

*Georges Barbier. Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky. P., 1913.  
Nijinsky, 1889–1950. Catalogue établi par Martine Kahane. P., 2001.*

*Статья поступила в редакцию 24.09.2010 г.*

УДК 008 + 930.85

**Р. М. Николаев**

### **РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СОВЕТСКОГО НАРОДА В ДОВОЕННЫЙ И ВОЕННЫЙ ПЕРИОД**

Анализируется проблема трансформации традиционных ценностей отечественной культуры в контексте критических условий военного столкновения, обосновывается построение культурной идентичности общества на основе традиционных ценностей культуры, рассматривается проблема мифологизации власти с помощью традиционных символов культуры.

**Ключевые слова:** культурная идентичность; традиционные ценности; культурная память; советская культура; традиция и новация.

Осознание ценности культурной традиции как инструмента, необходимого для сохранения культурной самоидентичности общества, является сегодня весьма актуальным. Научный и общественный интерес к событиям Великой Отечественной войны остается на сегодняшний день также достаточно острым, поскольку их объективное осмысление является важным для «зановорождения» (М. Мамардашвили) культурной самоидентификации современной России и россиян.

По мнению С. Хантингтона, «идентичность — это самосознание индивида или группы. Она представляет собой продукт самоидентификации, понимания того, что вы или я обладаем особыми качествами, отличающими меня от вас и вас от них» [Хантингтон, с. 50]. Данная антропологическая черта присуща каждому индивиду, участвующему в социальных отношениях, так как, «пока люди взаимодействуют со своим окружением, у них нет иного выбора, кроме как определять себя через отношения к другим и отождествлять обнаруженные сходства и различия» [Там же]. Люди стремятся объединиться с теми, с кем они схожи и с кем делят нечто общее, «будь то расовая принадлежность, религия, традиции, мифы, происхождение или история» [Там же, с. 37].

Ян Ассман в связи с проблемой идентичности предлагает рассматривать такой важный компонент в ее построении, как культурная память, которая присуща носителю культурных образов, мифов, преданий, символов. По Ассману, менталитет и самоидентификация не только взаимосвязанные, но и взаимообуславливаемые понятия. Философ называет культурную память одной из четырех областей «внешнего измерения» человеческой памяти: миметическая память (сфера поступков), предметная память, коммуникативная

память и культурная память [Ассман, с. 18]. По мнению исследователя, культурная память служит передаче смысла. Она создает пространство, в которое переходят все три вышеназванные области человеческой памяти. Эта память — культурная, поскольку «она может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций, а “памятью” ее можно назвать, потому что она функционирует по отношению к общественной коммуникации совершенно так же, как индивидуальная память по отношению к сознанию» [Там же, с. 23].

Культурная память определяет «для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться» [Фуко, с. 33]. Культурная память концентрируется в системе бытийствующих в социуме традиционных ценностей — национальных, религиозных, семейных, профессиональных и т. п.

Говоря о традиционных ценностях культуры, необходимо уточнить, что мы вкладываем в понятие *т р а д и ц и и*. Интерес к традиционным ценностям культуры в современных исследованиях достаточно высок. Во многом это объясняется тем, что в условиях постиндустриального общества с его перенасыщенностью различными культурными смыслами традиция представляется как связующее звено с исторической памятью и способствует сохранению национально-культурной идентичности. Вместе с тем анализ научных исследований значительно затруднен в силу того, что само понятие «традиционная культура» имеет ряд различных коннотаций. Вследствие этого мы можем наблюдать существование таких определений в отношении культуры, как традиционная, архаическая, доиндустриальная, аграрная, крестьянская, дописьменная, бытовая, фольклорная. Следовательно, и понятие традиционных ценностей может определяться в контексте отношения их к какой-либо из вышеперечисленных культур. Выбор названия связан с задачами исследования и теми аспектами явления, которые требуют определенной фиксации. В связи с целью нашего исследования *т р а д и ц и о н н ы е ц е н н о с т и к у л ь т у р ы* — это прежде всего «механизм воспроизводства социальных институтов и норм, при котором поддержание последних обосновывается, узаконивается самим фактом их существования в прошлом» [Традиция, с. 253], так как традиционные ценности культуры функционируют в обществе «как система, обеспечивающая воспроизводство в системах современной культуры тех образцов прошлой деятельности, которые выдержали испытание временем и были апробированы в аналогичных социокультурных условиях» [Костина, 2009].

Таким образом, под традиционными ценностями культуры мы будем понимать ценности, присущие обществу, совместно проживающему и вырабатывающему общий ряд навыков, обрядов, традиций, способов саморегуляции, зачастую в процессе диалога с другими культурами.

Традиция — это необязательно нечто архаическое. Доказательством тому могут служить культурные процессы, происходившие в XX в. в нашей стране. Многие традиционные ценности, благодаря культурной памяти народа, вновь выходят на поверхность в современную эпоху. Ю. М. Лотман пишет: «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и

как бы перестает существовать. Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно существующим, может оказаться «как бы несуществующим» и подлежащим забвению, а несуществовавшее — сделаться существующим и значимым» [Лотман, с. 200]. Так и элементы традиционной ценностной системы оказываются заново востребованными благодаря их сохранности в культурной памяти народа. Пример тому — востребованность традиционных ценностей русской культуры в период Великой Отечественной войны. Одной из ключевых проблем в исследовании событий этого периода советской культуры является осмысление проблемы трансформации традиционных культурных ценностей в условиях войны.

С началом Великой Отечественной войны Советский Союз противопоставил тотальной войне на уничтожение, ведущейся на его территории нацистской Германией, концепцию войны отечественной. С первых дней войны были востребованы образы, знаки, смыслы, забытые или уничтоженные, как казалось, навсегда.

Однако было бы ошибочным считать, что в довоенный период традиционные ценности русской культуры не были востребованы в жизни социума. Так, некоторые изменения происходят уже в середине 1930-х гг., когда становится очевидным нарастание новой войны, где главный враг уже достаточно четко вырисовывался — нацистская Германия. И данная политическая тенденция ведет к тому, что во второй половине 30-х гг. появляются изменения в культурной политике СССР. Определенные предпосылки возвращения к собственной многовековой культурной традиции происходят с середины 30-х гг., когда становится ясно, что достигнуть победы в будущем противостоянии будет возможно, лишь собрав все силы страны воедино, опираясь на патриотизм не просто обезличенного «нового советского человека», а на куда более глубокие патриотические мотивы многонационального народа с его многовековой историей.

Переоценка роли традиционных ценностей в самоидентификации народа начинается во второй половине 30-х гг., когда на горизонте уже маячит война. Попытаемся это обосновать на материалах кинематографа — «самого важного из искусств».

В декабре 1935 г. на съезде советских кинематографистов, ведя речь о неизбежности будущей войны, режиссер Александр Довженко заявил следующее: «Нужно готовить наше оружие к бою.... Вот почему я утверждаю, дорогие друзья, я призываю вас к утверждению оборонной тематики» [цит. по: Раззаков, с. 83].

Полагаем, что с этого выступления началось изменение самого жанра историко-патриотического кино. Вместо издевательского и насмешливого отношения к историческому прошлому России руководство страны берет курс на державную политику, где вновь обретают ценность символы предшествующих эпох. Первым фильмом с изменившимся отношением к прошлому становится лента В. Петрова «Петр I». Меняется отношение к главному герою. Так, если раньше образ Петра трактовался в отрицательном свете: «...дескать, тиран, западник, пьяница, кровопийца... С середины 30-х годов эта точка зрения изменилась: теперь этот царь представал в образе прогрессивного деятеля, державостроите-

ля, укрепителя государства Российского» [Раззаков, с. 104]. Начиная с этой картины меняется советская культурная парадигма.

На экран выходят исторические фильмы с доминирующей патриотической тематикой: «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1940), «Богдан Хмельницкий» (1941). Особенно хотелось выделить фильм 1938 г. «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна, в котором, по всей видимости, не случайно был выбран и главный герой — победитель немецких рыцарей, образ, формирующий ценностно-традиционную установку в контексте тогдашней политической ситуации.

Стоит отметить, что подобный образ уже не раз использовался в «войне культур», и в момент противостояния с внешним врагом он противопоставлялся политическому противнику путем выделения какой-либо сущностной черты его биографии, поступков, характера и т. д. Так, например, понимание этого образа в XVI в. было направлено на реконструкцию «теологического диспута Александра с папскими посланниками» [Шенк, с. 97], в критический период истории его образ послужил инструментом борьбы с западным, католическим влиянием. В конце тридцатых годов XX в. это был уже воинский образ победителя тевтонских рыцарей, что становится вновь актуальным в реконструкции культурной идентичности советского человека перед новой военной, политической и культурной угрозой.

Известно, что власть задает определенную выгодную ей (зачастую мифологическую) коннотацию образов прошлого. Образ Александра Невского как образ русского героя и воина получает широкое распространение в советском патриотическом дискурсе и в период войны. Александр Невский как бы «становится фигурой отца, не только тесно связанного с народом, но и возвышающегося над подданными» [Там же, с. 278]. Такой образ являлся привлекательным для власти в ситуации культа личности, так как налицо «сходство такой фигуры с пропагандированным образом Сталина» [Там же, с. 279].

Несмотря на то, что образы прошлого эксплуатировались властью в выгодном им свете, их значение для советского общества в рассматриваемой нами ситуации сложно переоценить. Если продолжить обсуждение сублимаций образа Александра Невского, широко представленного в довоенной советской культуре, то необходимо отметить, что он воплотил в себе такие качества, как решительность, смелость, мужество, полководческий талант.

Как мы уже упоминали, чтобы идентифицировать себя, общности необходимы враги: «потребность индивидов в самоуважении ведет к убеждению, что группа, к которой они принадлежат, лучше всех прочих групп» [Хантингтон, с. 56]. В построении идентичности общество опирается на свои традиционные ценности, противопоставляя их традициям врага. Данной причиной объясняются попытки введения в ценностный ряд советской культуры традиционных ценностей в довоенный период, когда уже просматривался образ будущего врага. Советский патриотический дискурс «размывал границы между историей и современностью» [Шенк, с. 279]. В отечественных произведениях культуры той эпохи герои прошлого обращались к своим нынешним реципиентам, у которых на слуху постоянно были предупреждения о внешних угрозах и угрозах

изнутри. Авторы советских патриотических произведений «рассказывали на историческом материале о ситуации, поразительно похожей на положение 1930-х гг.» [Там же]. С началом войны, когда происходит прямое столкновение, этот процесс приобретает значительно более широкий характер. Здесь уже явно обозначен враг, и здесь мы можем наблюдать, как в «войне культур» традиция выступает против традиции.

В 1941 г. нацисты, говоря о вторжении в Россию, делают акцент на собственной воинственной традиции: «Новый поход немцев — это дело нашего фюрера, фюрера всех немцев. Теперь граница Восточной Европы навсегда станет безопасной. Завершается история длительностью в три тысячелетия. Готы снова на коне, и каждый из нас — доблестный германский воин» [цит. по: Лессер, с. 236]. В нацистской пропаганде и в целом во всей художественной культуре Германии тема «похода на Восток» обыгрывается с помощью национальных воинственных традиций. И стоит отметить, что одним из главных (широко представленных в культуре) персонифицированных символов становится Фридрих Великий.

В это же время, в ценностный ряд советской культуры входят собственные традиции, и в первую очередь традиции воинские, необходимость в которых очевидна, так как, опираясь на них, общество могло культурно противостоять немецкой воинственной традиции, о психологии которой достаточно точно высказался современный немецкий философ Петер Слотердаjk: «...в немецком фашизме соединяются типичные для современности динамичные процессы возрастания психо-культурного страха перед распадом и разложением, процессы регрессивного самоутверждения и развития холодной рассудочности, связанной с новым обстоянием вещей — со старым добрым солдатским цинизмом, который имеет столь же жуткие, сколь и прочные традиции на немецкой, а в особенности — на прусской почве...» [Слотердаjk, с. 38].

Вторым наиболее характерным примером (после кино) является плакатная живопись того периода, где в рамках социалистического реализма ярко прослеживаются элементы возвращения к персонализированным патриотическим символам русской культуры. Советский плакат военного периода часто использует образы и события дореволюционной истории. Как мы уже отмечали, для советской пропаганды это явилось своего рода откровением: до конца 1930-х гг. история СССР начиналась с 1917 г., предыдущие времена были сплошным смутным периодом, в котором не существовало ни одного государственного деятеля, заслуживающего уважения.

Но здесь необходимо отметить одну свойственную именно плакату особенность: в одном произведении могли присутствовать сразу несколько образов, причем образов различных эпох. Выделим основные виды плакатов того периода, подтверждающих наше утверждение.

1. Изображение древнерусских героев на заднем плане и советских солдат, идущих в атаку, причем первые показаны скорее как нематериальные объекты — образы, стоящие перед глазами современных воинов и вдохновляющие их на подвиг. Примером могут являться плакаты В. С. Иванова «Нет такой силы, которая бы поработила нас» (1941), «Кто с мечом к нам придет, от меча

и погибнет» (1941), «Лучше честная жизнь, чем позорная смерть» (1941) и В. Говоркова «Славна богатырями земля наша» (1941).

2. Изображение древнерусских героев, героев императорской России или Войны 1812 г., героев гражданской войны на заднем (как бы незримом) плане и советских солдат на переднем. Здесь стоит отметить синтез персонифицированной ценностной составляющей дореволюционной традиции и ценности молодой советской культуры (новации), которая на изображении уже как бы также становится традицией, равнозначно важной для того, чтобы зрительно воздействовать на современных солдат. К примеру, плакат Кукрыниксов «Бьемся мы здорово, колем отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева» (1941).

3. Изображение на заднем плане произведения искусства, символизирующего либо культурную эпоху, либо героическое прошлое (скульптура Пушкина, памятник на Бородинском поле), и солдат, идущих на фронт, на переднем плане. Например: «Недаром помнит вся Россия про день Бородина» (1942) Кукрыниксов, «России двинулись сыны» (1942) П. П. Соколова-Скаля (Окно ТАСС, № 444).

4. Изображения поверженных врагов разных эпох, прошлого и современности, подтверждающие славные страницы истории русского оружия. Классический пример: «Наполеон потерпел поражение. То же будет и с зазнавшимся Гитлером!» (1942), «Так было... Так будет!» (1941) Кукрыниксов.

Нельзя не заметить, что пропагандистский плакат того времени совмещает исторические образы разных времен. Такое, по известным причинам, в ситуации социалистического реализма невозможно ни в кинематографе, ни в исторической живописи. Разные временные образы отображают единую вневременную универсальную ценность, которая является необходимой для внушения реципиенту конкретной деятельностной установки. Так, в упоминавшихся плакатах В. С. Иванова, как правило, кроме самого изображения, присутствует текст цитаты какого-либо из героев прошлого и неизменная цитата Сталина «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ предков». Несмотря на то, что более выделена (как бы «первична») фраза героя прошлого, слова Сталина достаточно красноречиво дают понять, что современная власть не устраняется из изображенного на плакате диалога прошлого и современности, напротив, она как бы задает курс и направляет данный диалог.

Полиобразность плаката в большей мере способствовала становлению новой культурной идентичности советского народа, в особенности в военный период. Можно сказать, что наиболее эффективно воздействовали на сознание человека именно плакаты, где в труднейший для страны час «собрались вместе» образы героев дореволюционного прошлого и более привычных героев гражданской войны. Спустя многие годы ветераны вспоминали, что короткие, ясные слоганы советского плаката прочно врезались в память: «Появились агитплакаты с иллюстрациями и стихами, я помню такое четверостишие: “Бьемся мы здорово, рубим отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева”» [Премиллов, с. 107].

В связи с обращением к традиционным ценностям в военный период, как в советском плакате, так и в других видах искусства мы можем наблюдать и заметное изменение культурной атмосферы в СССР рассматриваемого периода.

Политизированность и «идеологизированность», конечно, оставались, но, как отмечает М. А. Чегодаева, эти изменения существенно проявили себя в художественной культуре: «Впервые с 20-х годов исполненное гражданственности и патриотизма искусство заговорило языком правды, обрело высокое художественное звучание» [Чегодаева, с. 132].

Таким образом, противопоставляя вражеской традиции собственные традиционные культурные ценности, советская культура периода войны становится инструментом конструирования новой идентичности советского народа. Стоит отметить, что образы прошлого в этом процессе играли значительную роль на протяжении всего периода военного столкновения.

Попытаемся осмыслить, почему же именно обращение к прошлому и образы этого прошлого оказались столь востребованным в ситуации необходимости подъема патриотического сознания.

Прежде всего следует отметить такой важный фактор традиции, как существование «прошлого» на разных уровнях культуры. По мнению А. В. Медведева, существуют три уровня прошлого.

- Первый уровень «заключается в том, что прошлое является началом, истоком сегодняшнего бытия» [Медведев, с. 105]. Дав жизнь настоящему, прошлое умирает, здесь мы можем наблюдать закономерность появления настоящего — его неслучайность.

- Второй уровень может быть передан термином «пережиток» [см.: Там же]. Это остаточные явления прошлого в современности, такое прошлое «представляет собою наследие ушедших времен, оно не потеряло своего онтологического существования, но вызвано не природой нового времени, ему неимманентно» [Там же].

- Третий уровень — «это прошлое, которое живет в новое время, этот уровень прошлого и есть то, что называется традицией. Традиция — то, что было и что есть, вечное настоящее, традиция, таким образом, вневременное явление» [Там же].

Таким образом, мы можем понимать традицию как универсальную форму и механизм упорядочивания содержания культуры, что позволяет «рассматривать те смыслы культуры, которые содержатся в прошедшем апробацию опыте, но воспроизводятся в новых условиях не в качестве анахронизма, но в качестве элемента живой системы» [Костина, с. 39].

В контексте рассматриваемого периода мы можем наблюдать использование традиционных ценностей именно как явления вневременного, универсального порядка, а не как, скажем, актуализацию «пережитков». Это характерно в том числе и для персонифицированных традиционных ценностей.

Если культура — это «научаемое поведение» (К. Гирц), то преемственность ценностного мира культуры воспроизводится через такую вневременную ценность, как учение (обучение). Что же передается от учителя к ученику в процессе трансляции культурных ценностей? Главной целью является воспроизводство не текста культуры прошлого, но личности учителя как духовного наставника, и это есть главное универсальное содержание, которое передается из поколения в поколение через традицию, выполняющую роль культурного

кода исторической памяти народа. Этой функцией традиции и можно объяснить значимость вновь «звучавших» имен таких героев, как Суворов, Богдан Хмельницкий, Ушаков, Нахимов, Минин и Пожарский, Дмитрий Донской, Кутузов, Багратион. Эти имена в сознании народа четко ассоциируются с достижениями русской воинской культуры, которой и следовало «научиться» людям в условиях преддверия войны и в сам период жесточайшего военного столкновения.

Мы говорили об артефактах, которые были предназначены для всего общества. Обратимся к более специфичной области — переменам в воинской культуре Красной армии. Если говорить об армии, то, ввиду масштабного отказа от воинских культурных традиций царской России, до войны так и не была развита полноценная советская военная культура. Как писал в 1942 г. в своем дневнике А. П. Довженко, «...качество войн — это качество организации общества, народа. Вся наша фальшь, вся тупость... весь наш псевдодемократизм, перемешанный с сатрапством, — все вылезает боком и катит нас, как перекачено поле... И над всем этим — “Мы победим!..”. Не было у нас культуры жизни — нет культуры войны...» [цит. по: Клокова, с. 87].

В период войны, как известно, изменениям подверглись различные сферы советской культуры, в том числе и наградная система Красной армии: в советскую символику орденов вошли персонифицированные символы дореволюционной русской военной культуры.

Рассмотрим тенденцию использования вневременных, универсальных ценностных составляющих, которые характерны не только для персонифицированных символов культуры, но и для политической символики, в частности геральдической системы. Обратимся в качестве примера к одному из символов, сохраненных в культурной памяти народа и воплощенных в советском ордене — ордене Славы (учрежден 8 ноября 1943 г.). Цвета ленты ордена Славы повторяют расцветку ленты российского императорского ордена Святого Георгия (здесь имеется в виду аналогия со знаком отличия военного ордена Св. Георгия для нижних чинов, учрежден в 1807 г.) [см.: Ордена СССР], что в сталинские времена было по меньшей мере необычным. Знаменитая георгиевская лента представляет собой биколор. Общеизвестно, что цвета ленты — черный и оранжевый — означают дым и огонь сражения и являются з н а к о м личной доблести солдата, проявленной им в бою. Таким образом, мы имеем перед собой некоторую неизменную знаково-символическую структуру, которая представляет собой конкретный императив — доблесть солдата в бою, качество, ценное как в Российской империи, так и в Советском Союзе и сегодняшней России (данная лента сегодня, как известно, эволюционировала в своем значении до всеобщего символа Победы, хотя далеко не все, кто ее используют, знают, что обозначают ее цвета). Кстати, награждению этим орденом подлежали только солдаты и сержанты (в авиации еще и младшие лейтенанты) и только за доблесть на поле боя, т. е. простые труженики войны. Знаком отличия Святого Георгия в дореволюционной России аналогично награждались также только низшие чины и только за мужество в сражении. Таким образом, мы имеем дело с наградами исключительно солдатскими и в царской, и в советской армии. Очевидна «реставрация» утраченной традиции. Орден

Славы представляет собой пятиконечную звезду, а не крест (смена режимов, идеологий), но цвета ленты, как знаково-символическая и императивная составляющая, остались неизменными.

Значение этого традиционного знака (в его еще дореволюционном исполнении) уже в первые дни становится достаточно заметным; очевидец тех событий советский офицер Г. И. Пэнэжко описывает сомнения советского командира в первые дни войны, возникшие при приеме на службу ополченца, а тот, видя колебания военного, демонстрирует ему свой знак воинской доблести: «из его нагрудного карманчика выскользнул и повис над орденом Знак Почета золотой Георгиевский крест. «Первой степени?» — спросил лейтенант, покосившись на ордена» [Пэнэжко, с. 265]. После чего автор описывает ситуацию изменения отношения к этому ополченцу и зачисление его в часть. Как мы видим, символ этот в начале войны был достаточно узнаваем, и его ценность была воплощена в советском ордене Славы.

Исходя вначале из внешних средств (знаков, персонифицированных символов и т. д.), человек перестраивает самого себя таким образом, «что меняется в конечном итоге значение и работа овнешненных способов обращения к реальности» [Шеманов, с. 243], понимание их императивной составляющей направлено прежде всего на внутреннее преобразование человека и мобилизацию его на определенное действие.

Из приведенных примеров очевидно, что в критический период истории элементы традиционной ценностной системы оказываются заново востребованными благодаря их сохраненности в культурной памяти народа. Во многом это объясняется социальными причинами. Как известно, уже в первые недели войны призывались или уходили на фронт добровольцами люди более старшего возраста, чем личный состав довоенной кадровой армии. И естественно, что многие из них сохранили в памяти понимание традиционных культурных ценностей прошедшей эпохи.

Как известно, достаточно важным изменением в воинской культуре являлось и введение погон: этот традиционный элемент мундира напоминал о прошлых страницах истории русской армии, подчеркивал статус офицера, служил более четкому отображению военной иерархии. Но вместе с тем это мифологизировало представление как о самой армии, так и об управляющей ею власти. Дело в том, что данное изменение происходит в 1943 г., т. е. после победного перелома в Великой Отечественной войне.

Солдат или офицер в погонах в форме нового образца (также копирующего мундир дореволюционного времени) ассоциировался с победоносной, наступающей армией, которая не знает поражений. Ведь достаточно ясно, что визуальный образ армии в форме старого образца во многом ассоциировался с трагическими событиями 1941–1942 гг. (а события эти во многом объясняются просчетами власти), образ же новой армии уже прочно входил в народное сознание как образ армии-победительницы, возглавляемой мудрым вождем. Данный визуальный образ как бы стирал из народной памяти военные поражения, замещая образ армии, несущей тяжелые потери, массово сдающейся в плен, отступающей до Москвы и оставляющей врагу свою территорию.

Подтверждение данной тенденции мы находим опять же в советском кинематографе. В 1944 г. на киностудии «Мосфильм» выходит фильм «Дни и ночи» (Режиссер — Александр Столпер, сценарий Константина Симонова). Фильм повествует о событиях Сталинградской битвы, а конкретно — о тяжелейшем периоде обороны города осенью 1942 г. Картина показывает участников этих событий в погонах, чего исторически быть никак не могло. Это не могло быть простой ошибкой, учитывая наличие на съемочной площадке военных консультантов и знавшего войну отнюдь не понаслышке сценариста. У создателей фильма, на наш взгляд, была установка: массовый зритель должен был ассоциативно воспринимать советского солдата даже в самый критический момент как солдата-победителя образца более позднего времени. Традиционный визуальный образ нарочито используется в фильме, не только мифологизируя недавнюю историю, но и трансформируя самоидентификацию советского человека в ключе народа-победителя.

Между тем стоит отметить, что введение погон во многом отрицательно воспринималось военнослужащими более молодого поколения, т. е. носителями ценностей новой социалистической культуры: «Надо сказать, что воспринималось введение новой формы неоднозначно. Многие считали, что введение погон — это возврат к белогвардейщине» [Драбкин, с. 54]. В этой связи необходимо упомянуть и о тех носителях культуры, которые были воспитаны в довоенные годы на ценностях именно молодой новационной советской культуры.

Как отмечает К. В. Чистов, традиция и новация по-разному обозначают «опыт, накапливающийся в виде системы стереотипов человеческой деятельности (активности) и результатов этой деятельности, представленный о тех и других, и, наконец, способов их обозначения и символизации» [Чистов, с. 15].

Стоит обратить особое внимание также на процесс построения культурной идентичности у людей более молодого возраста, так называемых ровесников Октября. Неверным является мнение, что обращение к традиции воспринималось и понималось исключительно положительно всеми возрастными советских людей. Перед войной, как уже отмечалось, происходит процесс складывания собственной, советской, идентичности, со своей зарождающейся традицией, своими героями и знаково-символической системой. К началу войны Красная армия, как известно, насчитывала более пяти миллионов человек [см.: Численность вооруженных сил...], это был достаточно отчетливый срез общества, включавший в себя людей различных социальных слоев и возрастов.

Только лишь часть его была убежденными коммунистами и комсомольцами, и этими людьми (обязательно имеющими образование не ниже среднего), как правило, комплектовались элитные рода войск. Основную массу самого многочисленного рода войск — пехоты — составляли значительно менее «идейно подкованные» представители общества. Эти две категории советских военнослужащих основывались на различных ценностных системах, и восприятие войны у них соответственно также было разным: «Среди молодого поколения господствовало представление о грядущей войне как войне прежде всего классовой, революционной» [Загадочная Отечественная война, с. 137]. Наиболее же массовая часть армии во многом не только не разделяла такую точку зрения,

но по большому счету не воспринимала войну с позиций каких-либо идеологических установок, что во многом объясняет повальную панику среди данной категории военнослужащих. Более того, здесь стоит отметить следующий факт: «Для остатков русского традиционного общества начало войны с Германией против коммунистического СССР стало своего рода искусом, соблазном. В своей пропаганде гитлеровцы постоянно подчеркивали, что воюют не против России, а против «ига жидов и коммунистов» [Загадочная Отечественная война, с. 141].

Данная тенденция видна уже с первого дня войны, и у значительной части советского общества вставал вопрос о необходимости защиты социалистической власти, которая уничтожала старое общество в ходе радикальной социальной и культурной модернизации. Тем не менее очень быстро стало понятно, что тотальная война, развязанная Гитлером, была направлена не на уничтожение советского режима, а против многонационального народа страны. Лишь позже обращение к традиционным ценностям культуры, как в идейно-политических установках власти, так и в менявшемся с первых месяцев знаково-символическом коде и возможностях более свободного творчества, во многом сформировало обновленную культурную идентичность у значительной части населения.

Но вернемся к тем молодым представителям советского общества, концептуальным основанием культурной идентичности которых стали новые — революционные и коммунистические — ценности. Как уже было сказано, именно ими комплектовались элитные рода войск (пограничники, танкисты, летчики). Именно в этих войсках не возникало паники в первые дни войны (за редким исключением). Именно советские танкисты, процент комсомольцев и коммунистов которых был достаточно большим, — носители тех ценностей культуры, которые сформировались за двадцать с небольшим лет, предшествующих Великой Отечественной войне, не были подвержены массовой панике, что позволило «советским механизированным соединениям нанести немцам серию отчаянных контрударов» [Там же, с. 142]. В условиях всеобщего бегства и дезорганизованности, без поддержки пехоты они «не могли добиться даже частичного успеха, но их удары смогли нарушить планы немецкого командования, пусть ненамного, но замедлили темпы немецкого наступления, выиграв для страны малое, но значимое количество времени» [Там же].

Ценности молодой советской культуры вступили в диалог с традицией, что во многом обогатило отечественную культуру. Но на протяжении всего периода войны, и особенно в ее начале, ценности эти (при всей востребованности традиции в построении культурной идентичности) не ушли на задний план («до лучших времен»), а приобретали для молодого советского поколения в критический период истории экзистенциальный смысл, что подтверждают многие документы и свидетельства очевидцев: «Когда закончились боеприпасы и танк умолк, германские захватчики вновь окружили его, предлагая экипажу выйти и сдаться. Они стучали по броне и кричали “Рус, выходи!”, но слышали в ответ только матерную брань. Когда пламя охватило танк, враги слышали не крики о пощаде, а слова “Интернационала”» [Барятинский, с. 242].

Таким образом, можно утверждать, что роль новации в культуре, под которой мы понимаем ценностный ряд социалистической культуры, которая начи-

ная с 1917 г. также являлась значимой в построении культурной идентичности советских людей.

Итак, как уже отмечалось, с самого начала войны Советский Союз противопоставил тотальной войне, ведущейся на его территории нацистской Германией, концепцию войны отечественной. Становятся востребованными образы, знаки, смыслы, забытые или уничтоженные, казалось бы, безвозвратно. Выстраивалось новое основание собственной культурной идентичности со строго заданной концептуальной структурой, с определенной коннотацией сущностных характеристик героев и злодеев, символов, ритуалов, поведенческих практик. Данная практика становится успешной благодаря диалогу культур дореволюционной России и СССР (традиции и новации), который упрочился в связи с критической ситуацией военного противодействия.

Процесс обращения к традиционным ценностям не носит характера переноса статичной и неизменной традиции на новую почву. В поисках основания для культурной идентичности привлечение традиционных ценностей имеет избирательный характер, аксиологический ряд подвергается переработке согласно потребностям новых вызовов исторического развития.

И тем не менее отечественные традиционные ценности становятся концептуальной основой в становлении новой культурной идентичности советского народа, которая в синтезе с социалистической ценностной шкалой и являла собой патриотическую установку на победу как на фронте, так и в тылу.

---

*Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

*Барятинский М. Б.* Танки СССР в бою, 1919–2009 гг. М., 2010.

*Драбкин А. Я.* Дрался с асами люфтваффе. М., 2006.

*Загадочная* Отечественная война : военно-ист. сб. М., 2008.

*Клокова, Т. В., Прохорова. И. А.* Тыл. Оккупация. Соппротивление : Советская страна в 1941–1945 гг. М., 1993.

*Костина А. В.* Традиционная культура: к проблеме определения понятия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina>.

*Костина, А. В.* Национальная культура. Этническая культура. Массовая культура. «Баланс интересов» в современном обществе. М., 2008.

*Лессер Й.* Третий рейх. Символы злодейства. М., 2010.

*Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992.

*Медведев, А. В.* Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург, 1999.

*Ордена СССР // Ордена и медали СССР* [Электронный ресурс]. URL: <http://mondvor.narod.ru//OSlava.html>.

*Премилов А. И.* Нас не брали в плен: исповедь политрука. М., 2010.

*Пэнэжко Г. И.* 1941. Записки советского офицера-танкиста. М., 2010.

*Раззаков, Ф.* Гибель советского кино. Интриги и споры, 1918–1972. Т. 1. М., 2008.

*Слотердайк П.* Критика цинического разума. М., 2009.

*Традиция // Философ. энцикл. слов.* М., 1983.

*Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994.

*Хантингтон С.* Кто мы? М., 2008.

*Чегодаева, М. А.* Соцреализм. Мифы и реальность. М., 2003.

*Численность* вооруженных сил Российской империи, Советского Союза и Российской Федерации с 1877 по 2010 год [Электронный ресурс]. URL://<http://www.oposcuu.com/popers.html>.

*Чистов К. В.* Традиция и вариативность // Сов. этнография. 1983. № 2.

*Шеманов А. Ю.* Самоидентификация человека и культура. М., 2007.

*Шенк Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти. М., 2007.

*Статья поступила в редакцию 28.10.2010 г.*