



СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВОЕННОГО ПРОШЛОГО В РОССИЙСКОМ КОММЕМОРАТИВНОМ И РЕВИЗИОНИСТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XXI ВЕКА

А.П. Петрова

Петрова Александра Петровна — аспирант, преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения Челябинского государственного института культуры. 454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36-а. E-mail: sahsyla@mail.ru

Петрова А.П. 2020. Специфика репрезентации военного прошлого в российском коммеморативном и ревизионистском кинематографе XXI века. *Концепт: философия, религия, культура*.

Том 4. No 2 (14). С. 155–169. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169>

Статья поступила в редакцию: 18.04.2020. Принята к публикации: 29.05.2020.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.



Основываясь на теоретических исследованиях феномена культурной памяти (М. Хальбвакс, Ф. Р. Анкерсмит, Я. Зерубавель), имеет смысл обратиться к анализу сущности и механизмов коммеморации военной тематики в современном российском кинематографе. Актуальность исследования обусловлена широким общественным интересом к отечественному военному кинематографу, его социальной значимостью и возрастающим количеством коммеморативных практик (к числу которых относятся и кинематографические произведения) в честь юбилейных дат победы в Великой Отечественной войне. Эмпирическая база исследования основывается на анализе широкого российского кинопроката и отечественной кинофестивальной отрасли 2000-2019 гг.

Работая с феноменом прошлого, военный кинематограф неизбежно создает его экранную интерпретацию, которая вследствие широкого тиражирования становится актом политики памяти, направленной на формирование и поддержание социальной идентичности. Целью исследования является выявление аксиологической составляющей российского военного кинематографа XXI века посредством анализа ценностных программ киногероев. Проследивая сущность и логику формирования советского политического «мифа о войне» в кинематографе, можно сделать вывод, что данная парадигма репрезентации военного прошлого до сих пор наличествует на экране, принимая форму коммеморативного кино. Аксиологическую оппозицию этому направлению составляет сегмент ревизионистского кино, которое не воспроизводит советский миф, а переосмысливает и проблематизирует события военного прошлого. Посредством анализа ревизионистских фильмов выявляются новые варианты репрезентации травмирующего военного опыта на экране, что позволяет сделать вывод об аксиологической составляющей коммеморативного и ревизионистского кинематографа.

Ключевые слова: коллективная память, культурная память, коммеморация, коммеморативный нарратив, коммеморативные практики, киноантропология, ремифологизация, кинотеатральный прокат, кинофестивальная отрасль, военный кинематограф, Великая Отечественная война.

Введение

Оставляясь частью фундамента национальной идентичности, образ войны имплицитно содержится в российском дискурсе повседневности XXI в.: в обозримом прошлом была травмирующая Великая Отечественная, затем случился Афган и две Чеченских кампании, а нынешнее десятилетие укрепило милитаристские тенденции неоднозначностью международной обстановки. Репрезентация образа войны на экране происходит постфактум, по окончании её активной фазы (за исключением малочисленного кино военного времени). Соответственно, при анализе кинематографа военной тематики в подавляющем большинстве случаев мы имеем дело не с непосредственными переживаниями явлений действительности, а с коллективной памятью о феномене прошлого [Зубанова, 2019]. Прошлое же — как и любая умозрительная категория, лишенная основ для единой и неизменной коннотации — постоянно реконструируется исходя из нужд настоящего, всё чаще приобретая форму кинематографических свидетельств.

Актуальность исследования обоснована серьёзным общественным интересом к отечественному кинематографу военной тематики: за 2000-2019 гг. в широкий российский кинотеатральный прокат вышло 67 фильмов, повествующих о военном и послевоенном времени. Большинство из них имели масштабную рекламную кампанию и государственную поддержку, как следствие, широкую узнаваемость в пространстве повседневности и высокие кас-

совые сборы. На крупнейших российских кинофестивалях и кинопремиях двух последних десятилетий победу одержали 15 фильмов военной тематики, что говорит об актуальности данного сегмента в рамках профессиональной кинематографической среды.

Развитие информационных технологий, в том числе и кинематографа, «визуализирует» историю, помогая зрителям приблизиться к ней и ощутить себя виртуальными участниками событий [Heisler, 2008: 19; Kattago, 2009: 381]. Несмотря на спорную фактологическую составляющую нарратива в военном кинематографе — ведь рассказ, по Ф.Р. Анкерсмит, «есть конструкция, которую мы навязываем фактам» [Анкерсмит, 2009: 26] — на его материале реализуются образовательные и воспитательные функции. Ознакомление школьников с военно-патриотическими новинками кинотеатрального проката всегда было неотъемлемой составляющей дополнительного образовательного процесса. Для поддержания данных инициатив в январе 2020 г. Министерство культуры РФ выдвинуло идею создания госпрограммы для стимулирования походов школьников в кино¹, тем самым потенциально увеличивая зрительскую аудиторию кинематографа военной тематики отечественного производства.

Работая с феноменом прошлого, военный кинематограф неизбежно создает его экранную интерпретацию, которая вследствие широкого тиражирования становится актом политики памяти, целью которой является формирование и поддержание социальной идентичности. В связи с чем

¹ Мединский поддержал идею создания госпрограммы по поддержке походов школьников в кино. URL: <https://tass.ru/kultura/7561025> (дата обращения: 13.04.2020).

представляется важным определить, на фундаменте каких смыслов, связанных с переосмыслением военного прошлого, основывается социальная идентичность России XXI в.

**Феномен коллективной памяти в
российском кинематографе военной
тематики**

Исходным положением для нашего анализа является тот факт, что кинематографическое произведение военной тематики не может являться актом индивидуальной памяти. Ушло время режиссёров-фронтовиков, для которых проживаемая действительность Великой Отечественной легла в основу индивидуальной памяти. Отсутствуют подтверждённые свидетельства того, что современные российские режиссеры были участниками или непосредственными очевидцами Афганского, Чеченского или Украинского вооруженных конфликтов, которые наравне с Великой Отечественной осмысляются в российском кинематографе XXI в. Соответственно, при работе над фильмом съёмочная группа изначально опирается на коллективную память о том или ином военном конфликте, в редких случаях — на память участников или очевидцев, которая, становясь ретранслированной, уже перестает быть индивидуальной. Нельзя забывать и о том, что профессиональный полнометражный игровой фильм всегда является следствием коллективного творчества, где первоначальные смыслообразующие функции реализуют одновременно несколько человек — продюсер, режиссёр и сценарист. На последующих этапах концепция фильма дорабатывается многочисленными сотрудниками операторского, осветительного, звукового, гримёрного, костюмерного и декоративно-творческого цехов, априори становясь результатом коллективной памяти.

Фундаментальные положения для нашего исследования были выдвинуты М. Хальбваксом в работе «Социальные рамки памяти». Её квинтэссенция заключается в том, что память индивидов социально детерминирована так называемыми «рамками». С одной стороны они представля-

ют для М. Хальбвакса некий компендиум устойчивых воспоминаний группы людей, которые являются основополагающими для реконструкции индивидуальных воспоминаний, с другой — пространство и время как социальные конструкции. Каждая социальная группа обладает своими рамками памяти, являющимися ресурсом для возникновения межгрупповых различий и одновременно внутригрупповой консолидации [Хальбвакс, 2007]. Исходя из данных положений М. Хальбвакс делает вывод о механизме функционирования коллективной памяти, утверждая, что «... история не просто воспроизводит рассказы современников о событиях прошлого, но время от времени и подправляет их — не только потому, что располагает другими свидетельствами, но и с тем, чтобы приспособить их к приёмам мышления и репрезентации, свойственным нынешним людям» [Хальбвакс, 2007: 209]. А. Талавер, опираясь на М. Хальбвакса в монографии «Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе», дополняет, что «содержание воспоминания будет сильно деформировано положением настоящего и обусловлено нуждами социальной группы, к которой принадлежит индивид» [Талавер, 2013: 6].

Память, по М. Хальбваксу, «хранит живой образ прошлого, который необходим для единства группы» [Талавер, 2013: 8], утверждая, таким образом, непрерывность времени. «История же возникает в момент, — комментирует его тезис А. Талавер, — когда умирает память, т.е. исчезает группа-хранитель, тогда она требует фиксации, чтобы не быть утраченной» [Талавер, 2013: 8]. С большой вероятностью можно предположить, что именно возрастающая временная дистанция, отделяющая нас от времён Великой Отечественной войны, является причиной повышенного к ней интереса в кинематографическом дискурсе. Вследствие нетривиальности происходящего момента и визуальности конфликтных действий, любая война может стать предлагаемыми обстоятельствами для острого кинематографического нарратива и обеспечить предпосылки для экранной зрелищности (если на это есть

запрос жанра). Однако собранная статистика показывает, что 65% военных фильмов российского производства, вышедших в широкий кинотеатральный прокат в 2000-2019 гг., репрезентуют военную действительность и ближайшие послевоенные годы именно Великой Отечественной.

Для удобного воспроизведения прошлого, каким бы хаотичным оно не было, всегда придается форма нарратива, в особенности — для его репрезентации в кинематографе, требующем от истории не столько максимальной достоверности, сколько драматургической логики и аттрактивности повествования. В связи с чем представляется необходимым обратиться к нескольким ключевым тезисам Ф.Р. Анкерсмита, работающего с феноменом прошлого в рамках нарративной философии истории. Опираясь на историческую теорию Х. Уайта, он настаивает, что «выстраивание рассказа (или написание истории) есть конструкция, которую мы навязываем фактам» [Анкерсмит, 2009: 26], выбирая тот или иной сюжет. Согласно концепции Ф.Р. Анкерсмита, исторический нарратив обязательно включает в себя элемент дискурсивности, становясь не просто описанием прошлого, но его интерпретацией [Анкерсмит, 2009: 130], что в конечном счёте означает следующее: «Если вы посмотрите на прошлое с этих позиций, это будет для вас лучшей гарантией понимания прошлого» [Талавер, 2013: 11]. Таким образом, задача режиссёра военного фильма (вне зависимости от того, осознаёт ли он это) заключается в выборе сюжетов и художественно-выразительных средств, которые будут наилучшим образом отражать понимание прошлого исходя из рамок коллективной памяти группы, с позициями которой он чувствует сопричастность.

Подводя логический итог, Ф.Р. Анкерсмит выводит важный механизм репрезентации истории: «всегда есть способ видения прошлого, и если нам дан только один такой способ, он легко может превратиться в представление о том, каким на самом деле было прошлое» [Анкерсмит, 2009: 165-166]. Работу данного механизма мы будем неоднократно наблюдать, когда

приступим к анализу российского военного кинематографа XXI в.

Исследуя специфику коммеморации, Я. Зерубавель выводит важное для нас понятие «*коммеморативного нарратива*», подразумевая под ним «рассказ о тех или иных исторических событиях, объясняющий причины, по которым общество в ритуализированной форме вспоминает об этом эпизоде прошлого, и заключающий в себе нравственный урок членам данного социума» [Зерубавель, 2011: 15]. Принципиально новым здесь является акцент на воспитательных задачах коммеморации, в нашем случае — на аксиологической составляющей военного кинематографа. Важную роль, по мнению Я. Зерубавель, имеют упрощения и яркие образы, вследствие чего коммеморативный нарратив реконструирует лишь отдельные отрезки прошлого, поэтому коллективная память является фрагментарной. Одновременно с этим все коммеморативные акты выстраиваются в единую «*master commemorative narrative*» (общую повествовательную конструкцию), т. е. «основную “сюжетную линию”, которая определяется всей культурой данного социума и формирует у его членов единое понимание их прошлого» [Зерубавель, 2011: 16]. Исходя из потребностей настоящего, разным периодам в жизни группы придается разное символическое значение. Для обозначения данной особенности Я. Зарубавель вводит понятие *коммеморативной плотности*, особо маркируя *поворотные моменты* — наиболее важные события прошлого, изменившие ход истории. По мнению исследователя, в выборе таких моментов «артикулируются основные идеологические принципы общей повествовательной конструкции» [Талавер, 2013: 14], притом факты, опасные для единства группы, нивелируются.

Репрезентация политического мифа о войне в советском кинематографе

Согласно Ф.Р. Анкерсмит, когда интерпретации прошлого неоднократно принимают идентичную форму, они становятся мифом. Однако важна не только частота репрезентации коммеморативного нар-

ратива, но и его содержание. Ссылаясь на классика этнологии В. Тернера, исследователь утверждает, что миф всегда существует в статусе травмы — «как холодное и окаменевшее сердце цивилизации» [Анкерсмит, 2007: 500]. Эпизоды травматического опыта, разрушающие прежнюю идентичность группы, не могут переживаться безболезненно, соответственно, закрепляются в коллективной памяти в виде мифа, в контексте нашего исследования — политического мифа о войне в системе коллективной памяти России.

Мы не ставили задачу производить развёрнутый анализ репрезентации войны на протяжении всей истории советского и протийского кинематографа. Однако для понимания специфики отечественного военного кино XXI в. необходимо проследить логику формирования мифа о войне, акцентируя внимание на этапах его формирования и основных составляющих.

С конца 1930-х гг. в СССР начинает складываться канон репрезентации войны на экране. Тогда в советском кино впервые появляется тема грядущей войны с Германией, маркируемая, по мнению А. Талавер, как «война малой кровью» [Талавер, 2013: 17]. Первые военные фильмы носили агитационный характер и продолжили традицию изображения «лёгкой войны». «Их темой, — поясняет А. Талавер, — был успех Красной Армии и советского народа: старики и дети рассекречивают немецких шпионов, советский солдат всегда побеждает врага и т. д.» [Талавер, 2013: 18]. Слом данной традиции происходит в начале 1940-ых гг. с первым серьёзным травматическим опытом, легализуя на экранах образы и мотивы серьёзных потерь, страдания, страха. Небезынтересно, что в данный период игровое и хроникальное кино придерживаются единого канона репрезентации войны на экране. Директивное письмо Главкинохроники «О съёмках кинохроники» от 2 декабря 1943 г. открыто манифестировало установку на настоящую правду о войне. Некоторые разделы документа не только разрешали, но обязывали фронтовых операторов фиксировать трудности и поражения: «Потери в людях после боя, трупы наших бойцов,

лица раненых, кровь. Потери в технике. После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты» [Фомин, 2006: 37]. Однако данный канон сохранялся в советском кинематографе крайне непродолжительное время — слишком глубокий был травматический опыт, вследствие чего появился запрос на новую, иносказательную, менее натуралистичную эстетику.

Фундамент мифа о войне формируется в советском кинематографе с появлением кардинально новых сюжетов, которые берут своё начало в первых победах Красной Армии. На протяжении всей советской истории миф претерпевал незначительные трансформации, однако неизменно постулировал главное — однозначность Подвига советского народа и табуирование проблематизации войны [Талавер, 2013: 20]. Как устойчивая нарративная структура, он обладает рядом узнаваемых и воспроизводимых содержательных, а также эстетических шаблонов. Так, в своём исследовании о военном советском и постсоветском кинематографе А.В. Лямзин выделяет канонические устойчивые образы «войны», «врага», «вождя», «армии» и «своих», необходимые для жизнеспособности мифа [Лямзин, 2019].

Сюжетно война обрушивается на советского человека, как гром среди ясного неба, вырывая его из нарочито пасторальной обыденности. Тяготы рассматриваются исключительно как путь к великой Победе, а пострадавшие на поле боя являются не жертвами, а героями, оправдывая, таким образом, увечья и смерть. Социальные характеристики в мифологическом нарративе строго стратифицированы (пленный, солдат, командир и т.д.), а жертвенность советского народа во имя Родины — гипертрофирована. В финале травматический опыт поглощен риторикой триумфа, Победа является точкой отсчёта национальной идентичности, а военный опыт рассматривается как источник истинных ценностей, объединяющих народ.

Некоторые современные исследователи категорически отрицают правомерность использования дефиниции «миф о войне», утверждая, что советский военный кинематограф следует рассматривать

как «героический эпос» [Изволов, 2006: 68]. Данная позиция продиктована тем, что прошлое не мифологизируется искусственно — для нации, пережившей страшные потери и одержавшей великую Победу, оно является подлинно героическим и не может транслироваться иначе. Однако стоит отметить, что важным механизмом формирования мифологического нарратива является не умаление подвига, а избирательность событий, репрезентуемых на экране. Пример тому — корпус табуированных сюжетов советского кинематографа, включающий коллаборационизм, дезертирство, плен, оккупированные территории, сомнения относительно целесообразности военных действий и др.

Во избежание излишней примитивизации необходимо оговориться, что советский военный кинематограф был неоднороден в отношении мифологизации войны на экране. К лентам, допускающим проблематизацию военного опыта, можно отнести «Судьбу человека» (1959, реж. С. Бондарчук), «Балладу о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай), «Иваново детство» (1962, реж. А. Тарковский), однако подобные прецеденты являлись скорее исключением из общепринятой парадигмы репрезентации войны.

Ссылаясь на Б. Дубина, А. Талавер утверждает, что миф о войне окончательно затвердевает к 1970-ым гг., «когда на авансцене социальной и политической жизни оказывается поколение, которое не было непосредственным участником войны» [Талавер, 2013: 25]. Утопия построения коммунизма обозначила кризис — требовалось идеологическое обновление власти, которая бы базировалась на риторике «новой исторической общности», новом «мы» [Талавер, 2013: 23]. Именно в тот период «центр тяжести был перенесен с будущего на прошлое, а именно на Великую Отечественную войну — общую трагедию, которую удалось преодолеть советскому народу» [Талавер, 2013: 23].

Коммеморативный нарратив в российском кинематографе XXI в.

Несмотря на исчезновение политической цензуры в 1990-х гг., советский ка-

нон нарративной интерпретации войны до сих пор наличествует в современном российском кинематографе. По мнению некоторых исследователей, Великая Отечественная война ещё в советское время превратилась в ключевое звено политического нарратива и стала «мифом основания», вытеснив с данной позиций Октябрьскую революцию [Gill, 2011: 198–199; Копосов, 2011: 102–105]. О.Ю. Малинова, исследуя политическое использование символа Великой Отечественной войны, утверждает, что с 2000-х гг. он стал «чуть ли не единственным элементом актуализированного прошлого, способным служить опорой современной российской идентичности» [Малинова, 2015: 90]. Это стало возможным за счёт того, что Великая Отечественная война обладает значительной символической поливалентностью и «может быть вписана в широкий спектр культурно одобряемых фреймов (национальная слава, героизм, борьба за свободу, коллективная жертва и др.)» [Малинова, 2015: 89], благодаря чему удобна для конструирования положительного образа нации в различных контекстах.

В нашем исследовании фильмы, эксплуатирующие традицию мифологизации военного прошлого, мы будем обозначать как *коммеморативные*. Однако с 2000-х гг. стремительно формируется оппозиционное направление *ревизионистского* кинематографа, который, в отличие от коммеморативного, не воспроизводит советский миф, а переосмысливает и проблематизирует события военного прошлого.

Коммеморативный нарратив всегда задает фильму жёсткие рамки, диктуя понятные зрителю содержание и форму (в особенности возрастному зрителю, воспитанному на классике советского военного кинематографа). Современное ревизионистское кино сознательно отказывается от мифологического каркаса, таким образом нивелируя привычную структуру военного фильма. Современная российская киноотрасль порождает всё больше ревизионистских картин, что даёт основание предположить наличие общественного запроса и эмоционального отклика на них. В связи с чем обозначаются проблем-

ные вопросы нашего исследования — какой структурой в ревизионистском кинематографе замещается привычный мифологический нарратив и какой аксиологической парадигмы придерживается ревизионистское направление?

Наш анализ основывался на полнометражных игровых фильмах военной тематики двух сегментов кинорынка 2000-2019 гг. — широком российском кинотеатральном прокате и российской кинофестивальной отрасли. Широкий прокат подразумевает демонстрацию фильма более чем в 51-ом кинотеатре страны², соответственно, гарантирует качество экранного произведения и максимальный охват массового кинозрителя. Кинофестивальная отрасль не имеет цели широкого зрительского охвата. Она зачастую демонстрирует и награждает нестандартные фильмы, рассчитанные скорее на элитарную аудиторию, выдавая им условный «сертификат качества» от профессиональной кинематографической среды.

Принципиально важным критерием выборки являлось то, что военная проблематика должна быть основной в структуре произведения. В связи с чем по тематическим соображениям нами не учитывались: фильмы, где военный конфликт является периферийным («12», 2007, реж. Н. Михалков); фантастические фильмы, сюжет которых разворачивается на фоне вымышленной войны («Притяжение», 2017, реж. С. Бондарчук; «Скиф», 2018, реж. Р. Мосафир; «Аванпост», 2019, реж. Е. Баранов);

комедии, где война является лишь предлагаемыми обстоятельствами для раскрытия других конфликтов («Гитлер капут!», 2008, М. Вайсберг; «Ржевский против Наполеона», 2012, М. Вайсберг; «Спасибо деду за победу», 2019, Т. Тания). По видовым критериям в основу эмпирического материала не ложились документальные и анимационные фильмы военной тематики. Так как целью исследования является выявление исключительно отечественного взгляда на военную проблематику, мы не учитывали зарубежные военные картины и фильмы, снятые в ко-продакшене с Россией, режиссура и сценарий которых были выполнены зарубежными авторами («Колоски», 2012, В. Пасиковский).

Анализ российской кинотеатральной отрасли показал, что за 2000-2019 гг. в широкий кинопрокат вышло 67 фильмов военной тематики (Таблица 1). Примерно 70% из них являются продолжателями коммеморативной традиции («Звезда», 2002, реж. Н. Лебедев; «Мы из будущего», 2008, реж. А. Малюков; «Т-34», 2019, реж. А. Сидоров и др.). Остальная часть ниши занята явными ревизионистскими картинами («Война», 2002, реж. А. Балабанов; «Рай», 2017, реж. А. Кончаловский; «Дылда», 2019, реж. К. Балагов и др.). Данное процентное соотношение демонстрирует преобладающую репрезентацию советской военной парадигмы, однако показывает, что ревизионистское кино с его ранее табуированными сюжетами всё-таки имеет выход к широкому зрителю.

Таблица 1

**Статистика российского кинематографа военной тематики
в широком отечественном кинопрокате 2000-2019 гг.**

Год	Общее количество фильмов отечественного производства в широком российском кинопрокате	Из них на военную тематику	Название, режиссёр	Военный конфликт
2000	10	0		
2001	7	0		
2002	22	3	«Война» (А. Балабанов)	Чеченская война
			«Звезда» (Н. Лебедев)	ВОВ

² Словарь «Бюллетень кинопрокатчика». URL: <http://www.kinometro.ru/abc> (дата обращения: 13.04.2020).

Год	Общее кол-во фильмов отечественного производства в широком российском кинопрокате	Из них на военную тематику	Название, режиссёр	Военный конфликт
2002	22	3	«Дом дураков» (А. Кончаловский)	Чеченская война
2003	19	1	«Марш-бросок» (Н. Стамбула)	Чеченская война
2004	10	0		
2005	23	3	«Первый после Бога» (В. Чигинский)	ВОВ
			«9 рота» (Ф. Бондарчук)	Афганская война
			«Турецкий гамбит» (Дж. Файзиев)	Русско-турецкая война
2006	49	4	«Живой» (А. Велединский)	Чеченская война
			«Перегон» (А. Рогожкин)	ВОВ
			«Прорыв» (В. Лукин)	Чеченская война
			«Сволочи» (А. Атанесян)	ВОВ
2007	65	3	«Александра» (А. Сокуров)	Чеченская война
			«Груз 200» (А. Балабанов)	Афганская война
			«Отец» (А. Соловов)	ВОВ
2008	63	4	«Адмиралъ» (А. Кравчук)	Гражданская война
			«Пленный» (А. Учитель)	Чеченская война
			«Живи и помни» (А. Прошкин)	ВОВ
			«Мы из будущего» (А. Малюков)	ВОВ
2009	73	1	«Обреченные на войну» (О. Жулина)	ВОВ
2010	63	5	«Брестская крепость» (А. Котт)	ВОВ
			«Край» (А. Учитель)	ВОВ
			«Одна война» (В. Глаголева)	ВОВ
			«Мы из будущего 2» (А. Самохвалов, Б. Ростов)	ВОВ
			«Кандагар» (А. Кавун)	Афганская война
2011	59	3	«Пять невест» (К. Оганесян)	ВОВ
			«Утомленные солнцем 2: Цитадель» (Н. Михалков)	ВОВ
			«Тихая застава» (А. Моховиков)	Афганская война
2012	71	7	«Искушение» (А. Прошкин)	ВОВ
			«Испанец» (А. Цацуев)	ВОВ
			«Багровый цвет снегопада» (В. Мотыль)	Гражданская война
			«Матч» (А. Малюков)	ВОВ
			«Белый тигр» (К. Шахназаров)	ВОВ
			«Шпион» (А. Андрианов)	ВОВ
			«Август. Восьмого» (Дж. Файзиев)	ВОВ
2013	59	1	«Сталинград» (Ф. Бондарчук)	ВОВ
2014	83	1	«Василиса» (А. Сиверс)	Отечественная война 1812 г.
2015	129	5	«Единичка» (К. Белевич)	ВОВ
			«Дорога на Берлин» (С. Попов)	ВОВ
			«А зори здесь тихие...» (Р. Давлетьяров)	ВОВ
			«Битва за Севастополь» (С. Мокрицкий)	ВОВ
			«Батальонъ» (Д. Месхиев)	Гражданская война

Год	Общее кол-во фильмов отечественного производства в широком российском кинопрокате	Из них на военную тематику	Название, режиссёр	Военный конфликт
2016	141	5	«28 панфиловцев» (К. Дружинин, А. Шальопа)	ВОВ
			«Осенью 41-го» (Е. Борисова)	ВОВ
			«72 часа» (К. Ангелина)	ВОВ
			«Герой» (Ю. Васильев)	Гражданская война
			«Милый Ханс, дорогой Пётр» (А. Миндадзе)	ВОВ
2017	124	3	«Три дня до весны» (А. Касаткин)	ВОВ
			«Рай» (А. Кончаловский)	ВОВ
			«Крым» (А. Пиманов)	Вооруженный конфликт на востоке Украины
2018	140	6	«Семь пар нечистых» (К. Белевич)	ВОВ
			«Несокрушимый» (К. Максимов)	ВОВ
			«Свидетели» (К. Фам)	ВОВ
			«Прощаться не будем» (П. Дроздов)	ВОВ
			«Собибор» (К. Хабенский)	ВОВ
			«Танки» (К. Дружинин)	ВОВ
2019	178	12	«Союз спасения» (А. Кравчук)	Отечественная война 1812 г.
			«Ржев» (И. Копылов)	ВОВ
			«Ленин. Неизбежность» (В. Хотиненко)	Гражданская война
			«Сестрёнка» (А. Галибин)	ВОВ
			«Дылда» (К. Балагов)	ВОВ
			«Донбасс. Краина» (Р. Давлетьяров)	Вооруженный конфликт на востоке Украины
			«Братство» (П. Лунгин)	Афганская война
			«Коридор бессмертия» (Ф. Попов)	ВОВ
			«Война Анны» (А. Федорченко)	ВОВ
			«На Париж...» (С. Саркисов)	ВОВ
			«Спасти Ленинград» (А. Козлов)	ВОВ
			«Т-34» (А. Сидоров)	ВОВ
ИТОГО	1388	67		

Большая часть фильмов — 66% от общего количества в широком кинотеатральном прокате — репрезентует военный конфликт Великой Отечественной (Таблица 2). В первую очередь, это безусловно связано с узнаваемостью и близостью данного военного конфликта населению страны — вряд ли в России найдётся семья, прошлое которой тем или иным образом не травмировано Великой Отечественной. Однако в равной степени это коррелирует с массовым уходом живых свидетелей войны в 2000-ых гг., ведь, как отмечал

П. Нора, объективация памяти возникает, когда уходит живая память социальных групп [Нора, 1999: 17]. Увеличение количества коммеморативных практик Великой Отечественной (к которым относится и кинематограф, эксплуатирующий миф о войне), по мнению Б. Дубина, является не свидетельством памяти, а скорее забвением: «Перед нами, можно сказать, своего рода кенотаф, надгробье над отсутствующим в этом «месте» сознанием — над не состоявшимся фактом осмысления: памятник, но не память» [Дубин, 2004].

Таблица 2

**Количество обращений к военным конфликтам
в широком отечественном кинопрокате 2000-2019 гг.**



Второе место со значительно меньшим количеством обращений занимает Чеченская война, осмысление которой происходило «по горячим следам». Фильмы, репрезентующие данный военный конфликт, выходили в прокат исключительно в 2002-2003 и 2006-2008 гг., когда в самом разгаре была Вторая Чеченская кампания. Однако по её окончании в 2009 г. тема Чеченской войны больше ни разу не фигурировала в широком кинотеатральном прокате.

Меньше всего обращений (от 1 до 5 фильмов на военный конфликт) встречается по отношению к Афганской и Гражданской войнам, Отечественной войне 1812 г., Вооруженному конфликту на востоке Украины и Русско-турецкой войне.

***Ревизионистский военный
кинематограф России XXI в.***

Для анализа кинофестивального сегмента нами были проанализированы победители в номинациях за лучший фильм, лучшую режиссуру и лучший сценарий крупнейших российских кинофестивалей и кинопремий («Кинотавр», «ММКФ», «Зеркало», «Киношок», «Окно в Европу», «SIFFA», «Золотой орел», «Белый слон», «Слово», «Ника»). В 2000-2019 гг. победите-

лями стали 15 фильмов военной тематики, 13 из которых являются явными представителями ревизионистского направления: «Война» (2002, реж. А. Балабанов.), «Кукушка» (2002, реж. А. Рогожкин), «Последний поезд» (2003, реж. А. Герман мл.), «Свои» (2004, реж. Д. Месхиев), «Живой» (2006, реж. А. Велединский), «Груз 200» (2007, реж. А. Балабанов), «Живи и помни» (2008, реж. А. Прошкин), «Обратное движение» (2010, реж. А. Стемпковский), «Край» (2010, реж. А. Учитель), «Милый Ханс, дорогой Пётр» (2015, реж. А. Миндадзе), «Рай» (2016, реж. А. Кончаловский), «Война Анны» (2018, реж. А. Федорченко), «Дылда» (2019, К. Балагов). Оставшиеся фильмы-победители — «9 рота» (2005, реж. Ф. Бондарчук) и «Белый тигр» (2012, реж. К. Шахназаров) — являются коммеморативными продолжателями советской традиции. Количественное соотношение явно демонстрирует преобладание в кинофестивальной отрасли ревизионистского кино (в отличие от широкого кинофестивального проката, где в приоритете оказались коммеморативные картины).

Как правило, пространственно-временное измерение ревизионистских картин вынесено за поля сражений: основной сюжет фильмов разворачивается на оккупи-

рованных территориях («Война Анны»), в деревнях («Свои», «Живи и помни»), на диких северных просторах («Кукушка»), в концлагерях («Рай»), в пространстве перехода между жизнью и смертью («Живой»), в довоенные («Милый Ханс, дорогой Пётр») или послевоенные годы («Край», «Дылда»). Смена предлагаемых обстоятельств помогает перенести акцент с героического, зачастую агрессивного пафоса военного конфликта на более тонкое антропологическое измерение. В отличие от коммеморативного кино, тяготеющего к «музейной достоверности прошлого» (в терминологии А. Талавер), ревизионистский кинематограф не стремится стать интерактивным музеем, цель которого — максимально обширно и правдоподобно продемонстрировать военную технику, форму и предметы быта. Это позволяет ревизионистским картинам не реконструировать прошлое на физическом уровне, а проблематизировать его на смысловом.

Примечательно, что ни в одной из картин мы не встречаем коллективного героя: нет больше имманентной общности с армией, сослуживцами, страной или вождём, есть лишь человек наедине с экзистенцией. Даже если мы наблюдаем точечные вооруженные столкновения, то герой борется исключительно за себя, но не за страну («Кукушка», «Свои»), а в некоторых случаях даже оказывается предан ею («Война»). Очевидной становится трансформация самоотверженного «блокбастерного» героизма в героизм тихого подвига. Исключениями являются лишь картины «Война» и «Край»: герой первой из них — сержант Ермаков — вопреки государственной установке самостоятельно вызволяет из чеченского плена капитана российской армии и англичанку; герой второй картины — бывший танкист Игнат, вернувшийся с фронта — является чужаком среди соотечественников и рискует пойти под трибунал за укрывательство немки, самостоятельно чинит забытый в тайге немецкий паровоз и героически покидает деревню. Герои остальных ревизионистских картин совершают скорее внутренних, нежели внешний подвиг, демонстри-

руя, что он может родиться не только на поле боя.

Нет больше типизированных героев (добрый командир, мужественный солдат, дезертир, самоотверженная санитарка, труженица тыла и др.) с привычными для них, заведомо ясными оценочными коннотациями. На протяжении развития драматургического конфликта герои ревизионистских фильмов могут неоднократно менять роли, обнажая нарочитую плоскость ярлыков и невозможность уложить в жёсткий шаблон поведение человека в предельных обстоятельствах. Вслед за этим разрушаются устойчивые категории «свой» и «чужой», подразумевающие, как правило, оппозицию «хороший — плохой». Некоторые картины полностью отзеркаливают её, делая «своими» представителей оппозиционной стороны: в картине «Милый Ханс, дорогой Пётр» главные герои — немецкие инженеры, производящие оптику на советском заводе; в картинах «Край» и «Рай» второстепенными, но чрезвычайно важными для сюжетного развития героями являются немка Эльза и немецкий офицер Хельмут. В большинстве советских военных лент и современных продолжателях данной коммеморативной традиции враг существует либо как призрачная угроза, вовсе не явленная на экране, либо как схематичная и крайне типизированная категория. Ревизионистские картины производят колоссальное переосмысление понятия «враг», во-первых, выводя его на экран, а во-вторых — очеловечивая. Некоторые картины идут ещё дальше в переосмыслении пресуппозиции «свой — чужой», реализуя проблемные сюжеты, когда «свой» страдает от «своих» же. Герои фильма «Кукушка» — капитан советской армии и финский снайпер — преданы своими же соотечественниками, что в последствии делает их друзьями; герои драмы «Свои» — советские беглецы из немецкого плена — достигнув, казалось бы, безопасного тыла, вынуждены сражаться с русскими, которые теперь служат в немецкой комендатуре; герой ленты «Край» выстраивает успешную коммуникацию лишь с немкой, пережившей всю войну в сибирской тайге, но так и не находит общего языка с жителями своей деревни.

Ремифологизация в ревизионистских картинах происходит так же за счёт проблематизации насилия, что стало возможным посредством вывода на экран очеловеченного врага. Как отмечает историк повседневности А. Людке, когда боевое задание служит восстановлению порядка, оно «нивелирует разрушительный аспект войны и представляет действия как символ производительности и созидательной силы» [Людке, 2010: 221]. Это является очень характерной чертой коммеморативных картин, где убийства совершаются легко и привычно — они скорее аффект, нежели обдуманное действие. Ревизионистский кинематограф переосмысливает категорию «насилия» на экране, что наиболее заметно в картине «Свои»: группа российских солдат вынуждена совершать ряд убийств, после каждого из которых они впадают в иступление. Герои практически на животном, бессознательном уровне осознают ужас происходящего и не могут пойти дальше после совершенного акта убийства — им нужна некая разрядка, которую они находят в крике, плаче, истерике. А. Талавер, ссылаясь на военного историка Дж. Кигана, замечает, что без устава, чёткого командования и военных категорий («воздушный удар», «лобовая атака» и т.д.), упорядочивающих происходящее, персонажи оказываются в ситуации полного хаоса: «Перед зрителем возникает картина войны, в которых нет героя, нет того, кто знает, что делать и зачем» [Талавер, 2013: 40].

Обращение к антропологическому измерению так же являет себя в переносе центра тяжести с великой Победы на трагедию, с жертвенного героизма — на эмоциональную составляющую травматического опыта персонажей, которые отныне могут быть слабыми и беспомощными. Примечательно, что ни в одной из картин мы не встречаем сюжета или хотя бы мотива Победы — важен не результат, а процесс, не точка, а человек, который к ней движется. Все герои ревизионистских картин слабы в сравнении с типичными военными героями коммеморативного дискурса, но наиболее явным это становится в драме «Дылда». В центре

повествования — две молодые женщины-фронтовички, пытающиеся адаптироваться к условиям послевоенной повседневности. Война выбила почву из-под их ног, но не дала ничего для построения нового фундамента. Есть Победа как априорное явление, но нет новой идентичности и успешной адаптации к изменившемуся социуму. Вместо них лишь болезненность существования, дезориентация и утрата женской составляющей, которая являет себя через невозможность продолжения рода.

Анализ героев ревизионистского военного кинематографа как носителей и трансляторов культурных ценностей позволяет говорить о следующей аксиологической парадигме, манифестирующей:

1. Человеческую равноценность и нивелирование искусственно смоделированных категорий «свой» и «враг» («Милый Ханс, дорогой Петр», «Край», «Рай», «Последний поезд», «Кукушка»);
2. Превалирование человечности над формальным соблюдением устава («Живи и помни», «Свои»);
3. Важность безболезненной адаптации к жизни без войны («Край», «Кукушка», «Дылда», «Живой»);
4. Подвиг, обнаруживающий себя в спасении, а не в уничтожении («Свои», «Рай», «Край»).

Выводы

Анализ полнометражных игровых российских фильмов военной тематики 2000-2019 гг. двух сегментов кинорынка — широкого кинотеатрального проката и кинофестивальной отрасли — позволил выявить два полярных метода репрезентации прошлого в кинематографе. Коммеморативное кино, занимающее лидирующие позиции в широком прокате, основывает свой нарратив на героическом «мифе о войне», оставаясь, таким образом, продолжателем советской традиции. Оно пользуется большим спросом у массового зрителя и является неотъемлемой частью современных коммеморативных практик, особенно актуализируясь в юбилейные даты Победы. Инкрустированное современными художественно-выразительными

средствами («музейной достоверностью» техники и костюмов, спецэффектами и др.), призванными создать правдоподобие прошлого, коммеморативное кино, тем не менее, практически никогда не достигает его, оставляя военные конфликты такими же чужими для современного зрителя.

Ревизионистское кино, напротив, проблематизирует военное прошлое, что происходит за счет интимизации истории и

переосмысления ранее табуированных тем (отсутствие объединяющей идеи, потеря идентичности, примирение с врагом и др.). Актуализация военного опыта происходит за счёт включения в нарратив подлинно человеческих переживаний на фоне войны, вследствие чего прошлое предстает на экране значительно более живым, нежели в коммеморативных картинах.

SPECIFICITY OF REPRESENTATION OF THE MILITARY PAST IN THE RUSSIAN COMMORATIVE AND REVISIONIST CINEMA OF THE XXI CENTURY

A.P. Petrova

Alexandra P. Petrova — PhD student, lecturer at the Department of Film and Television Directorate, Chelyabinsk State Institute of Culture. 454091, Chelyabinsk, Ordzhonikidze str., 36-a. E-mail: sahsyla@mail.ru

Petrova A.P. 2020. Specificity of representation of the military past in the russian commorative and revisionist cinema of the XXI century. *Concept: Philosophy, Religion, Culture*. Vol. 4. No 2 (14). P. 155–169. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169>

Received: 18.04.2020. Accepted: 29.05.2020.

Conflicts of interest. The author declares the absence of conflicts of interest.

Abstract. *Based on theoretical studies of the phenomenon of cultural memory (M. Halbwax, F.R. Ankersmit, J. Zerubavel), the author analyzes the essence and mechanisms of commemoration in contemporary Russian military-themed cinema. The relevance of the study is due to the wide public interest in domestic military cinema, its social significance and the growing number of commemorative practices (which include cinematographic works) in honor of the anniversary dates of victory in the Great Patriotic War. The empirical base of the study is founded on the analysis of broad Russian film distribution and the domestic film festival industry 2000–2019.*

Working with the phenomenon of the past, military cinema inevitably creates its on-screen interpretation, which, as a result of wide circulation, becomes an act of memory policy aimed at the formation and maintenance of social identity. In this connection, the aim of the study is to identify the axiological component of Russian military cinema of the 21st century by analyzing the value programs of the movie heroes. Tracing the essence and logic of the formation of the Soviet political «myth of war» in cinema, the author comes to the conclusion that this paradigm of war record representation is still present on the screen, taking the form of commemorative cinema. The axiological opposition to this trend is the segment of revisionist cinema, which does not reproduce the Soviet myth, but reinterprets and problematizes the events of the military past. The analysis of revisionist films reveals new options for representing the traumatic military experience on the screen. Finally, conclusions are drawn about the axiological component of commemorative and revisionist cinema.

Keywords: collective memory, cultural memory, commemorative, commemorative narrative, commemorative practices, cinema anthropology, demythologization, cinema rental, film festival industry, military cinematography, World War II.

References:

- Gill G. 2011. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. Cambridge: Cambridge University Press. 364 p.
- Heisler M.O. 2008. The political currency of the past: History, memory, and identity. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 617. № 1. P. 14-24.
- Kattago S. 2009. Agreeing to disagree on the legacies of recent history. Memory, pluralism and Europe after 1989. *European Journal of Social Theory*. Vol. 12. № 3. P. 375-395.
- Ankersmit F.R. 2007. *Vozvyshennyi istoricheskii opyt* [Sublime historical experience]. Moscow: Izdatel'stvo «Evropa». 608 p. (In Russian).
- Ankersmit F.R. 2009. *Istoriia i tropologiia: vzlet i padenie metafory* [History and tropology: the rise and fall of metaphor]. Transl. by M. Kukartseva, E. Kolomoets, V. Kataev. Moscow: Kanon +. 400 p. (In Russian).
- Dubin B. 2004. «Krovavaia» voina i «velikaia» pobeda [«Bloody» war and «great» victory]. *Otechestvennye zapiski*. № 5. Available at: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/krovavaya-voynai-velikaya-pobeda> (accessed 13.04.2020) (In Russian).
- Fomin V.I. 2006. Tsena kadra: kazhdyi vtoroi — ranen. Kazhdyi chetvertyi — ubit... [Price frame: every second is wounded. Every fourth dies...]. *Voina na ekrane*. Moscow: Materik. P. 17-46 (In Russian).
- Halbwax M. 2007. *Sotsial'nye ramki pamiati* [Social framework of memory]. Translation from fr. and entry. article S.N. Zenkina. Moscow: Novoe izdatel'stvo. 348 p. (In Russian).
- Izvolov N.A. 2006. Voina, epos, istoriia i politika [War, epic, history and politics]. *Voina na ekrane*. Moscow: Materik. P. 67-72 (In Russian).
- Koposov N.Ye. 2011. *Pamiat' strogogo rezhima. Istoriia i politika v Rossii* [Memory of strict regime. History and politics in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 316 p. (In Russian).
- Ludtke A. 2010. *Istoriia povsednevnosti v Germanii: Novye podkhody k izucheniiu truda, voiny i vlasti* [Everyday history in Germany: New approaches to the study of labor, war and power]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN). 271 p. (In Russian).
- Lyamzin A.V. 2019. Bazovye obrazy Velikoi Otechestvennoi voiny v sovetskom i postsovetskom kinematographe kak elementy natsional'noi rossiiskoi identichnosti [The main images of the Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet cinema as elements of the national Russian identity]. *Istoriia i sovremennoe mirovozzrenie*. № 1. Moscow: Izdatel'skii dom «Iur-VAK» P. 73-80 (In Russian).
- Malinova O.Yu. 2015. *Aktual'noe proshloe: Simvolicheskaiia politika vlastvuiushchei elity i dilemmy rossiiskoi identichnosti* [Current past: The symbolic policy of the ruling elite and the dilemmas of Russian identity]. Moscow: Politicheskaiia entsiklopediia. 207 p. (In Russian).
- Nora P. 1999. Mezhdru pamiat'iu i istoriei [Between memory and history]. *Frantsiia-pamiat*. Saint-Petersburg: Izd-vo SpbGU. P. 17-55 (In Russian).
- Talaver A. 2013. *Pamiat' o Velikoi Otechestvennoi voine v postsovetskom kinematographe. Etapy osmysleniia proshlogo (ot 1990-kh k 2000-m): preprint WP20/2013/06 / A. Talaver; Nats. issled. un-t «Vysshiaia shkola ekonomiki»* [The memory of the Great Patriotic War in the post-Soviet cinema. Stages of understanding the past (from the 1990s to the 2000s) preprint WP20/2013/06 / A. Talaver; Research University «Higher School of Economics»]. Moscow: Izd. dom Vysshei shkoly ekonomiki. 56 p. (Series WP20 «Philosophy and Cultural Studies»). 10 copies (In Russian).
- Zerubavel' Ia. 2011. Dinamika kollektivnoi pamiati [Dynamics of collective memory]. *Imperiia i natsiia v zerkale istoricheskoi pamiati*. Moscow: Novoe izdatel'stvo. P. 10-30 (In Russian).
- Zubanova L.B. 2019. «Mediurny pamiati» v elitarno-gumanitarnom tipe mediadiskursa [«The environment of memory» in the elite-humanitarian type of media discourse]. *Voprosy literatury i zhurnalistiki v kontekste sokhraneniia humanisticheskikh tsennostei*. Ed. M.V. Zagidullina, S.I. Simakova. Chelyabinsk: Izd-vo Cheliab. gos. un-ta. P. 162-170 (In Russian).

Список литературы на русском языке:

- Анкерсмит Ф.Р. 2007. *Возвышенный исторический опыт*. Москва: Издательство «Европа». 608 с.
- Анкерсмит Ф.Р. 2009. *История и тропология: взлет и падение метафоры*. Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаев. Москва: Канон+. 400 с.
- Дубин Б. 2004. «Кровавая» война и «великая» победа. *Отечественные записки*. № 5. URL: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/krovavaya-voynai-velikaya-pobeda> (дата обращения: 13.04.2020).
- Зерубавель Я. 2011. Динамика коллективной памяти. *Империя и нация в зеркале исторической памяти*. Москва: Новое издательство. С. 10-30.
- Зубанова Л.Б. 2019. «Медиумы памяти» в элитарно-гуманитарном типе медиадискурса. *Вопросы литературы и журналистики в контексте сохранения гуманистических ценностей*. Под ред. М.В. Загидуллиной, С.И. Симаковой. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та. С. 162-170.
- Изволов Н.А. 2006. Война, эпос, история и политика. *Война на экране*. Москва: Материк. С. 67-72.
- Копосов Н.Е. 2011. *Память строгого режима. История и политика в России*. Москва: Новое литературное обозрение. 316 с.
- Людтке А. 2010. *История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти*. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 271 с.
- Лямзин А.В. 2019. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности. *История и современное мировоззрение*. № 1. Москва: Издательский дом «Юр-ВАК». С. 73-80.
- Малинова О.Ю. 2015. *Актуальное прошлое: Символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности*. Москва: Политическая энциклопедия. 207 с.
- Нора П. 1999. Между памятью и историей. *Франция-память*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ. С. 17-55.
- Талавер А. 2013. *Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м): препринт WP20/2013/06 / А. Талавер; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики»*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики. 56 с. (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). 10 экз.
- Фомин В.И. 2006. Цена кадра: каждый второй — ранен. Каждый четвертый — убит... *Война на экране*. Москва: Материк. С. 17-46.
- Хальбвакс М. 2007. *Социальные рамки памяти*. Пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. Москва: Новое издательство. 348 с.