

Дмитрий Костоглотов

Военное кино и режимы историчности:

«СПАСТИ РЯДОВОГО РАЙАНА» И «КРОЛИК ДЖОДЖО»

Dmitry Kostoglotov

War cinema and the regime of historicity: «Saving Private Ryan» and «Jojo Rabbit»

Дмитрий Костоглотов

Российский государственный гуманитарный университет, кафедра теории и истории гуманитарного знания, преподаватель
dakostoglotov@gmail.com.

Dmitry Kostoglotov

lecturer, Russian State University for the Humanities, Department of Theory and History of the Humanities
dakostoglotov@gmail.com.

Ключевые слова: режимы историчности, военное кино, историческое сознание, историзм, презентизм, темпоральность

Keywords: regime of historicity, war cinema, historical consciousness, historicism, presentism, temporality

УДК: 930.1+791.43

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_32

UDC: 930.1+791.43

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_32

Статья посвящена анализу фильмов о Второй мировой войне. Художественные стратегии исторической репрезентации в таких фильмах, как «Спасти рядового Райана» 1998 года и «Кролик Джоджо» 2019 года, рассматриваются в соотношении с теорией режимов историчности Франсуа Артога. Ставится проблема перехода из одного режима историчности в другой, обсуждаемая многими современными теоретиками истории, и тестируется мысль о том, насколько на примере массового исторического кино можно говорить о таком переходе как значимой тенденции современности.

The article is devoted to the analysis of films about the Second World War: «Saving Private Ryan» (1998) and «Jojo Rabbit» (2019) in their relationship with the regimes of historicity: historicism and presentism. The problem of transition from one regime of historicity to another, discussed by many contemporary theorists of history, is posed and tested through the example of mass historical cinema, which illustrates this transition.

Изучение современного исторического опыта становится все более актуальным и входит в общий репертуар теории истории и исследования «исторических культур»¹. При этом фокус в изучении форм и артефактов исторического сознания начинает перемещаться от научной историографии и спекулятивной философии истории в сторону различных медиумов и практик, конституирующих современность, например, кинематографа, видеоигр, мемов². Анализ этих артефактов осуществляется в контексте теоретических дебатов о современности и проблемах исторической памяти и исторической темпоральности.

-
- 1 См.: *Rüsen J.* Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken // *Historische Faszination. Geschichtskultur heute* / Hrsg. von K. Fießmann, H. T. Grütter. J. Rüsen. Köln: Böhlau, 1994. S. 3–26; *Корчинский А.В.* Воображая историю: Вместо введения // *Новое литературное обозрение.* 2024. № 2. С. 37–48.
 - 2 См.: *Lähteenmäki I.* Media Conscious Understanding of Historical Popular Culture // *Farravid.* 2021. № 52. P. 51–68.

Одна из влиятельных теорий, являющаяся постоянным предметом обсуждения современных проблем исторического, — это теория режимов историчности Франсуа Артога. В сложившихся условиях фрагментации исторического знания выдвижение цельных гипотез встречается научным сообществом в основном скептически. Похожая судьба коснулась и концепции Артога. Этой концепции во многом посвящен выпуск журнала «Логос» «Темпоральный поворот и реполитизация истории» (2021. № 4), где международная команда исследователей препарирует различные теории времени и исторического сознания³. В своих статьях авторы всесторонне критикуют подход Артога, рассматривая его в контексте текущей культурной ситуации, которая характеризуется определенной усталостью от проблематики *memory studies* и попытками выйти на новые, более нюансированные концепции времени и истории. Большинство статей выдержаны в рамках дискурса теории исторической науки, то есть основные тезисы выдвигаются с опорой на историографию и аналитическую философию истории, на которых проверяется работа «режимов историчности» — концепта, разработанного Артогом для разграничения эпох исторического познания, а конкретно — провозглашенный им переход от «историзма» к «презентизму» в последние десятилетия XX — начале XXI веков⁴. Закономерно, что жесткость формулировок Артога про «переход» из одного режима в другой, произошедший примерно в 1970–1980-х годах, оказалась предметом критики. Не может не учитываться неоднородность взаимодействия различных культур с историей, что приводит к возникновению различных дисперсных концепций мультитемпоральности или множественности времени⁵.

Однако общее ощущение «перехода» или «перелома» в историческом сознании (или историческом воображаемом⁶) разделяют в последние десятилетия многие теоретики. К примеру, еще проект Райнхарта Козеллека по «Истории понятий», основываясь на идее «седлового времени» (*Sattelzeit*), постулировал эпохи перелома исторического сознания, которые формируют понятийный аппарат обществ в некоторой исторической временной перспективе⁷. Для проекта Козеллека был важен переход, происходящий приблизительно с середины XVIII века и до середины XIX века, но подразумевалось, что и сегодня мы переживаем некоторую трансформацию исторического сознания. Современный нам «переход» диагностируется многими крупными авторами — теоретиками истории. Показателен случай Алейды Ассман — одного из ключевых теоретиков исследовательского поля *memory studies*. Само теоретизирование вокруг парадигмы памяти привело Ассман к изучению темпорального режима современности. В работе «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» Ассман формулирует разрушение режима историчности модерна (историзма) и фиксирует актуальный для современности процесс

-
- 3 См.: Олейников А.А. От редакции. Современность несовременного // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 1–4.
 - 4 См.: Hartog F. Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2015.
 - 5 См.: Йордхайм Х. Множественное время и стратиграфия истории // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 95–118.
 - 6 См.: Корчинский А.В. Указ. соч. С. 41.
 - 7 См.: Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Trans. K. Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

пересборки темпоральной линии «прошлое — настоящее — будущее», а также становление специфического современного режима истории⁸. Часто этот переход, который Артог считал переходом от историзма к презентизму, связывается с переходом от модернизма к постмодернизму. Например, для Фредрика Джеймисона постмодернистская культурная логика оказывается связана именно с трансформацией историчности из ее модерного состояния историзма в постмодернистское отчуждение человека от каких-либо утопических проектов и снижение интереса к прошедшему и будущему как значимым измерениям исторического времени⁹.

Исследование подобных синхронных интуиций многих авторов о трансформации исторического сознания является отдельной задачей, поэтому в нижеприведенном анализе идеи этих авторов послужат одним из источников нашего подхода. Для нас будет важно связать современные дискуссии о современной историчности с конкретными артефактами культуры — двумя кинофильмами, посвященными Второй мировой войне, — «Спасти рядового Райана (*Saving Private Ryan*)» 1998 года и «Кролик Джоджо (*Jojo Rabbit*)» 2019 года. Это выглядит достаточно тенденциозной задачей в свете не слишком разработанной связи теории истории и исследований исторического кино, но именно поэтому существует возможность получить некоторые новые результаты, совмещая эти две области в русле проектов изучения исторической культуры. Мы постараемся показать, как предполагаемая трансформация режимов историчности реализуется в эстетических стратегиях современных исторических репрезентаций. В этом мы будем отталкиваться от тезиса известной исследовательницы кино Натальи Самутиной, которая синтезирует философские размышления об этом предмете, принадлежащие Жилю Делёзу, Фредрику Джеймисону и многим другим: «...кино как медиум “дает язык” современности, позволяет не только формулировать проблемы, но и фиксировать определенный “статус-кво”, связанный с сегодняшними антропологическими константами»¹⁰.

Почему эти два фильма? В первую очередь мы должны учитывать тот факт, что исследования кинорепрезентаций Второй мировой войны имеют большую традицию. В обзорной работе, посвященной исследованиям современного военного кино, Федор Николаи пишет о том, что именно фильмы о Второй мировой войне сегодня формируют сам жанр военного фильма¹¹. Рассматривая зарубежные монографии последних лет на эту тему, он говорит о влиянии кинорепрезентаций Второй мировой войны на многие другие фильмы других жанров: боевика, исторического боевика и фантастического боевика. Николаи анализирует множество фильмов последних десятилетий, отмечая не только изменения в идеологии современного голливудского и европейского кино, но и специфические трансформации темпоральных установок кинорепрезентации как таковой.

8 См.: Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

9 См.: Jameson F. Progress versus utopia; or, Can we imagine the future? // *Science Fiction Studies*. 1982. № 9. P. 147–158.

10 Самутина Н.В. Идеология прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007. С. 7.

11 См.: Николаи Ф.В. Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990–2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2023. № 1. С. 309–320.

Для более специфического анализа этих изменений или трансформации режима историчности и эстетических стратегий исторической репрезентации, о которой говорится выше, мы выбрали два фильма, которые, на наш взгляд, наиболее выразительно говорят об этих процессах. Мы соотносим «Спасти рядового Райана» и «Кролика Джоджо» в их корреляции с режимами историчности (первый мы со всеми оговорками относим к «историзму», второй — к «презентизму»). Эти фильмы, хоть и с определенной долей условности, можно считать характерными для современного кинематографа, имеющего дело с историческим материалом. Обе картины получили множество наград, вплоть до самых известных («Оскар» и «Золотой глобус»), и большое количество оценок и рецензий на онлайн-ресурсах, посвященных кино, таких как *IMDb* и «Кинопоиск» (одно из самых высоких не только среди фильмов о Второй мировой войне, но и среди всех фильмов). Учитывая столь широкое признание, мы предлагаем допустить, что эти фильмы с их эстетической и исторической программой являются относительно типичными для современной культуры. Поэтому мы рассмотрим их как своего рода идеальные типы, как артефакты современной исторической культуры — исторические репрезентации. Стивен Спилберг и Тайка Вайтити — две влиятельные режиссерские фигуры современности, являющиеся не просто самобытными мастерами, но также и «выразителями эпохи». Под исторической репрезентацией мы понимаем дискурсивные и/или имагинативные модели, с помощью которых формируются представления о прошлом и о других временных планах (настоящем и будущем) как составляющих исторического процесса и опыта проживания истории.

Компаративный анализ военного кино с выделением какой-либо проблемы или теоретической рамки нередко реализуется в киноведческих исследованиях. Так, сборник «Путеводитель по военному кино» под редакцией Дугласа Каннингема и Джона Нельсона содержит множество сравнений двух или нескольких фильмов с точки зрения репрезентации какого-либо аспекта истории¹². Мы будем действовать в сходном ключе.

Аналитическая рамка

Термины «историзм» и «презентизм» крайне полисемантны и вплетены в современные дискурсы эпистемологии и онтологии истории. Эти термины призваны объяснить сложившееся состояние исторического сознания как системы представлений о прошлом, которые отвечают за пространственно-временную ориентацию в настоящем и будущем. Мы будем отталкиваться от формулировок Артога и последующей критики его концепции¹³. При этом мы сформулируем некоторые черты «историзма» и «презентизма» для анализа выбранных фильмов. Говоря о «переходе» от историзма к презентизму, мы имеем в виду скорее некоторый синхронный, сложный и многоаспектный процесс, чем последовательную смену культурных парадигм. Этот процесс может подразумевать даже наложение одного режима историчности на другой, ис-

12 См.: *A companion to the War Film* / Ed. by D.A. Cunningham, J.C. Nelson. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2016.

13 См.: *Лоренц К. Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога* // *Логос*. 2021. Т. 31. № 4. С. 31–64.

следуемое, в частности, сторонниками концепций «многослойного времени» или полиморфного исторического сознания, возникающего в глобализированном, неравномерно меняющемся мире¹⁴.

Историческая репрезентация в рамках историзма в первую очередь воспринимается как объективное знание, что долгое время ассоциировалось с исторической наукой, легитимировало высокую репутацию профессии историка, архивиста, музейного работника и прочих «хранителей истории». Эпистемологическая и стилистическая позиция создателя исторической репрезентации зиждется на scientistic установках в обращении с прошлым и историческим временем. В парадигме историзма прошлое становилось объективно постигаемым, телеологически объясняющим настоящее и намечающим будущее¹⁵. Отсюда бережное отношение к источникам, четкое разделение прошлого и настоящего, ощущение дистанции с прошлым, устойчивость монологических исторических схем, формирующих «большие нарративы». Для исторической репрезентации в рамках историзма важную роль играет аутентичность реконструкции прошлого и максимальное изъятие из этой реконструкции каких бы то ни было проявлений настоящего. С этим связана устойчивая культура дискуссий вокруг исторического кино, фетишизирующих аутентичность исторической репрезентации в каждом конкретном фильме. Существуют различные классификации кинематографических образов истории, связанных именно с аутентичностью репрезентации¹⁶.

Для презентистских стратегий репрезентации, напротив, ключевой характеристикой становится внедрение настоящего времени в любой разговор о прошлом. Мемориальный бум радикально осовременил стратегии исторической репрезентации. Память стала важной рамкой упорядочивания прошлого и поставила под сомнение саму очевидность разделения прошлого и настоящего¹⁷. Каузальность, телеологичность и аутентичность историзма в презентизме сменяются казуальностью, контингентностью и легитимацией продуктивного исторического воображения. Если в репрезентации в рамках историзма доминировала интенция воссоздать прошлое вне настоящего времени, то презентизм отказывается от этой установки, не претендуя на «эффекты реальности» и прямо указывая на анахроничность любого исторического нарратива. Оказавшись в «широком настоящем»¹⁸, историческая репрезентация попадает в ситуацию неразделимости акта репрезентации и самого репрезентируемого.

В качестве инструмента анализа мы используем шесть позиций, по которым мы определяем режим историчности конкретного произведения, а также эстетические характеристики самой исторической репрезентации в нем:

- 1) структура темпоральной линии прошлое — настоящее — будущее;
- 2) существование проекта будущего;
- 3) отношение к исторической достоверности или аутентичности;
- 4) наличие национального или иного «большого нарратива»;

14 См.: Йордхайм Х. Указ. соч.

15 См.: Бенн С. Одежды Клио. М.: Канон+, 2011.

16 См.: Лапина-Кратасюк Е.Г. Аффекты истории: Рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13.

17 См.: Олейников А.А. Анахронизм и границы истории // ШАГИ/STEPS: Журнал актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 9–25.

18 Gumbrecht H.U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. New York: Columbia University Press, 2014.

- 5) формирование бинарной оппозиции свой/чужой или друг/враг;
- 6) отнесение проблематики фильма исключительно к историческому прошлому или погружение ее в контекст современности.

Ниже мы проанализируем фильмы, опираясь на выделенные критерии и уделяя внимание не только содержательным (фабульным), но и формальным (сюжетным) аспектам кинорепрезентации. Для нас будут важны работы исследователей исторического кино, полагающих фильм «Спасти рядового Райана» каноническим примером полемики вокруг исторической репрезентации в современном кино. Например, существует полемика между киноведом Р. Бергойном и историком Р. Розенстоуном, связанная с тем, что, собственно, должно быть ключевым предметом анализа в историческом фильме¹⁹. Бергойна занимает анализ современности, условий создания фильма и то, какую роль исторический фильм играет в современном политическом воображении (например, в формировании образа США). Для Розенстоуна как для историка подобный подход является редукцией той сложной роли, которую выполняет историческая репрезентация, не сводимая, по его мнению, к контексту создания фильма. В нашем исследовании эти два взгляда интегрируются в перспективе реконструкции режима историчности. Иными словами, в наших источниках мы стремимся реконструировать не столько высказывание из современности или реалистичность реконструкции прошлого, сколько сами принципы создания данных кинорепрезентаций и те тенденции, которые связаны с трансформацией режимов историчности и которые, на наш взгляд, иллюстрируются выбранными фильмами.

«Спасти рядового Райана»

В первых кадрах фильма «Спасти рядового Райана» на фоне героической музыки развевается флаг США. Зритель оказывается в современности (будущем относительно основных событий фильма) — на военном мемориальном кладбище, куда ветеран Второй мировой войны с семьей пришел поклониться могилам своих боевых товарищей. Сразу после этой сцены следует длинный эпизод кровопролитной высадки американцев в Нормандии в 1944 году. Тем самым уже в начале фильма задается темпоральная структура, при которой зритель осознает значение прошлого и телеологию исторического процесса, а также его героическую подлинность, чтимую в настоящем. Сцены Нормандской операции поражают зрителя своей аутентичностью и жестокостью. Стремясь воссоздать максимально правдоподобную картину, режиссер даже пригласил на роли солдат, которым отрывает снарядами руки и ноги, реальных инвалидов²⁰. Сцены бойни длятся долго и сопровождаются планами усеянного телами убитых и раненых солдат пляжа, демонстрируя огромную цену, заплаченную солдатами США при решении важнейшей военной задачи. Участие в этой операции войск Великобритании уходит на второй план. Что касается немецких солдат, то они в основном (как и во всем фильме) показаны аноним-

19 См.: *Burgoyne R. The Hollywood Historical Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008; *Rosenstone R. History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.

20 URL: https://www.kinopoisk.ru/film/371/?utm_referrer=www.google.com.

ным злом, серой массой, которую необходимо ликвидировать, чтобы продвигнуться вперед и выжить. Даже в эпизоде, когда в форме немецкой армии оказываются чехи, американские солдаты не различают их и убивают. Такую жесткую бинарную милитаристскую рамку критиковали уже в первые годы после триумфального выхода фильма²¹.

Лишь после столь длинного и внушительного эпизода «вживания в прошлое» начинает проявляться основная линия фильма. Военачальники самого высокого ранга, проходя мимо портрета Джорджа Вашингтона и цитируя Авраама Линкольна, разрабатывают операцию по спасению рядового Райана, все четыре брата которого погибли на войне. На поиски рядового направляется отряд отборных солдат несмотря на то, что местонахождение военнослужащего никому не известно, а сама миссия очень опасна.

Однако цель оправдывает средства: дальнейшее развитие сюжета подчинено спасению Райана и его будущего. Сохранение жизни последнего сына американской матери синекдохически воплощает спасение будущего американской нации, ради которого рискует жизнью вся получившая это задание группа. Таким образом отчетливо прочерчивается линия из прошлого США, воплощенного фигурами отцов-основателей, в будущее, в котором единственный оставшийся в живых сын большой американской семьи символизирует будущее страны. Это и видит зритель в начале фильма, когда демонстрируется большая семья пожилого Райана в современности на мемориальном кладбище.

В ходе операции американские солдаты героически сражаются, спасают французских детей, многие погибают в бою. Их отношения с врагом предельно ясны — его надо уничтожить, бинарная оппозиция свой/чужой доведена до крайности. Один из героев, проявивший «слабость», настаивая на том, чтобы отпустить пленного немецкого солдата, который затем убивает его товарища, все равно в конце фильма убивает этого солдата. Главная сюжетная проблема (спасение Райана) лежит в объективной реальности жестокой войны — «деструктивного возвышенного» (термин Танин Эллисон — исследовательницы американского кино, подразумевающий доминирующую эстетическую стратегию в кинорепрезентациях Второй мировой войны²²).

К концу фильма отряд спасателей наконец находит рядового Райана, но сам почти полностью погибает в кульминационной битве. Потрясенный самопожертвованием своих спасителей, Райан не может сдержать слез. Затем эта сцена сменяется другой — той, которая впоследствии стала интернет-мемом²³. В ней Райан с помощью видео-технологии становится тем самым стариком, который приходит на военное кладбище поклониться своим спасителям в начале фильма. Таким образом кольцевая композиция размыкается в линейную темпоральность, эксплицируя историческую триаду прошлое — настоящее — будущее, в которой жертва, принесенная коллективом в прошлом, легитимизирует настоящее и создает мемориальный национальный проект будущего.

21 См.: *Tomasulo F.P.* Empire of the Gun: Steven Spielberg's SAVING PRIVATE RYAN and American Chauvinism // *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*. New York: New York University Press, 2001. P. 115–130.

22 См.: *Allison T.* Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.

23 URL: <https://amp.knowyourmeme.com/memes/matt-damon-aging>.

Если применить к анализу фильма «Спасти рядового Райана» шесть критериев, изложенных выше, то можно прийти к следующим выводам. Темпоральная структура фильма отсылает к телеологической модели истории, в которой прошлое простирается в настоящее и будущее на уровне киноповествования и монтажных приемов. Претендующая на объективность реконструкция прошлого логически предопределяет настоящее и объясняет его. Важную роль в фильме играют аутентичность и вживание в прошлое как в онтологически самостоятельную объективную действительность. В фильме широко используются национальные символы США, последовательно репрезентируя американские культурные образцы и материальную культуру. Национальную рамку усиливает жесткая бинарность между героями-американцами и немецкими военными, которые воспринимаются американскими солдатами опасным и коварным Другим, которого необходимо одолеть. «Спасти рядового Райана» — во многом образцовая историческая репрезентация с точки зрения историзма как специфического режима историчности. Несмотря на многозначность понятия «историзм», репрезентация истории в рамках этого режима подразумевает постулирование прошлого через его аутентичную и аффективно достоверную реалистичность. Для создателей и зрителей такой репрезентации оказывается актуальна замороженность прошлым, которая, на наш взгляд, является имманентной любому виду историзма, делающему ставку на наслаждение переживанием самой реальности прошлого. Эта картина принципиально меняется в презентистских исторических репрезентациях, в которых эффект нахождения в прошлом не поддерживается и даже подрывается.

«Кролик Джоджо»

Фильм «Кролик Джоджо» начинается с нарочитого анахронизма: во время демонстрации титров звучит композиция группы *The Beatles* «I Want to Hold Your Hand», а визуальный ряд занимает хроника времен нацистской Германии, в которой люди вскидывают руки в нацистском приветствии. Название песни можно перевести буквально, как «я хочу держать твою руку» (чтобы твоя рука держалась) на фоне кадров, где солидарность идеологически оформленного сообщества олицетворяется множеством вскинутых в нацистском приветствии рук. Примечательно также, что в титрах присутствуют два шрифта: первым (обычным) написаны имена актеров и создателей фильма, а вторым (немецким готическим) — должности и роли. Таким образом, уже в самом начале фильма задается не просто анахроничное совмещение культуры/истории разных времен, а обозначается рамка, при которой феномен массовой культуры и фашизм оказываются как бы вписаны в одно символическое пространство и, возможно, даже уравниваются, если сравнить значение аффекта обожания тоталитарного лидера на нацистских шествиях с аффектом обожания на концертах группы *The Beatles*.

Одна из главных сюжетных линий фильма заключается во внутреннем диалоге мальчика приблизительно десяти лет с воображаемым Адольфом Гитлером. Мальчик состоит в организации гитлерюгенд и является страстным сторонником нацистской идеологии, а общение с воображаемым фюрером заменяет ему коммуникацию с внутренним «Я», с которым можно поделиться самым сокровенным. Гитлер олицетворяет его желания, страхи и детскую не-

уверенность. Тем самым фашизм в киноленте оказывается не только общественной и исторически преходящей проблемой — как по отношению к мальчику, так и к цивилизации/культуре, — а некоторой константной психической структурой. Сюжет фильма строится вокруг повседневной жизни мальчика на фоне последних месяцев войны и неминуемой катастрофы, причем на наших глазах мальчик взрослеет вместе с воображаемым Гитлером.

Все персонажи фильма — жители типичного немецкого городка, среди них сложно найти однозначных злодеев, даже гестаповцы и воображаемый Гитлер здесь карикатурны. Повешенные участники Сопротивления оказываются казнены как будто не конкретными людьми, а некоей безличной системой. На виселицу в центре площади своими чердачными окнами-глазами смотрят грустные старинные немецкие домики. Офицер вермахта, работающий в городе после ранения, дважды спасает мальчика от неминуемой гибели. Стандартная для жанрового военного фильма бинарная оппозиция друг/враг здесь принципиально нарушена, а основной конфликт кроется в психологии главного героя, который взаимодействует с фашизмом внутри себя и взрослеет, преодолевая его. Тем самым нацистская Германия и фашизм здесь не чисто внешнее зло, как в фильме «Спаси рядового Райана», а напротив — внутреннее, то есть часть современной цивилизации, которая естественным образом включает в себя проблему фашизма, а не полагает ее как абсолютно иное, «вызов» как фактор исторического развития.

Важная часть взросления мальчика — взаимоотношения с девочкой-еврейкой, которую укрывает его мама. Случайно обнаружив девочку дома, мальчик сталкивается с воображаемым злом, идеальным Другим, который находится в предельно бинарной ситуации добро/зло и свой/чужой. По мере общения детей бинарность растворяется, мальчик начинает догадываться, что Гитлер его обманывает, и в последних эпизодах перед взятием города союзниками дети уже вместе пытаются выжить под бомбардировками.

Анахроничное снятие исторической дистанции, отделяющей настоящее от прошлого, выражается, в частности, на уровне саундтрека, где присутствуют позднейшие музыкальные композиции (*The Beatles*, Дэвид Боуи). Эту же функцию выполняют элементы бурлеск-шоу и в целом комедийная стилистика фильма, в которой историческая аутентичность не нивелируется полностью, но существенно размывается: в частности, имеет место ощутимая трансгрессия линейного времени и смешение разновременных элементов в «широкое настоящее». В актерском составе фильма нет ни одного немецкого артиста, а Гитлера играет сам режиссер Тайка Вайтити, который имеет новозеландские племенные и еврейские корни.

Таким образом, как представляется, фильм «Кролик Джоджо» работает с исторической репрезентацией принципиально иным образом, чем фильм «Спаси рядового Райана». Линейность времени, историческая телеология и модернистский проект будущего здесь сменяются презентистским хронотопом, где история Второй мировой войны и после — это единый пласт времени, в котором ставятся вопросы о причинах национал-социализма, коллективной вины, памяти о Сопротивлении, бомбардировках немецких городов и Холокосте. В такой конфигурации отношение к аутентичности происходящего более чем вольное, так как фильм вмещает в себя элементы широкого настоящего, не соответствующие пониманию прошлого как автономной реальности. Проблема в прошлом оказывается постисторической, непосредственно связанной с актуальной культурной

памятью и повесткой политических дебатов последних лет. Фашизм как исторический феномен не существует как что-то внешнее по отношению к универсалистским ценностям современного мира, он — его органичная часть, в котором репрессивная машина не отделена от людей, сопротивляющихся ей, и людей, которых она рекрутирует. Такая историческая репрезентация достаточно последовательно воспроизводит презентистский режим историчности.

Трансформация режима историчности?

Вторая мировая война является важнейшим событием для современной глобалистской цивилизации, точкой отсчета многих культурных процессов и дискуссий. Наблюдая за дебатами о военной памяти и соответствующим культурным производством, можно заметить некоторые изменения в стратегиях производства исторического. Мы постарались показать, как можно анализировать эти изменения, исследуя историческую репрезентацию, ее эстетические характеристики, связанные с предполагаемым режимом историчности. У этой попытки существуют неизбежные минусы и допущения, но есть и некоторые важные результаты.

Тезис о гипотетическом «переходе» из одного режима историчности в другой, инспирированный мыслью Артога, на примере рассмотренных фильмов должен соотноситься с изменением дистанции, отделяющей общество от событий Второй мировой войны. Фильм «Спасти рядового Райана» вышел на экраны в то время, когда память о войне была связана с еще живыми на тот момент ветеранами. Фильм был оценен реальными участниками боевых действий. Поэтому упор на достоверность и аутентичность понятен, а героика и серьезность являются в том числе данью уважения смотрящим этот фильм ветеранам. «Кролик Джоджо» создается спустя более 20 лет в культурной ситуации, принципиально иной по отношению к живой памяти о Второй мировой войне. За эти годы произошел переход от коллективной живой памяти к памяти культурной²⁴. Во многом этот переход позволил преодолеть канон «серьезных» фильмов о Второй мировой войне и создать, помимо прочего, такой фильм, как «Кролик Джоджо». Фильм предоставляет в том числе комедийный взгляд на Холокост, что вносит новые оттенки в дискуссию о том, «как правильно говорить о Холокосте», и о том, где находится предел аутентичности этого важнейшего события для современной культуры²⁵.

В то же время нельзя не учитывать большой пласт комедийных и достаточно массовых исторических фильмов о Второй мировой войне, вышедших на экраны намного раньше. Например, это польский фильм «Приключение канонира Доласа» (1969) или фильмы комик-группы «Монти Пайтон» в 1970-е годы и многое другое. Отличие этих фильмов от современной комической огласовки темы состоит в том, что они четко встроены в жанр комедии, лишены универсалистской смысловой перспективы, в отличие от рассмотренных нами картин. Намеренные анахронизмы в них были частью комедийной установки, не нарушавшей базовых положений историзма, не предлагая иного взгляда на исто-

24 См.: Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

25 См.: Vaïm X. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

рию. Фильм «Кролик Джоджо» стал, пожалуй, первым мировым кинособытием (масштаб признания выражается в показателях кассовости, количестве зрительских откликов и присуждении премии «Оскар»), которое предложило презентистский ракурс в изображении Второй мировой войны и Холокоста.

Возвращаясь к теории режимов историчности и провозглашенному Артогом «переходу» от одного режима к другому на примере этих двух фильмов, можно поставить под вопрос идею о доминировании того или иного режима историчности на момент создания того или иного фильма. По выдвинутой выше гипотезе с 1998 по 2019 годы производство исторического в киноиндустрии характеризуется нарастанием презентистских настроений. Конечно, такое заявление применительно к теоретическим дискуссиям о режимах историчности, их периодизации и наложении друг на друга далеко не бесспорно. Например, Крис Лоренц критикует концепцию Артога как раз за рыхлость периодизации и качество ее обоснования, которое связывает приход презентизма с 1980-ми годами²⁶. Популярный исторический кинематограф 1990-х в целом все еще опирался на стандарты историзма как большого культурного тренда, что подтверждается множеством популярнейших исторических фильмов, получивших высшее признание и награды («Список Шиндлера» (1993), «Храброе сердце» (1995) и многие другие). Это справедливо не только для голливудского, но и для европейского кино, в котором в 1990-е годы формируется направление *heritage cinema*, опирающееся на стандарты историзма — детальную реконструкцию и классические сюжетные повествования²⁷. Кроме того, в последние годы также появлялись заметные фильмы, делающие ставку на аутентичность и аффективность, погружая зрителя в «реальность» прошлого, например, «Дюнкерк» Кристофера Нолана или «1917» Сэма Мендеса.

Здесь мы хотели бы указать не столько на отчетливый «переход», сколько на тенденцию последних лет, в русле которой появляется все больше фильмов и сериалов презентистского характера («Великая» (2020), «Карамора» (2022), «Наш флаг означает смерть» (2022) и многие другие), в которых реальность прошлого подрывается намеренными анахронизмами и смешением временных планов. При этом очевидно сосуществование подобных репрезентаций в одном культурном пространстве с репрезентациями, опирающимися на «реальность» прошлого. В такой конфигурации можно говорить о взаимоналожении различных режимов историчности, на котором сходятся теоретически аккуратные философы истории²⁸. Тем не менее, на наш взгляд, возрастание количества презентистских исторических репрезентаций становится все более заметно в массовой культуре.

Резюмируя, можно заключить, что фильмы «Спасти Рядового Райана» и «Кролик Джоджо» выступают примечательным кейсом для дискуссии о трансформации современного исторического сознания: его эстетических характеристик и принципов репрезентации. На фоне полемики вокруг режимов историчности можно оценить, насколько появляющиеся исторические репрезентации симметричны этим теориям, а также отвечают ли они каким-либо сдвигам исторического опыта или поколенческого разрыва в воображении (присвоении) истории.

26 См.: Лоренц К. Указ. соч. С. 53.

27 См.: Самутина Н.В. Указ. соч. С. 22.

28 См.: Йордхайм Х. Указ. соч.

Библиография / References

- Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Assmann A. Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. Moscow, 2017. — In Russ.)
- Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- (Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Moscow, 2004. — In Russ.)
- Бенн С. Одежды Клио. М.: Канон+, 2011.
- (Bann S. The Clothing of Clio, Moscow, 2011. — In Russ.)
- Йордхайм Х. Множественное время и стратиграфия истории // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 95–118.
- (Jordheim H. Mnozhestvennoe vremya i stratigrafiya istorii // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 95–118.)
- Корчинский А.В. Воображая историю: Вместо введения // Новое литературное обозрение. 2024. № 2. С. 37–48.
- (Korchinskiy A.V. Voobrazhaya istoriyu: vmesto vvedeniya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. № 2. P. 37–48.)
- Лапина-Кратасюк Е.Г. Аффекты истории: Рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13.
- (Lapina-Kratasyuk E.G. Affekty istorii: rassказы o proshlom v kino i na televidenii // Artikul't. 2014. № 16. P. 6–13.)
- Лоренц К. Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 31–64.
- (Lorenz C. Vne vremeni? Kriticheskie razmyshleniya o prezentizme Fransua Artoga // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 31–64.)
- Николаи Ф.В. Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990–2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2023. № 1. С. 309–320.
- (Nikolai F.V. Vtoraya mirovaya voyna i lokal'nye konflikty v optike amerikanskogo voennogo kino 1990–2010-kh gg. // Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. № 1. P. 309–320.)
- Олейников А.А. Анахронизм и границы истории // ШАГИ/STEPS: Журнал актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 9–25.
- (Oleynikov A.A. Anakhronizm i granitsy istorii // SHAGI/STEPS: Zhurnal aktual'nykh gumanitarnykh issledovaniy. 2018. Vol. 4. № 3–4. P. 9–25.)
- Олейников А.А. От редакции. Современность несовременного // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 1–4.
- (Oleynikov A.A. Ot redaktsii. Sovremennost' nesovremennogo // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 1–4.)
- Самутина Н.В. Идеология прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
- (Samutina N.V. Ideologiya proshlogo v sovremennom evropeyskom kino. Moscow, 2007.)
- Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- (White H. The Practical Past. Moscow, 2017. — In Russ.)
- Allison T. Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.
- Burgoyne R. The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- A companion to the War Film / Ed. by D.A. Cunningham J.C. Nelson. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2016.
- Gumbrecht H.U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. New York: Columbia University Press, 2014.
- Hartog F. Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2015.
- Jameson F. Progress versus utopia; or, Can we imagine the future? // Science Fiction Studies. 1982. № 9. P. 147–158.
- Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Trans. K. Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lähteenmäki I. Media Conscious Understanding of Historical Popular Culture // Faravid. 2021. № 52. P. 51–68.
- Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.
- Rüsen J. Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken // Historische Faszination. Geschichtskultur heute / Hrsg. von K. Fußmann, H.T. Grütter. J. Rüsen. Köln: Böhlau, 1994. S. 3–26.
- Tomasulo F.P. Empire of the Gun: Steven Spielberg's SAVING PRIVATE RYAN and American Chauvinism // The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties. New York: New York University Press, 2001. P. 115–130.