

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Ромашин М.И. Военный фильм / сериал в пространстве исторической памяти // Человек и культура. 2024. № 4. С. 132-144. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.43840 EDN: VFUFZR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43840

Военный фильм / сериал в пространстве исторической памяти

Ромашин Матвей Игоревич

ORCID: 0000-0002-8303-2774

старший преподаватель Института туризма и креативных индустрий, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

300026, Россия, Тульская область, г. Тула, проспект Ленина, 125

✉ matvei.romashin@mail.ru



[Статья из рубрики "Memory studies"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.43840

EDN:

VFUFZR

Дата направления статьи в редакцию:

18-08-2023

Аннотация: В статье жанровое военное кино рассмотрено как практика коммеморации. Путем сравнительного анализа выявлены основные характеристики и отличительные особенности кинофильма и сериала как акторов пространства исторической памяти. Исследование выполнено в междисциплинарном поле, с использованием методов как исторического анализа, так и visual studies (теоретический, структурно-функциональный и семиотический анализ фильмов; метод «компетентного наблюдателя»; сравнение, сопоставление; обобщение, синтез). Осуществлено сопоставление экранизации романа Джозефа Хеллера «Уловка 22» в версиях кинофильма (1970) и сериала (2019). Дан обзор подходов к изучению военного фильма / сериала в его отношении к истории. На конкретном аудио-визуальном материале проиллюстрированы такие особенности сериала, как: инновационность социальных практик просмотра, соответствующих «поведенческой карте» человека информационного общества; новизна технических и экономических решений в области киноиндустрии; специфичность нарративной стратегии (сочетание горизонтального и вертикального построения системы эпизодов, множество

сюжетных линий, сложные пространственно-временные связи между сериями и их частями); проработанный психо-драматический эффект; вызывающий симпатию зрителя «обыденный» главный герой с ситуативным поведением и гипотетическим моральным императивом; разнообразие аудиовизуальных решений, как правило, ориентированных на «человекоразмерное» восприятие как отдельных эпизодов, так и картины в целом. Сделан вывод о значимости военного кино в пространстве исторической памяти в силу его медийности и интертекстуальности.

Ключевые слова:

историческая память, коммеморация, военное кино, сериал, кинофильм, экранизация, нарратив, сюжет, эпизод, аудиовизуальные средства

В 1915 году американский кинорежиссер Дэвид Гриффит пророчествовал: «Детей в государственных школах практически всему будут учить с помощью движущихся картинок. Конечно, им больше никогда не придется читать историю», «вы просто сядете у правильно устроенного окна, в научно подготовленной комнате, нажмете кнопку и посмотрите, что произошло на самом деле» [\[1, p. 1\]](#).

Очевидно, что он ошибся, и подобная «библиотека» не может быть целью даже самого последовательного поклонника исторического кино; впрочем, создатели подобных фильмов никогда и не пытались «навязать гегемонию кинематографических репрезентаций над историческими текстами» [\[2, p. 6\]](#).

В чем заблуждался Гриффит? В русле позитивистского представления о роли кинотехнологий он воспринимал их как научные инструменты, свободные от человеческих предубеждений и, следовательно, создающие и транслирующие прозрачное и абсолютно объективное знание о прошлом. Гносеологические теории постмодерна убедительно продемонстрировали, что это не так; сегодня ученые-историки, занимающиеся кино, рассматривают фильмы не как «закрытие дебатов», а как их продолжение и возобновление в ином контексте, созданном с помощью специфических средств – иконических, символических, зрительных и звуковых [3–6].

В условиях современного «визуального поворота» [\[7, 8\]](#) уже никто не подвергает сомнению то, что помимо текстов могут существовать и успешно функционировать другие жанры исторической репрезентации и коммеморации, предполагающие иные пути и формы знания о прошлом. Уже в 1981 г. в сборнике статей «Художественный фильмы как история» под редакцией Л. Шорта был поднят вопрос о том, каким образом анализ кино может служить средством изучения прошлого [\[9\]](#). Это направление исследований получило дальнейшее активное развитие. Майкл Мартин и Дэвид Уолл отметили, что «исторический фильм имеет важное отношение к истории тремя различными и неразрывно связанными способами: во-первых, он пытается «задокументировать» прошлое, поскольку стремится показать нам видение / версию истории – события, людей и места, какими они были на самом деле; во-вторых, фильмы сами по себе являются историческими документами в том смысле, что они – продукт исторического и культурного момента; и, в-третьих, они являются двигателями истории, поскольку выполняют – признаваемую или нет – политическую функцию, идущую вразрез с окружающим их широким социальным и культурным дискурсом. Именно признание фильмов историческими документами дает наиболее ясное представление о них как об

идеологических конструкциях» [\[10, p. 448\]](#).

Безусловно, кинофильм нельзя считать историческим источником в значении «комплекс документов и предметов материальной культуры, непосредственно отразивших исторический процесс и запечатлевших отдельные факты и свершившиеся события» [\[11, с. 15\]](#). Это скорее «продукт (материально реализованный результат) целенаправленной человеческой деятельности, используемый для получения данных о человеке и обществе», «отразивший в себе социальные, психологические, эколого-географические, коммуникационно-информационные, управленческие и другие аспекты развития общества и личности, власти и права, нравственности, мотивов и стереотипов человеческого поведения» [\[11, с. 15\]](#).

Сегодня продукты экранной культуры становятся все более востребованными в исторических исследованиях. Кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывает *другую* историю прошлого в содержательном отношении, но в первую очередь потому, что рассказывает ее с помощью *других* средств — аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных – более адекватных для человека эпохи медиа. Потому были созданы новые способы репрезентации истории как «саморефлексивного исследования, как театра самосознания, как смешанной формы драмы и анализа» [\[5, p. 1183\]](#).

Однако в начале XXI в. кино уже не относится к авангарду исторической репрезентации, его активно сменяют другие медиа-инструменты. Последнее десятилетие – время существенных изменений в экономической и технологической структуре киноиндустрии. Новые возможности производства видеоконтента (IT-технологии, инновационные материалы, инженерные решения) и развитие коммуникационных сетей создали «другой способ смотреть»: каждый зритель теперь может создать собственный медиапрофиль, сформировать практически персональный видеоканал и получать продукцию высочайшего качества в любое удобное для него время и в любой точке пространства [\[12, с. 18\]](#). Все это повлекло за собой необычайный взлет культуры сериалов [\[13, 14\]](#).

Стримминговые компании (такие как *Netflix*) оказались, с одной стороны, способными формировать необходимый, пользующийся повышенным спросом контент, а с другой, сами оказали активное влияние не только на его объем, но и на качество. Если еще 10–15 лет назад в культурной иерархии видеопродукции вершину занимали шедевры большого кино, а сериалы помещались на один-два этажа ниже, то сегодня ситуация кардинальным образом изменилась. Домашний просмотр (как индивидуальная практика с другой «поведенческой картой»), изменение технологических условий и рыночной ситуации пост-продакшн привели к тому, что жанр, прежде считавшийся вторичным, вышел на первый план – как по экономическим показателям, так и по вниманию публики и кинокритиков.

Сегодня сериал – весьма специфическое медийное произведение. Оно идеально соответствует насущной потребности человека в индивидуализации «форм времени» [\[15, с. 19\]](#). В гигантском информационном потоке мы стремимся сохранить устойчивость, но, вместе с тем, вынужденно дробим реальность на небольшие фрагменты; тянемся к заданной рамке, но уже не представляем действительности без вариаций внутри нее. Сериалы обеспечивают и то, и другое. Они позволяют встроить часовую серию в плотный график повседневной жизни современного человека, и одновременно порождают явление *binge-watching* – возможность бесконечного продления истории и «просмотра

залпом», что идеально соответствует регулированию социального времени в настоящих условиях [\[16, с. 208-209\]](#).

Как технология кинопроизводства и как социальная практика, сериал оказался формой, которая детерминировала существенные изменения содержания. Важнейшей частью этих изменений стало обращение создателей сериалов к хорошей, по-настоящему качественной литературе как базе сценария.

Как выстраивается нарратив, когда сюжетной основой для сериала становится роман? Какие преимущества в «рассказывании истории» предоставляет этот кино-жанр? Какие сложности порождает? Можно ли говорить об использовании в сериале принципиально иных подходов, средств, способов экранизации по сравнению с кинофильмом? Появляется ли в этом случае какой-то особенная – «сериальная» – повествовательная стратегия? Изменяются ли, и как, художественные и технические приемы съемки?

Для того, чтобы ответить на эти исследовательские вопросы, необходима ситуация (пере)воссоздания сюжета в «линейке» роман – кинофильм – сериал. Одним из необходимых примеров является «Уловка-22».

Catch-22 – антивоенный роман американского писателя Джозефа Хеллера, опубликованный в 1961 г. В 1970-м Майк Николс снял одноименный художественный фильм, а в 2019-м компании Paramount TV и Anonymous Content выпустили мини-сериал (режиссеры Грант Хеслов, Эллен Курас, Джорж Клуни).

Действие происходит летом 1944 г. На острове Пьяноса расквартирован полк ВВС США. Главный герой – капитан Джон Йоссариан выполнил норму боевых вылетов и мечтает о возвращении домой, однако сменяющиеся командиры полка постоянно повышают квоту. Пытаясь уцелеть, Йоссариан находит тысячу способов уклониться от летных заданий. Он считает всех вокруг сумасшедшими – из-за того, что люди продолжают войну. Но тут на сцену выходит «уловка-22» – параграф инструкции, согласно которой человек может быть отстранен от полетов, «если он псих», но его боязнь летать доказывает нормальность, и потому он должен продолжать летать. Сюжет содержит массу абсурдистских ситуаций и эпизодов, чередование которых заставляют читателя / зрителя и смеяться, и плакать.

При экранизации литературного произведения большой формы главная сложность для кинематографа – множественность сюжетных линий, которая собственно и составляет глубину и полифоничность романа, его главную характеристику как эпического жанра [\[17, с. 44\]](#). За два часа экранного времени невозможно «отработать» все переплетения взаимодействий и отношений нескольких десятков персонажей, что вынужденно приводит создателей фильма к жесткому выбору, в результате сценарий ограничивается одной – двумя линиями и комкает или игнорирует остальные. Если же этого не происходит, повествование оказывается фрагментарным, неглубоким, а иногда и вовсе непонятным зрителю. На мой взгляд, именно это во многом произошло в фильме Майка Николса: попытки «объять необъятное» привели к значительным потерям в повествовании: зритель, незнакомый с литературной первоосновой, с большим трудом воспринимает и понимает предложенные режиссером сюжетные ходы.

В романе Хеллера каждая глава включает читателя в новую ситуацию, знакомя его с новым второстепенным персонажем. Фигура же главного героя объединяет все повествование, просматривается и узнается абсолютно четко. В фильме Николса главный герой «тонет» – зритель довольно долго не понимает, какой же образ является

центральным: множество бессвязных эпизодов мешают рассмотреть протагониста. Кроме того, при обилии персонажей они не достаточно «прописаны» – на них просто нет времени. Фильм сохранил практически все сюжетные линии книги: торговый синдикат Мило Миндербиндера (Джон Войт), повышение в должности и никчемная деятельность майора по имени Майор Майор (Боб Ньюхарт), числящийся погибшим живой доктор Дейника (Джек Гилфорд), проповеди капеллана (Энтони Перкинс), философствующий содержатель офицерского борделя в Риме (Марсель Далио) и т.д. Как результат, поступки героев кажутся нам бессвязной лентой – мы зачастую не понимаем их мотивов. Конечно, отчасти это повышает эффект трагикомедии абсурда, но в целом скорее раздражает зрителя.

Однако то, что составляло и составляет трудность для кино (и преодолевается в нем через гениальные единичные находки или через превращение фильма в историю «по мотивам»), в сериале не представляет ни малейшей проблемы – «длинный» формат повествования дает возможность сценаристу и режиссеру входить в любые подробности, буквально «дословно» визуализировать литературный замысел. Понятие «нарративный модус», введенное киноведом Дэвидом Бордуэллом [\[18\]](#), позволяет говорить о принципиально иной стратегии повествования, свойственной современному сериалу и составляющей его сущностное отличие от кино. Это сочетание «горизонтальной» (эпизодной) и «вертикальной» структуры: серии оказываются не законченными и замкнутыми единицами (как в традиционном телесериале), но дают опору сквозному сюжету, о котором не забывают ни создатели фильма, ни зрители.

Так, в фильм Николса включен сюжет, для зрителя выглядящий следующим образом: пилоты отдыхают на пляже, вдруг в воздухе появляется самолет, который совершает фигуры высшего пилотажа и на одном из виражей случайно сбивает с пирса одного из друзей. Человек гибнет, пилот направляет машину к отвесной скале, далее следует взрыв. Кто это? Что произошло? Почему? Какие последствия влечет за собой этот поступок? Ни на один из этих вопросов зритель ответа не получает.

В сериале этому эпизоду посвящена фактически целая серия. Пилот Маквот (Джон Рудниcki) исповедует простую философию: «Я: рад, доволен, весел, сдох. Ты [Йоссариан]: мрачный, чернее тучи, сдох», т.е., все равно все погибнут, не стоит портить себе настроение. После боевого вылета командир эскадрильи обвиняет экипаж Маквота в трусости, прилюдно позорит и оскорбляет перед лицом офицеров полка. Пилот очень остро переживает эту ситуацию и намеревается столь же публично продемонстрировать свое бесстрашие. Несостоявшаяся игра со смертью в бою замещается и восполняется игровым поведением в период мирной передышки: самолет раз за разом совершает лихие пируэты в опасной близости от поверхности моря и людей на пристани. Товарищи подбадривают Маквота криками и поощряют на новые подвиги. Самый младший и неопытный – Кроха Сэмпсон включается в опасную игру. Он вооружается палкой как пикой и устраивает танец матадора перед пикирующим самолетом. В последний момент происходит какой-то сбой в управлении, и нос самолета сбивает маленького человека. Игра мгновенно превращается в трагедию. Пристань, море, люди вокруг окрашены кровью. Маквот потрясен произошедшим, он повторяет свою фразу «Радостен, весел, сдох» и направляет самолет на отвесную скалу. В следующих кадрах зритель «оказывается» в кабине, и мы видим, как меняется лицо пилота: только что была бравада – но приходит страх смерти. В экзистенциальной ситуации человек узнает о себе нечто, о чем не подозревал ранее. Из подсознания выходит глубинный животный страх. Маквот уверен, что готов к смерти и в любую минуту способен встретить ее весело. Но в последние секунды жизни он обнаруживает, что все-

таки боится, хотя и не может жить, нечаянно убив друга. Следующая серия начинается с опознания останков и разбирательства в полку...

Еще недавно кинокритики обвиняли сериалы в «бездумном кружении» по «богемным тропам» сюжета, их повествование называли «прогулками под присмотром» и «на поводке» – намекая на шаблонность и предсказуемость сюжетных ходов [16, с. 201]. Сегодня эти обвинения вряд ли можно считать обоснованными и актуальными. Сериал преодолел мелодраматичность «мыльных опер» и достаточно часто теперь представляет собой полноценную психологическую драму, с высокой степенью рефлексии и глубоким исследованием индивидуальных характеров и социальных типажей. Он отражает как синтагматические, так и парадигмальные связи целой системы персонажей, сюжетных линий и т.д. – то, что составляет основу романа и что крайне редко реализуется в «коротком» кинофильме.

Сериальные фильмы породили «нарративную сложность» не только в содержании, но и в реализации формы [15, с. 15-16]. В них – как в романе – вполне могут присутствовать «темпоральные эллипсы», реверсивные сюжеты, временные «провалы», повторы, возвращения, зигзаги и т. д., и т. п. В этом случае единый нарратив сериала становится дискурсом – «надэпизодным» повествованием, выстраивающим между событиями пространственно-временные, причинно-следственные и психологические связи [19]. Пожалуй, сериал можно рассматривать как своеобразный фрактал – множество отдельных элементов, каждый из которых является подобием целого.

Конечно, традиционное кино тоже широко использует нелинейное повествование. Однако в случае плотного событийного «графика» реверсы и повторы могут выглядеть суетой или необоснованной сложностью. Именно так, на мой взгляд, это оказалось в фильме Майка Николса: четыре раза мы видим сцену ранения и смерти новичка-пулеметчика, каждый раз она обрастает все более ужасающими и натуралистичными подробностями. В книге этот сюжет кульминационный – именно он заставляет Йоссариана сбросить униформу, залитую кровью товарища, и больше не надевать ее никогда. Но в кинофильме герой встает в строй обнаженным и получает медаль ДО этого эпизода, практически в самом начале фильма. А мы только в финале понимаем суть этого действия. Конечно, дело не в том, что повествование непременно должно быть линейным и каузальным, а в том, что в данном случае потерян смысл и острота восприятия: мы видим героя без одежды (почему-то), воспринимаем это как его некое очередное чудачество, в следующей сцене он уже опять одет по форме и т.д. Финал возвращает нас к началу, но воспринимается не как откровение, понимание и катарсис, а скорее как узнавание – это я уже где-то видел...

В сериале этот сюжет – фокус всего повествования. Нарастает нелепость ситуации, трагические эпизоды чередуются со смешными, «расчищается» сцена: второстепенные персонажи исчезают из поля зрения зрителя – кто убит, кто улетел в нейтральную Швецию, кто ушел с головой в бизнес... Мы сосредотачиваем внимание на главном герое и его переживаниях смерти товарищей; наконец, наступает кульминация – необычная, шокирующая, немыслимая в своей абсурдности: из рук генерала офицер получает боевую медаль в чем мать родила. К этому всплеску эмоций мы идем долго – почти в реальном времени проживаем эпизод за эпизодом, серию за серией, и финал становится пиком нашего внимания и сопереживания.

Вместе с тем, отметим, что в отличие от кинофильма, сериал закономерно требует нескольких кульминаций – каждая серия обязана обладать композиционной

определенностью и законченностью формы. В этом смысле роман Хеллера представляет собой идеальный материал – «лоскутное» построение книги прекрасно подходит для решения этой задачи. Представители структурно-типологического подхода к анализу текстов (В. Я. Пропп, В. Шмит и др.) выделили основные сюжетные функции или «ходы», поддерживающие любое повествование и многократно повторяющиеся в нем: резюме – ориентация – осложнение – оценка – решение – итог [\[20, 21\]](#). Это вполне «рабочая» схема для сериала, в том числе для «Уловки»: в каждой серии Йоссариан придумывает способ не лететь (фантомные боли в печени, обрыв связи в кабине самолета, стиральный порошок, высыпанный в томатный суп и т.д.), но каждый раз отправляется на задание, ситуация исчерпывает себя, в следующей серии возникает новая. Из однотипных «звеньев» складывается общая цепь повествования.

Что еще отличает сериал с литературной основой? С точки зрения нарратива – границы, временные и пространственные: у сюжета есть начало и конец, продюсер, сценарист, режиссер не могут мыслить «сезонами» и бесконечно множить персонажей и эпизоды. Телесериалы иногда называют «ветвями без ствола», однако в отношении «литературного» сериала это не верно – «ствол» у него есть всегда, удаляться от него бесконечно и бессистемно ветви-серии никак не могут. Сюжет последовательно движется к конкретной точке, и она задана для всех участников – как для создателей фильма, так и его зрителей. Другое дело, что авторы сериала (как, впрочем, и кинофильма) могут не во всем следовать замыслу писателя. В «Уловке» это так в обоих случаях экранизации. Например, вместо открытого и неопределенного финала книги – «прыгнул, рванулся – и был таков», в фильме Мака Николса мы видим Йоссариана, покидающего авиабазу последовательно и «натуралистично» – бегущего через взлетно-посадочную полосу, сажающегося в лодку и т.д. В сериале финал еще дальше от оригинала: Йоссариан показан обнаженным в кабине самолета, совершающим очередной – бессчетный и бесконечный – боевой вылет. Это более сильный антивоенный message: мировая бойня калечит и не отпускает человека, эскадрилья тяжелых бомбардировщиков «уходит в закат», а такой интертекст отсылает зрителя ко множеству иных военных фильмов...

Отметим, что ранее «большое кино» нередко играло роль летописи человечества, рассказывая о восстании Спартака, Второй мировой или Вьетнамской войне; теперь эта функция во многом перешла к сериалам [\[12, с. 214\]](#). Обстоятельно, подробно и неспешно в них рассказываются истории, формирующие представления людей о близком и далеком прошлом. Не будем, впрочем, забывать, что это всегда мифологизированная картина, а утонченность и подлинный драматизм добавляют ей достоверности, но не гарантируют правдивость. Не случайно сериалы сравнивают с хрониками – как рукописными, так и кинодокументальными: их последовательный рассказ создает мощный эффект причастности к реальным событиям. Совсем не обязательно создатели сериалов осознанно и намеренно стремятся ввести зрителя в заблуждение – тут каждый «сам обманываться рад». Впрочем, «Уловка» – и книга, фильм, и сериал – хотя имеют сюжетной основой подлинные исторические события, не пытаются выдать повествование за «правду». Здесь, конечно, играет роль то, что роман Хеллера – трагикомедия абсурда, а создатели визуальных произведений сохраняют жанр. Однако есть еще один момент, на мой взгляд, принципиально отличающий сериал и четко маркирующий для зрителя вымышленность всей истории. Это выбор главного героя.

Исследователи отмечают, что, как правило, героем сериала оказывается обычный человек, «реагирующий на события и вызовы своего времени, стремящийся найти и реализовать себя в рамках его повседневности» [\[22, с. 33\]](#). Часто это весьма

неоднозначный персонаж, который реализует не категорический, а ситуативный и гипотетический моральный императив. Наблюдать за его судьбой зрителю гораздо интереснее, а проникнуться симпатией и отождествить себя с ним легче, чем с безупречным героем. Для «Уловки-22» это верно абсолютно. Мы сочувствуем капитану Йоссариану, не желающему воевать, понимаем его стремление избежать смерти, сопереживаем смелости вопреки естественному страху, надеемся, что он останется жив. Кроме того, «при наличии черного, серый цвет считается белым» – окружающие бомбардира люди ничем не лучше его: один наживается на военных поставках, другой мечтает только о личной славе, третий убивает ради удовольствия и т.д. В этой ситуации честный человек, говорящий «я боюсь и не хочу» не вызывает осуждения. Такая «документальность» сериала в сочетании с обыденностью главного героя и отсутствием подлинных исторических лиц открыто «сигнализирует» зрителю: это вымысел, такого не было. Но вполне могло быть...

В этом контексте ответим на вопрос, почему сериал выглядит сегодня притягательнее, нежели фильм Майка Николса. Новая версия «Уловки» разговаривает со зрителем на понятном, современном текстуальном и визуальном языке. Сериал снят с использованием новейших технологий и выразительных средств, он ярче, убедительнее и притягательнее, чем фильм, созданный более пятидесяти лет назад. Это не разговор об истории, какой она была «на самом деле», но способ взглянуть на нее и оценить с позиций актуальных представлений о человеке на войне, это история, какой мы хотим видеть ее сегодня.

Какие специфические художественные средства работают на этот результат?

Нередко киноведы обвиняли сериалы в «глубокой эстетической вторичности» и «изобразительной банальности», объясняя это главенством продюсеров и подчиненной позицией сценаристов и режиссеров [\[17, с. 45\]](#). Возможно, такой упрек можно было адресовать сериалам 10-15-летней давности, но никак не современным (понятно, что запас инерции велик: на онлайн сервисе синонимов я обнаружил, что наиболее частотная замена понятию «сериал» – «фильм», а на второй позиции – «мыло»). Предлагают ли сериалы «принципиально новую эстетику» [\[17\]](#), говорить сложно, но в любом случае их мир перестал быть однообразным и экономичным, вряд ли у кого-то сегодня он ассоциируется со «средними тонами и сероватой ясностью» [\[16, с. 206\]](#).

В «Уловке»-сериале визуальный стиль выдержан как единое целое – несмотря на то, что три режиссера самостоятельно снимали по два эпизода фильма. Соблюдена очень «теплая» цветовая гамма – мягкие краски и полутона желтых оттенков. Создано ощущение «ретро»: зритель как бы смотрит на выцветшие фотографии середины прошлого века. Такая стилизация не выглядит нарочитой, не воспринимается как искусственный фильтр, но оказывается «сигналом» – речь пойдет о прошлом, эта история отстранена от нас нынешних.

Иногда кинокритики ставят сериалам в укор отсутствие пейзажных сцен и «человекоразмерность» каждого кадра [\[16\]](#). В «Уловке» это действительно так, но мне представляется, что это как раз сильная сторона картины. Чрезвычайно эффектные натурные сцены: в каждой серии после боевого вылета Йоссариан отправляется к морю. Он ныряет с отвесной скалы, уходит глубоко под воду, и затем в туче пузырьков поднимается к свету – совершая символическое омовение и выходя из воды обновленным, первым человеком на земле. Камера действительно не показывает нам прекрасный средиземноморский пейзаж, но мы видим крупный план героя, его

воссоединение с природой и первоосновой жизни. В подводных съемах рамка кадра очерчена очень скупой – зато ничто не отвлекает нас от Человека и его внутреннего мира.

Фильм Мака Николса, напротив, дает примеры «безлюдных сцен»: восход, панорама морской глади, эффектный взлет эскадрильи по мокрой полосе и др. Но, на мой взгляд, эти общие планы не слишком хорошо «работают» на общую идею – это просто «фон» событий, ничего более. Не появляется мыслей о контрасте мира и войны, о «маленьком человеке» внутри «большой вселенной» и т.п. – нам просто обозначили место действия, все.

Сравним еще одно визуальное решение – сцену, многократно повторяющуюся как в фильме, так и в сериале. Это зенитный обстрел бомбардировщиков, заходящих на цель. Безусловно, технические возможности создателей сериала несравнимы с кинопроизводством 1970-х гг., тем не менее, отметим несколько моментов. Майк Николс и его оператор Дэвид Уоткин стремились создать у зрителя ощущение присутствия в кабине самолета – насколько это получалось с помощью доступных им средств. В сериале эти сцены визуально решены интереснее. Залпы зениток и перекрестье носовой части кабины бомбардировщика создают некую графически-орнаментальную картинку – все выглядит «нарисованным», ненастоящим, но ощущение опасности, ужаса, предельной уязвимости человека возникают раз за разом. Они подчеркнуты контрастом музыкального ряда – легкомысленная песенка *Yankee Doodle* времен войны за независимость США, звучит гротеском, но, вместе с тем, намекает на финал фильма:

It scared me so, I hooked it off,

Nor stopped, as I remember,

Nor turned about till I got home,

Locked up in mother's chamber.

Это так меня напугало, что я припустился бегом,

И, насколько помню, не останавливался

И не оборачивался, пока не оказался дома,

Взаперти в комнате матери. (Пер. автора)

Говоря о музыке в картинах, отметим, что почти полное ее отсутствие в фильме 1970 г. непривычно для современного зрителя. Единственная звучащая тема – фрагмент «Восход» из симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» (написана композитором в 1896 г. под впечатлением от одноименной книги Ф. Ницше). В фильме она сопровождает сцену «погони» Йосариана за прекрасной итальянкой. Вероятно, это пародийная отсылка к «Космической одиссее» Стэнли Кубрика (1968), где та же мелодия звучит в момент явления людям Бога.

В отличие от фильма, в сериале музыка – полноправный герой. Саундтрек был создан известными голливудскими композиторами Гарри и Рупертом Грегсон-Уильямсами. Его основная тема – джазовые вариации. Аранжировка является современной, тем не менее, композиции воспринимаются как принадлежность эпохи. В сериале преимущественно использован недиететический вариант музыкального сопровождения – мелодию слышат зрители, но не персонажи. Однако часто герой движется в такт неслышимой им музыке: особенно эффектно этот «танец» выглядит в сцене триумфа

Йоссариана над системой – он объявляет всем, что выиграл и отправляется домой. Звучит композиция Гарри Уоррена «Чаттануга Чу-чу» (1941) в исполнении оркестра Гленна Миллера. Выбор режиссером темы кажется не просто оправданным, а единственно возможным. Созданный Гленном Миллером оркестр в годы войны выступал на европейском театре боевых действий, в том числе на базах ВВС США, дал огромное количество концертов из радиостудии в Лондоне. «Чаттанугу» герои сериала знали и слушали наверняка. Отметим еще интересный вариант «взаимной маскировки»: вся музыка картины воспринимается как единое полотно – популярная песенка 1940-х гг. маркирует сюжет и придает ему исторической достоверности, а «новые» джазовые композиции возвращают фокус восприятия в современность.

И, наконец, поговорим об актерских работах в фильме и сериале.

В картине Майка Николса собраны звезды первой величины: Мартин Болсам, Алан Аркин, Энтони Перкинс, Джон Войт, Мартин Шин и Орсон Уэллс. Однако, пожалуй, ярких ролей не сыграно. На мой взгляд, это связано с особенностью, упомянутой ранее: в сценарий включено избыточное количество сюжетных линий, персонажам «тесно» в структуре фильма, и актеры просто «не успевают» развернуто отыграть своих героев. Потому запоминающихся и многомерных образов в картине не оказалось.

В сериале представлено несколько совершенно блистательных актерских работ: Кайл Чендлер (полковник Кошкарт), Хью Лори (майор де Каверли), Джордж Клуни (генерал Шайсскопф). Подчеркну, что все это персонажи второго плана, причем не ближайшее дружеское окружение главного героя в исполнении Кристофера Эбботта, а скорее его антагонисты – старшие офицеры полка, олицетворяющие безумную «систему». А вот члены экипажа Йоссариана не слишком ярки: мы знакомимся с ними в первых кадрах фильма – как с курсантами на учебном плацу, во многом они так и остаются для нас одинаковыми фигурами в шеренге, с малоразличимыми лицами и особенностями характеров. Такой подход режиссеров к подбору актеров и разработке ролей понятен: комедия абсурда держится на противостоянии – живые гротескные ситуации разыграны героем Эбботта в последовательном партнерстве с теми, кто раз за разом отправляет его умирать. Трагедийность же картины сосредоточена на главном герое – его страхах, переживаниях о ближнем и стремлении сохранить жизнь среди множества смертей.

Проведя сопоставление кинофильма и сериала, созданных в пределах одного сюжета, подведем некоторые итоги и перечислим характеристики, определяющие особенности функционирования военного кино в пространстве исторической памяти и в этом контексте определим различия фильма и сериала. Итак:

в социальном пространстве военное кино занимает место между фактичностью истории, мифологическими представлениями о ней, замыслом автора и интенцией зрительского восприятия;

такое кино представляет собой месседж, определяющий взаимосвязи в системе автор(ы) – кинотекст – интерпретатор (зритель), в этом качестве игровое кино является одним из акторов процессов сохранения, трансформации, реконфигурации представлений о военном прошлом;

сериал – это инновационное техническое и экономическое решение в области киноиндустрии, активно формирующее новый способ смотреть и видеть, это новая социальная практика, удачно конфигурирующая «поведенческую карту» человека информационного общества и потому его влияние в процессах коммеморации сегодня возрастает;

коммеморативную функцию сериал реализует через следующие фильмические решения: специфическая нарративная стратегия, сочетающая горизонтальное и вертикальное построение системы эпизодов, сохраняющая множество сюжетных линий литературной основы и выстраивающая сложные пространственно-временные связи между ними [\[23\]](#); проработанная психологическая драма; вызывающий симпатию зрителя главный герой, вписанный в «повседневность», обладающий ситуативным поведением и гипотетическим моральным императивом; разнообразный перечень художественных средств, как правило, ориентированный на наличие в кадре человека [\[24\]](#).

Историческая память – абстрактно-теоретическое понятие, для обретения функциональности оно должно быть конкретизировано и преобразовано с помощью культурных артефактов и мемориальных действий. Процессы сохранения и трансформации представлений о прошлом (коммеморативные практики) многообразны, формируемые ими представления во многом зависят от «жанровой специфики дискурса» [\[25, p. 129\]](#). Такая практика как кино сегодня приобретает все больший вес в силу своей медийности и интертекстуальности.

Библиография

1. Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge. New York: Columbia University Press, 2015. 213 p.
2. A Companion to the Historical Film / Edited by Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu. Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. 575 p.
3. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980.
4. Ferro M. Cinema et histoire. Denoel, 1977. 168 s.
5. Rosenstone R. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film // American Historical Review. 1988. Vol. 93. No 5. Pp. 1173–1185.
6. Burgoyne R. The Hollywood Historical Film / Series Ed. Barry Keith Grant. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. 173 p.
7. LaSpina J. A. The Visual Turn and the Transformation of the Textbook. New York: Routledge, 1998. 280 p.
8. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: НЛО, 2017. 502 с.
9. Feature Films as History / Ed. by K. R. Short. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981. 192 p.
10. Martin M. T., Wall D. C. The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film // A companion to the historical film / Ed. by Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. Pp. 445–467.
11. Медушевская О. Источниковедение: теория, история и метод. М.: РГГУ, 1996. 79 с.
12. Быстрицкий А. Сериалы начинают и выигрывают: телешоу между аттракционом и драмой // Логос. 2014. № 6 (102). С. 209–217.
13. Пеннер Р. В. Эстетический феномен телевизионного сериала и его место в культурном континууме // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2015. № 2. С. 83–96.
14. Петрова М. В. Арт-критика и телевизионный сериал // Культура. Литература. Язык. Материалы муждунар. конф. «Чтения Ушинского» / Под ред. М. Ю. Егорова. Ярославль: изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2013. С. 381–384.
15. Кушнарёва И. Как нас приучили к сериалам // Логос. 2013. № 3(93). С. 9–20.
16. Борцмейер Г. Круиз по сериалам // Логос. 2014. № 5 (101). С. 193–212.

17. Филиппов С. Сериалы и будущее киноискусства: эстетическая проблема // МедиаАльманах. 2018. № 6 (89). С. 42–48.
18. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
19. Рикер П. Время и рассказ = Temps et récit Т. 1: [Интрига и исторический рассказ / Пер. Т. В. Славко]. М.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, 1999. 313 с.
20. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 143 с.
21. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.
22. Рапопорт Е. Логика сериала // Логос. 2013. № 3(93). С. 21–36.
23. Плевако С. В. Нарративные стратегии в современном телевизионном сериале // Культура и цивилизация. 2012. № 4. С. 107–122.
24. Schwaab H. 'Unreading' Contemporary Television // De Valck M., Teurlings J. (eds.) After the Break: Television Theory Today. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. Pp. 21–33.
25. Olick J. K., Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology. 1998. No 24. Pp. 105–140.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Когда в конце 1980-х гг. на волне демократизации и гласности произошло крушение коммунистической идеологии, это привело не только к снятию цензурных ограничений, но и всплеску интереса к отечественной истории. Помимо публицистики повышенное внимание в этот момент приобрёл и кинематограф, отличавшийся резко антисталинской направленностью («Холодное лето пятьдесят третьего», «Война на Западном направлении» и др.) Но ведь помимо российского кинематографа своё видение истории, в том числе военной, имеют кинематографисты и других стран.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой являются военные кинофильмы и сериалы в пространстве исторической памяти. Автор ставит своими задачами проанализировать роль кинематографа в визуализации исторической памяти, опередить специфические художественные средства, используемые в современных сериалах, а также сравнить фильм и мини-сериал, поставленные по мотивам книги «Уловка-22».

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. В работе автор также использует сравнительный метод.

Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать новые способы репрезентации истории на примере кинофильмов и сериалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя 25 различных источников и исследований. Несомненным достоинством рецензируемой статьи является привлечение зарубежной англоязычной литературы, что определяется самой тематикой исследования. Из привлекаемых автором исследований отметим труды С.В. Плевако, М. Ферро и других специалистов, в центре внимания которых нарративные стратегии в кинематографе. Заметим, что библиография обладает

важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем кто интересуется как современной киноиндустрией, в целом, так и ее вкладом в формирование исторической памяти, в частности. Апелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи. Структура работы отличается определённой логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывает другую историю прошлого в содержательном отношении, но в первую очередь потому, что рассказывает ее с помощью других средств — аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных – более адекватных для человека эпохи медиа». На примере экранизаций романа Д. Хеллера «Уловка-22» автор показывает преимущества сериала перед кинофильмом. Автор отмечает, что «сериал снят с использованием новейших технологий и выразительных средств, он ярче, убедительнее и притягательнее, чем фильм, созданный более пятидесяти лет назад». Как указано в статье, «это не разговор об истории, какой она была «на самом деле», но способ взглянуть на нее и оценить с позиций актуальных представлений о человеке на войне, это история, какой мы хотим видеть ее сегодня».

Главным выводом статьи является то, что «в социальном пространстве военное кино занимает место между фактичностью истории, мифологическими представлениями о ней, замыслом автора и интенцией зрительского восприятия».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы и выводы могут быть использованы как в учебных курсах, так и при изучении современной киноиндустрии.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».