

БАЗОВЫЕ ОБРАЗЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В СОВЕТСКОМ И ПОСТСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ЭЛЕМЕНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Лямзин Андрей Валерьевич, кандидат исторических наук; доцент кафедры теории и истории международных отношений УрФУ. Екатеринбург, Россия. E-mail: lyamzin@mail.ru

Аннотация. Великая Отечественная война – один из столпов современной российской идентичности. Отечественный кинематограф уже более 70 лет формирует ее очертания. С годами, память о войне все больше мифологизируется. Базовые образы мифа о прошедшей войне помогают увидеть особенности восприятия войны в советском и постсоветском кино. Среди устойчивых сюжетов можно назвать образы «Войны», «Врага», «Вождя», «Армии», «Своих». Они находят свое отражение как в коммеморативных фильмах, так и в ревизионистских картинах, появившихся в постсоветскую эпоху

Коллективная память зачастую поглощает индивидуальную и деформирует ее. Стремление зафиксировать содержание коллективной памяти, свидетельствует о ее исчезновении и превращении в историю. Таким образом, прошлое не воспроизводится, всякий раз, неизменно историками и кинематографистами, а реконструируется, исходя из нужд настоящего.

Такие явления в современной теории называются коммеморативными актами. Это празднование юбилейных дат, мемориальные службы по погибшим, соблюдение религиозных обрядов. Такие акты поддерживают в обществе ощущение непрерывности времени, оживляют воспоминания, в то же время деформируя их. Некоторые факты, которые могут быть незначительными или опасными для единства группы, замалчиваются и со временем забываются.

Для того, чтобы более явственно увидеть и осмыслить представления о Великой Отечественной войне в советском кино, необходимо выделить несколько базовых образов, которые присутствуют почти в каждой картине, но меняются под воздействием эпохи, режиссерского видения и зрительских ожиданий. На наш взгляд, это «Война», «Враг», «Вождь», «Красная Армия» и «Свои».

Опыт войны оказался столь травматичным, что его восприятие и отражение средствами кино стало меняться довольно быстро. Часть его под воздействием посттравматического синдрома вытеснялось, не замечалось, а часть начало проговариваться. Проговаривание – важный элемент преодоления любой психологической травмы. Проходил он и средствами кино.

В современном российском мемориальном кино проблематизации образа врага по-прежнему практически не происходит. Солдаты и офицеры существуют либо как винтики немецкой военной машины, либо почти не присутствуют в кадре представляя собой незримую угрозу.

Отсутствие проблематизации насилия еще одна характерная черта мемориальных фильмов. Ревизионистские ленты, напротив, пытаются наметить такую проблематизацию, понять и показать, что чувствовал человек. Один из самых сложных, табуированных мифологией сюжетов является судьба людей, оказавшихся на оккупированных территориях и особенно находившихся в рядах коллаборационистов.

В современном российском кинематографе продолжают сосуществовать как мемориальное, так и ревизионистское направление. При этом, государственную поддержку получают, прежде всего, картины мемориального направления, обходящие стороной сложные сюжеты и избегающие переосмысления травматического опыта.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, кино, советский кинематограф, российское кино, идентичность.

BASIC IMAGES OF SOVIET AND POST-SOVIET CINEMATOGRAPHY ABOUT THE GREAT PATRIOTIC WAR AS ELEMENTS OF THE NATIONAL RUSSIAN IDENTITY

Lyamzin Andrey V., PhD (Candidate in History); Docent at the Department of Theory and History of the International Relations Chair Ural Federal University, . Yekaterinburg, Russian

Abstract. The Great Patriotic War is one of the pillars of modern Russian identity. Domestic cinema for over 70 years forms its outlines. During the time, the memory of the war is becoming more and more mythological. The basic images of the myth of the past war help to see the features of the perception of war in the Soviet and post-Soviet cinema.

Collective memory often absorbs the individual memory and deforms it. The desire to fix the content of collective memory, testifies to its disappearance and turning into history. Thus, the past is not reproduced, every time, invariably historians and cinematographers, and reconstructed, based on the needs of the present.

Such phenomena in modern theory are called commemorative acts. This is a celebration of anniversaries, memorial services for the dead, observance of religious rites. Such acts maintain a sense of continuity in the society, revive memories, while deforming them. Some facts that may be insignificant or dangerous for the unity of the group are hushed up and eventually forgotten.

In order to more clearly see and comprehend ideas about the Great Patriotic War in Soviet cinema, it is necessary to single out several basic images that are present in almost every picture, but change under the influence of an era, a director's vision and viewer expectations. In our opinion, these are "War", "Enemy", "Head", "Army" and "Friends". They are reflected in both the commemorative films and in the revisionist movies that appeared in the post-Soviet era.

The experience of the war was so traumatic that its perception and reflection by means of cinema began to change quite quickly. Part of it was displaced under the influence of the post-traumatic syndrome, it was not noticed, and the part began to make out. Pronouncing is an important element in overcoming any psychological trauma. He also went through the means of cinema.

In the modern Russian memorial cinema problematization of the enemy's image is still practically not happening. Soldiers and officers exist either as cogs of a German military machine, or are almost not present in the frame, representing an invisible threat.

The absence of problematization of violence is another characteristic feature of memorial films. Revisionist movies, on the contrary, try to outline such problematization, to understand and show what the person felt. One of the most difficult subjects, tabooed by mythology, is the fate of people caught in the occupied territories and especially in the ranks of collaborators.

In contemporary Russian cinema, both the memorial and revisionist trends continue to coexist. At the same time, state support is received, first of all, by pictures of the memorial area, bypassing complicated subjects and avoiding rethinking of traumatic experience.

Keywords: the Great Patriotic War, cinema, Soviet cinema, Russian cinema, identity.

Кто же мы? – А мы – люди войны. Мы или воевали, или готовились к войне. Мы никогда не жили иначе... Нас учили умирать. Мы хорошо научились умирать. Гораздо лучше, чем жить.

С. Алексиевич. «Зачарованные смертью»

Пребывание в состоянии войны для российского общества дело достаточно привычное, особенно на советском отрезке его истории.

Как справедливо отмечает Е. Чимириш, восприятие войны как явления в нашей стране особое, отличное от европейского: «Для западного кино война – это социальный контекст, который выявляет скрытые качества, нарушает течение жизни людей, становится причиной точки невозврата... характерно позиционирование человека на войне как нетипичное и ненормальное» [1]. В российском варианте восприятия, война, напротив, – нечто неизбывно присущее миру-обществу (в толстовском понимании этого слова).

И, если воспринимать советскую идеологию как квазирелигиозное учение, как делал, например, Н.А. Бердяев [2], то грядущая война понималась, пожалуй, как некое подобие Страшного суда, который отделит подлецов и предателей от патриотов и праведников. Хотя, подобная догматическая трактовка сложилась в большей степени уже в поствоенной советской идеологии. Интересно, что и в современном идеологическом дискурсе, принципиальным является отношение к той минувшей схватке Добра и Зла, как проекции вновь грядущей войны.

Отношение к Великой Отечественной войне как к своеобразному религиозному мифу характерно и для директора киноконцерна «Мосфильм» Карена Шахназарова. Комментируя акцию «Бессмертный полк» мая 2016 г. он заметил: «В новом российском мифе в день 9 Мая эти герои воскресли... Лица тех, кого нет, слились с лицами живых: да, произошло воскресение. Это также,

как в христианстве: одно дело – распятие, смерть; и совсем другое – воскресение из мертвых. Мне представляется, мы были свидетелями именно такой трансформации» [3].

Такой взгляд на Великую Отечественную войну не случаен, ведь в современной культуре она существует в виде мифа. Его отражение в советском и постсоветском кинематографе глубоко исследует А. Талавер [4]. В ее работе наиболее полно и интересно разработаны теоретические аспекты изучения эволюции советского и российского кино о Великой Отечественной войне. На основе концепции социальной памяти (Хальбвакс, Нора и др.) и исторического нарратива (Уайт, Анкерсмит) она говорит о том, что рамки памяти являются ресурсом внутригрупповой консолидации, поэтому индивидуальные воспоминания сильно деформируются под воздействием потребностей социальной группы. Коллективная память зачастую поглощает индивидуальную и деформирует ее. Стремление зафиксировать содержание коллективной памяти, свидетельствует о ее исчезновении и превращении в историю. Таким образом, прошлое не воспроизводится, всякий раз, неизменно историками и кинематографистами, а реконструируется, исходя из нужд настоящего.

Такие явления в современной теории называются коммеморативными актами. Это празднование юбилейных дат, мемориальные службы по погибшим, соблюдение религиозных обрядов. Такие акты поддерживают в обществе ощущение непрерывности времени, оживляют воспоминания, в то же время деформируя их. Некоторые факты, которые могут быть незначительными или опасными для единства группы, замалчиваются и со временем забываются.

Еще одним важным явлением, о котором говорит А. Талавер, ссылаясь на Анкерсмита, является мысль о травматичности исторического прошлого: «Историческое сознание возникает в результате

травматического опыта разрыва с прошлым и утраты идентичности» [Там же]. Истоки этого разрыва лежат в невозможности действовать под давлением прошлого. Опыт, приобретенный в ходе травматичных событий Великой Отечественной, не укладывался в рамки прежней идентичности и требовал забвения. В такой ситуации и возникает миф о Войне, в рамках которого часть истории неизбежно забывается.

В качестве мифа закрепляются переломные моменты, значимые для идентичности группы как начало ее истории или ключевой момент прошлого [4]. Для советского общества такими переломными моментами часто становились войны. До начала Великой Отечественной прошло еще две войны, ставших мифами – гражданская война и война с кулачеством. Но только Великая Отечественная получила право писаться с заглавной буквы, даже с двух. Это может указывать на особую роль, отведенную ей обществом.

Итак, «Война» – базовый образ как советской цивилизации, так и советского кинематографа. Говоря о том, что это «важнейшее для нас искусство», основатель советского государства, вероятно, имел в виду в большей степени идеологическую, пропагандистскую составляющую кинематографа. И это не только слова. Накануне Второй мировой войны Советский Союз занимал первое место в мире не только по количеству танков, но и по количеству кинозалов. Для нас сегодняшних важность осмысления кино еще и в том, что в лучших традициях русской литературы, кино поднимало и пыталось осмыслить те проблемы, которые отторгались официальной идеологической моделью.

Для того, чтобы более явственно увидеть и осмыслить представления о Великой Отечественной войне в советском кино, необходимо выделить несколько базовых образов, которые присутствуют почти в каждой картине, но меняются под воздействием эпохи, режиссерского видения и зрительских ожиданий. На наш взгляд, это «Война», «Враг», «Вождь», «Красная Армия» и «Свои».

ВОЙНА ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ

То, что мы не домололи,
Мы оставим сыновьям:
Бессознательные роли,
Комья страхов по углам.

Д. Шноль

Война окружала советского человека повсеместно и ежечасно. Можно даже сказать, что она формировала и определяла его картину мира. Битва за урожай, за показатели, трудовой и любовный фронт, все мерялось военным аршином. Таким был не только язык той эпохи, но и внутренняя пружина всех происходящих событий, ведь согласно большевистской идеологии, всем движет не любовь или абсолютный дух, а классовая борьба. Война являлась основным базовым образом всей советской жизни. После Революции и гражданской войны счастливая и свободная Страна Советов оказалась окружена несметными полчищами врагов, от которых ее необходимо было бдительно охранять с оружием в руках.

В 1930-е гг. идея большой войны постоянно витала в воздухе. Можно образно сказать, что советский человек рождался с мыслью о войне. Впрочем ее контуры были туманны, но оценки вполне конкретны. Схема грядущей войны была достаточно проста и понятна. Именно она нашла свое отражение в чрезвычайно любопытном фильме «Если завтра война» 1938 г. Примерно год он демонстрировался в кинотеатрах всего Советского Союза, пока не был подписан Пакт Молотова–Риббентропа. Наметившееся потепление в отношениях с Германией, потребовало пересмотра репертуарной политики, поскольку намеки на возможную агрессию с ее стороны были слишком прозрачными. И это не единственный пример. Военно-фантастические фильмы были в СССР достаточно распространенным жанром. Можно вспомнить картины 1939 г. «Танкисты», «Эскадрилья № 5» и некоторые другие [5].

Вообще, этот фильм, как и другие подобные, оказался очень неудобным, его до сих пор редко показывают и он практически неизвестен массовому зрителю. Неудобен он тем, что показывает слишком много того, что после Великой Отечественной очень хотелось бы забыть, поскольку это совершенно не укладывалось в устоявшуюся схему начала и кануна войны, а потому и не вошло традиционный миф о Войне.

Первый сюжет связан с демонстрацией несокрушимой мощи Рабоче-крестьянской Красной Армии. Действительно, обильно вплетенные в ткань фильма материалы съемок предвоенных маневров Киевского Особого и других военных округов производят глубокое впечатление количеством и боевыми характеристиками бронетанковой и авиационной техники. Следует заметить, что все эти стальные полчища танков и бронемашин не были выдумкой советских режиссеров во главе с Е.Л. Дзиганом. Не случайно, заголовок фильма гласит, что он снят на «хроникальном материале». Вся эта мощь была в распоряжении Красной Армии.

В этом, например, отличие от знаменитого киноказуса в классическом шедевре «Броненосец Потёмкин» С. Эйзенштейна, где знаменитый режиссер поставил в тупик западных военно-морских экспертов сценой того, как революционный броненосец прорезает строй правительственной эскадры. Аналитики не могли понять, откуда у Советов в 1925 г. столько дредноутов. А режиссер всего лишь смонтировал западную хронику.

«Если завтра война» показывает военную мощь довольно близко к реальности. Но тогда у будущего зрителя возникает вопрос: «Куда делась эта военная мощь в июне 1941-го»? Как это объяснить, что страна, имевшая танков больше, чем все страны мира вместе взятые отступала до Волги? При Сталине это объясняли внезапностью нападения. При Хрущеве начали говорить о том, что танки эти были слабыми, стояли в ремонте и так далее. Но достаточно посмотреть фильм и станет ясно, что они были, их было много, они могли ездить, стрелять и даже прыгать!

Наиболее интересный сюжет, присутствующий в фильме, затрагивает тему еще более крамольную – нацеленность советской внешней политики на экспорт

революции. По сюжету, после провокационного нападения фашистов на нашу страну, Красная Армия идет в Европу на освобождение восставших трудящихся Германии и других стран от капиталистического гнета. Рабочие Европы поднимают восстание и с красными знаменами в руках ждут подхода советских войск.

В послевоенном Советском Союзе не часто вспоминали романтические строки Павла Когана, написанные перед войной:

«Но мы еще дойдем до Ганга,
Но мы еще умрем в боях,
Чтоб от Японии до Англии
Сияла Родина моя» [6].

А предвоенная советская внешняя политика трактовалась исключительно в миролюбивом ключе, не как попытки экспорта революции, а как стремление к созданию системы коллективной безопасности в Европе.

Но тут грянула война. Она оказалась далекой от предвоенных схем как Советский Союз от коммунизма. Независимо от предвоенных схем, планов и образов она оказалась оборонительной и кровопролитной, по большому счету народной и освободительной войной. В первую очередь благодаря коварному и жестокому врагу. И так это восприятие застыло на десятилетия, потому что война действительно была кровавой, а враг был на самом деле жесток.

Опыт войны оказался столь травматичным, что его восприятие и отражение средствами кино стало меняться довольно быстро. Часть его под воздействием посттравматического синдрома вытеснялось, не замечалось, а часть начало проговариваться. Проговаривание – важный элемент преодоления любой психологической травмы. Проходил он и средствами кино. Тяжелый опыт страданий, потерь и смерти начинает осмысляться во многих фильмах. А. Талавер называет переломной картину Ф. Эрлмера «Она защищает Родину» (1943), которая несет в себе заряд кино будущей «оттепели» и «перестройки» [4]. В ряду фильмов, показывающих человеческие страдания можно назвать и такие картины как «Радуга» М. Донского «Жила-была девочка» В. Эйсмонта, которые выделяет историк кино Ж. Садуль [6].

Именно теперь в фильмах о войне появляется настоящая проникновенная лирика, говорящая о подлинных человеческих чувствах: «В землянке», «Жди меня». Эти и другие глубокие гуманистические произведения поселяются в сердцах советских людей взамен бравурных маршей наподобие «Если завтра война», или жестокого стихотворения «Убей немца».

В качестве примера официальной легализации проговаривания шокирующих событий можно привести директивное письмо Главкинохроники от 2 декабря 1943 г., где говорится о необходимости снимать военные потери и поражения: «Война – это жертвы, отдельные поражения, отходы. Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей» [4]. Данный документ имеет отношение к кинохронике, но в художественном кино тоже многое меняется.

Хотя, надо признать, что шок от войны остается. Именно он, а также сложности в проговаривании этого

тяжелого опыта приводят к периоду малокартинья, в который погружается советский кинематограф с 1943 по 1953 гг. [8]. Именно в эти годы в ряде кинолент формируется определенная мифологическая схема Великой Отечественной, из которой вытесняются наиболее травматические эпизоды и элементы, противоречащие советской идеологической модели. К такой схеме можно отнести следующие постулаты:

- 1) внезапность нападения;
- 2) победа достигнута огромными усилиями всего советского народа, в том числе всех народов СССР;
- 3) гипертрофированная жертвенность во имя Родины;
- 4) победа достигнута под чутким руководством Партии и Вождя;
- 5) военный опыт – источник ценностей, проверяющих человека и объединяющих общество.

Несмотря на ряд изменений в понимании прошлого произошедших в ходе хрущевской «оттепели», разоблачений горбачевской «перестройки» и «постперестроечного» периода, данная схема не претерпела существенных изменений. Мифологическая составляющая Великой Отечественной продолжает укрепляться. Особенно быстро это происходит с конца 1960-х гг., когда большинство зрителей уже не помнят войны. Миф находит закрепление в разнообразных «местах памяти». Особенно явно это происходит начиная с 1965 г., когда 9 Мая становится выходным днем, появляется могила «Неизвестного солдата», звания городов-героев.

В эти годы расцветает линия или коммеморативных фильмов, как их называет А. Талавер. Эти картины, в которых продолжается репрезентация истории Войны в духе традиционной схемы, для удобства произношения мы будем называть несколько проще – мемориальными.

В эпоху «оттепели» режиссеры продолжают проговаривать части травматического опыта – то, что было в душе обычного человека, его чувства и переживания. Тут можно вспомнить и «Судьбу человека» и «Летят журавли» и «Белорусский вокзал» и многие другие картины, которые говорят о простых человеческих чувствах: любви, верности, одиночестве, чувстве вины. Отсюда и из некоторых еще военных фильмов берут начало картины ревизионистского направления, как их обозначает А. Талавер. Они не являются определяющим трендом, а являются своеобразными прерывистыми попытками осмысления и проговаривания проблемных сюжетов, связанных с войной. Рассмотрим некоторые элементы этой классификации внутри выделенных ранее базовых образов.

ВРАГ

Образ другого, а особенно врага, важен для формирования любой идентичности. В предвоенные годы этим другим был капиталистический мир в целом. Конкретные образы периодически менялись. Долгое время таким осязаемым противником представлялась Великобритания. В уставах и наставлениях красноармейцев неприятель часто изображался в характерных плоских британских касках, похожих на тазики.

В картине «Если завтра война» содержится сюжет, который вступает в противоречие с устоявшимся послевоенным мифом, с его утверждением о том, что люди были не готовы к войне морально, и она стала для них неожиданностью. Образ агрессора, напавшего в фильме на Советский Союз, вполне конкретен, и это уже не только британцы. Визуальный ряд делает очевидным, что агрессором в будущей войне будет Германия и ее союзники. В фильме будущий враг называется объединенной армией нескольких европейских держав. Символом этой армии является трехконечная свастика, солдаты и офицеры носят немецкую форму с характерными рогатыми «штальхельмами», говорят по-немецки. Подобные намеки присутствовали и в других фильмах аналогичного жанра.

В картине «Танкисты» (1939) предводитель агрессоров именуется как фон Гартен, а усами и прической очень напоминает А. Гитлера, говорит о версальском унижении и называет свой народ арийцами. Впрочем, враг в довоенных картинах, обладая условностью, а потому эмоционально подается и воспринимается плохо. Эту особенность отмечает и В. Моисеев, анализируя документальный фильм «Освободительный поход» (1939): «Внимание концентрируется на положительном образе победителя, а не на отрицательном образе врага. Враг – только фон» [9].

В классическом фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский», вышедший на экраны в 1938 г., чрезвычайно ярко воссоздан образ именно германского нашествия. За счет конкретного исторического и географического контекста, эмоциональная вовлеченность зрителя существенно возрастает. Мы видим как немцы убивают русских людей, сжигают русских детей и понимаем, что враг безжалостен. Таким образом, гитлеровская Германия, вполне явственно маркировалась как враг и потенциальная страна-агрессор.

В годы войны врагу на экране сообщались разнообразные негативные черты. Он был коварен, расчетлив и жесток. Немецкие офицеры зачастую изображались малопривлекательными сухощавыми немолодыми субъектами. Вожди нацистской Германии выглядели зачастую карикатурно и нелепо, во главе с их бесноватым фюрером. Таковы образы в картине «Падение Берлина». В период оттепели такой стереотип постепенно уходит.

«Враги в нашей картине показаны людьми, разбирающимися в своем деле», – говорит кинорежиссер Т. Лиознова [10, с. 98]. Среди немцев даже появляются отдельные персонажи, которые проявляют личное сочувствие к советским людям. Так, фильме «Семнадцать мгновений весны» (1973) появляется немецкий солдат Гельмут, спасающий советскую радистку с ребенком, осознавая, что он идет на смерть. Впрочем, подобных героев не очень много и мотивы их поступков остаются не вполне понятными. Часто это антифашисты, коммунисты-тельмановцы. Продолжает сохраняться определенная схематизация. Таков, например, пленный немецкий солдат в исполнении Виле Хаапсало из недавнего сериала «Диверсант», который говорит, что русский и немецкий – два великих народа и поэтому макать друг друга в дерьмо не имеет смысла.

В современном российском мемориальном кино проблематизации образа врага по-прежнему практически не происходит. Солдаты и офицеры существуют либо как винтики немецкой военной машины, либо почти не присутствуют в кадре представляя собой незримую угрозу, как в фильмах «В августе 44-го» (2001) или «Звезда» (2002).

Только в очень немногочисленных ревизионистских картинах («Кукушка» (2002), «Франц и Полина» (2006), «Последний поезд» (2003), «Четыре дня в мае» (2011)) образ врага прорабатывается более глубоко и даже начинает звучать мотив примирения с противником. Так, в скандально известной картине «Четыре дня в мае» группа советских разведчиков совместно с отрядом немецких солдат ведет бой против советских танкистов, защищая немецкий интернат для девочек.

ВОЖДЬ

Эпоха тоталитарных идеологий требовала Вождя, в том числе и в качестве кинематографического образа. В фильмах о войне тоже присутствует вождь. В том или ином виде, при жизни Сталина, почти в каждом фильме он упоминается. Перед войной он упоминался в компании с Ворошиловым – многолетним наркомом обороны. «Если завтра война» показывает их на хроникальном материале и в строках из ставшей знаменитой песни: «С нами Сталин родной и железной рукой нас к победе ведет Воршилов». В «Танкистах» звучит лозунг: «Да здравствует Родина, Партия, Ворошилов, Сталин!».

Послевоенная лента, на материале реально недавно закончившейся войны, «Падение Берлина» (1949) стала своеобразной иконой сталинского культа. На примере этой картины можно отметить, что образ вождя не потускнел на фоне кровопролитной войны.

Главный действующий герой, это Сталин и его апостолы-генералы. Все остальное – фон, на котором единственным живым персонажем выглядит герой Бориса Андреева солдат Алексей Иванов. Все участники этого идеографического произведения живут и идут в бой со Сталиным на устах. Практически все сцены и персонажами выглядят достаточно плоскими, но это сродни обратной перспективе русской иконописи.

Годы «оттепели» немного откорректировали сталинский образ, но применительно к теме войны, не существенно. Несмотря на жесткую критику Н.С. Хрущёва в адрес Сталина, высказанную в докладе на XX съезде, он перестает быть богоподобным, но остается как организатор борьбы с врагом, особенно эта роль подчеркивается в 1970–1980-е гг., в период рестаилинизации. До настоящего времени, в кинокартинах принадлежащих к мейнстриму, трудно найти примеры однозначно отрицательного образа Сталина. Ведь до сих пор у нас любят повторять фразу Екатерины II, сказанную в адрес другого генералиссимуса, Суворова: «Победителей не судят!»

Полководцы в данной иконографии видятся ближе к вождю, чем к его армии. Первоначально они скорее апостолы богоподобного Сталина. Кстати, фразу, называющую красноармейцев апостолами, причем с весьма

небольшой долей иронии, а скорее серьезно, производится в картине «Фронт» (1943). Среди этих генералов-апостолов, как и положено, имеется Иуда – Власов, образ которого находится в тени и до конца не раскрытым. Это логично, учитывая то, что Евангелие от Иуды считается апокрифом. На особую избранность полководцев указывает и то, что на них в особенно сильной степени долгое время распространялся принцип бесконфликтности – основа догматической теории социализма. Конфликт между командующими в советском кино почти невозможен, а если и присутствует, то как борьба хорошего с еще более лучшим. Таков, например, конфликт прогрессивного комдива и командующего фронтом, живущего устаревшими реалиями кавалерийских атак гражданской войны, из картины бр. Васильевых «Фронт» (1943). С приходом 1990-х появляются и довольно негативные персонажи, но в основном они из дискредитированных политической реальностью того времени политработников и сотрудников НКВД.

АРМИЯ

Армия является одной из важнейших составляющих частей советского мифа. После войны ее роль еще больше усилилась. Военный опыт был источником ценностей, объединяющих общество как до войны, так и после. Отношение к военным в советские годы было как к рыцарям без страха и упрека. Давайте вспомним известный рассказ Л. Пантелеева «Честное слово», когда маленький мальчик отказывался оставить свой «пост» в парке до тех пор, пока его не «снял» с поста настоящий офицер. Не случайно в первой версии Гимна СССР 1943 г. пелось: «Мы армию нашу растили в сраженьях, захватчиков подлых с дороги сметем»... Это единственный общественный институт не подвергшийся осмеянию в годы перестройки, хотя критика, конечно была. До сих пор, армия, согласно соцопросам, вызывает наибольшее доверие россиян [11]. Армия подсознательно выводится из проблемного поля осмысления дискомфорта опыта войны. Вероятно, общество противится признанию и осознанию глубины страха и боли, пережитых солдатами на войне, воспринимая это признание как некую угрозу маскулинности. Не случайно, одной из первых откровенных книг, показавших бездну ужаса и страданий в человеческих сердцах ветеранов, написала женщина (Светлана Алексиевич) о женщинах на фронте [12]. Гендерный статус позволял им иногда проявлять простые человеческие чувства.

Вопреки поговорке «кто в армии служил, тот в цирке не смеется», картины о войне – дело серьезное. Вероятно потому, что армия – не всегда война. Травматический опыт войны был настолько тяжелым, что смешные комедии о Великой Отечественной являлись несравненно более редким, чем ревизионистские фильмы и сюжеты. Юмор в самых разных картинах присутствует достаточно часто, но комедия как жанр, крайне редка. Из современных неудачных примеров можно вспомнить «Гитлер капут» (2008). Тема слишком болезненная, особенно в цельномифической оболочке.

Единственные чисто комедийные сюжеты, представляющиеся достаточно забавными, были сняты еще в 1990-х гг. в рамках телепередачи «Маски-шоу». Но это был скорее смех над стереотипами, чем над самой темой.

Образ Армии в советских и постсоветских мемориальных фильмах отображается сквозь призму достаточно консервативной схемы. Противостояние свой-чужой часто предстает в рамках схемы хороший-плохой. Образ солдата (офицера) зачастую типизирован определением хороший (или не очень) солдат. В большинстве случаев изменения происходят в судьбе человека, но не в его внутреннем мире. Экзистенциальные кризисы, кризисы идентичности проходят советского солдата стороной.

Отказ от анализа внутреннего мира героев приводит к тому, что в поисках новых сюжетов и образов, постсоветское мемориальное кино уходит в фантастику, сохраняя все ту же незыблемую схематизацию образов. Примерами этого направления можно назвать фильмы «Белый тигр» (2012), «Мы из будущего» (2008). Определенный фантастический технизм присущ и картине «Сталинград» (2013), где значительная часть реальности заменена компьютерной графикой либо фантастическими сценами, наподобие бегущих в атаку объятых пламенем советских солдат.

Довольно интересным примером мемориальных картин стал мультипликационный фильм «Момент истины. Первый отряд», снятый в стилистике аниме. При кажущейся смелости жанра, мемориальность данного мультфильма проявилась в изначальном желании авторов наделить пионеров-героев картины именами реальных прототипов – Валя Котик, Марат Казей и других. Только нешуточное возмущение общественности, испугавшейся смелого эксперимента, скрестившего японскую анимацию и патриотическое кино, заставило авторов отказаться от абсолютной узнаваемости имен. Между тем, мультипликационные пионеры, вполне в русле устоявшейся схемы, не ведают сложных переживаний и сомнений. Они отважно погружаются в новую, удивительно правдивую метафору, в которой начальник 6 отдела НКВД полковник Белов отправляет их на Тот Свет сражаться с немецким рыцарем, чтобы обеспечить перелом в Сталинградской битве. Впрочем, пионеры из японско-российского мультфильма с Того Света возвращаются, одержав победу, в отличие от реальных, но не вернувшихся.

Впрочем, отсутствие проблематизации насилия еще одна характерная черта мемориальных фильмов. Все просто, или ты, или тебя. И никаких натуралистических подробностей и тем более раздумий и рефлексий. Герои погибают красиво, эффектно, так, чтобы дух Бонапарта мог еще и еще раз с восхищением воскликнуть: «Какая прекрасная смерть!»

Ревизионистские ленты, напротив, пытаются наметить такую проблематизацию, понять и показать, что чувствовал человек. Характерным примером может выступить фильм Д. Месхиева «Свои». Там много подобных сцен. Не особо кровавых, но поражающих простотой, обыденностью и порою нелепостью. Интересен парафраз с «Судьбой человека», когда чекист, в исполнении С. Гармаша, убивает предателя, хладнокровно

перезая ему горло опасной бритвой. Еще одна сцена из этого фильма показывает засаду героев-окруженцев на немецких мотоциклистов, которая заканчивается безобразной совершенно не героической дракой.

Негероичность и абсурд войны пленяет при просмотре одной из первых ревизионистских картин, появившейся еще в годы перестройки «Танк Клим Ворошилов-2». С одной стороны, в фильме показан хаос и простота отступления, быстрота исчезновения государственной системы, что очень близко по ощущениям к дневникам Константина Симонова, описавшего первые месяцы отступления 1941 г. С другой стороны в картине показана совершенная негероичность героев, нелепость, безжалостность обстоятельств и беспощадность смерти.

Подобные проблемы, но гораздо жестче по подаче, по визуальному ряду, осмысляются в фильме «Иди и смотри». Этот фильм менял представления о войне. В качестве характеристики воздействия на зрителя, можно привести отрывок из интервью молодого российского режиссера В. Сигарева: «Мне сломало психику только одно кино. Это «Иди и смотри». Оно сломало мне представление о войне, которое у меня было все время. А потом я его посмотрел и понял, что я и в войнушку играть больше не хочу, потому что если война такая, то я не хочу, чтобы она была» [13].

СВОИ

В довоенных фильмах о грядущей войне мирных жителей не так много. Они показаны довольно скупо и схематично. Советские люди – это надежный тыл Красной Армии, а гражданское население потенциального противника страдает и ожидает освобождения. В картине «Если завтра война» эти сюжеты отражены сценами, в которых советские рабочие с готовностью записываются в армию, а граждане союзных республик активно демонстрируют готовность поддержать Страну Советов действием и продовольствием. Позиция гражданского населения противника продемонстрирована хроникальными кадрами столкновений демонстрантов с немецкой полицией.

Впрочем, жестокая реальность политики германских оккупационных властей и агитационные потребности породили целую серию картин, в которых показан тот ужас с которым столкнулось мирное население захваченных советских городов и сел («Радуга», «Она защищает Родину»).

Проблематизация дискомфортного опыта войны начинается еще в мемориальном кино через обращение к судьбам женщин и детей. Определенную роль в этом играл гендерный статус героев. Интерес к маленькому человеку, всегда был характерен для русской литературы. Эту традицию, в определенном смысле, воспринял и отечественный кинематограф. Постепенно тема сострадания начинает звучать применительно к мирному населению противника. В качестве примера можно привести картину «Мир входящему» (1961), в котором молодому советскому офицеру командование поручает совершенно негероическое задание доставить в госпиталь беременную немку.

Проблематизация насилия, внутреннего эмоционального и мировоззренческого кризиса продолжает наиболее глубоко прорабатываться в ревизионистском кино. В «Иди и смотри», где главный герой – мальчик полностью седеет, тем самым показывается его внутренняя эволюция.

Один из самых сложных, табуированных мифологией сюжетов является судьба людей, оказавшихся на оккупированных территориях и особенно находившихся в рядах коллаборационистов.

Фильм Д. Месхиева «Свои» (2004), ценен тем, что не только отличается достоверностью деталей и натурализмом боевых эпизодов, но и попыткой понять поведение человека в сложнейшей запутанной ситуации окружения, плена и оккупации. Авторы фильма не навешивают ярлыков, а спокойно показывают образ старосты деревни, которого играет Б. Ступка, авторы показывают, что спасти обычного человека не менее важно, чем завербовать, например, агента. В этом смысле образ старосты Ивана Блинова не маркирован однозначно как предатель, а сродни образу советского разведчика Штирлица. Богдан Ступка необычайно талантливо показывает непрестанную работу мысли и то как его герой разыгрывает сложнейшую «шахматную партию», чтобы спасти своих родных дочерей, сидящих у немцев в заложниках, своего сына, сбежавшего из плена и ставших своими чекиста Анатолия и комиссара Лившица.

Именно об этом, о «сбережении народа» говорил непонятый и нелюбимый многими А.И. Солженицын. Впрочем, дело не в великих именах, а в том, что национальная идея современной России не где-то далеко в истории или высоко в небесах. А она здесь, на земле. Она в том, чтобы понять и принять себя и беречь своих.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чимириц Е. Война на экране: между европейской и российской традицией // [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://smartpowerjournal.ru/war-in-cinema/> (дата обращения 28.06.2017).
2. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/istoki/> (дата обращения 28.06.2017).
3. Шахназаров К. Что им не нравится? [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://историк.рф/journal/что-им-не-нравится/> (дата обращения 28.06.2017).
4. Талавер А. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м). М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 56 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.hse.ru/data/2013/10/29/1282649941/WP20_2013_06.pdf (дата обращения 28.06.2017).
5. Федоров А.В. Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.cinematheque.ru/post/145894> (дата обращения 2.07.2017).
6. Коган П. Лирическое отступление (из романа в стихах). [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://militera.lib.ru/poetry/russian/kogan/02.html> (дата обращения 2.07.2017).
7. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 6. Кино в период войны 1939–1945. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bookmate.com/books/bgK6r0T7> (дата обращения 2.07.2017).

8. Кондаков Ю. Гражданская война в советском кинематографе. Период малокартинья (1943–1953 гг.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://statehistory.ru/3428/Grazhdanskaya-voyna-v-sovetskom-kinematografe--Period-malokartinya--1943-1953-gg/> (дата обращения 2.07.2017).
9. Моисеев В. Анатомия пропаганды. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://rusrep.ru/article/2013/03/05/> (дата обращения 2.07.2017).
10. Пайкова Л.Ю. Стратегия успеха. О творчестве кинорежиссера Татьяны Лиозновой. М., 1988. 162 с.
11. Гордость, патриотизм и ответственность. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.levada.ru/2015/12/07/gordost-patriotizm-i-otvetstvennost/> (дата обращения 2.07.2017).
12. Алексиевич С. У войны не женское лицо. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSEWICH/zhensk.txt> (дата обращения 5.07.2017).
13. Пучков Д. Разведопрос: режиссер «Страны ОЗ» Василий Сигарев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6OxEbKlewRY> (дата обращения 7.07.2017).

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ РЕКОМЕНДУЕТ СТАТЬЮ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Камынин Владимир Дмитриевич, доктор исторических наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы РФ, профессор кафедры теории и истории международных отношений департамента международных отношений Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина (специальность 07.00.09)