
Егор Исаев

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА В РОССИИ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ В ПОПУЛЯРНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Статья посвящена анализу таких социальных явлений, как политика прошлого и историческая политика. Анализ фокусируется на таком средстве коммуникации политики как массовый кинематограф. Происходит систематизация кинообразов о сталинской эпохе: Второй мировой войне, до- и послевоенном времени в продуктах массовой культуры. Работа проводится с позиций публичной истории с использованием теории репрезентации Стюарта Холла с помощью семиотического и нарративного методов анализа фильма. Для анализа было отобрано 13 кассовых исторических фильмов с 2000 по 2014 гг., включая «Сталинград» (2013), «Утомленные солнцем 2» (2010), «Шпион» (2012), «Гитлер-Капут!» (2008). Обнаружены «зоны умолчания»: до- и послевоенный периоды практически не фигурируют в фильмах, выявлена тенденция превращения исторической драмы в блокбастер формата кино-комикса.

Ключевые слова: историческая политика, память, публичная история, популярный кинематограф, тоталитаризм, сталинская эпоха

Постсоветская Россия так и не смогла прийти к консенсусу относительно своего прошлого (см., Гизен в этом номере). Сталинская эпоха – ярчайший пример неоднозначности оценки обществом: на одну стену пещеры объект отбрасывает мрачные тени, рисуя картины страха и скорби, на другую – геометрически правильные фигуры, конструирующие

Егор Михайлович Исаев – преподаватель, методист Факультета коммуникаций, медиа и дизайна, Департамент медиа, Национальный Исследовательский Университет Высшая Школа Экономики, Москва; аспирант Кафедры культурологии и социальной коммуникации, РАНХиГС, Москва, Россия. Электронная почта: emisaev@hse.ru

окружающий мир как простой и цельный. Дискуссия по поводу сталинской эпохи – продолжение дискуссии о тоталитаризме, начатой еще на заре XX в. Термин «тоталитаризм» появился в работах журналиста и политического активиста Джованни Амендолы как ответ на политику Бенито Муссолини (Griffin 1995) и активно использовался профашистскими теоретиками как позитивная характеристика режима (Gentile 1928). Определение описывало режим «дуче» как новую форму диктатуры, отличную от деспотизма, во многом благодаря использованию медиа, которые были недоступны тиранам прошлого.

Понятие исторической политики появилось в Германии в 1980-х гг. в связи с попыткой бывшего канцлера ФРГ Гельмута Кёльна запустить процесс морально-политического поворота (Рулинский 2013). Его смысл заключался в желании ряда историков и правящей партии пересмотреть отношение к прошлому, прекратив самоуничижительную работу с прошлым, «переключив» внимание на положительные события. Это встретило сопротивление академического сообщества, усмотревшего в такой политике ревизионизм и попытки построения немецкой идентичности вне коллективной ответственности за ошибки прошлого (Habermas 1989).

Диалог переместился на страницы ведущих периодических изданий, ученые были поддержаны общественностью, рамка исторической политики видоизменилась, перестав пониматься только как процесс взаимодействия власти с национальным прошлым, но как диалог внутри гражданского общества.

Исходя из вышесказанного, представляется крайне важным проанализировать современную историческую политику в России. Анализ сконцентрируется на репрезентациях тоталитарного прошлого в медиа, тем самым ответив на вопрос, как сталинская эпоха реконструируется в историческом кинематографе. Для решения этой задачи необходимо систематизировать знание об исторической политике в России, затем обратиться к теории репрезентации Стюарта Холла (Hall 1980), с помощью семиотического и нарративного методов проанализировать кассовые современные киноленты.

Историческая политика и короткий XX в.

Среди теоретиков тоталитаризма нет консолидированного мнения касательно его типологии, как нет и «реестра» тоталитарных режимов. Теоретические концепции складываются в основном вокруг Третьего рейха и Советского Союза сталинского периода. Холокост и ГУЛАГ попадают под пристальное внимание исследователей уже в 1940–50-е гг. В работе «Открытое общество и его враги» Карл Поппер находит источники тоталитарной идеологии в философских концепциях Гегеля и Маркса (Поппер 2006). Развивая свою мысль, он противопоставляет тоталитаризму либеральную

демократию, настаивая на том, что идеальной государственной системы не существует, и задача общества – обеспечить модель, позволяющую без кровопролития отстранять элиты от власти. Разбирая условия, при которых стало возможным появление репрессивных учреждений, Ханна Арендт в анализе сталинизма и нацизма указывает на схожесть режимов: оба ставят идеологию и партию выше государства. Идеология становится проводником информации и разрушает привычную коммуникацию между властью и обществом, что приводит к появлению мистического вожества и «машинны массового непрерывного террора» (Арендт 1996: 672). В этом смысле, ключевой идеологической составляющей становится этничность: пангерманизм и панславизм, которые скрывают в себе новые формы континентального империализма. Карл Фридрих и Збигнев Бжезинский, обсуждая Холокост и Вторую мировую войну, также концентрируют свое внимание на гитлеровской Германии и СССР (Fridrich, Brzezinski 1956). Они развивают тезисы Арендт и выделяют шесть признаков тоталитарного общества: идеология, охватывающая все стороны общественной жизни; партия, возглавляемая одним лидером; террористический полицейский контроль; монополия на СМИ; монополия на вооруженные силы; централизованная плановая экономика (Fridrich, Brzezinski 1956: 13).

Несмотря на это, дебаты относительно правомерности сравнения гитлеровского и сталинского режимов и артикуляция последнего как тоталитарного не утихают до сих пор, более того, продолжают набирать обороты. Парламентская ассамблея ОБСЕ 1 июля 2009 г. выступила за инициативу Европейского парламента объявить 23 августа, день подписания пакта Молотова-Риббентропа, Общеευропейским днем памяти жертв сталинизма и нацизма, что встретило сопротивление со стороны МИД РФ (РИА Новости 2013). Данный пример демонстрирует столкновение полярных позиций: желание интегрировать историю СССР в общеευропейскую историю со стороны ЕС и сильное сопротивление этому со стороны России, что в итоге запускает процесс обособления в исторической политике. Самым серьезным препятствием для интеграции российского сюжета в общеευропейскую историю является невозможность найти компромисс при сопоставлении средств и результатов политики Сталина:

Победа 1945 года – не просто центральный смысловой узел советской истории, начавшейся Октябрьской революцией и завершенной распадом СССР; фактически это единственная позитивная опорная точка национального самосознания постсоветского общества. Победа не только венчает, но как бы очищает и оправдывает войну, одновременно «закрывая» от рационализации ее негативную, обратную сторону, табуируя тему войны, а вместе с ней закрывая и саму возможность объяснения причин и хода войны, анализа действий руководства, природы государственного режима, подчинившего подготовке к войне все сферы общественного существования (Гудков 2005).

Нужно отметить, что интенция выработать отношение к сталинскому прошлому на самых разных уровнях все же имела место: после 1988 г. выходят романы В. Шаламова, А. Солженицына, упраздняется старая школьная программа по истории, создается общество «Мемориал», перед которым поставлена задача увековечить память жертв сталинизма (Ферретти 2002).

Летом 1989 г. Френсис Фукуяма публикует свою работу «Конец истории», в которой выдвигает тезис, что победа либеральной демократии над социализмом, США – над Советским Союзом, конец биполярного мира – «это, возможно, не просто окончание холодной войны или завершение какого-то периода всемирной истории, но конец истории как таковой» (Фукуяма 1990: 85). Позже Фукуяма рассматривает канувшие в прошлое тоталитарные режимы, подчеркивая, что желание свободы и признания являются основной движущей силой исторического процесса (Fukuyama 1992). По мнению автора, несостоятельность социализма, нацизма и фашизма в удовлетворении этих потребностей, предопределяет победу либеральной демократии, завершение социокультурной эволюции и конец истории как процесса противостояния идеологий, сменяющих друг друга революций и войн.

Это утверждение, содержащее поэтическую силу, ярко высказывается о гуманизме и индивидуализме. Но в 1980-е гг. происходят совершенно иные процессы: в споре условных либералов-западников и славянофилов касательно причин сталинизма выдвигаются противоположные концепции (Вирская 2002). Первые видят в нем следствие экономической отсталости царской России, вторые рассматривают сталинизм как инородную, чужую, заимствованную у Запада управленческую модель, которая разрушила русскую национальную идентичность. Между тем в современной России исследователи замечают знакомые черты тоталитаризма. Мария Ферретти, призывая не противопоставлять ельцинский и путинский режимы друг другу в силу схожести, предлагает рассматривать решение Путина вернуть гимн СССР как «постмодернистский коллаж – память, в которой двуглавый орел соседствует со сталинским гимном» (Ферретти 2002). Алексей Миллер указывает на возвращения тоталитарных практик, среди которых: заказ и последующие издание школьных учебников истории под редакцией консервативных А. В. Филиппова и А. А. Данилова; создание фонда «Исторической памяти» и комиссии по противодействию попыткам фальсификации истории (Миллер 2009). Список можно дополнить, включив в него «Закон Яровой», предусматривающий наказание за вариативность трактовок истории (ст. 354.1 УК РФ); имперские государственные праздники «День народного единства» и законопроект о «Дне взятия Парижа»; активную «восстановительную» постройку православных храмов (Фонд 200... 2015); политическое давление на ряд НКО (в том числе занимающихся работой с прошлым и памятью) посредством закона о некоммерческих организациях и многое другое. Эти меры имеют прямое воздействие на историческую

память, трактуемую в рамках единого подхода к истории, который подразумевает бесспорность исторических интерпретаций.

Появление исторической политики может быть интерпретировано, как намерение власти запустить процесс «забывания», акцентируя внимание на исторических событиях в попытках закрепить за ними определенные интерпретации. Речь может идти о политическом процессе, в котором власть решает проблему легитимности с помощью набора историко-политических образов. Другой стороной исторической политики является общественное осмысление собственного прошлого, в котором принимают участие самые разнообразные профессиональные группы. Преподаватели истории, профессиональные историки, музейеведы, архивисты, журналисты поднимают все новые вопросы, давая им разные интерпритации. Распространяясь и сталкиваясь в общественном дискурсе, эти процессы создают новые мифы и образы, воздействующие на историческую память и понимание прошлого.

Современная историческая политика не ограничивается академическими дискуссиями или реформами образовательных программ. Не менее важным инструментом оказывается работа в области массовых коммуникаций. Фонд кино, к примеру, ежегодно производит отбор заявок и распределяет средства на поддержку кинокартин, в том числе для создания политически выигрышных образов прошлого (Фонд кино 2014). Эта политика вытекает из понимания важности конструирования образов прошлого в массовой культуре.

Для более детального описания этого процесса используется аналитическая модель «кодирования-декодирования», разработанная Бирмингемской школой. Луи Альтюссер предлагает понимать идеологию не как характеристику экономической практики, но как самостоятельную практику, которая реализуется, в том числе, в средствах массовой информации (Althusser 2014). СМИ используют системы репрезентаций, чтобы сообщать индивидам отношение к реальности, тем самым конструируя их самоидентификации. Развивая эту идею, Стюарт Холл добавляет, что при помощи процесса кодирования, элиты сужают или упрощают системы репрезентаций до наиболее соответствующих господствующей идеологии; система декодирования является основным способом сопротивления со стороны аудитории, поскольку предполагает переосмысление сообщения (Hall 1980). Создается система отношений, в которой производитель пытается «угадать» желание общества видеть ту или иную проблему в определенном ракурсе. Популярный кинопродукт – и есть процесс коммуникации между элитами и обществом, в котором производитель выступает в роли медиатора.

Образы сталинского прошлого

Особенность кинематографа, с одной стороны, в его доступности для ретрансляции идеологии, а с другой – потенциально высокая рентабельность.

Создание фильма – попытка угадать и удовлетворить запрос аудитории, воспользоваться культурной конвенцией в той теме, с которой он работает. Говоря иначе, успех кинокартины – это констатация солидарности элит и масс относительно реконструируемой в ней реальности (Bourdieu 1986). Соответственно, исторический фильм – масштабное поле российской исторической политики, а ее форма всегда задается активным действием: созданием образа и актом его покупки аудиториями.

Исходя из рейтинговых сборов российского кинорынка с 2000 по 2014 гг., удалось выделить ряд кинолент, которые реконструируют события времен правления Сталина и одновременно могут быть названы популярными. В топ-200 попали 13 фильмов, обладающие вышеперечисленными характеристиками (Табл. 1).

Таблица 1.

Самые кассовые исторические фильмы российского производства в 2000–2014 гг.

<i>№</i>	<i>Название фильма</i>	<i>Режиссер</i>	<i>Год выпуска</i>	<i>Сборы в прокате (\$)</i>
1	Сталинград	Федор Бондарчук	2013	51 760 472
2	Гитлер-капут	Марюс Вайсберг	2008	9 713 551
3	Сволочи	Александр Атенесян	2006	9 662 551
4	Мы из будущего	Андрей Малюков	2008	8 228 500
5	Мы из будущего – 2	Александр Самохвалов	2010	8 224 984
6	Предстояние	Никита Михалков	2010	7 499 840
7	Край	Алексей Учитель	2010	5 129 300
8	Шпион	Алексей Андрианов	2012	4 588 176
9	Брестская крепость	Александр Котт	2010	4 404 729
10	Белый тигр	Карен Шахназаров	2012	3 427 641
11	Матч	Андрей Малюков	2012	2 204 000
12	Первый после бога	Василий Чигинский	2005	1 785 000
13	Поп	Владимир Хотиненко	2010	1 708 837

Большая часть кинолент работает исключительно с событиями Второй мировой войны, которая уже традиционно представляется в «сокращенном» виде Великой Отечественной войны. Причем эти сюжеты вписываются в более общий исторический нарратив, логика которого заключается в создании своеобразного «мостика» между дореволюционной Россией и Советским Союзом. Так, кинолента «Первый после бога» – это желание уместить два разных периода, советскую и имперскую России, в одном сюжете, поместить воинскую элиту белогвардейцев в антураж Второй мировой войны

на сторону Советского Союза и создать из образа полярного прошлого монолитный нарратив. Протагонист фильма, капитан Маринин (Д. Орлов), герой и гордость советского флота, возвращается с очередного сражения. На базе его ожидает сотрудник СМЕРШ (М. Гомишвили), который, прознав про дворянские корни капитана, намеревается взять его под стражу. Маринин оказывается потомком белогвардейского офицера. Он говорит по-французски, танцует вальс, с завидной легкостью покоряет сердца иностранок и играет в карты. С другой стороны, Маринин – идеальный образ настоящего офицера, он по-советски прост и надежен, по-гусарски удачлив, храбр и беззаботен. Чекист закрывает дело капитана, совершившего очередной подвиг, и пожимет ему руку. Так заключается союз между двумя эпохами, казалось бы, враждебными друг к другу.

Особенность логической «склейки» Российской Империи и Советского Союза – репрезентация предвоенного прошлого как романтизированного «крестьянского» воспоминания, или же идеализированного пространства сытости и спокойствия. В снятом по роману Александра Сегеня фильме «Поп», предвоенное время предстает утопией, смиренной и светлой жизнью в сельской местности, где пасутся коровы и летают жирные мухи. Конфликт строится вокруг молодой девушки Евы (Л. Арзамасова), которая мечется между двумя религиями – иудаизмом и православием. Военное время стремительно врывается проезжающим мимо танком, из которого выпрыгивает молодой красноармеец и бросается к попу с просьбой благословения. Именно после этой сцены повествование фильма начинает сильно меняться. Сюжет успешно встраивается в привычный образ войны как отправной точки грядущего ужаса.

Иными словами, вся трагичность XX в. сосредоточена на Великой Отечественной войне, игнорируя 1920–30-е гг., а также послевоенный период (исключение составляет фильм «Край»). Современный кинематограф концентрирует историческую травму в коварном нападении гитлеровской Германии, которая разрушает спокойную и умиротворенную советскую повседневность. «Брестская крепость» похожим образом воспроизводит атмосферу 21 июня 1941 г., делая акцент на контрасте мирной и военной жизни: вальсирующие пары около дома культуры, зеленые лужайки, полки магазина, переполненные едой и напитками, рыбная ловля в тихом пруду – демонстрируют сытые предвоенные годы и простую красоту советской культуры. Герои фильма – сотрудники НКВД и солдаты Красной армии, базирующиеся в Бресте, – «очеловечиваются» через семейные отношения, привычки и увлечения: лейтенант Почерников (Е. Цыганов) любит выпить три бутылки пива в воскресенье, полковой комиссар Фомин (П. Деревянко) ведет дневник и ожидает приезда жены, лейтенант НКВД Вайнштейн (М. Павлик) танцует «Яблочко». Трагедия разворачивается ночью, когда немецкие солдаты, переодетые в советскую униформу, пробраются внутрь крепости и начинают полномасштабное

наступление. В этом смысле, сюжетная конструкция «Илиады» накладывается на события начала Великой Отечественной войны.

Выстраивание сюжета киноленты как мифа – особенность фильмов о Второй мировой войне. «Сталинград» активно работает с преданием о непорочном зачатии, где главные герои – защитники молодой беременной женщины – выступают в роли царей востока, призванных сохранить ее жизнь любой ценой. Классические законы и персонажи волшебной сказки очень легко вычлняются из повествования: анализируя фильм «Поп», Наталья Сирипля характеризует полковника Фрайгаузена (А. Лобочкий) как сказочного помощника отца Ионина (С. Маковецкий):

[у] него имеется свой, «ручной» немец наподобие того, как у старца Зосимы Финикийского был прирученный лев, который однажды в пустыне сожрал принадлежащего старцу осла, а потом устыдившись, смиренно понес вместо него поклажу (Сирипля 2010).

Завязка фильма «Мы из будущего» эксплицитно магическая: группа друзей совершает путешествие в прошлое. Репрезентация сталинского периода в плоскости мифа или сказки, в первую очередь, связывается с тем, что Вторая мировая война, будучи ключевым событием, оказывается вырванной из исторического контекста, и, развиваясь самостоятельно, история начинает принимать формы легенды. Более того, сам образ фронтовика терпит серьезные изменения. Бывший командир дивизии Котов (Н. Михалков) в фильме «Утомленные солнцем: Предстояние» становится своего рода киборгом: из кисти его правой руки торчат пять металлических пальцев, а указательный периодически превращается в нож. Танкист Найденов (А. Вертков), герой фильма «Белый тигр», обладает паранормальными способностями: он бессмертен из-за ускоренной регенерации и слышит мысли танков. Поиск новых образов и конвенций в условиях ограниченного набора возможностей подачи исторического материала сталкивается с необходимостью коммерциализации медиапроекта. В исторических фильмах прибегают к практике супергероизации прошлого через большое количество визуальных эффектов, «кинокомисковую» технику монтажа и введение протагонистов-супергероев. Дмитрий Беляев указывает на причастность супергероя к концепту «сверхчеловека», и схожесть

античного героя и супергероя массовой культуры. Их сближает концентрация деятельной энергетике вокруг главного актуализирующего их героическую субъектность акта – подвига, то есть совершения некоего исключительного по сложности и/или масштабу действия, требующего максимального напряжения сил или выхода за рамки традиционной нормальности возможностей человека. При этом приставка «супер» указывает на превосходящую степень нового типа героя в сравнении с античным (Беляев 2013: 36).

Чрезмерная фантастичность исторического материала вовсе не скрывается, напротив, такого рода прошлое может обрести свою форму именно

в схожести с античными мифами и библейскими рассказами. Из этого вытекает крайне важная, но очень сложная тема, требующая отдельного анализа в связи с отсутствием интереса к «достоверной» истории. Интересно отметить, что единственный фильм, касающийся довоенного сталинского СССР – «Шпион», активно работает в жанре «альтернативной истории». Этого удастся достичь, в первую очередь, благодаря декорациям, в которых развивается сюжет кинокартины: отстроенный дворец советов и воссозданная Москва по генплану 1935 г. Вождь (М. Филиппов) по-прежнему курит трубку, но делает это на ладони каменного Ленина, находясь на 400 метровой высоте. Использование «кинокомиссовых» монтажных приемов и общая стилистика ретрофутуризма деконструирует прошлое. Благодаря этому, авторы позволяют себе говорить как о репрессиях, так и о «кровавом режиме»: мать возлюбленной Дорина расстреляна, а Нарком (С. Газаров) одним своих приказов обрекает на гибель 42 человека. В современной России этот жанр оказывается единственно возможным путем для критической работы с прошлым: смотреть назад невозможно даже через линзу объектива, но только с помощью кривого зеркала, основной задачей которого является не способность сделать из страшного смешное, а указать на нереальность произошедшего. Складывается ощущение, что элиты, кинопроизводители и зрители касательно сталинской эпохи оказываются солидарны в одном: война – это героический подвиг. Поэтому использование протосюжета и популярного мифа как сценария, супергероя – как протагониста, а «блокбастерной» монтажной техники – как языка повествования единственно возможным способом репрезентации сталинского прошлого.

Следует отметить и те инструменты, которые позволяют придать достоверность историческому повествованию в кинотекстах. Первый – это прогрессирующий уровень насилия и жестокости: трупы и оторванные конечности в «Брестской крепости», через которые проползает юный разведчик; священник с оторванными ногами в «Утомленные солнцем 2: Предстояние» пытается плыть вместе с Надей на mine; обгоревшие тела в «Белом тигре» и красноармеец, цинично отправляющий подчиненного искать ноги умершего; заживо сгоревшие солдаты, потерпевшие неудачу при наступлении в Сталинграде.

Вторым важным инструментом придания достоверности является закадровый голос и типовая конструкция фильма «как воспоминания». Так, кинокартина «Первый после бога» выстроена вокруг воспоминаний блокадницы (Е. Боярская). Пересказывая историю своей первой (и безответной) любви к капитану подводной лодки Маринину, она повествует о событиях осени 1944 г., которые разворачивались в финском порту, оккупированном советскими войсками. Фильм «Брестская крепость» заканчивается сценой, в которой главный герой, выживший в 1941 г. мальчик Саша (А. Копашов), уже будучи дедом, приводит своего внука к мемориальному комплексу «Брестская крепость-герой». И тот, подглядывая из-за памятника, воочию

наблюдает павших в войне и обретающих вечность в предвоенном СССР словно в Валгалле. В киноленте «Сволочи» также используется прием-перевертыш, когда повествование внезапно превращается в сон-воспоминание одного из ребят, попавших в лагерь подготовки отряда подростков-смертников. И этот сон является, по сути, реконструкцией воспоминания фронтовика-ребенка. Тем не менее, фильм «Сталинград», снятый пятью годами позже, тоже начинается как рассказ спасателя молодой немки, находившейся под завалами в одном из городов Японии. Пожилой сотрудник МЧС повествует о своей матери, Екатерине (М. Смольникова), которая оставалась в своем доме во время боев за Сталинград. Он же и стал Рубиконом, который ни немецкие солдаты, ни советские никак не могли перейти. Так в ее квартире оказались шесть бойцов, защищавшие дом. Катя сохранила память о них, передав этот рассказ своему сыну, настояв на том, что пятеро из них – его отцы. То есть главный герой пересказывает уже своего рода притчу, художественное произведение.

Несмотря на это, сама память, невольным образом, выступает очень важным структурным элементом многих кинолент. Ее отсутствие спасительно, а чрезмерное обращение к ней опасно. Ахиллесова пята протагониста фильма «Первый после бога» капитана Маринина – его память. Желание забыть собственное прошлое является вполне осознанным стремлением оказаться в безопасности. Но запрятанная глубоко в бушлат семейная фотография, то и дело норовит выпасть оттуда. Маринин моментально оказывается в ловушке, а затем и в кандалах, как только принимает решение найти своего брата, клюнув на удочку бывшего чекиста. Противопоставление металлического, безжизненного немецкого танка и сгоревшего, но быстро регенерирующегося советского бойца – это мистическое столкновение машины и человека, работает в фильме «Белый тигр» как символ противостояния «русского» и «европейского» миров. В этом смысле ретроградная амнезия Найденова артикулирует отсутствие прошлого, до которого танкисту совсем нет дела. Это есть несомненный аксессуар «вечного солдата», который помнит одну лишь войну и ему некуда возвращаться: его дом – поле битвы. Отбывающие наказание в трудовом лагере в фильме «Край» оказываются абсолютно беззащитными перед произволом приехавшего «навести порядок» сотрудника НКВД «Фишмана» (С. Гармаш) – даже смерть не спасет их от наказания, а только усугубит его. Один лишь машинист, бывший фронтовик, Игнат (В. Машков) способен бросить ему вызов: догнав его на своем поезде, он ударяет комиссара спидометром по лбу, вызывая у него расстройство памяти. И именно это оказывается спасением перед новой волной репрессий: ни смерть комиссара, ни молчаливое подчинение ему не способны остановить уже запущенный смертоносный механизм – только беспамятство.

В фильмах практически не затрагивается тема тоталитаризма и репрессий. В 2000-е гг. конвенциональным приемом является противостояние героя, индивидуальности, государственной репрессивной машине. Михаил

Трофименков отметил следующий конъюнктурный элемент в популярных фильмах: «в новом кино особыты, а не немцы главный враг истинно православных коммунистов» (Трофименков 2005: 3). Но к концу 2000-х эта тема сначала уходит на второй план, а потом исчезает. «Мы из будущего» и вовсе воспроизводит в современном кинематографе тропы политики памяти о Второй мировой войне времен Брежнева. Мария Кувшинова указывает на ряд признаков, которые начинают формироваться в это время: эти фильмы, «[к]ак и другая пропаганда „к 9 мая“, в силу удаленности от описываемых событий и отказа от критического восприятия истории чаще всего являются копиями брестской модели восприятия войны („Брестская крепость“, „Мы из будущего“, „Мы из будущего-2“»)» (Кувшинова 2012).

Отдельного замечания требует отсутствие критического подхода к репрезентации этнического разнообразия, уклон многих фильмов шовинистический. Почти все главные и второстепенные герои – русские. Клишированные образы восточных народов присутствуют сразу в нескольких фильмах: пьющий и воруемый чукча (А. Баширов) ничем не отличается от такого же пьющего и воруемого казаха Бердыева (В. Дорджиев), грозный боевой клич «Вставай, славяне!» и противопоставление фронтовиков неонацистам в первой части «Мы из будущего», упирается в стенку, поставленную второй частью, в которой деморализованные украинцы пачками расстреливают безоружных женщин и детей, тогда как их потомки отыгрывают роли СС-овцев в исторических реконструкциях.

Путь обезличенной и беспринципной немецкой орды, вероломно наступающей на Советские земли, должен быть рассмотрен как некий эсхатологический процесс, в противостоянии с которым и реконструируется сталинская эпоха. То есть отрицания ужаса того времени нет, но оно самым наивным образом концентрируется вокруг событий Великой Отечественной войны, таким образом происходит процесс вытеснения «ненужной памяти» и перенос ответственности на Другого. Это находит отражение в отрывке фильма «Белый тигр», в котором А. Гитлер (К. Кранцковски) оправдывается перед неизвестным собеседником:

А мы просто нашли мужество осуществить то, о чем мечтала Европа!.. Разве мы не осуществили потаенную мечту каждого европейского обывателя? Они всегда не любили евреев! всю жизнь боялись эту мрачную, угрюмую страну на Востоке... Я сказал: просто давайте решим эти две проблемы, решим их раз и навсегда («Белый тигр» 2012, 1:42:19–1:43:22).

На фоне однотипного воспроизведения войны, событием является непохожая ни на что грэш-комедия «Гитлер-капут!», высмеивающая нацистскую Германию. Даниил Дондурей сравнивает фильм с немецкой комедией «Мой фюрер, или Самая правдивая правда об Адольфе Гитлере», делая замечание, что высмеивание нацистов в жанре грэш-комедии, совсем не равнозначно смеху над собственным прошлым (Дондурей 2008). Действительно,

критическое отношение к собственному прошлому никак не может найти дорогу в популярное кино: воспоминания радистки Зины (А. Семенович), возлюбленной главного героя фильма «Гитлер-капут!», посвященные голоду в Поволжье, демонстративно перематываются, влезаящей в кадр рукой с пультом дистанционного управления.

Резюмируя вышесказанное, нужно отметить процесс превращения исторического фильма, посвященного сталинской эпохе, из драмы в супергероический эпос. Во многом, это артикуляция «удаления» от исторических событий, принимающих новую мифологическую форму. Отсутствие площадок для обсуждения этого феномена, демонстративное игнорирование исторической политики в массовом продукте профессиональным сообществом историков, отсутствие интереса к публичной истории, а также «закрепощающая» законодательная политика в области прошлого, проводимая Госдумой в отношении Великой Отечественной войны приводит к тому, что современная историческая политика утрачивает форму общественной дискуссии. Скорее, мы наблюдаем процесс превращения героического прошлого о Войне, сконструированного в брежневскую эпоху, в супергероическое прошлое – популярный формат голливудского фантастического блокбастера, позволяющий замалчивать предвоенное и послевоенное время.

Список источников

Арендт Х. *Истоки тоталитаризма*. М.: ЦентрКом, 1996.

Беляев Д. Концепт «Супергерой» как локальный вариант модели сверхчеловека в актуальном пространстве массовой культуры // *Вестник Волгоградского государственного университета*. 2013. (2): 35–43.

Вирская В. Проблемы истории советского общества в общественно-политических дискуссиях переходного периода // *Гуманитарно-экономический вестник*. 2002. (2): 25–38.

Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // *Неприкосновенный запас*. 2005 // <https://clck.ru/9Xbfs> (дата обращения: 12.03.2015).

Дондурей Д. *Обсуждение киноленты Гитлер капут*. 22.04.2008 // <https://clck.ru/9Xbfw> (дата обращения: 18.11.2014).

Кувшинова М. Великое кино о великой войне // *Сеанс*. 2012 // <https://clck.ru/9Xbg8> (дата обращения: 18.11.2014).

Миллер А. Россия: власть и история // *Pro et Contra*. 2009. (13): 6–23.

Поппер К. *Открытое общество и его враги*. Киев: Ника-центр, 2006.

- Риа новости*. Европейский день памяти жертв сталинизма и нацизма. 23.08.2013 // <https://clck.ru/9XbgW> (дата обращения: 12.03.2015).
- Рулинский В. «Спор историков» в Германии: проблема ответственности за нацистские преступления // *Вестник славянских культур*. 2013. (27): 46–56.
- Сирипля Н. Святой и немцы // *Искусство кино*. 2010 // <https://clck.ru/9Xbgx> (дата обращения: 18.11.2014).
- Трофименков М. Первый после бога // *Коммерсантъ С-Петербург*. 2005. (229): 3.
- Уголовный кодекс Российской Федерации от 13.06.1996 N 63-ФЗ.
- Ферретти М. *Расстройство памяти: Россия и сталинизм* // <https://clck.ru/9Xbhf> (дата обращения: 12.03.2015).
- Фонд Кино. Структура и миссия // <https://clck.ru/9Xbho> (дата обращения: 18.11.2014).
- Фонд 200 православных храмов. Программа строительства православных храмов в г. Москве // <https://clck.ru/9Xbhy> (дата обращения: 21.05.2015).
- Фукуяма Ф. Конец истории? // *Вопросы философии*. 1990. (3): 84–118.
- Althusser L. *On The Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. London: Verso, 2014.
- Bourdieu P. The aristocracy of Culture // R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannell, Ph. Schlesinger, C. Sparks (eds.) *Media, Culture and Society: A critical reader*. London: Sage, 1986: 164–193.
- Fridrich C. J., Brzezinski Z. K. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Fukuyama F. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.
- Gentile G. The Philosophic Basis of Fascism // *Foreign Affairs*. 1928. (6): 290–304.
- Griffin R. *Fascism*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Habermas J. *The New Conservatism. Cultural Criticism and the Historian's Debate*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Hall S. Encoding / Decoding // S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Hutchinson, 1980: 128–138.

THE POLITICS OF HISTORY IN RUSSIA: REPRESENTATION OF THE STALIN ERA IN POPULAR HISTORICAL FILMS

This article is devoted to the analysis of the politics of the past in relation to the Stalin era. After offering a systematization of the theories behind totalitarianism and describing the discourse of Stalin past, an attempt is made here to identify the key images of World War II and detect attitudes towards pre and post war period in the products of mass culture. This research is conducted within the scientific field of public history. This approach sheds light on the existence of a compromise in the reconstruction of the past between the authorities and society. 13 historical films were selected from box office data covering 2000 to 2014 including *Stalingrad* (2013), *Burnt by the Sun 2* (2010), *Spy* (2012) and *Hitler-Kaput!* (2008). As a result of this research it became clear that certain periods of history are treated with silence; pre and post war periods are virtually absent in mass cinema. One identifiable trend was toward the transformation of classic historical drama into the heroic past: comic-style blockbusters about the super heroic past have been created.

Keywords: politics of history, memory, public history, popular cinema, totalitarianism, Stalin era

References

- Althusser L. (2014) *On The Reproduction Of Capitalism: Ideology And Ideological State Apparatuses*, London: Verso.
- Arendt H. (1996) *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism], Moscow: TsentrKom, 1996.
- Belyaev D. (2013) Kontsept "Supergeroj" kak lokal'nyj variant modeli sverkhcheloveka v aktual'nom prostranstve massovoj kul'tury [The Concept of "Superhero" as a Local Variant of the Model of Übermensch in the Actual Space of Mass Culture]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Volgograd State University Review], (2): 35–43.
- Bourdieu P. (1986) The aristocracy of Culture. R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannell, Ph. Schlesinger, C. Sparks (eds.) *Media, Culture and Society: A critical reader*, London: Sage: 164–193.

- Dondurej D. (2008) *Obsuzhdenie kinolenty Gitler kaput* [Hitler Kaput! Film Discussion], 22.04.2008. Available at: <https://clck.ru/9Xbfw> (accessed 18 November 2014).
- Ferretti M. (2002) *Rasstrojstvo pamyati: Rossiya i stalinizm* [Memory Disorder: Russia and Stalinism]. Available at: <https://clck.ru/9Xbhf> (accessed 12 March 2015).
- Fond 200 pravoslavnyh hramov (2015) *Programma stroitel'stva pravoslavnyh hramov v g. Moskve* [Fund 200 Orthodox Churches. The Program to Construct of Orthodox Churches in Moscow]. Available at: <https://clck.ru/9Xbhy> (accessed 21 May 2015).
- Fond Kino (2014) *Struktura i missiya* [Film Fund. Structure and Mission]. Available at: <https://clck.ru/9Xbho> (accessed 19 November 2014).
- Fridrich C.J., Brzezinski Z.K. (1956) *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge: Harvard University Press.
- Fukuyama F. (1990) *Konec istorii?* [The end of History?]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], (3): 84–118.
- Fukuyama F. (1992) *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press.
- Gentile G. (1928) The Philosophic Basis of Fascism. *Foreign Affairs*, (6): 290–304.
- Griffin R. (1995) *Fascism*, Oxford: Oxford University Press.
- Gudkov L. (2005) "Pamyat'" o vojne i massovaya identichnost' rossiyan [The "Memory" of the Great War and Russian Identity]. *Neprikosnovennyj zapas* [Untouchable Store]. Available at: <https://clck.ru/9Xbfs> (accessed 19 March 2014).
- Habermas J. (1989) *The New Conservatism. Cultural Criticism and the Historian's Debate*, Cambridge: Polity Press.
- Hall S. (1980) Encoding / Decoding. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, London: Hutchinson: 128–138.
- Kuvshinova M. (2012) Velikoe kino o velikoj vojne [Great Film about the Great War]. *Seans* [Screening]. Available at: <https://clck.ru/9Xbg8> (accessed 11 November 2014).
- Miller A. (2009) Rossiya: vlast' i istoriya [Russia: Authority and History]. *Pro et Contra*, (13): 6–23.
- Popper K. (2006) *Otkrytoe obshchestvo i ego vragi* [The Open Society and Its Enemies], Kiev: Nika-centr.
- Ria novosti (2013) *Evropejskij den' pamjati zhertv stalinizma i nacizma* [The European Day of Remembrance for Victims of Stalinism and Nazism]. Available at: <https://clck.ru/9XbgW> (accessed 12 March 2015).
- Rulinskij V. (2013) "Spor istorikov" v Germanii: Problema otvetstvennosti za natsistskie prestupleniya [Historikerstreit in Germany: Problem of Responsibility for Nazi Crimes]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Review of Slavic Cultures], (27): 46–56.

Sirivlya N. (2010) Svyatoj i nemtsy [The Holy and the Germans]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. Available at: <https://clck.ru/9Xbgx> (accessed 18 November 2014).

Trofimenkov M. (2005) Pervyj posle boga [The First after God]. *Kommersant S-Peterburg*, (229): 3.

Ugolovny kodeks Rossiyskoy Federatsii ot 13.06.1996 N 63-FZ [Criminal Code of Russia adopted on 13.06.1996 by N 63-FZ].

Virskaja V. (2002) Problemy istorii sovetskogo obshhestva v obshhestvenno-politicheskikh diskussijah perehnogo perioda [The Problems of the History of Soviet Society in Political Discussions of the Transition Period]. *Gumanitarno-jekonomicheskij vestnik* [Humanities and Economics Review], (2): 25–38.