

ГЛАВА IV. ПРЕЛОМЛЕНИЯ ОФИЦИАЛЬНОГО ДИСКУРСА ПОЛИТИКИ ПАМЯТИ В МАССОВОМ СОЗНАНИИ

IV.1. Дискурс российского кинематографа о советском прошлом как инструмент политики памяти

В последние годы российские исследователи обратились к изучению художественных фильмов советской эпохи как к своеобразному инструменту формирования исторической памяти. Наряду с публикациями формата статьи-тезисы доклада стали появляться и монографические работы, посвященные этой теме. В издательстве «Новое литературное обозрение» появился даже специальный проект-серия изданий под названием «Кинотексты», в рамках которого изданы работы, посвященные советскому школьному кино⁵³⁷, особенностям производства художественных фильмов в сталинскую эпоху⁵³⁸, популярным музыкальным кинокомедиям режиссера Г. В. Александрова⁵³⁹, а также об отражении сталинской эпохи в современных российских кинофильмах⁵⁴⁰.

Интерес к механизмам формирования исторической памяти посредством такого инструмента как кинематограф характерен для исследователей разных стран. В последние годы стали появляться аналитические статьи, которые рассматривают художественные фильмы как инструмент информационного противоборства. Среди них следует отметить статью об использовании кинофильмов в информа-

⁵³⁷ Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х гг. Москва: Новое лит. обозрение, 2020. 584 с.

⁵³⁸ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. Москва: Новое лит. обозрение, 2020. 264 с.

⁵³⁹ Салис Р. «Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова. Москва: Новое лит. обозрение, 2021. 360 с.

⁵⁴⁰ Якобидзе-Гитман А. Восстание фантазмов: сталинская эпоха в постсоветском кино. Москва: Новое лит. обозрение, 2015. 312 с.

ционной войне Украины и России⁵⁴¹. Способы репрезентации прошлого в кинофильмах проанализированы в докладе Массимилиано Гаудиози, сделанном им на XVI Международной научной конференции, посвященной изучению кино⁵⁴². Анализируются также частные сюжеты, представленные в кинофильмах, например, репрезентация «своего»–«чужого». В качестве примера можно привести работу (главу в коллективной монографии) турецких исследователей Фиген Айгюль и Мелихи Элиф-Демоглу об образах греков и турок в турецком кинематографе.

Однако, несмотря на растущий интерес к данной теме, пока отсутствуют обобщающие работы, анализирующие отражение советского прошлого в дискурсе современных российских кинофильмов. Для того чтобы понять, каким образом в современном российском кинематографе получают свое выражение дискурсы постсоветской политики памяти, необходимо дать краткую характеристику основных этапов из становления, а также провести анализ ключевых стратегических установок современного российского кинематографа.

В период Перестройки, когда был взят курс на развитие гласности, произошло переформатирование фундаментального мифа, который лежал в основе официального дискурса советской политики памяти. Под влиянием новой информации о массовых репрессиях, совершаемых в эпоху сталинизма, фундаментальный миф о «счастливом советском народе» стал превращаться в свою противоположность – в миф о «страдающем советском народе». В соответствии с данными переменами к началу 1990-х годов широкое хождение получил еще один миф – миф о преступном характере не только сталинского режима, но и всей советской социалистической системы. Этот миф лег в основание нового политического тренда – курса на декоммунизацию, ставшего доминантным в политике памяти государств, образованных после распада СССР.

⁵⁴¹ Khardel R., Vyzdryk V., Melnyk O. Cinema as a tool for influencing historical consciousness in Russian-Ukrainian informational warfare // Codrul Cosminului. XXVI. 2020. No. 2. P. 281–302.

⁵⁴² Gaudiosi M. Performative Memory. The Representation of the Past in Contemporary Cinema // Dall'inizio, alla fine (In the very beginning, at the very end): XVI Convegno Internazional di Studi sul Cinema. Udine, 2009. P. 409–413.

На содержание дискурса новой политики памяти оказали воздействие еще ряд факторов: 1) открытие архивов и публикации огромного количества документов, которые ранее были недоступны (а многие и неизвестны) исследователям; 2) публикация мемуаров и сочинений представителей эмиграции («белых» офицеров и генералов, философов); 3) переиздание работ, написанных в 1920-е – начале 1930-х гг. тех авторов, которые были репрессированы в сталинский период, а их книги попали в спецхраны; 4) развитие практики свободных дискуссий на самые разные исторические темы, в том числе и относительно «белых пятен» советской истории.

Однако самое большое влияние на процесс формирования нового постсоветского дискурса политики памяти оказало появление в годы Перестройки новых общественных сил, которые после распада СССР превратились в самостоятельных акторов (креаторов) постсоветской модели политики памяти. К ним мы относим, в первую очередь, идеологов разных политических партий и движений, общественно-политических объединений и организаций, а также – отдельных лидеров общественного мнения из числа известных историков, писателей, журналистов, публицистов, кинематографистов. Именно под воздействием данных акторов в постсоветской политике памяти, а также в способах ее инструментального воплощения в системах образования и культуры, в театральном и кинематографическом искусстве получили свою публичную презентацию новые смысловые и аудиовизуальные образы. Что касается отдельных тем советской истории, то тут уже подключалось действие ряда дополнительных факторов, о которых речь пойдет ниже.

В 1990-е гг. произошло очередное переформатирование фундаментального мифа о «страданиях советского народа», когда в качестве его объяснительной конструкции из западной литературы была заимствована теория тоталитаризма, которую стали применять в качестве сущностной характеристики советского общественного строя. Если в перестроечные годы в научных дискуссиях о природе тоталитаризма и его проявлениях при сопоставлении двух «тоталитарных режимов» (сталинский и гитлеровский), еще говорилось о существовании между ними определенных отличий, то в новом постсоветском дискурсе политики памяти различия между советским и гитлеровским режимами были отброшены, а между ними был поставлен знак тождества.

Одновременно с этим был сформулирован миф о «России, которую мы потеряли», то есть миф о якобы процветавшей и динамично развивавшейся при последнем императоре царской России, которая погибла по вине большевиков. Иначе говоря, в конце 1980-х – начале 1990-х гг. в сознании активных кругов российской общественности произошел инверсионный поворот: на смену революционно-романтическому образу большевизма, с которым ранее ассоциировались светлые идеалы социализма, пришел его инфернальный, зловещий образ, воплощенный в ужасах массового террора, практикуемого советским преступным режимом⁵⁴³.

Очередные изменения в дискурсе постсоветской политики памяти произошли в начале 2000-х гг., когда проявилось воздействие трех новых факторов: 1) в официальной политике памяти оказались востребованы такие концепты как «государственность» и «патриотизм»; 2) стала возрастать роль Русской Православной Церкви (РПЦ) в качестве самостоятельного актора политики памяти, занимающегося распространением консервативно-имперской версии российской истории; 3) в массовом сознании получила развитие ностальгия по идеализированному социалистическому прошлому. Эти три фактора по-разному и с разной интенсивностью оказывали свое воздействие на трансформацию различных сюжетов и образов из советской истории.

Важно также иметь в виду, что именно в 2000-е гг. в числе радикальных критиков большевизма и советского режима оказались как представители консервативно-проимперской трактовки российской истории, так и приверженцы ее неолиберальной интерпретации. С точки зрения консервативно-проимперской версии истории России большевизм трактуется как антинародное и антихристианское идеиное течение, противоречащее общенациональной русской идеи, основам православной веры, всему имперскому пути развитию России. Образы Ленина, Сталина и других лидеров большевизма рисуются имперскими консерваторами в негативном, зловещем цвете⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Русакова О.Ф., Русаков В.М. Проблемы концептуального моделирования сущности большевизма: переход к парадигме мобильности (к 100-летию Великого Октября) // Дискурс-Пи. 2017. № 2 (27). С. 13.

⁵⁴⁴ Там же. С. 14–15.

В неолиберальной трактовке весь советский период российской истории предстает как время господства лживой коммунистической идеологии и преступной социалистической практики, которым с исторической неизбежностью должен наступить конец. Кроме того, для неолибералов принципиальное значение имеет концепция тождества двух тоталитарных режимов – гитлеровского и советского, обращение к которой позволяет им обосновывать собственное неприятие советской власти. Отсюда – упование российских неолибералов на очистительную силу политики декоммунизации⁵⁴⁵.

В новом дискурсе политики памяти, помимо консервативно-проимперской и неолиберальной версий советской истории всегда существовала, правда в стилизованном виде, ностальгически-просоветская версия истории СССР. Посредством данной версии транслируется во многом идеализированный образ социалистического прошлого, при передаче которого акцент делается на завоеваниях и достижениях советских людей, что должно вызывать у аудитории чувство гордости за историческое величие советской эпохи. Данная установка своей просоветской направленностью существенно перекрывает присутствующие в кинопроизведении картины тяжелой жизни и трудных судеб советских людей (в годы войн, выполнения пятилеток, жесткого партийно-государственного контроля, политических репрессий). Ностальгические интенции, присутствующие в такой версии политики памяти, в значительной степени отвечают настроениям большой группы россиян, не желающей полностью расставаться с идеалами советской эпохи.

Со второй половины 2010-х гг. происходит очередная трансформация дискурса новой политики памяти, касающаяся, правда, не столько ее содержательной стороны, сколько способов и механизмов ее формирования. В связи с массовым распространением электронных устройств (ноутбуков, планшетов, смартфонов) и широкой доступностью интернета, а также все большим вовлечением в виртуальное пространство социальных сетей массы россиян, количество акторов политики памяти возросло на порядок: практически каждый россиянин сегодня получил возможность непосредственно принимать участие в формировании того или

⁵⁴⁵ Там же. С. 13.

иного дискурса политики памяти, публично выдвигать и обсуждать актуальные темы и вопросы отечественной и мировой истории.

Постсоветский российский кинематограф, на наш взгляд, вполне можно рассматривать в качестве мультимедийного зеркала, в котором получают свое отражение основные стратегические установки и смысловые символические образы, присутствующие в современном дискурсе политики памяти о советском прошлом. Говоря о стратегических установках, демонстрируемых прямо или косвенно в кинопроизведениях постсоветского времени, мы прежде всего имеем в виду названные ранее три основные версии исторической памяти о советской эпохе: 1) консервативно-проимперская стратегия; 2) неолиберальная стратегия; 3) ностальгически-просоветская стратегия. Первые две стратегические установки нацелены на формирование у зрительской аудитории негативного и непривлекательного образа советского прошлого. Различие между ними состоит только в том, что консервативно-проимперская стратегия акцентирует внимание на глубокой исторической вине большевиков и советских руководителей за революционное прерывание многовековой монархической традиции, в соответствии с которой мог бы и дальше успешно идти процесс развития имперской России, а неолиберальная модель истории СССР рассматривает весь советский период как радикальный отказ и отступление от традиций прогрессивно-поступательного развития западной цивилизации и как эпоху господства тоталитарной власти.

Ностальгически-просоветская кинематографическая стратегия презентации советского прошлого стремится представить советскую эпоху в первую очередь как время достижений крупных исторических побед (на фронтах гражданской и отечественной войн, в сфере освоения новых научных технологий, в космической отрасли, в спорте, искусстве, литературе и т.д.). Данная стратегия также предполагает передачу зрителям посредством кинематографического языка емких представлений о переживаемых советским человеком тяжелых жизненных испытаний, которые, хотя и могут привести главных героев к совершению неприглядных поступков и к асоциальному поведению, но все же показывается это таким образом, чтобы у зрителей в «осадке» оставалось светлое чувство, а не отвращение.

Важно отметить, что ностальгически-просоветская стратегия конструирования кинематографических образов советского прошлого нацелена главным образом на продвижение оптимистического мировосприятия, предполагающего возможность восхождения современной России к высотам мирового величия, когда-то достигнутых Советским Союзом в качестве сверхдержавы, на возвращение к героике советского народа, ведущего борьбу за утверждение социалистических жизненных ценностей. В отличие от данной стратегической установки в консервативно-проимперской и неолиберальной версиях советской эпохи основные персонажи советских людей, а также их идеальные антиподы, представлены либо в качестве жертв сложившихся обстоятельств, либо в роли «винтиков» репрессивной машины советской власти, а иногда – в форме их сложного сочетания⁵⁴⁶.

Обратимся далее к тем событиям из советского прошлого, которые стали основными сюжетами художественных кинофильмов в постсоветской России. Начнем с событий, связанных с Февральской и Октябрьской революций 1917 года. Здесь важно отметить, что в советской модели политики памяти события Февральской революции всегда занимали маргинальное положение. В официальной доктрине «Красного Октября» данной революции отводилась всего лишь роль предтечи Великой Октябрьской социалистической революции, с которой, согласно советской историографии, началось развитие новой эпохи в судьбах всего человечества. В постсоветское время ситуация резко поменялась. Теперь уже Февральская революция стала рассматриваться в большинстве картин, вышедших в 1990-х – начала 2000-х гг., в качестве некой надежды на продолжение современной Россией имперской линии развития, либо в качестве задачи преодоления страной своего тоталитарного прошлого. Данные идеи положены в основание как консервативно-проимперской, так и неолиберальной версий дискурса памяти в постсоветском кинематографе. Что касается ностальгически-просоветской

⁵⁴⁶ Например, в фильме А. Кончаловского «Дорогие товарищи!» (2020) главная героиня одновременно оказывается и жертвой политических обстоятельств, связанных с подавлением летом 1962 года протестов рабочих в Новочеркасске, и ответственным партийным работником, резко критикующим поведение забастовщиков.

версии, то она стала активно проявляться несколько позднее – в конце 2000-х гг.

В 1992 г. на экраны кинотеатров вышел фильм «Чекист» режиссера Александра Рогожкина. Как сообщалось в аннотации к фильму, он был снят по повести В. Зазубрина «Щепка». Повесть была написана в 1923 г., но опубликована только в 1989 г. В. Зазубрин изобразил как губернская чека механически уничтожает всех людей, попавших в ее застенки, и что происходит с бывшими фронтовиками, которые вынуждены отнимать человеческие жизни, когда в этом нет ни политической, ни социально-экономической необходимости. Если у Зазубрина действия чекистов были изображены как трагедия не только уничтоженных ими, но и самих исполнителей, то в фильме актуальные для начала 1920-х гг. размышления были отброшены и основной смысл действий чека свелся к тому, что «красные» – это безжалостные палачи, а их жертвы («белые» офицеры, простые солдаты, проститутки, уголовники, попы, городские обыватели с «неправильным» социальным происхождением) – хорошие. Кровавые действия чекистов сопровождаются диалогами вроде того, что «революция – не идея, она – живой организм, она – беременная баба» и с ее тела необходимо очистить паразитов, что «чека – есть орудие массовой расправы, а не суда», «достаточно социального происхождения, не надо вины». Фильм хорошо вписывался в политику исторической памяти начала 1990-х гг., которая распространяла вину за «страдания советского народа» на весь советский период, начиная с октября 1917 г.

В 1993 г. режиссером Гелием Рябовым был снят десятисерийный художественный фильм «Конь белый» на средства «Лада-Банка». Фильм «переворачивал» прежнюю советскую официальную версию Гражданской войны, изображая то, как «благородные белые офицеры» ведут героическую борьбу против «взбунтовавшейся толпы», главная цель которой – не судьба России, а как лучше «отнять и поделить». В основу фильма был положен библейский миф о борьбе добра со злом. Начинается фильм с отсылки к библейскому образу «всадника на белом коне», поддерживающего визуальным образом «Георгия Победоносца на белом коне», поражающим « зло», роль которого в картине выполняют «красные», затеявшие кровавую смуту. Так у храма в Петрограде слышится разговор, что хрип революции – это

хрип сатаны, и при этом идет звуковой ряд не то сатанинскому смеха, не то хрипа.

Во второй серии показано, как живут «красные комиссары»: особняк в Екатеринбурге 16 июля 1918 г., в котором пьянятся советские партийные работники вместе с буржуазными дамочками, они танцуют танго под пианино и курят длинные сигареты. Здесь же крутится дамочка в красном платке. Столы завалены едой, есть даже красная и черная икра, шампанское и вино в изобилии. Пьяный коммунист рассказывает, что однажды они раздели до гола контрреволюционеров и закопали их в землю по пояс на 40-градусном морозе, а утром пришли – «а они все белые». На риторический вопрос, хорошо ли обжираться, когда рабочие голодают, предлагают послать яйца в Кремль, и тогда «мы победим гидру».

Сегодня уже позабыты те коннотации, которые были актуальны в начале 1990-х гг., когда продовольствие в нашей стране доставали по талонам и с ненавистью описывали сытную и роскошную жизнь советской партноменклатуры. Представленная в фильме сцена должна была разжечь ненависть уже в отношении всех «красных» как представителей правящего класса в советскую эпоху. А далее из серии в серию показываются действия красных садистов: то царскую семью убивают и глумятся над трупами, то кого-то пытают в застенках, то расстреливают кого-то под еврейскую музыку. Арестованный белыми большевик заявляет, что «мы всю Россию кровью зальем, а своего добьемся» и т. д. Правда, в фильме показано и то, как белые топят баржу с пленными красными.

Для российских кинематографистов, выбравших в качестве исходной объяснительной модели консервативно-проимперскую стратегию освещения революционных событий 1917-го г., Февральская революция выступает своеобразным прологом для раскрытия ранее полузапретной темы – гибели царской семьи. Именно с позиции консервативно-проимперской версии, к примеру, трактуется образ царя Николая II в фильме «Романовы: венценосная семья» режиссера Глеба Панфилова, вышедшем на экраны страны в 2000 г. В данном фильме проводится четкая грань между хорошим и добрым царем и плохими революционерами-большевиками, решившими убить венценосную семью. При этом образ главного киногероя – Николая II – в самом начале

ленты предстает перед зрителями в виде глубоко страдающей и переживающей за судьбу собственной семьи (а не за судьбу России!) фигуры, ставшей жертвой политических интриг и государственного заговора. Подписывая акт отречения от престола, Николай II приносит в жертву сложившимся обстоятельствам как свою репутацию царствующей особы, так и должность главнокомандующего российской армией в один из самых ответственных периодов Первой мировой войны. Здесь просматривается идея о том, что, если бы не Февральская революция (а тем более – большевистская революция), то Российская империя вышла бы победителем из Первой мировой войны. Сверхзадача фильма – вызвать у зрителя острое чувство недовольства революционной смутой и коллективным заговором царских генералов и думских депутатов, принудивших царя отречься от престола.

Образы руководителей партии большевиков – Ленина, Троцкого и Свердлова – в фильме представлены в виде зловещих фигур с отвратительными физиономиями, которые ведут переговоры по поводу решения судьбы царской семьи в мрачных интерьерах закулисья какого-то театра летом 1918 г. Именно тогда, согласно режиссерской версии, Ленин произнес слова о том, что врагам нельзя оставлять живого знамени, то есть, санкционировал убийство царской семьи. Большевики трактуются в фильме как государственные и религиозные преступники, совершившие страшный христианский грех цареубийства. Следует также отметить, что у данного фильма было два варианта финала. В первом варианте «Романовых» картина заканчивалась сценой захоронения останков царской семьи в усыпальнице Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге, а во втором – документальными съемками из храма Христа Спасителя, где Патриарх Алексий II объявил членов царской семьи невинными мучениками, совершая их канонизацию. В этой связи становится очевидным общий конъюнктурно-политический замысел фильма.

В том же 2000 г. на экраны страны выходит фильм Александра Сокурова «Телец», рассказывающий о последних днях жизни тяжело умирающего в Горках В.И. Ленина. По замыслу режиссера, данный фильм выступает идейно-художественным продолжением тетралогии о главных диктаторах XX в., олицетворяющих собой неограниченную власть и умело ею пользующихся. В первом фильме «Молох» речь идет о Гитлере, во втором, названном «Телец», – о Ленине.

Третий фильм под названием «Солнце» посвящен жизнеописанию японского императора Хирохито.

Название «Телец» символизирует жертвенное животное, с которым должен ассоциироваться образ умирающего вождя революции. В фильме образ Ленина рисуется в виде немощного, жалкого человечка, испытывающего страшные муки от своего физического бессилия и невозможности вырваться из замкнутого круга политической изоляции, который создали вокруг него партийные коллеги и домочадцы. Представленное в фильме в физиологических подробностях больное тело вождя должно было вызвать у зрителей тошнотворное чувство брезгливости, благодаря чему режиссер достигает задуманного эффекта дегероизации и демифологизации образа Ленина в глазах зрителей.

В данной картине мы улавливаем определенные признаки присутствия в ней элементов стратегической установки неолиберального характера. Это и проводимая ее создателем очевидная параллель между гитлеровским и советским тоталитарными режимами, и взгляд на главного героя как на жертву сложившихся обстоятельств, а на его страдания – как на неизбежную расплату за неудержимую жажду власти. Наконец, о неолиберальной установке фильма говорит и достигаемый конечный эффект – сбрасывание сакральных одежд с вождя мировой революции.

В 2008 г. режиссером Владимиром Мотылем был снят фильм «Багровый цвет снегопада» по собственному сценарию. Фильм охватывает большой временной промежуток: годы Первой мировой войны, революций, Гражданской войны и новой экономической политики. Основная стратегическая установка данного фильма – консервативно-проимперская, а тема фильма – Россия, «которую мы потеряли». В нем говорится о невежественной дикой черни, которая не понимает мира, где «хрустит французская булка», а подтянутые «благородные» корнеты и юнкера кружат прекрасных барышень. Герои фильма четко разделены на две группы: офицеры старой армии и «революционное большевистское отребье». Показана сцена, когда главная героиня в Петрограде, завидев пьяных матросов в бушлатах нараспашку, прячется на набережной, а матросы тем временем бредут нетвердой походкой мимо и горланят непристойную песенку. Октябрьскую революцию герои встречают на вокзале в Иркутске, где они сталкиваются с неадекватными и жестокими местными комисса-

рами в кожанках, которые, нацепив красные тряпки на грудь, творят жестокость и беспредел по отношению к пожилому генералу, который приехал с инспекцией и расстреливают его без суда и следствия прямо возле вокзала. Впрочем, и последующее изображение советских людей уже в годы НЭПа такое же карикатурное и стереотипное. Для маркировки советского пространства в фильме служат развешанные в Москве (куда приехала героиня из эмиграции, чтобы поквитаться за убитого мужа) плакаты с надписями: «Маркс. Ничто человеческое мне не чуждо» и «Религия – опиум для народа» (последний плакат – на храме Василия Блаженного).

Тему «благородных белых патриотов» продолжает фильм «Адмирал» режиссера Андрея Кравчука, вышедший на экраны в том же 2008-м году. Режиссер показывает образ честнейшего и благороднейшего верховного правителя, этакого последнего шанса России, которым он, разумеется, в реальности не был. Любовь, шампанское и приятные балы и прогулки, детский смех, чистота и порядок должныствуют символизировать «Россию, которую мы потеряли» и одновременно тот «милый мир», в который вторглась большевистская тьма. Так, Колчак мысленно разъясняет своей любимой женщине – Тимиревой: «Революция заслонила будущее от нас. Надвигается тьма». Поскольку в начале 2000-х гг. РПЦ стала все активнее заявлять о себе как о главном агенте политики исторической памяти, то это получило свое отражение и в данном фильме: вот Колчак собирает команду во время боя на молебен – и вражеский корабль подрывается на мине, вот Каппель призывает Бога на помощь – и без патронов побеждает красных безбожников, вооруженных до зубов и заставших в окопах.

В 2010-е гг. стали бесперспективными попытки обелить адмирала Колчака и представить его «ангелом во плоти», о чем свидетельствуют «войны памяти» и «войны памятников», развернувшиеся вокруг его фигуры⁵⁴⁷. Поэтому

⁵⁴⁷ Вибе П.П. Мифологизация публичной истории Гражданской войны в Сибири // Два цвета – две правды?: Материалы круглого стола в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Омск, 2020. С. 11–22; Кокоулин В.Г. «Война памятников» и «война памяти» в постсоветской России // Пятые Ядрицевские чтения: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. Омск, 2019. С. 29–35; Леготина Н.А. Отражение исторического

предпринимаются попытки найти второстепенные фигуры, не столь одиозные, как адмирал Колчак, и сделать их «символом белой идеи». Одним из таких персонажей стал генерал Анатолий Пепеляев – вояка-генерал, не замешанный в кровавых делах белого режима. В 2015 г. появляется кинокартина «Контрибуция» режиссера Сергея Снежкина. Белогвардейцы берут город Пермь, однако положение армии бедственное – не хватает всего, но и конфисковать нечего, все уже забрали красные. Тогда генерал Анатолий Пепеляев по совету своего адъютанта приглашает промышленников и требует с них предоставить его армии нужную сумму денег. Одна богатая вдова в качестве платы дает большой бриллиант, который тут же исчезает. Чтобы его найти, генерал Пепеляев предлагает приговоренному к расстрелу красному следователю Мурзину в обмен на жизнь найти украденный бриллиант. Фильм оказался удивительно созвучным не Гражданской войне, а российскому обществу середины 2010-х гг. Так, свора «состоятельных российских граждан» весьма похожа на российских олигархов 2010-х гг., а генерал Пепеляев говорит фразу: «Кто-то решил, что сегодня в России можно все – любая подłość, любое преступление... Все сойдет с рук... Я намерен доказать, что это не так». Вместо генерала Пепеляева эту фразу вполне мог бы произнести российский президент и никакого отличия современники фильма не заметили бы.

О том, как переформатируется историческая память о главных советских героях Гражданской войны, хорошо

материала в художественном кино, или «Чапаев» и «Адмирал»: смена эпох – смена героев // Время культуры в региональном пространстве: сб. науч. тр. Курган, 2010. С. 122–126; Петин Д.И. Миры в локальной истории: обзор круглого стола в Омске // Сибирский антропологический журнал. 2020. Т. 4, № 4. С. 38–49; Петин Д.И., Стельмак М.М. «Сибирь, союзники и Колчак»: восприятие военно-революционного периода 1917–1922 гг. современным обществом (в рамках работы Центра изучения истории Гражданской войны) // Гражанская война в России 1917–1922 гг.: историческая память и проблемы мемориализации «красного» и «белого» движения: сб. материалов науч.-практ. конф. Омск, 2016. С. 340–345; Шиловский М.В. Война с памятниками или за памятники: мемориализация Гражданской войны в Сибири // Гуманитарные проблемы военного дела. 2019. № 1. С. 133–138.

видно на примере современных российских кинофильмов о В.И. Чапаеве и Г.И. Котовском.

В 2012–2013 гг. на экраны российских кинотеатров вышел художественный фильм «Страсти по Чапаю» режиссера Сергея Щербина. Следует отметить, что сценаристом этого фильма был Эдуард Володарский, создатель скандального сериала «Штрафбат». Фильм, очевидно, задумывался как антипод «Чапаеву» 1934 г. Достаточно сравнить образ Д. Фурманова в обеих картинах. В фильме 1934 г. Фурманов поднимал авторитет Чапаева, в сериале С. Щербина Фурманов строчит доносы на Чапаева и стреляет ему в спину (правда, промахивается). Известная сцена с картошкой, при помощи которой Чапаев в фильме 1934 г. объяснял действия командира в различных ситуациях боя, теперь полностью переворачивается. Чапаев демонстративно сбрасывает широким движением руки разложенную кем-то картошку с карты и громко возмущается: «Сколько раз говорил, не кладите картошку на карту боевых действий».

В этом сериале сошлись несколько мифов постсоветской России. Один из них – «Россия, которую мы потеряли». В первой серии показана царская Россия – зажиточная и благолепная во главе с царем-батюшкой и сытым счастливым народом, который мирно живет и честно трудится, добротно одевается и сытно кушает. Другой миф – о глубокой и основательной религиозности российского населения до революции. Герои фильма постоянно крестятся, вся первая серия посвящена строительству церкви, показан священник с мудрым смиренным взором и соответствующими рассуждениями. Зато убийство священника «красными» показано как гнусная и отвратительная сцена. Молодой Чапаев не только строит церковь, но и совершает свой первый благолепный поступок – устанавливает крест на купол церкви, рискуя при этом жизнью. С купола он в итоге срывается, но благополучно оказывается в телеге с сеном, что смягчает удар. Когда уже в ходе революции его брат сообщает, что церковь он сжег, то Чапаев бьет его, а затем отправляется в церковь, где находит икону, крестится и возмущается, зачем же сожгли церковь. В ответ брат пишет донос в политотдел на Чапаева, что тот «контра» и верует в бога.

Красноармейцы в сериале постоянно напиваются до безобразия и скотского состояния. Гнусным персонажем

показан в картине и «демон революции» – Л.Д. Троцкий, который буквально измывается над боевым командиром дивизии, выплевывая ему шелуху семечек на начищенные до блеска сапоги и вообще позволяет себе оскорблять боевого командира, который в ответ на приказ о сдаче командования начинает причитать, что об него «ноги вытерли», потому что он «академиев не кончал». Дополняет отрицательные образы «красных» безбожников неизменный чекист – сексуально озабоченный, умеющий только расстреливать и бить всех, кто попадает в его кровавые лапы. Характерно, что и «белые» изображаются в том же негативном ключе. Так, к примеру, Белую армию символизируют звероподобные казаки, хотя и в ней попадаются «благородные» офицеры, но они – большая редкость.

Сериал, не смотря на то, что его главный положительный персонаж – широко известный «красный» герой Чапаев, опирается, тем не менее, на консервативно-проимперскую стратегию в описании событий Гражданской войны. В данной трактовке в Гражданской войне не оказалось ни явных победителей, ни побежденных. Любопытно отметить еще один момент, связанный с трактовкой в фильме образа Анки-пулеметчицы. В киноленте 1934 г. это был полностью вымышенный мифологический персонаж. За роль прообраза спорили жена Фурманова Анна Стешенко и санитарка Мария Попова. Согласно сюжету фильма, мифологическая Анка прибыла с комиссаром Фурмановым в дивизию в составе отряда иваново-вознесенских ткачей и проявила себя как смелая и решительная девушка. Ординарец Чапаева Петр Исаев обучил ее стрелять из пулемета и в итоге у них возник роман. В сериале «Страсти по Чапаю» Анка становится Анной Стешенко – женой комиссара Фурманова и у нее возникает любовная связь не с Петькой, а с самим Чапаевым, из-за чего Фурманов от ревности и стреляет Чапаеву в спину. Обратим внимание на то, что Чапаев из данного сериала полностью копирует реального адмирала Колчака, который завел любовную связь с женой своего подчиненного капитана 1-го ранга (затем контр-адмирала) Сергея Тимирева. Таким образом, в данном сериале «красный» Чапаев оказывается зеркальным отражением «белого» Колчака, а белые казаки – отражением чапаевских бойцов.

Похожая трансформация произошла и с Г.И. Котовским, который в сериале 2009 г. «Котовский» режиссера Ст-

нислава Назирова превратился из героя революционной эпохи в банального бабника и разбойника.

Таким образом запечатленная российским кинематографом 1990-х – начала 2010-х гг. проводимая в стране официальная политика памяти формировалась у массового зрителя представления о Гражданской войне как об исторической «смуте», во время которой патриоты-«белые» вели героическую борьбу против кровожадных «красных». Эта установка не исключала, однако, введения в сюжетные линии некоторых корректирующих моментов, связанных с происходящими в обществе изменениями взглядов на советский исторический процесс.

В 2015 г. на экраны страны вышла кинокартина «Батальонъ» режиссера Дмитрия Месхиева, который как и многие его предшественники придерживается консервативно-имперской стратегии. События, показанные в фильме, происходят в 1917 г. Он начинается с текста в самом начале, задающим направление повествования: «Россия. Весна 1917 г. Первая мировая война идет уже 3 года. Монархия свергнута, к власти пришло Временное правительство во главе с А.Ф. Керенским. Страну раздирают политические противоречие. Армия разваливается. Время смуты, хаоса и отчаяния...». Затем рассказывается, как по приказу Временного правительства создается женский «батальон смерти», который после прибытия на фронт фактически был уничтожен немцами. Заканчивается фильм текстом: «Мария Бочкирева за пособничество белым была расстреляна в 1920 г.», дескать, какие были кровожадные большевики, которые репрессировали такую героиню. Персонажи фильма четко разделены на две группы без полутонов: «плохие» – немцы, тупая ленивая разложившаяся от немецкого шнапса солдатня и состоящие из красных солдатские комитеты, а «хорошие» – героический женский батальон. А между ними безвольно болтаются офицеры и Керенский с группой военных.

Псевдопатриотизм, который стремится внушить зрителям создатели фильма, состоит в том, что за Родину надо уметь, чтобы «немцы нашу землю не топтали». И ни разу режиссер даже намеком не задает главных вопросов: «А за что, собственно, гибнем? Зачем солдаты сидят в грязных окопах, под бомбами и газами противника, за что убивают таких же солдат, как и они сами?». Правда истории, однако, состояла в том, что солдатам обеих сторон война была не нужна,

лишь правительства воюющих стран хотели продолжать ее. Ничего не сказано в фильме о гигантских военных потерях, отступлениях, нехватке снаряжения и боеприпасов. Но проводится мысль о том, что Великую империю разъедают изнутри «темные силы», которые подзуживают солдат брататься с немцем и бросать окопы. Основной вывод, который должны сделать те, кто посмотрел «Батальонъ», состоит в том, что Октябрьская революция – не следствие предшествующих ей социальных и политических катаклизмов, борьбы социально-классовых сил и политических партий, а всего лишь крупная «русско-немецкая провокация», осуществленная на германские деньги всевозможными шпионами.

Парадоксально, но даже в попытках придать патриотическое толкование событиям Первой мировой войны, режиссер фильма «Батальонъ» умалчивает о таком важном событии как брусиловский прорыв, поскольку тогда сразу возникла бы проблема, связанная с освещением факта перехода генерала Брусилова на сторону «красных» после победы большевистской революции 1917 года.

Согласно социологическим опросам, которые проводились в России в разные годы, среди значимых событий XX в. самым главным остается Победа в Великой Отечественной войне. Столь же значительное место занимает тема Великой Отечественной войны в российском постсоветском кинематографе. Так, за последние 20 лет было снято более сотни разных фильмов и сериалов, посвященных этой теме. Однако среди них не оказалось ни одного, непосредственно посвященного Победе в мае 1945 года. Даже снятый в 2006 г. фильм «День Победы» рассказывал не столько о Победе, сколько о том, как воевал штрафбат, состоящий из репрессированных и уголовников.

Переходя к анализу постсоветского кинематографа, повествующего о периоде Великой Отечественной войны, следует напомнить, что в советские годы в задачу политики памяти входило конструирование таких образов данной войны, которые бы исключали из коллективной памяти скорбные страницы военных неудач⁵⁴⁸. Если посмотреть фильмы, которые вышли в начальный период войны и в послевоенное время, то отчетливо видно, что первые были посвящены мо-

⁵⁴⁸ Добренко Е.А. Поздний сталинизм: эстетика политики. Москва, 2020. Т. 1. С. 59.

билизации всех ресурсов на борьбу с фашистскими захватчиками, а вторые – победе как символу торжества советского строя, сталинского руководства и преимуществ социализма. В фильмах послевоенных лет основное внимание уделялось победоносным сражениям – битве под Москвой, Сталинградом, Курском, наступлению на Берлин. А, например, Ржевская битва в числе многих других сражений, в которых Красная Армия или не достигла значительных успехов или потерпела поражение, сознательно вытеснялась из исторической памяти и, соответственно, из массового сознания.

В годы перестройки табуированные в советском кинематографе такие темы как судьба военнопленных, коллaborационизм, штрафные батальоны и роты, репрессии, поражения в начальный период войны и т.д. стали главными сюжетами многочисленных фильмов и сериалов: в фильме «Гу-га» (1989, режиссер В. Новак) показаны штрафные роты, в телесериале «Плач перепелки» (1990, режиссер И. Доброволов) – полицаи и коллаборационисты, в «Охоте на единорога» (1989, режиссер В. Лаптев) – военнопленные, попавшие после фашистских концлагерей в сталинский ГУЛАГ.

В 2004 году на экраны выходит фильм «Свои» (2004, режиссер Дмитрий Месхиев), в котором деревенский староста-полицай изображен неплохим, бывалым человеком, спасающим от немцев советских солдат, бежавших из плена⁵⁴⁹. Происходит кинематографическое усложнение образов «своих», попавших в сложный переплет событий военного времени, когда однозначно трудно определить, кто есть «свой», а кто – «чужой».

Тема «хороших фашистов» была продолжена в фильме «Враги» (2007, режиссер Мария Можар). Повествование ведется от имени мальчика, который рассказывает, что немцы в их деревне живут почти год и хорошо уживаются с местными бабами. Те стирают им одежду и кормят. Староста деревни однажды пошел в лес и пригрозил партизанам: если что-нибудь натворите, еды не получите. Так что партизаны к немцам с добром, и они с ними с добром. Показанная в фильме деревенская баба Настка то шутит о том, что немцы

⁵⁴⁹ Кегель И. де. Необычные перспективы: Великая Отечественная война в новейших российских фильмах // Память о войне 60 лет спустя. Москва: Новое лит. обозрение. 2009. С. 754–759.

скоро от скуки подохнут, то грустит и поглаживает вывешенный сушиться немецкий китель, заявляя, что ей тоже хочется о ком-то заботиться – «счастье, хоть и дырявое».

Ключевая идея данного фильма вполне прозрачна, она из той же серии, что высказывания коллаборационистского толка: если бы не проклятый Сталин со своей обороной Ленинграда, Москвы и т.п., пили бы баварское! В роли одного из представителей фашистов в оккупированной деревне изображен офицер-очкикарик, который читает Гейне хозяйке избы. Этот же очкарик-фашист пишет рапорт об отправке его на фронт, поскольку он не желает в тылу «воевать с детьми» (хотя паренек, с которым он «не желает воевать», не понятно по какой причине попытался подорвать рельсы и был захвачен патрулем).

Фашистские офицеры и солдаты, которые представлены в ряде постсоветских фильмах в качестве неких жертв военного времени, которых против их воли Гитлер погнал на кровавую бойню, по сути, уравниваются с советскими солдатами, которые тоже рассматриваются как жертвы, но уже другого кровавого диктатора – Сталина, который, как и Гитлер, гонит их на бойню. Данное расхожее клише, которое характерно для неолиберальной версии политики памяти, подспудно проступает сквозь сюжетную ткань таких фильмов как «Мы из будущего» (2008, режиссер Андрей Малюков) и «Сталинград» (2013, режиссер Федор Бондарчук).

Если в ряде постсоветских фильмов символом гитлеровской диктатуры выступают фашистские интеллигенты-очкиарки и философствующие фашистские офицеры, то в качестве символов сталинской диктатуры представлены отморозки-энкавэдэшники, которые истребляют больше «своих», чем «чужих» и делают это более изощренно, чем гитлеровцы. Так, в сериале «Спасти или уничтожить» (2013, режиссер Владимир Фатьянов) первый же труп на экране – красноармеец, застреленный злобным энкавэдэшником прямо в камере. А далее показаны лейтенант, направленный из-под расстрела на безнадежное задание, генерал с тремя годами лагерей за спиной, жестокая энкавэдэшница, которая убивает больше советских солдат, чем фашистов, расстреливающий своих же пленных контуженный майор. Следует отметить, что в данном сериале нацисты, в отличие от сотрудников НКВД, всячески облагораживаются. Так, в фильме показана сцена, когда немецкого ефрейтора, который украл

ложки у «руSSIше швайнe», «бравый и честный» немецкий офицер желает немедленно наказать. Судя по явной тяге режиссера к приятию образам сотрудников НКВД еще больших, чем их врагам-фашистам, отталкивающих черт, его исходной стратегической установкой выступает неолиберальная версия политики памяти, взятая в своей утрированной, инверсионной форме, а именно: советские сотрудники органов госбезопасности ведут себя на войне гораздо страшнее, чем немецкие захватчики.

Из фильмов последних лет о Великой Отечественной войне, пожалуй, только в картинах «28 панфиловцев» (2016 г., режиссеры Ким Дружинин и Андрей Шальопа) и «Девятаев» (2021, режиссер Тимур Бекмамбетов и Сергей Трофимов) можно уловить некоторые черты ностальгически-просоветской стратегии политики памяти. В обоих фильмах с большими подробностями раскрывается героизм и военный подвиг советского человека. Среди персонажей фильмов нет ни злобных особистов, ни «добрых» нацистов. Однако нельзя не отметить, что в «28 панфиловцах» в пламенной и весьма продолжительной речи комбата, вдохновляющей советских бойцов на смертный бой с фашистами, почему-то ни слова не говорится ни о СССР, ни о Сталине, а только о России и русском народе. Кроме того, неправдоподобно выглядит сцена молитвы солдат перед боем, среди которых, как известно, были и казахи, и киргизы. Эти и некоторые другие эпизоды фильма, не отличающиеся правдоподобием, придают его патриотической интенции несколько натужный характер, заставляют усомниться в искренности его просоветских ностальгических порывах.

Фильм «Девятаев» посвящен реальному подвигу, совершенному гвардии старшим лейтенантом Михаилом Девятаевым, которому удалось сбежать из немецкого концлагеря Узедом на угнанном бомбардировщике. Но при общей правдивости повествования о трудностях задач, которые решает герой в процессе подготовки и проведения данной дерзкой операции, весьма сомнительно выглядит его мужская дружба с вымышленным киноперсонажем Николаем Ларином, оказавшимся после имитации своей смерти еще и предателем, поскольку сознательно поступает на службу к врагам. Описываемая на протяжении всего фильма данная странная связь героев невольно вызывает у зрителей неудобные мысли о ее

скрытом сексуальном характере, что противоречит общему просоветскому и патриотическому пафосу фильма.

Что касается отражения ностальгически-просоветской стратегической установки в российском кинематографе, то она начинает впервые заявлять о себе в целом ряде кинолент, посвященных годам послевоенной жизни, хрущевской «оттепели», космическим достижениям эпохи СССР. К ним, на наш взгляд, можно отнести такие картины, как «Ликвидация», «Оттепель», «Оптимисты», «Время первых», «Салют-7».

В 2017 г. киноиндустрия нашей страны представила два фильма о космосе, основанные на реальных событиях. Этот факт подтверждает, что тема космоса оказалась весьма актуальной для российской аудитории как никогда ранее. Первый фильм, вышедший в апреле 2017 г. под названием «Время первых», рассказывал о первом космонавте, вышедшем в открытый космос, Алексее Леонове и его напарнике Павле Беляеве. Режиссер Дмитрий Киселев удачно воплотил в киноленте неповторимую атмосферу общественного подъема и вдохновения новыми научными открытиями середины 1960-х гг., когда космическая гонка между США и СССР достигла своего пика и на кон выставлялись человеческие жизни ради первенства выхода в открытое космическое пространство.

В фильме основной акцент делается на характерах и судьбах главных героев, которые благодаря своему мужеству и самоотверженности превратили, казалось, совершенно невероятное в реально выполнимое. В целом фильм наполнен драматическими мотивами, без которых было бы сложно вызвать патриотические чувства у зрителей. В нем главные киногерои Леонов и Беляев, узнав обо всех опасностях, которые им угрожают, были непоколебимы в своем намерении отправиться в космос и выполнить государственное задание. Несмотря на все трудности и непредвиденные обстоятельства, финал фильма оказывается счастливым. Герои выжили, вернулись к своим семьям, страна вновь получила мировую славу и уважение, а зрителей, посмотревших «Время первых», переполняли патриотические чувства гордости за державу.

В октябре 2017 г. в прокат вышел фильм режиссера Клима Шипенко «Салют-7», рассказывающий об одной из самых тяжелых и опасных экспедиций советских космонавтов. Полет Виктора Савиных и Владимира Джанибекова, который

состоялся в 1985 г., навсегда вошел в мировую историю, закрепляя за советскими космонавтами право называться покорителями космоса: космонавтам удалось вернуть жизнеспособность космической станции.

Следует отметить, что среди публики и кинокритиков данные фильмы получили очень высокий рейтинг. Это наталкивает на мысль о том, что и создатели картин, и их зрители оказались небезразличными к героическим страницам советской истории освоения космоса. Фильмы, способные взять за душу человека, перевернуть все внутри и помочь осознать что-то новое, до сих пор неизведанное – это именно то, чего не хватало современному российскому кинематографу на протяжении многих лет.

В кинокартинах «Время первых» и «Салют-7» тема освоения космоса представлена была именно в том формате, в котором ее проще всего воспринимать современному зрителю, – в жанре блокбастера, насыщенного активным действием, неожиданными поворотами сюжета, где космонавты выступают супергероями. Таким образом, тенденция роста популярности космического жанра в российском кинематографе оказалась обусловлена, с одной стороны, коммерческой составляющей развития кинематографа в целом⁵⁵⁰, а с другой – востребованностью патриотической тематики у современного общества, его стремлением к переживанию чувства гордости за великие достижения своего Отечества, относящиеся как к советскому прошлому, так и к постсоветскому настоящему.

IV.2. Политика памяти о советском прошлом, преломленная в школьных учебниках отечественной истории 1990-х – 2010-х годов

Учебник истории – один из важнейших инструментов политики памяти, связанной с использованием таких технологий как замалчивание, забвение, обеление, переизображение отдельных страниц истории, выделение учредительного события, за которое цепляется историческая

⁵⁵⁰ Лалетина А.Д., Гмызина Э.В. Репрезентация темы освоения космоса в современном российском кинематографе // Общество. Наука. Инновации: сб. ст. XVIII Всерос. науч.-практ. конф.: в 3 т. / Вят. гос. ун-т, 2018. Киров, 2018. С. 415–421.