

Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Факультет гуманитарных наук, Школа философии и культурологии
Доцент, кандидат философских наук*

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Faculty of Humanities, School of Philosophy and Cultural Studies
Associate Professor, PhD in Philosophy
v_chistyakova@mail.ru*

**ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1941–1945 В НАРРАТИВАХ
ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ: ДРЕЙФ ОЗНАЧАЕМОГО ***

Целью статьи является анализ новейших черт публичного образа Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., формирующихся в России в 2000–2010-е гг. Материалом для анализа послужили российские игровые кино- и телефильмы для широкого зрителя, раскрывающие тему этой войны в том или ином аспекте. Выбор материала определен тем, что именно экранные произведения являются в современной культуре основными носителями коллективных «образов-воспоминаний» о тех или иных исторических событиях, и именно при их помощи чаще всего реализуются различные сценарии в области исторической политики и политики памяти. Для проведения анализа был использован концепт «места памяти» (Пьер Нора) – одно из ключевых понятий *memory studies*, подразумевающее различные феномены, формирующие идентичность группы. Развивая гипотезу Нора, мы показываем, опираясь на произведенный анализ экранного материала, что «место памяти» может носить динамичный характер и что такое понимание «мест памяти» в большей степени соответствует видению культуры как трансформирующегося текста, который постоянно конструируется заново. Это положение влечет за собой пересмотр характера современной популярной (массовой) культуры и ставит вопрос о том, является ли популярная культура консервативной по своей сути или же она может содержать в себе ресурс для (социальных и идеологических) изменений? На материале новых экранных произведений на тему Великой Отече-

ственной войны мы показываем, как внутри доминирующей картины прошлого появляются контрнарративы и вытесняемые в течение долгого времени значения. Также, статья стремится показать, что может представлять собой «фильм о войне» в условиях современной медиаккультуры.

Ключевые слова: Ключевые слова: война как «место памяти», культурная память, игровой кинофильм, фильм о войне, телесериал, Великая Отечественная война, постсоветская популярная культура, нарратив.

**THE GREAT PATRIOTIC WAR OF 1941–
1945 IN THE NARRATIVES OF POPULAR
CULTURE: SHIFTING OF REFERENT**

The purpose of the article is to analyze the latest specifics of public image of the Great Patriotic War of 1941–1945, formed in Russia in the 2000–2010s. We analyze Russian feature films and TV series for a wide audience, revealing different topics of this war. The choice of material is determined by the fact that it is the pieces of cinema and TV screen that are the main carriers of collective ‘memory-images’ of the certain historical events now, and it is with their help that various scenarios are most often implemented in the field of historical politics and politics memory. For the purpose of such analysis, we used the concept of the ‘site of memory’ (Pierre Nora) which is one of the key concepts of contemporary memory studies and which implies various phenomena that form the identity of a



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

group. By developing Pierre Nora's argument, we try to demonstrate that the 'site of memory' can be dynamic and that such an understanding of 'sites of memory' is more consistent with the vision of culture as a transforming text that is constantly re-constructed. This provision entails a review of the nature of modern popular (mass) culture and raises the question of whether popular culture is inherently conservative, or it can contain a resource for (social and ideological) changes? In analyzing new post-Soviet feature films and TV series about the Great Patriotic War, we try to

demonstrate how counter-narratives and meanings expelled for a long time appear inside the dominant picture of the past. Also, the article seeks to show what the 'war film' can be in the conditions of the contemporary media culture.

Key words: war as a 'site of memory', cultural memory, feature film, war film, TV series, the Great Patriotic War, post-Soviet popular culture, narrative.

** Статья подготовлена по результатам проекта «Восточноевропейские исследования в транснациональной перспективе» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году.*

Главным юбилеем в прошедшем 2020-м году стало 75-летие Победы в Великой Отечественной войне. Помимо того, что к нему оказался приурочен выход нескольких военных кинопремьер и ряда телесериалов, он стал поводом для своего рода «инвентаризации» всей недавно созданной игровой кино- и телепродукции для широкого зрителя, раскрывающей в том или ином аспекте тему войны. Экранные произведения на тему Великой Отечественной, созданные в советский и постсоветский период, несут на себе груз предпосылки, согласно которой именно исторический фильм выступает основным носителем коллективных «образов-воспоминаний»¹ – тех, при помощи которых и реализуются, в большинстве случаев, сценарии в области исторической политики и политики памяти². Как

ранее созданные, так и недавние фильмы как будто призваны донести – в очередной раз – «единую правду» о войне, ту самую «правду», одну для всех, на которую так необходимо опереться сегодня тем, кто ищет основания для сплоченности общества, уже весьма далекого от событий более чем семидесятилетней давности и разобщенного, однако в то же время и «новую» правду, которая была бы еще «правдивее» прежней, как минимум в смысле еще

литический. Такое определение исторической политики дает, в частности, Алексей Миллер. См.: Миллер, А. Россия: власть и история // Pro et Contra. – 2009. – № 3–4. – С. 10. «Политика памяти» – понятие, родственное «исторической политике» и описывающее процессы конструирования коллективной идентичности при помощи определенной трактовки событий прошлого. В отличие от «исторической политики», «политика памяти» может осуществляться любыми сообществами (в том числе, не являющимися политической группой или партией), идентифицирующими себя на основании самых разных признаков. Подробнее об этом см.: Копосов, Н., Память строгого режима: История и политика в России. – Москва: НЛЮ, 2011.

¹ Термин «образ-воспоминание» (Erinnerungsbild) ввел Ян Ассман. См.: Assmann, J. (1996). *Ägypten: Eine Sinngeschichte*. München, Wien, 475.

² Термин «историческая политика» делает акцент на существующих отношениях между политикой и историей и описывает феномен в полной мере по-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

большей интенсивности вызываемого ею коллективного переживания.

Если предположить, вслед за Дюркгеймом, что социальная идентичность вырастает из коллективно переживаемого аффекта³, то попытки актуализировать «старую память о старой войне» выглядят вполне адекватными цели сплочения общества в настоящем. Другой вопрос, как сами средства такой актуализации влияют на поставленную цель, какое «сообщение» они неизбежно инкорпорируют в итоговый «текст»? Ответы на этот вопрос подразумевают анализ характера современной массовой (популярной) культуры, взятой с точки зрения синтеза средств (медиа) и передаваемых с их помощью значений. Опыт масштабной коммеморации о Великой Отечественной войне при помощи кино- и телеэкрана (усиливающейся в течение последних двух десятилетий и особенно ярко проявляющей себя в юбилейные годы) позволяет сделать следующие два предположения. Во-первых, здесь мы имеем дело с последствиями размывания того, что Жан-Франсуа Лиотар назвал «великими нарративами» (*métarécits*): они, по наблюдению французского философа, уступили место нарративам «локализованным» (*petits récits*), которые могут позволить себе сосредоточить внимание на отдельном (единичном) событии⁴. Так, в области массовой культуры становится

все более трудной задачей «замораживание» единого непротиворечивого образа события на длительное время: он норовит распасться на отдельные, более частные, повествования, находящиеся друг с другом в неоднозначных (подчас) отношениях, и в еще более сложных отношениях находящиеся с более ранней – той самой «единой» – версией исторического события. Во-вторых, анализ новейшей экранной продукции для широкого зрителя (исторических фильмов и сериалов) подводит нас к вопросу о степени консервативности сегодняшней массовой культуры как таковой. Консервативна ли массовая культура в принципе (и благодаря этому качеству выступает ли она стабильно лишь как непрерывная «зона общих смыслов») или же в ней есть ресурс для формирования контр-значений и контр-тенденций?

Для рассмотрения высказанных предположений воспользуемся концептом «мест памяти»⁵, сформулированным Пьером Нора. По его мысли, «место памяти» – это любая «точка кристаллизации» коллективных воспоминаний, будь то имя собственное, песня, географическое наименование (например, «Бородино») или что-либо еще. Однако для целей настоящей статьи больше подходит понимание «мест памяти» как устойчивых, но в то же время носящих динамичный характер пунктов кристаллизации коллективной идентичности. «Места памяти» способны меняться, в зависи-

³ Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Эмиль Дюркгейм; пер. с франц. В. В. Земсковой; под ред. Д. Ю. Куракина. – Москва: Элементарные формы, 2018.

⁴ Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.

⁵ Подробнее об этом см.: Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les lieux de mémoire. Representations*. No. 26, 7–24; Csáky, M. (2002) *Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas. Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identität*, Frauenfeld-Stuttgart-Wien, S. 25–49.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

мости от того, как меняется их восприятие, формы присвоения, использования и передачи. Так, венский историк культуры Мориц Чаки пишет о том, что все места памяти являются полифоничными, многозначными, способными менять свой облик в зависимости от способов их интерпретации и в силу сложности и изменчивости контекста. Кроме того, нам понадобится ставший известным термин «культурная память», отсылающий к работам Яна Ассмана: речь здесь идет об одном из внешних измерений памяти⁶. Это специфическая для каждой культуры форма передачи и осовременивания культурных смыслов: то, что управляет поступками и переживаниями людей в рамках взаимодействия внутри определённого общества и подлежит передаче из поколения в поколение. Таким образом, культурная память – это процедура ритуально оформленного не-повседневного воспоминания. Из этого определения Ассмана, на первый взгляд, мало что можно извлечь для изучения связей между памятью и массовой (популярной) культурой, если массовую культуру рассматривать как принадлежащую исключительно миру повседневности. Однако как минимум две составляющие культурной памяти могут оправдать экстраполяцию этого понятия на сферу массовой культуры: во-первых, сохранение культурной памяти требует существования профессиональных носителей (в случае массовой культуры – это всевозможные celebrities, включая певцов, актеров, режиссеров, авторов и ведущих популярных телепрограмм и др.). Приобщение к культурной памяти специально орга-

низуется и контролируется этими акторами. И, во-вторых, культурная память, рассматривать ли ее на примере древних обществ или современных групп, обосновывает идентичность сообщества «здесь и сейчас», утверждая одновременно его устойчивое существование в течение длительного периода времени. Наконец, понятие культурной памяти оказалось применимо к области массовой культуры тогда, когда наметилось сближение значений слов «массовая» и «популярная». Это подразумевало, что сфера «популярного» оказалась интегрированной в поточное коммерческое производство образов, идей, сюжетов и смыслов; широкое же потребление этого «потока продукции» стало основываться на действии массмедиа. Другими словами, массовая культура есть в каком-то смысле популярная культура эпохи массмедиа. Что важно – массовая культура (и в этом ее отличие от культуры популярной, существовавшей в более ранний период, до эпохи массмедиа и развитого индустриального производства) охватывает не только повседневность, в ней есть место также и элементам сакрального, то есть неповседневным мероприятиям, обрядам и ритуалам (в особенности – коммеморативным). Культурная память может быть, согласно мысли Ассмана, «холодной» и «горячей». Последняя ориентирована на динамику, развитие. Она концентрируется на уникальном, неповторимом в истории, переломных моментах взлёта, упадка, становления. «Холодная» опция культурной памяти, напротив, призвана сопротивляться изменениям и поэтому обращается ко всему регулярно повторяющемуся, неизменному, создавая образ прошлого как «вечного настоящего». При этом «холодная» разновидность куль-

⁶Подробнее об этом см.: Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

турной памяти выполняет консервативную функцию поддержания и увековечивания существующего положения вещей⁷. В своей же «горячей» версии память имеет для общества значение ориентирующей силы, которая называется Ассманом «мифомоторикой». «Горячую» культурную память исследователь называет мифом, то есть закреплённым и интериоризированным до состояния «обосновывающей истории» прошлым, вне зависимости от подлинности или фиктивности этого образа. Под мифом здесь подразумевается обращение к прошлому, целью которого является понимание настоящего и поиск путей дальнейшего развития.

**Специфика конструирования образа войны
1941–1945: опыт экранных медиа**

Говоря о войне 1941–1945 гг. как о публичном «месте памяти», в том виде как оно формировалось и поддерживалось кино- и телефильмами для массового зрителя в разные периоды советской и постсоветской истории, нужно сказать, что образ этой войны с трудом поддается однозначному описанию. Наиболее широкая и отчетливая тенденция здесь – это постепенное преобразование «горячей» опции культурной памяти в «холодную» (эффект «остывания» памяти). Через кинофильмы, созданные в 1940-е годы и в первые два послевоенных десятилетия, транслировался образ вой-

ны как истока новых форм социальной организации, что способствовало закреплению представления о ней как о моменте создания нового общества⁸. Здесь можно усмотреть действие «горячей» опции культурной памяти, акцентирующей экстраординарные события в истории: военный опыт выступал объединяющей силой, сплотившей народ и создавший единый непоколебимый фронт против фашизма. Война тем самым выступала залогом общности народа, моментом его основания⁹. В течение же позд-

⁸ Weiner, A. (2001). *Making sense of war. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*, Princeton.

⁹ В этом отношении война 1941–1945 годов успешно выдержала конкуренцию с событием Великой Октябрьской Социалистической Революции, которая должна была стать ключевым моментом в формировании советского общества, согласно марксистской концепции истории как борьбы классов. На деле же таким моментом стала именно война 1941–1945 годов, хотя советская «политика памяти» послевоенных лет и старалась не выделять это событие из ряда других (одержанных и предстоящих) побед коммунизма и не концентрировать на нем внимание слишком сильно: так, с 1948-го до 1965-го год 9 мая не был выходным днем, а официальные коммеморативные ритуалы не имели такого размаха и значения, как впоследствии (подробнее об этом см.: Копосов, Н. Память строгого режима: История и политика в России. – М.: НЛЮ, 2011). Можно сказать, что в этот период именно кино «работало» на формирование образа войны как ключевого момента в формировании нового общества, возвращая, в частности, в публичный дискурс такие понятия, как Родина, (социалистическое) отечество, патриотизм. Успеху публичного образа войны как «начала» советского общества способствовали в эти годы две противоположные тенденции в кино. С одной стороны, в кинофильмах закреплялся миф о войне как триумфе, состоявшемся благодаря мудрому руководству и героизму советского народа; личный же травматический опыт при этом оказался вытеснен из пространства публич-

⁷ Согласно мысли Ассмана, «холодная» память выполняет консервативную функцию поддержания и увековечивания существующего порядка вещей, при этом акты воспоминания наполнены не уникальным позитивным содержанием. Поэтому становящиеся и борющиеся за право на существование нации более склонны актуализировать в своих национальных историях «горячую» версию памяти.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

несоветского и всего постсоветского периода данная война выступала – напротив – успешным примером «холодной» опции культурной памяти, которая призвана сопротивляться изменениям и поэтому обращается ко всему ре-

ных репрезентаций (возможно, причиной тому была не только политика партии, но и желание массового зрителя забыть кошмар военных лет). Характерным примером «дискурса триумфа» выступает кинокартина «Падение Берлина» (1949) М. Чиатурели. С другой стороны, в тот же самый период намечаются попытки раскрыть тему войны с позиции именно личного опыта. Сначала, в 1940–1950-е годы, действует негласный запрет на обращение к личному военному опыту в кино, в силу чего новое поколение режиссеров, а именно поколение фронтовиков, достаточно долго (вплоть до конца 1950-х гг.) не касалось этой темы. В 1956 году на экран вышли «Солдаты» А. Иванова, фильму, которому во многом удалось преодолеть существующие идеологические установки. Еще одной важной кинокартиной этого времени становится фильм «Летят журавли» М. Калатозова: в нем в центре повествования вновь оказался отдельный человек, столкнувшийся с войной. Запрет помнить преодолевается, и личная память о войне выходит на первый план в фильмах «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959), «Первый день мира» Я. Сегеля (1959), «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова (1961), «Чистое небо» Г. Чухрая (1961), «У твоего порога» В. Ордынского (1963) и др. Таким образом, постепенно формируется контр-измерение публичного образа войны: эффект «коллективного триумфа» дополняется эффектом «коллективной травмы», которая, со своей стороны, также способствует интерпретации войны как переломного момента в истории, момента, объединившего общество и положившего начало новой эпохе. Следует заметить, что дискурс травмы развивается здесь иначе по сравнению с дискурсом триумфа, по другим траекториям, менее навязчиво и помпезно, однако в результате именно травма остается тем единственным «механизмом», снова и снова собирающим «воображаемое сообщество» бывших советских граждан, разбросанных по давно изменившейся политической карте мира.

гулярно повторяющемуся, неизменному, создавая образ прошлого как «вечного настоящего»¹⁰. Так, кинофильмы о войне, создаваемые в постсоветский период, как будто не открывают в ней ничего нового. Война продолжает рассматриваться как грандиозный триумф, достигнутый благодаря героизму советского народа. Триумф растворяет в себе и нивелирует травматический опыт. Все перенесенные тяготы и страдания продолжают трактоваться как дорога к грядущей Победе¹¹. Этот образ войны перестал меняться, и война превратилась в стабильный элемент настоящего. Именно эта – «холодная» – разновидность культур-

¹⁰Подробнее об этом см.: Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München. В СССР память о войне 1941–1945 годов начинает ощутимо «остывать» с 1970-х годов, когда в сфере идеологии центр тяжести был перенесен с будущего на прошлое: идея скорого построения коммунизма стремительно теряла актуальность и требовалось новое обоснование текущих политических реалий, которое и было найдено в событии Великой Отечественной войны. Поэтому именно 1970-е часто трактуются как время окончательного утверждения в кино официальной версии Великой Победы. В конце 1960-х гг. появилась военная эпопея Юрия Озерова «Освобождение» (1968–1971), затем «Солдаты свободы» (1977, в четырех частях), «Битва за Москву» (1985, четыре серии), «Сталинград» (1989), затем «Блокада» (1974, 1977) М. Ершова, двухсерийный киноман «Победа» (1984) Е. Матвеева, разнообразные официальные версии партизанской войны.

¹¹ Эта тенденция в изображении войны на экране наметилась уже в 1940-е годы, когда на повестке дня стояли задачи военной агитации, однако продолжилась она и впоследствии. Примером такого рода картин, созданных в годы войны, можно назвать «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (Л. Варламов, И. Копалин, 1942) и «Сталинград» (Л. Варламов).



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

ной памяти о Великой Отечественной войне выполняет сейчас в России консервативную функцию поддержания существующего порядка. Однако, начиная с 1990-х годов (а скорее, даже с конца 1980-х), на этом фоне актуализируются два обстоятельства, которые волевыми вносят изменения в содержание и характер коллективной памяти об этой войне. Одно из этих обстоятельств условно можно назвать внешним, а другое – внутренним.

Внешнее обстоятельство состоит в том, что российский/постсоветский нарратив памяти оказался постепенно вписан в *global memory culture*¹², которая формируется сейчас вокруг события Второй Мировой войны. Речь идет об эффектах «гомогенизации памяти» – процессе, который поставил под вопрос устойчивость национальных нарративов памяти в условиях глобализированного мира. Одним из таких эффектов является де-контекстуализация исторического события и превращение его в замкнутый на себе самом образ, выступающий своего рода инструментом «приручения» прошлого, с тем, чтобы, помимо прочего, это прошлое смогло стать элементом повседневной культуры в настоящем. Тот факт, что Вторая мировая война, благодаря действию массмедиа в мировом масштабе, стала с некоторых пор демонстрировать тенденцию превращения в глобальное место памяти¹³, обусловил типизацию

ее экранных репрезентаций и сведение их к узнаваемым широкой аудиторией образцам. В сфере массового кинематографа это означало, в том числе, развитие жанра *war film*, который включил в себя определенный диапазон разновидностей кино- и телефильмов о войне (*historical drama, biographical, fiction, etc.*). В более узком смысле исследователи говорят также о таком жанре, как *World War II combat film*, охватывающем множество фильмов, посвященных именно Второй мировой войне¹⁴. В России развитие данного жанра выражается в создании многочисленных военных боевиков, полных приключений и сцен сражений (*combat scenes*), зачастую с большим количеством дорогостоящих спецэффектов (один из ярких примеров здесь – фильм «Сталинград», 2013, реж. Ф. Бондарчук). Канон в изображении войны, утвердившийся в СССР в 1970-е годы, оказался воспроизведен на киноэкране в 2000-2010-е, с добавлением элементов современного типового *World War II combat film* и условностями *global memory culture*.

Внутреннее же (хотя и менее заметное) обстоятельство заключается в действии коммуникативной памяти – еще одного понятия, разработанного Яном Ассманом¹⁵. Коммуни-

ти, центром которого выступает Холокост, возможны также другие: например, память о войне, сконцентрированная вокруг трагедии Хиросимы.

¹⁴ Вторая Мировая война – самый востребованный сюжет в фильмах, относимых к жанру *war film*, в рамках которого исследователи даже усмотрели особую его разновидность – *World War II combat film*. Подробнее об анализе жанра см.: Basinger, J. (2003). *World War II Combat Film: The Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press.

¹⁵ См.: Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.

¹² Подробнее об анализе возможности глобальной памяти см.: Zwigenberg, R. (2014) *Hiroshima: the Origins of Global Memory Culture*, Cambridge; Levy, D., Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia.

¹³ Вопрос о том, насколько событие Второй Мировой войны способно стать глобальным «местом памяти», зависит от многих факторов и остается открытым. Помимо европейского нарратива памя-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

кативная память, существующая наряду, а чаще в противопоставлении памяти культурной, функционирует в горизонте «жизненного мира», который может быть охвачен собственным опытом индивида и услышанными им рассказами. Временной диапазон коммуникативной памяти, таким образом, составляет семьдесят-сто лет с того момента, как произошло значимое для сообщества событие. Коммуникативная память опирается на непосредственное социальное взаимодействие (в то время как культурная память предполагает устойчивые объективации). Заметим, что период коммуникативной памяти в отношении Великой Отечественной войны в настоящее время завершается. Уходят ее последние участники и свидетели. Это одна из причин, в силу которых все последние годы растет интерес к проблеме войны как личного опыта, судить о котором можно на основании индивидуальных, личных воспоминаний. Более того, именно эта война чаще всего становилась материалом для попыток реконструировать личный опыт человека на войне, с привлечением возможностей различных медиа, в том числе и в рамках кинопродукции для массового зрителя, что нехарактерно для медиатизации всех других военных кампаний, проводимых в досоветский, советский и постсоветский период. Уникальность формирования памяти вокруг события войны 1941–1945 годов заключается в том, что, как пишет Н. Копосов, «опыт войны был действительно массовым опытом, и, хотя он давно и многократно опосредован множеством коммуникативных систем, граждане привыкли воспринимать его как личный (или семейный) опыт. Идея о связи национальной истории с судьбой каждого россиянина здесь

выступает, как нигде, наглядно»¹⁶. Актуализация функций коммуникативной памяти приводит к парадоксальной ситуации: именно популярный дискурс о войне начинает допускать и даже активно включать в себя такие «запрещенные» в официальных нарративах темы, как коллаборационизм, дезертирство, массовая паника в первые месяцы войны, роль СМЕРШ, интриги в армии, аресты, допросы и пытки советских военнослужащих в НКВД, штрафбат, преступления Сталина и других военачальников, ложь официальных органов печати и радио о ходе боев и потерях с обеих сторон, трагические судьбы инвалидов, женщин-ветеранов и советских военнопленных. На первый взгляд, одной из причин такого положения дел выступает исчерпанность для массовой культуры традиционного канона в изображении войны и потребность сценаристов и режиссеров обращаться, не меняя общего привычного победного пафоса военных кинолент советского периода, к не заезженным еще в массмедиа нюансам и сюжетам этой войны, источником которых активно выступает в последние годы именно сфера коммуникативной памяти (личный и семейный опыт, передаваемый в различных, как правило – не экранных, формах, включая устные рассказы, литературу, публицистику, мемуары, опубликованные письма, дневники и т.п.¹⁷). Более глубокий

¹⁶ Копосов, Н. Память строгого режима: История и политика в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 163.

¹⁷ Здесь имеются в виду возможности конструирования памяти «снизу вверх»: от частного к общему, от единичного воспоминания к некоей total story. При этом в центре внимания оказываются отношения между памятью доминирующей (то есть установленной господствующим социально-полити-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

анализ позволяет также выявить, помимо собственно российской специфики формирования коллективной памяти о войне, также и основные направления трансформации современной массовой культуры как таковой. Рассмотрим несколько примеров, иллюстрирующих обе описанные выше (как правило, сосуществующие, а иногда находящиеся в противоречии) тенденции.

Фильм о Великой Отечественной войне в жанре World War II combat film

В рамки первой тенденции укладывается большое число игровых кино- и телефильмов о Великой Отечественной войне, созданных в России в 2000-2010-е годы. Это, во-первых, *военные боевики*: «На безымянной высоте» (сериал, В. Никифоров, 2004), «Ни шагу назад» (В. Воробьев, 2007), «Сильнее огня» (сериал, В. Воробьев, 2007), «Днепровский рубеж» (Д. Скворцов, 2009), «Снайпер: Оружие возмездия» (А. Ефремов, 2009), «Брестская крепость» (А. Котт, 2010), «Последний бой» (сериал, И. Шурховецкий, 2012), «Три дня лейтенанта Кравцова» (сериал, А. Даруга, 2012), «Цель вижу» (Е. Сокуров, 2013), и другие. Во-вторых, это длинный ряд фильмов, ко-

торый повествует о различных, связанных с войной, приключениях *детективного* характера (военные детективы, фильмы о военных разведчиках, следователях и работниках спецслужб, занятых, как правило, разоблачением шпионов и диверсантов). В данную категорию, входят, например, такие фильмы, как «В августе 44-го...» (М. Пташук, 2001), «Звезда» (Н. Лебедев, 2002), «Хроника “Ада”» (М. Шевчук, 2006), «Апостол» (сериал, Ю. Мороз, Н. Лебедев, Г. Сидоров, 2008), «Касым» (сериал, Л. Белозорович, 2013), сериалы «Диверсант» (2004), фильм «Неслужбное задание» (2004, реж. В. Воробьев), сериалы «Диверсант. Конец войны» (2007) и «Диверсант. Крым» (2020), а также «Снег и пепел» (сериал, А. Кириенко, 2015), «Задания особой важности. Операция “Невидимка”» (сериал, П. Амелин, 2014), и прочие. В одних фильмах действие происходит главным образом на фронте либо в тылу врага; в других, таких как «МУР» (сериал, Э. Ишмухамедов, 2012), «Убить Сталина» (сериал, С. Гинзбург, 2013), действие разворачивается в советском тылу. Как отмечает А. Талавер, сюжеты фильмов такого рода «представляют собой action plot [...], главная интрига которых заключается в том, удастся ли команде справиться с поставленными задачами, а изменения происходят не в характере или их образе мыслей, но только их судьбе»¹⁸. Образы персонажей однозначны; оппозиции «свой – чужой» соответствует оп-

ческим порядком) и памятью локальных групп. Для объяснения такого рода процессов Группой по изучению популярной памяти (Popular Memory Group) Бирмингемского Центра современных культурных исследований (Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham) был разработан концепт «популярной памяти», при помощи которого исследователи пытались анализировать «частное» и «локальное» в процессе запоминания/забвения. «Популярное» (popular) в данном случае приближается по своему значению к «народному», то есть памяти «снизу» ('bottom-up memory').

¹⁸ Талавер, А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м), препринт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – М., 2013. – С. 27.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

позиция «хороший – плохой»). Фильмы такого рода, со сражениями, опасными приключениями, статичными персонажами-героями и войной, показанной с точки зрения выполнения стратегических задач, являются типичным примером развлекательной версии официальной советской традиции, испытавшей на себе влияние современного war film и иногда вбирающей себя мотивы, табуированные в советской парадигме изображения войны (эти мотивы, по замечанию А. Талавер, призваны несколько усложнить биографию героев или изменить расстановку «свой – чужой»).

Еще одна группа фильмов развивает тему сражений и военных приключений в сторону *фантастики* и даже *фантазмагории* (здесь нельзя не отметить, что высокий процент фантазии и вымысла в принципе присущ кинокартинам и сериалам о войне, снятым за последние два десятилетия¹⁹). Отдельную под-

группу составляют фильмы, по сюжету которых наши современники переносятся в прошлое, оказываясь в гуще военных событий (вероятно, можно даже выделить такой жанр, как *военно-историческая фантастика*). Прием перемещения во времени применяется, в частности, в фильме-дилогии «Мы из будущего» (2008, 2010, А. Милюков): группа молодых людей из 2000-х годов перемещается на поля боев Великой Отечественной войны. Этому предшествует осквернение ими мест памяти о войне, которые наделены в фильме мистическим ореолом и таинственной силой (герои фильма – «черные» копатели, то есть занимаются раскопками в местах боевых действий с коммерческой целью). Герои попадают в 1942 год, где им приходится принять участие в боевых действиях. Главная цель фильма – демонстрация величия и значимости военного прошлого, на фоне которого отчетливо виден контраст между советскими солдатами и современной молодежью: кадры отважно рвущихся в бой и падающих замертво солдат чередуются с кадрами напуганной и прячущейся в окопах компании из будущего. Эта разница заставляет молодых людей задуматься и пересмотреть свои взгляды на жизнь²⁰. Телевизионный

¹⁹ В одной из рецензий на сериал «Диверсант» (2003) говорилось следующее: «Отдельные детали в «Диверсанта» и вовсе вызывают иронию. Например, хорошо одетые, ухоженные партизаны, судя по картинке, явно находящиеся на регулярном питании с обустроенным бытом в Крымских горах. И уж конечно, дивишься тому, как русские парни-разведчики на немецкой самоходке врываются на территорию хорошо охраняемого фашистского лагеря и запросто втроем (!) раскидывают несколько сотен немецких солдат, да еще и угоняют вражеский самолет, уводя при этом из-под носа врага особо важного советского ученого. Немцы, конечно, пытаются сбить самолет из зенитки, но им это, понятное дело, не удастся, а один из наших доблестных разведчиков с набравшего приличную высоту самолета целится из оружия, напоминающего огнемёт, в лежащий на земле фугас и, конечно же, попадает в него». Газета «Коммерсантъ». 21.11.2007. № 214. – С. 6. Подробнее: <http://www.kommersant.ru/doc/827654>

²⁰ Исследовательница А. Талавер так описывает преемственность данного фильма по отношению к советским традициям изображения войны: «[...] 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 советском пленки «Свема» или советского телевидения, заимствовавшего французскую систему цветораспределения SECAM. Призыв к атаке иконографически



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

фильм «Туман» (2010, реж. И. Шурховецкий, А. Аксененко) повествует о том, как несколько солдат российской армии попадают в 1941 год. В живых остается лишь один из них, и ему удается вернуться в наше время, в котором его погибшие на бою сослуживцы также оказываются невредимыми. После всего, через что им пришлось пройти на войне, все герои внутренне изменились и стали с большим уважением и пониманием относиться к ветеранам и их подвигу. В телефильме «Туман 2» (2012, реж. И. Шурховецкий) те же герои совершают еще одно путешествие во времени, на этот раз оказавшись во вражеском тылу. Фильм 2018 года «Рубеж» (реж. Д. Тюрин) – фантастическая приключенческая военно-историческая драма, в которой современный бизнесмен оказывается на так называемом «Невском пяточке», плацдарме на берегу Невы, где проходили бои за Ленинград. К другому направлению фантастических военно-исторических фильмов можно отнести работы Н. Михалкова «Утомленные солнцем 2: Предстояние» (2010) и «Утомленные солнцем 2: Цитадель» (2011). В них центром повествования выступает герой, обладающий необыкновенными способностями. Обе картины являются продолжением

напоминает советский плакат военных лет и известную фотографию «Комбат» М. Альперта – один из самых тиражированных образов Великой Отечественной войны. А санитарка Нина – копия девушки с плаката «Слава боевым подругам», однако в значительно более короткой юбке [...]». См.: А. Талавер, *Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м)*, препринт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – М., 2013. – С. 29.

фильма «Утомленные солнцем» (1994), один из главных героев которого, легендарный комдив Котов (в исполнении Никиты Михалкова), в финале оказывается арестован, помещен в лагерь и расстрелян (действие происходит в 1936–1937 годах). В фильме «Утомленные солнцем 2: Предстояние» (2010) Котов, однако, оказывается жив и приобретает даже черты супергероя из американских боевиков. Одновременно он несет в себе следы киборга (у него стальная перчатка на левой руке с выдвижными лезвиями – результат лагерной жизни), он бессмертен и отличается сверхчеловеческой силой (поднимает танк, спасая раненого солдата). Выпавшие на его долю испытания кажутся все более невероятными, а немцы обретают черты суперзлодеев, репрезентирующих абсолютное зло (испражняются на советских солдат с самолета, бомбят корабль «Красного креста» и т.д.). В фильме «Утомленные солнцем 2: Цитадель» (2011) Сталин приказывает Котову провести сложнейшую и практически обреченную на провал операцию: повести в лобовую атаку на крепость «Цитадель» штрафной батальон, для того чтобы оборонявшиеся истратили на них боезапас. Это дало бы возможность провести затем штурм крепости с минимальными потерями среди солдат. Прибывшим в окопы штрафникам раздают черенки от лопат. Отступление исключено – сзади расположился заградотряд. Котов должен отдать приказ о наступлении, однако он сам спускается в окопы и, взяв черенок, первым медленно направляется к «Цитадели». Остальные следуют за ним. Немецкий пулеметчик целится в Котова, но, из-за неосторожности, погибает от выстрела советского снайпера. Падение трупа немецкого солдата



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

случайно вызывает в «Цитадели» пожар, вследствие которого та взрывается²¹. Другая такого рода картина, своего рода телевизионный *нео-примитив*²², – это сериал «Застава Жилина» (2008, реж. В. Пичул). Фигура супергероя в ней выстроена (непроизвольно) гротескным путем. Приведем лишь мнение одного из зрителей, оставившего комментарий на сайте kino-teatr.ru: «... этот очкарик попал на заставу. Началась война – попал в плен. Легко бежал из плена. Легко завербовался в Германскую армию. Легко перешёл линию фронта. Посидел на "облегчённом" режиме и так же легко отделался от СМЕРШа и НКВД! Просто – суперсчастливчик! Да ещё, за всё за это, вместо стенки, или долгих лет лагерей – поехал в отпуск! Жилин – первый русский секретный Терминатор!»²³. Повествование не содержит элементов сверхъестественного, однако степень вымысленности и условности происхо-

дящего на экране настолько высока, что сериал можно смело отнести к разновидности экранной фантастики на военную тему.

Еще один характерный фильм направления военно-исторической фантастики – «Белый тигр» (реж. К. Шахназаров, 2012). По его сюжету, чудом выживший после 90% ожога танкист Найденов теряет память, но обретает способность слышать танки и, самое важное, готовность побороть мифическое оружие фашистской Германии – адский танк «Белый тигр». Для этого ему дают лучшую команду и конструируют специальный супертанк, после чего все действия фильма состоят в противостоянии этих двух супермашин. В самом главном герое также есть что-то от человека-машины: его лицо не выражает никаких эмоций, внутренний мир совершенно закрыт, он не интересуется тем, есть ли у него семья, не ест, не спит, почти не разговаривает, а только сражается и молится богу танков. В фильмах такого рода война приобретает совершенно фантастические черты и превращается в абсолютно параллельную зрителю реальность, напоминающую реальность компьютерной игры, полную необыкновенных героев, причудливых событий (часто становящихся предметом яростной критики со стороны не только историков, но и обычных зрителей, задетых немислимой степенью искажения исторических фактов) и диковинной техники. Нужно заметить, что супермашина как таковая (в том числе, в статусе секретного оружия) все чаще становится важнейшим «персонажем» в игровых кино- и телефильмах на тему Великой Отечественной войны, и часто именно вокруг нее выстраивается фантазийный сюжет (это может быть супертанк, супер-миномёт, супер-

²¹ Кинокритик Михаил Трофименков писал так: «Идея оживить героев, над гибелью которых плакали зрители первых «Утомленных солнцем», была странновата. Но теперь исчезли претензии и к ней. Когда во главе 15 тыс. штафинок [слово «штафирка» в старом военном жаргоне служило презрительным названием мелкого штатского человека – В. В.], вооруженных черенками от лопат, Котов – а за ним и все командование – идет по воде аки посуху, да под блатную гармошку на штурм цитадели, а она эффектно взрывается на их глазах, понимаешь: никакого противоречия между частями трилогии нет. Героев действительно убили в 1937 году, а все последующее – их предсмертный бред». Газета «Коммерсантъ». 05.05.2011, №79. – С. 11. Подробнее: <http://www.kommersant.ru/doc/1634438>

²² Относительно новое явление постсоветской экранной культуры, требующее проведения отдельного исследования.

²³ Кино-Театр.Ру URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/14603/forum/f2/>



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

бронепоезд, супер-истребитель, и т.п.). Это позволяет выделить данную категорию фильмов в отдельное направление жанра военно-исторической фантастики.

Наконец, в наиболее, вероятно, чистом виде жанр World War II Combat Film представлен кинокартиной «Двадцать восемь панфиловцев» (2016) А. Шальопы и К. Дружинина, посвященной бойцам 316-й стрелковой дивизии под командованием генерала И. В. Панфилова, которые держали оборону у разъезда Дубосеково и в ноябре 1941 года отражали атаки немецких танков, прорывавшихся к Москве. В фильме нет ни контр-советских мотивов, ни советских штампов – хотя, в то же время, он по некоторым немногочисленным признакам отсылает к образу войны, созданному позднесоветским кинематографом (например, национальный состав бойцов, среди которых есть украинец и казах, а также отдельные сцены боя, как бы «вырастающие» из визуальных образцов кинокартины «Они сражались за Родину»). Между «советским» и активно формирующимся «контр-советским» (о нем речь пойдет ниже) нарративами о войне фильм занимает нейтральную позицию (даже политрук в картине нейтрален, лишен как выражено позитивных, так и негативных черт – редкость для сегодняшней кино- и телепродукции на военную тему). По качеству проделанной кинематографистами работы это одна из лучших постсоветских кинокартин на тему войны, получившая, тем не менее, значительную порцию критики со стороны журналистов – из-за отсутствия в нем политики, мелодрамы, психологизма, а также из-за драматургической статичности, поскольку все персонажи – лишь замечательные воины, лишенные судьбы, вос-

поминаний, характера и внутренних противоречий²⁴. Фильм, действительно, при всей выверенности исторических деталей, представляет собой рафинированный, замкнутый в себе, как бы над-временной и над-исторический батальный нарратив, в котором нет «партии», «Сталина», «советской власти» и «коммунизма» (равно как нет и контрастирующих по смыслу явлений – и вообще нет, по сути, никакой идеологической конкретики), а есть «братья», «русские» (как объединяющее наименование для представителей всех национальностей), «Родина». Характерные слова в фильме произносит командир батальона майор Решетников, вдохновляя и напутствуя красноармейцев перед сражением: «Братья, история знает немало доблестных воинов. Но никто из них не был удостоен такой великой судьбы. Сегодня за нами не только Москва, не только вся наша необъятная Родина. Сегодня, затаив дыхание, на нас смотрит весь мир. Потому что здесь, на этих рубежах, мы встаем на его защиту! Будем достойны этой чести». Великие воины, встающие на защиту мира – именно в этом семантический посыл фильма, позволяющий и впрямь показать происходящую войну как войну *мировую*. Тем самым, анализируемый фильм (единственный из числа созданных в постсоветский период) выходит далеко за рамки фильма о Великой Отечественной войне 1941–1945 и ее сюжетов и становится в полном

²⁴ Подробнее см.: Милокова, Л. Миф и реальность. КиноПресса. Сайт гильдии киноведов и кинокритиков. kinopressa.ru, 18 ноября 2016, URL: <http://kinopressa.ru/4466>; Рузаев, Д. Все умерли. *Лента.ру*, 25 ноября 2016, URL: <https://lenta.ru/articles/2016/11/25/kino25112016/>



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

смысле World War II combat film (этому способствует и его эпический музыкальный фон).

***Новая правда о старой войне:
'bottom-up memory'***

Ко второй тенденции можно отнести фильмы, в более прямом смысле «антисоветские» по содержанию, то есть репрезентирующие сюжеты и темы, которым не находилось раньше места в сфере массовой культуры. Один из ранних примеров – сериал «Штрафбат» (В. Досталь, Н. Досталь, 2004), рассказывающий о трагической судьбе одного из штрафных батальонов Красной Армии во время Великой Отечественной войны. Сериал был одним из популярнейших телепроектов 2004 года и собрал в финале почти 50% доли аудитории в стране, у экрана был почти каждый пятый. И одновременно это был один из самых скандальных сериалов своего времени: многочисленные критики писали, что «Штрафбат» – это политический и идеологический заказ, цель которого – вдолбить в головы современной молодежи, что Победу ковали не героические маршалы и рядовые, а уголовники, и тем самым если не умалить, то определенным образом принизить ее значение в глазах нынешнего поколения²⁵. О том, что с этой Победой не все в порядке, повествуют и другие фильмы. Так, по сюжету четырехсерийного фильма «Последний бой майора Пугачева» (В. Фатьянов, 2010, по мотивам произведений

²⁵ Еленский, О. *Какую «правду» ищут «Штрафбат» и «Курсанты»*. Независимая газета, 4 февраля 2005. Подробнее: URL: http://nvo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1_gareev.html; 2004-2014: что поменялось на российском телевидении. Slon.ru (5 февраля 2015). Подробнее: <http://slon.ru/specials/russian-tv-2004-2014/>

Варлама Шаламова), боевой офицер Иван Пугачев получает в 1944 году тяжелое ранение и попадает в плен. В лагерь военнопленных приезжает генерал Власов и агитирует новых солдат в РОА, но Пугачев остается верен присяге. Далее начинается стремительное советское наступление, пленных не успевают эвакуировать из лагеря, и скоро их всех должны расстрелять. Пугачев вместе с товарищами решается на побег. Им удастся добраться до своих, но вместо возвращения на фронт Пугачева и его друзей ожидают допросы, клеймо «врага народа» и двадцать пять лет колымских лагерей. Пугачев не опускает руки от этой несправедливости, он находит способ организовать новый побег. Но уйти у беглецов нет шансов: против них брошены все местные войска МГБ. Тем не менее, они умирают свободными. В фильме «Благословите женщину» (С. Говорухин, 2003), «антисоветском» и даже «антисталинском» по своей направленности, действие начинается в 1935 году. В центре сюжета – любовь военнослужащего Александра Ларичева и его жены Веры (поэтому жанр фильма часто определяют как мелодраму). Взаимоотношения героев развиваются на фоне репрессий в вооруженных силах, советско-финской войны 1939–1940-х годов (сознательно подвергнутой забвению и не допускаемой в пространство массовой культуры в СССР), военных преступлений и карьеризма в Красной армии. Два дня, проведенных в немецком плену, стоили Ларичеву карьеры. В фильме есть эпизод самоубийства командира дивизии: открыв в частной беседе глаза Ларичеву на истинное положение дел в армии (многочисленные доносы и аресты в рядах командного состава),



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

комдив возвращается к себе и стреляется²⁶. В другой части фильма вышедший уже на пенсию Ларичев демонстрирует приподнято озлобленное настроение в день смерти Сталина: он не разделяет всенародной скорби по вождю. На укор жены («... ты же воевал за него?») он раздраженно бросает – «НЕ ЗА НЕГО я воевал!!! Я воевал за Родину... и за тебя». Данный фильм – один из тех, которые показывают начало войны не как «гром среди ясного неба», ознаменовавший конец мирной и счастливой жизни, а как новый кошмар, наряду с кошмаром «мирной советской жизни» 1930-х. Как отмечает исследовательница Д. Хапаева, «Великая Отечественная война “рационализировала” ожидание трагедии как части повседневности... Это травма ГУЛАГа как синонима советской системы. Травма, которую миф о войне должен был скрыть»²⁷. Многочисленные усилия советской политики памяти были направлены на то, чтобы публичный образ войны заглушил упомянутый «ужас», происходивший до нее: репрессии 1930-х превращаются в спокойную жизнь, внезапно разру-

шенную вторжением фашистской Германии. Роль публичного образа войны Д. Хапаева определяет как «заградительный миф», призванный «утопить в войне все страдания и ужасы мирного советского времени»²⁸. В современных же игровых фильмах для массового зрителя «заградительный миф» все чаще оказывается сознательно разрушенным. Так, снятый в значительно более фантазийном, легкомысленном и приключенческом ключе четырехсерийный телефильм «Последний бронепоезд» (реж. З. Ройзман, 2006) развивает схожую тему: репрессии в рядах вооруженных сил в конце 1930-х и дальнейшие судьбы арестованных и осужденных командиров. Генерал-майора Михаила Романова в ходе сталинских «чисток» арестовывают по доносу сослуживца, допрашивают с применением пыток и отправляют в лагерь (его подводит выявленное дворянское происхождение). В самом начале войны его вместе с другими заключенными в составе подкрепления отправляют на фронт в Беларусь, в стрелковый корпус. Корпус оказывается в окружении. На помощь советским частям, попавшим в окружение, выходит мощный суперсовременный бронепоезд. Но бронепоезд захвачен немцами, и бывшему заключенному Романову приходится брать командование на себя и идти на смертельный риск, чтобы отбить бронепоезд и противостоять немецкому диверсанту, который уже собрал большой отряд для его уничтожения.

Перечисленные выше фильмы представляют интерес не столько с точки зрения их богатой фабулы, сколько с точки зрения способности массовой культуры «смешивать

²⁶ Эпизоды с самоубийствами советских военнослужащих в 1930–1940-е годы не редкость в игровом кино. Не всегда самоубийство происходит по причине предстоящих арестов; так, в фильме «Последний бронепоезд» (З. Ройзман, 2006) раненый и находящийся в шоке майор Щерба стреляется, не выдержав контраста между только что пережитым разгромом эшелона, в котором он чудом уцелел, и ложью газеты «Правда», которую незадолго до этого он читал вслух в поезде (при этом на стене в купе висел портрет Сталина). Майор сводит счеты с жизнью, механически повторяя газетные строки: «... Красная армия ... атакует, ... выкорчевывая врага штыком и гранатой...».

²⁷ Хапаева, Д. Готическое общество: Морфология кошмара. – М.: НЛЮ, 2007. – С. 85.

²⁸ Там же.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

смыслы» и изготавливать гибриды, состоящие из компонентов совершенно разных коммеморативных пластов. «Последний бронепоезд» сводит вместе дезертиров, бывших заключенных (среди которых бывший генерал-майор Красной армии, а ныне рядовой Михаил Романов), гражданских лиц, случайно оказавшихся в зоне боевых действий, новобранцев, немецкого диверсанта, а также пожилого машиниста поезда Фадеева, служившего некогда, как выясняется, подпоручиком в армии Деникина. Между Романовым и Фадеевым – персонажами, одинаково пострадавшими от советской власти, хоть и принадлежащими к разным поколениям, – завязывается разговор, и Фадеев предлагает Романову бежать. На что Романов отвечает – «Ты, Фадеев, главного не понял. Некуда бежать. Некуда». Здесь, как и в фильме «Благословите женщину», можно заметить попытку представить войну вне контекста советской истории и выстроить ее преемственность по отношению к войне Гражданской и дореволюционному прошлому. Дело здесь не только в том, что положительные герои фильмов часто находятся во внутренней оппозиции по отношению к советской власти (и некоторые из них имеют непролетарское происхождение). Скорее, дело в том, что эти герои по каким-то причинам продолжают защищать Россию (хоть и советскую). На практике они это делают потому, что им больше некуда деваться (Романов), или потому, что чувствуют потребность защитить свое внутреннее ощущение Родины и свою семью (Ларичев). Как отмечает А. Талавер, этот феномен становится заметен в кино в 1990-е годы, для которых характерна негативная самоидентификация россиян по отношению к Советскому Союзу и, напротив, по-

ложительное самоопределение через отношение к земле, России. Исследовательница приводит в качестве примера фильм 1995 года «Я – русский солдат», по мотивам романа Б. Васильева «В списках не значился» (реж. А. Малуков). Фильм посвящен подвигу обороны Брестской крепости. «Русский солдат» становится знаком, позволяющим вписать Великую Отечественную войну в многовековую историю русской земли, сделать ее частью истории вообще, «через которую, почти не меняясь, шел русский человек»²⁹. Б. Дубин писал об этом так: «... основой обновленной символической идентификации россиян стали прежде всего символы коллективной принадлежности к целому – причастности к национальному обществу. 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»)³⁰.

²⁹ Талавер, А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м), препринт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – М., 2013. – С. 42.

³⁰ Дубин, Б. *Анналы повторения*. Популярный историко-патриотический роман 90-х годов, «ИНДЕКС/Досье на цензуру», № 14, 2001. Цит. по: Талавер, А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м), препринт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – М., 2013. – С. 42.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |



Рис. 1 Постер к фильму «Ржев» (2019) реж. И. Копылов.

В этом отношении специального внимания заслуживает еще одна картина: фильм «Ржев» (2019) режиссера Игоря Копылова, телевизионная премьера которого состоялась 8 мая 2020 года на телеканале «Россия-1». Фильм обращается к одному из эпизодов Ржевской битвы – масштабного военного преступления, вокруг которого было организовано многолетнее забвение как в советской, так и в постсоветской историографии³¹. Лента стала,

³¹ «Мы залили их реками крови и завалили горами трупов» – именно так высказался о «Ржевской мясорубке» участник войны и писатель В. П. Астафьев, чья фраза стала впоследствии знаменитой. До последнего времени в исторической литературе не

фактически, первым опытом раскрытия данной темы средствами кино (не считая малоизвестной советской картины 1980 года «Корпус генерала Шубникова» и одной из серий документального цикла «Великая война», выпуск которого был приурочен к 65-летию Победы). Как написал один из критиков, «... фильм собрал практически все штампы – здесь вам и пьющий командир, отдающий жестокие приказы, и глупый политрук, не обладающий никаким авторитетом, и герой-уголовник, и жестокий особист, и враг советской власти, воюющий «не за нее, а за Россию»³². Действительно, на фоне всех недавно выпущенных картин, именно «Ржев» можно считать квинтэссенцией контр-советского нарратива, развивающего семантическую линию «победы вопреки» действиям советской власти и советских военачальников (победил, опять же, русский человек, с Божьей помощью). И он же в наиболее явной форме заявляет о намерении рассказать «новую правду о старой войне»: официальный постер фильма даже содержит фразу «честно о засекреченной битве» (рис. 1). Интересно, что данная лента, вошедшая в список лучших

было ни одного обобщающего труда о Ржевской битве. Отдельные труды издавались местными краеведами. Лишь в 2000 тема Ржева получила некоторую разработку, см., например: Карандашов, В. Д. Чтения по военной истории: Героические бои советских войск за Ржев: октябрь 1941 – март 1943 г. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005.

³² Сидорчик, А. Фальшивый «Ржев». Еще одно кино о войне, которое следует забыть. Интернет-портал АиФ.ru, 12 декабря 2020. Подробнее: https://aif.ru/culture/movie/falshivyy_rzhev_eshche_o_dno_kino_o_voyne_kotoroe_sleduet_zabyt



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shifting of Referent |

фильмов 2019 года, составленный ВЦИОМ³³, выходит на фоне тотальной ре-актуализации советского периода истории, в прямой преемственности к которой выстраивается идентичность современной России. Однако, как уже говорилось, современная массовая культура обладает способностью накапливать и комбинировать смыслы, в связи с чем некогда непротиворечивые образы с течением времени начинают сочетать в себе весьма разнообразные, причудливо сочетающиеся между собой, черты. В 2000-2010 годы в российском кино удивительным образом сочетаются официальная версия войны, как она сложилась в 1970-е, и новые качества этой войны, в числе которых – преемственность по отношению к дореволюционной истории, связь с православием³⁴, а также яркие элементы *контр-памяти* по отношению к официальной исторической политике.

³³<https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/itogi-2019-go-sobytiya-lyudi-oczenki-ozhidaniya-ot-2020-go>

³⁴ Яркий пример включения в дискурс о войне символов православия – фильм «Поп» (В. Хотиненко, 2009), рассказывающий о том, как с августа 1941 по февраль 1944 священники из Прибалтики возрождали церковную жизнь на оккупированных немцами территориях от Пскова до Ленинграда. В уже упомянутом здесь сериале «Штрафбат» мы видим, что в штрафном батальоне нет заместителя командира по политической части, а вместо него действует священник и вдохновляет бойцов на бой за Родину. Конечно, это никак не соответствует действительности (политработника в батальоне не могло не быть), зато выстраивает новую линию преемственности с предшествующей историей страны (на этот раз через религию).

Заключение

В итоге, все перечисленные выше особенности российских фильмов о Великой Отечественной войне, действующие в совокупности, парадоксальным образом не соответствуют одной из основных задач текущей исторической политики: «привязать» при помощи экранных средств советские достижения, и в особенности Великую Победу, к современной России (многие из приведенных здесь фильмов, и особенно те, выпуск которых был приурочен к 60-летнему, 65-летнему, 70-летнему и 75-летнему юбилеям Победы, создавались с привлечением значительных средств федерального бюджета). Современная историческая политика в России, как известно, делает основной акцент именно на Победе, а не на каком-либо другом аспекте войны. Но именно образ Великой Победы сейчас теряет, как никогда, целостность. Главный вопрос, ответ на который становится все менее однозначным, звучит так: Чья это Победа? Кто ее одержал? Русский солдат? Советский народ? Спецслужбы? Супермашины? Супергерои? Разведчики? Православные? В популярных медиа событие войны выступает либо замкнутым в себе, деконтекстуализированным и фантазийным образом, (каковым оборачивается сегодня испытанный на себе влияние *global memory culture* позднесоветский нарратив памяти), либо более или менее выраженным «антисоветским» текстом, созданным чаще всего просто с целью рассказать о войне побольше новых захватывающих историй. Либо и тем, и другим. Советское прошлое от этого не становится ближе. Напротив, оно выглядит весьма диковинной, чужой и опасной реальностью, логика и законы которой для современного человека совер-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

шенно необъяснимы. Миф о войне, в том виде, как он существует сейчас, становится все более слабым фундаментом для обоснования идентичности постсоветской России. Необходимо отметить также и то (и эта ситуация не является специфически российской), что «культурная память», в распоряжении которой находятся, к тому же, возможности современных медиа, действует сейчас как никогда «инклюзивно», собирая все множество «правд» об исторических событиях (особенно недавних, каковыми являются события XX века), и делает тем самым контуры национальных нарративов памяти весьма размытыми. Другими словами, любое «место памяти» сейчас – это место, более чем когда-либо, «открытое».

Список литературы

1. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 567 с.
2. Дубин Б. Анналы повторения. Популярный историко-патриотический роман 90-х годов, «ИНДЕКС/Досье на цензуру», № 14, 2001. С. 119–126.
3. Копосов Н. Память строгого режима: История и политика в России, Москва: НЛЮ, 2011. – 320 с.
4. Миллер А. Россия: власть и история, «Pro et Contra», № 3–4, 2009: Историческая политика. С. 6–23.
5. Талавер А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м), препринт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»), Москва, 2013, 56 с.
6. Хапаева Д. Готическое общество: Морфология кошмара, Москва: НЛЮ, 2007, 152 с.

7. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, 344 s.
8. Basinger J. World War II Combat Film: The Anatomy of a Genre, Wesleyan University Press 2003, 372 p.
9. Csáky M. Gedächtnis, Erinnerung and die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas, w: Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identität, Frauenfeld-Stuttgart-Wien 2002, s. 25-49.
10. Erl A. Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren, Trier 2003, 396 s.
11. Daniel Levy and Natan Sznaider, The Holocaust and Memory in the Global Age, Philadelphia 2006, 240 p.
12. Lipsitz G. Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture, University of Minnesota Press 1990, 306 p.
13. Linke G. Populärliteratur als kulturelles Gedächtnis: Eine vergleichende Studie zu zeitgenössischen britischen und amerikanischen 'popular romance' der Verlagsgruppe Harlequin Mills & Boon, Heidelberg: Winter 2003, 382 p.
14. Nora P. Between Memory and History: Les lieux de mémoire, «Representations», No. 26, (Spring 1989), s. 7-24.
15. Weiner A. Making sense of war. The Second World War and the fate of the Bolshevik Revolution, Princeton 2001, 432 p.
16. Zwigenberg R. Hiroshima: the Origins of Global Memory Culture, Cambridge University Press, 2014, 332 p.

References

- Dubin B. Annaly povtoreniya. Populyarnyj istoriko-patrioticheskij roman 90-h godov, «INDEKS/Dos'e na cenzuru», № 14, 2001, pp. 119–126 (in Russian)



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria O. VASILEVA

**| Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф
означаемого / The Great Patriotic War of 1941–1945 in the Narratives of Popular Culture: Shift-
ing of Referent |**

- Kopusov N. Pamyat' strogogo rezhima: Istoriya i politika v Rossii, Moskva, NLO, 2011, 320 p. (in Russian)
- Miller A. Rossiya: vlast' i istoriya, «Pro et Contra», № 3–4, 2009: Istoricheskaya politika, pp. 6–23 (in Russian)
- Talaver A. Pamyat' o Velikoj Otechestvennoj vojne v postsovetском kinematografe. Etapy osmysleniya proshlogo (ot 1990-h k 2000-m), preprint Nacional'nogo issledovatel'skogo universiteta «Vysshaya shkola ekonomiki» (Seriya WP20 «Filosofiya i issledovaniya kul'tury»), Moskva 2013, 56 p. (in Russian)
- Hapaeva D. Goticheskoe obschestvo: Morfologiya kosmara, Moskva: NLO, 2007, 152 p. (in Russian)
- Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, 344 s.
- Basinger J. *World War II Combat Film: The Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press 2003, 372 p.
- Csáky M. Gedächtnis, Erinnerung and die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas, w: *Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identität*, Frauenfeld-Stuttgart-Wien 2002, s. 25–49.
- Erll A. *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier 2003, 396 s.
- Daniel Levy and Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia 2006, 240 p.
- Lipsitz G. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, University of Minnesota Press 1990, 306 p.
- Linke G. *Populärliteratur als kulturelles Gedächtnis: Eine vergleichende Studie zu zeitgenössischen britischen und amerikanischen 'popular romance' der Verlagsgruppe Harlequin Mills & Boon*, Heidelberg: Winter 2003, 382 p.
- Nora P. *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*, «Representations», No. 26, (Spring 1989), s. 7–24
- Weiner A. *Making sense of war. The Second World War and the fate of the Bolshevik Revolution*, Princeton 2001, 432 p.
- Zwigenberg R. *Hiroshima: the Origins of Global Memory Culture*, Cambridge University Press, 2014, 332 p.

