); «Время собирать камни» (реж. А. Карелин, 2005); «Первый после бога» (реж. В. Чигинский, 2005); «Полумгла» (реж. А. Антонов, 2005); «Франц+Полина» (реж. М. Сегал, 2006) и др.). Актуализация военного опыта в ревизионистских картинах происходит за счет акцента на эмоциональной составляющей военного опыта и интимизации тона рассказа истории: понятные человеческие истории на фоне войны приближают прошлое к аудитории. Эмоциональная связь создает ощущение неизменности группы во времени, что является ключевым моментом в функционировании памяти (Хальбвакс, 2005), в которую таким образом, хотя и через критику, включаются разные аспекты советского опыта (Зерубавель, 2011).

При этом линия специфически национального («русского») в изображении войны, устанавливающая связь с досоветской, имперской историей, поднятая в 1990-е, остается в 2000-е: ее можно обнаружить в частом появлении православной символики и сюжетов в картинах войны, предельным случаем является картина «Поп» (реж. В. Хотиненко, 2009).

Принципиально другой и по сюжетике, и по стилистике образ войны представлен в коммеморативных фильмах 2000-х. Основанный на официальной советской традиции изображения войны, новый миф включает и табуированные ранее сюжеты (пленные, коллаборационизм, штрафбаты), которые, однако, служат лишь возможному усложнению биографии героя в рамках устоявшейся парадигмы. Интерпретация прошлого в духе официального советского мифа о войне, будучи долгое время до-

минирующей, заняла место исторической реальности (Анкерсмит, 2009), которая сегодня нередко выступает в качестве декорации для захватывающего сюжета с элементами фантастики («Мы из будущего» (реж. А. Малюков, 2008), «Мы из будущего – 2» (реж. А. Самохвалов, 2010), «Утомленные солнцем – 2: Цитадель» (реж. Н. Михалков, 2011), «Белый Тигр» (реж. К. Шахназаров, 2012), «Утомленные солнцем – 2: Предстояние» (реж. Н. Михалков, 2010)).

При этом появление фантастических мотивов свидетельствует о все большем отдалении прошлого в духе советского мифа, которое сопровождается особой акцентуацией его материальной стороны и музейности ее демонстрации.

Таким образом, несмотря на, казалось бы, преобладание по отношению к советскому, война в коммеморативных фильмах 2000-х дает иную картину прошлого: как чужое и непонятное по своему содержанию, но знакомое лишь по форме. Но ревизионистские картины тоже являются значимой частью дискурса о войне, который работает по принципу включения всего разнообразия сюжетов контрпамятей (Зерубавель, 2011) – и Великая Отечественная война выступает точкой сборки не только советской истории, но и всей истории России.

## Литература

*Анкерсмит Ф.Р.* (2009) История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация».

*Анкерсмит Ф.Р.* (2007) Возвышенный исторический опыт. М.: Европа.

*Бабицкая В.* (2008) «Танкист, или “Белый тигр”» Ильи Бояшова (<http://www.openspace.ru/literature/events/details/40/?expand=yes#expand>).

*Багдасарян В.* (2004) Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг. // Секиринский С.С. (ред.) История страны / История кино. М.: Знак. С. 117–145.

*Васильев А.* (2009) Мемориализация и забвение как механизмы производства культурного единства и разнообразия // Фундаментальные проблемы культурологии: сб. ст. по материалам конгресса / отв. ред. Д.Л. Спивак. М.: Новый хронограф: Эйдос. Т. 6: Культурное наследие: От прошлого к будущему. С. 56–68.

*Васильев Б.Л.* (2011) В списках не значился. СПб.: Азбука-классика. Цит. по: <http://lib.rus.ec/b/74068/read>.

*Вайль П., Генис А.* (1998) 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение.

*Вейц М.* (2009) Стратегии реконструкции советской повседневности и телесности в современном российском кинематографе // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ. С. 276–290.

*Вен П.* (2003) Как историки пишут историю. Опыт эпистемологии. М.: Научный мир.

*Гудков Л.* (2004а) Идеологема «врага» // Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 гг. М.: Новое литературное обозрение. С. 552–650.

*Гудков Л.* (2004b) Победа в войне: к социологии одного национального символа // Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 гг. М.: Новое литературное обозрение. С. 20–59.

*Джадт Т.* (2011) «Места памяти» Пьера Нора: Чья память? Чьи места? // Империя и нация в зеркале исторической памяти. М.: Новое издательство. С. 45–75.

*Дубин Б.* (2001) Анналы повторения // «Индекс» № 14. Цит. по: <http://index.org.ru/journal/14/dubin1401.html>.

*Дубин Б.* (2010) Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий ([http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting\\_09/material\\_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojna-pamyat-o-vojne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoj-praktike-poslednix-desyatiletij.html](http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojna-pamyat-o-vojne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoj-praktike-poslednix-desyatiletij.html)).

*Дубин Б.* (2004) «Кровавая» война и «великая» победа // Отечественные записки. № 5. Цит. по: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/krovavaya-voyna-i-velikaya-pobeda>.

*Зак М. Е.* (2008) Фильмы в исторической проекции. М.: НИИ Киноискусства.

*Зверева В.* (2004) История на ТВ: конструирование прошлого // Отечественные записки № 5. Цит. по: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/istoriya-na-tv-konstruirovanie-proshlogo>.

*Зенкин С.* (2007) Хальбвакс и современные гуманитарные науки // Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство. С. 7–31.

*Зерубавель Я.* (2011) Динамика коллективной памяти // Империя и нация в зеркале исторической памяти. М.: Новое издательство. С. 10–30.

*Зоркая Н.* (2005) Визуальные образы войны // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 736–754.

Интервью с Николаем Досталем (2004) // Труд. 14 октября.

Киноязык войны: от мифа к мифу // «Эхо Москвы». 2001. 7 мая. Цит. по: <http://www.echo.msk.ru/programs/kulshok/772493-echo>.

*Копосов Н.* (2011) Память строгого режима: История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение.

*Кормина Ж., Штырков С.* (2005) Никто не забыт, ничто не забыто. История оккупации в устных свидетельствах // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение. С. 222–241.

*Кузнецов В.* (2004) Кино идет в партизаны // Российская газета. 4 июня.

*Кукулин И.* (2005) Регулирование боли // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 617–659.

*Лоуэнталь Д.* (2004) Прошлое – чужая страна. СПб.: Владимир Даль.

*Людтке А.* (2010) История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М.: РОССПЭН.

*Нора П.* (1999) Между памятью и историей // Нора П., Озуф М., Пюмеж Ж. Де, Винок М. Франция-память. СПб.: Изд-во СПбГУ. С. 17–55.

*Романовский Н.* (2011) Новое в социологии – «бум памяти» // Социологические исследования. № 6. С. 13–23.

*Секиринский С.С.* (ред.) (2004) История страны / История кино. М.: Знак.

*Смирнов С.С.* (2000) Брестская крепость. М.: Раритет. Цит. по: <http://lib.ru/PRIKL/SMIRNOW/brest.txt>.

*Трофименков М.* (2010) Грязные воспоминания о Великой войне (<http://www.fontanka.ru/2010/04/18/038/>).

*Трофименков М.* (2011) Победа над смыслом // Коммерсантъ. 5 мая. Цит. по: <http://www.kommersant.ru/doc/1634438>.

*Угольников И.* Замысел фильма «Брестская крепость» (<http://www.brestkrepost-film.ru/project/plan/>).

*Ферретти М.* (2005) Непримируемая память: Россия и война // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 135–147.

*Физелер Б.* (2005) «Нищие победители»: Инвалиды Великой Отечественной войны в Советском Союзе // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ. С. 577–592.



*Фомин В.И.* (2006) Цена кадра: каждый второй – ранен. Каждый четвертый – убит... // *Война на экране*. М.: Материк. С. 17–46.

*Хальбвакс М.* (2007) Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство.

*Хальбвакс М.* (2005) Коллективная и историческая память // *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа*. М.: Новое литературное обозрение.

*Хапаева Д.* (2007) Готическое общество: Морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение.

*Хаттон П.Х.* (2003) История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль.

*Varaban E.V., Jaeger S., Muller A.* (eds.). (2012) *Fighting Words and Images: Representing War Across the Disciplines*. Toronto: University of Toronto Press.

*Dawson G.* (1994) *Soldier Heroes: British adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*. L.: Routledge.

*Friedman N.* (1975) *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press.

*Giesen B.* (2004) *Triumph and Trauma*. Boulder: Paradigm Publishers.

*Hartog F.* (2003) *Régimes d’Historicité. Présentisme et Experiences du Temps*. Paris: Seuil.

*Haynes J.* (2003) *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

*Hobsbawm E.* (2003) *Inventing Traditions // The Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger* (eds.). Cambridge: Cambridge University Press.

*Keegan J.* (1976) *The Face of Battle*. L.: Penguin.

*Ollick J.K., Robbins J.* (1998) Social memory studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // *Annual Review of Sociology*. Vol. 24. P. 105–140.

*Rosenstone R.A.* (1988) History in images / History in words: Reflections onto the Possibility of Really Putting History onto film // *The American Historical Review*. Vol. 93. No. 5. P. 1173–1185.

*Shudson M.* (1989) The Present in the Past versus the Past in the Present. *Communication*, 11.

*Shwartz B.* (1982) The Social Context of Commemoration: A Study in Collective memory // *Social Forces*. No. 61. P. 374–402.

*Youngblood D.J.* (2001) A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War // *The American Historical Review*. Vol. 106. No. 3. P. 839–856.

*Weiner A.* (2001) Making sense of war. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton: Princeton University Press.

## Список фильмов

- «Глубокий рейд» (реж. П. Малахов, 1937)  
«Если завтра война» (реж. Е. Дзиган, Л. Анци-Половский, Г. Березко, 1938)  
«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (реж. Л. Варламов, И. Копалин, 1942)  
«Сталинград» (реж. Л. Варламов, 1943)  
«Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943)  
«Радуга» (реж. М. Донской, Р. Перельштейн, 1944)  
«Падение Берлина» (реж. М. Чиаурели, 1949)  
«Летят журавли» (реж. М. Калатозов, 1957)  
«Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959)  
«Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай, 1959)  
«Мир входящему» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1961)  
«Иваново детство» (реж. А. Тарковский, 1962)  
«Освобождение» (реж. Ю. Озеров, 1968–1971)  
«На пути в Берлин» (реж. М. Ершов, 1969)  
«Александр Маленький» (реж. В. Фокин, 1981)  
«Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985)  
«Танк “Клим Ворошилов – 2”» (реж. И. Шешуков, 1990)  
«22 июня, ровно в 4 часа...» (реж. Б. Галкин, 1992)  
«В тумане» (реж. С. Линков, 1992)  
«Генерал» (реж. И. Николаев, 1992)  
«Ангелы смерти» (реж. Ю. Озеров, 1993)  
«Я – русский солдат» (реж. А. Малюков, 1995),  
«Сочинение ко Дню Победы» (реж. С. Урсуляк, 1998)  
«В августе 44-го» (реж. М. Пташук, 2001)  
«Звезда» (реж. Н. Лебедев, 2002)  
«Последний поезд» (реж. А. Герман-мл., 2003)

- «Свои» (реж. Д. Месхиев, 2004)  
«Оккупация. Мистерии» (реж. А. Кудиненко, 2004)  
«Время собирать камни» (реж. А. Карелин, 2005)  
«Первый после бога» (реж. В. Чигинский, 2005)  
«Полумгла» (реж. А. Антонов, 2005)  
«Франц+Полина» (реж. М. Сегал, 2006)  
«Мы из будущего» (реж. А. Малюков, 2008)  
«Одна война» (реж. В. Глаголева, 2009)  
«Поп» (реж. В. Хотиненко, 2009)  
«Брестская крепость» (реж. А. Котт, 2010)  
«Мы из будущего – 2» (реж. А. Самохвалов, 2010)  
«Утомленные солнцем – 2: Предстояние» (реж. Н. Михалков, 2010)  
«Утомленные солнцем – 2: Цитадель» (реж. Н. Михалков, 2011)  
«4 дня в мае» (реж. А. фон Боррис, 2011)  
«Белый Тигр» (реж. К. Шахназаров, 2012)

## Иллюстрации

№ 1. «Мы из будущего»



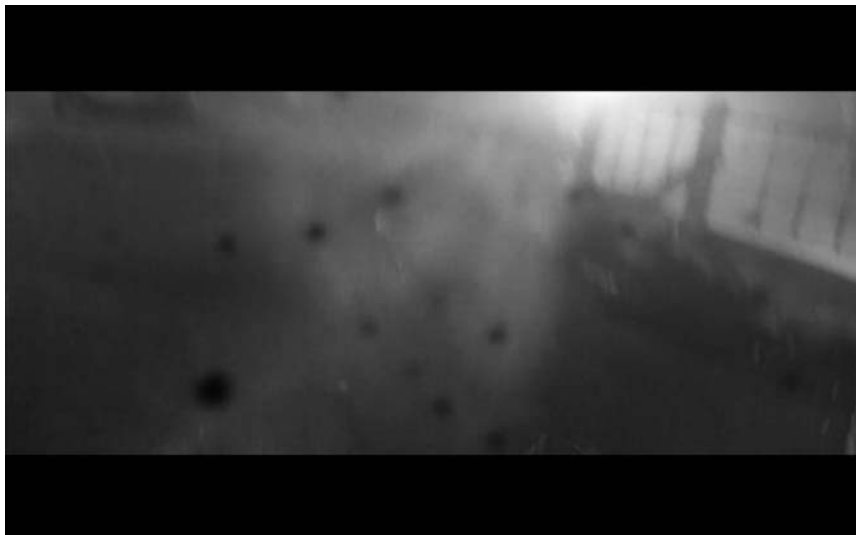


1. Г. Зайцев. «Слава боевым подругам!», 1941; 2–3. Кадры из фильма «Мы из будущего»; 4. Фотография «Комбат». Автор М. Альперт, 1942; 5. Юбилейная монета. 2000 г. 10 руб. 55 лет Великой Победы

№ 2. Кадры фильма «Брестская крепость» (реж. А. Котт, 2010)



№ 3. «Брестская крепость»: камера



1. Кадр фильма «Брестская крепость» (реж. А. Котт, 2010);
2. Скриншот игры «Call of Duty».

*Препринт WP20/2013/06*  
*Серия WP20*  
*Философия и исследования культуры*

Талавер Александра

**Память о Великой Отечественной войне в постсоветском  
кинематографе. Этапы осмысления прошлого  
(от 1990-х к 2000-м)**

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*  
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии  
Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики» с представленного оригинал-макета

Формат 60×84  $\frac{1}{16}$ . Тираж 10 экз. Уч.-изд. л. 3,5

Усл. печ. л. 3,3. Заказ № . Изд. № 1562

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»  
125319, Москва, Кочновский проезд, 3  
Типография Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»