



Игаева К. В. Великая Отечественная война в советском и постсоветском кинематографе : проблемы ремедиации / К. В. Игаева, Ф. В. Николаи // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 7. — С. 197—211. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-7-197-211.

Igaeva, K. V., Nikolai, F. V. (2022). Great Patriotic War in Soviet and Post-Soviet Cinematography: Problems of Remediation. *Nauchnyi dialog*, 11(7): 197-211. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-7-197-211. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-7-197-211

Великая Отечественная война в советском и постсоветском кинематографе: проблемы ремедиации

Игаева Ксения Владимировна^{1, 2}

orcid.org/0000-0002-8581-0015

младший научный сотрудник,
преподаватель, кафедра всеобщей
истории

igaeva.ksenia@yandex.ru

Николаи Федор Владимирович^{1, 2}

orcid.org/0000-0002-8876-9441

доктор философских наук, доцент,
старший научный сотрудник

fvnik@list.ru

¹Национальный исследовательский
Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского
(Нижний Новгород, Россия)

²Нижегородский государственный
педагогический университет
имени Козьмы Минина
(Нижний Новгород, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при финансовой поддержке Российского
научного фонда, проект № 22-18-00311

Great Patriotic War in Soviet and Post-Soviet Cinematography: Problems of Remediation

Ksenia V. Igaeva^{1, 2}

orcid.org/0000-0002-8581-0015

Junior Researcher, Lecturer,
Department of General History
igaeva.ksenia@yandex.ru

Fedor V. Nikolai^{1, 2}

orcid.org/0000-0002-8876-9441

Doctor of Philosophy, Professor,
Senior Research Officer
fvnik@list.ru

¹National Research Lobachevsky State
University of Nizhny Novgorod
(Nizhny Novgorod, Russia)

²Minin Nizhny Novgorod
State Pedagogical University
(Nizhny Novgorod, Russia)

Acknowledgments:

The study is supported
by Russian Science Foundation,
project number 22-18-00311



ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Статья поднимает вопрос о специфике репрезентации Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе. Представлены результаты сравнительного анализа героического нарратива, восходящего к пропаганде военного времени и ярче всего проявившегося в послевоенных киноэпопеях, а также трагического нарратива, неразрывно связанного с лейтенантской прозой периода «оттепели». Уделяется внимание изменениям образов советского кинематографа в российских фильмах о войне 2000-х годов. Доказывается, что эти изменения в современных сериалах и ремейках критически оцениваются как в академических исследованиях, так и молодежной аудиторией. На основе дискуссий в десяти фокус-группах анализируются основные критические позиции. Особое внимание уделяется проблеме ремедиации — преобладанию визуальных образов, лишь внешне копирующих популярные советские фильмы, без самостоятельной рефлексии относительно специфики и смысла военного опыта. Авторы отмечают, что понятие ремедиации позволяет перенести акцент с недовольства отдельными деталями фильмов о Великой Отечественной войне на общую проблему изменения медиарежима в современном обществе и перейти к анализу механизмов его функционирования.

Ключевые слова:

кинематограф; культурная память; ремедиация; Великая Отечественная война; стратегии репрезентации.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The article is devoted to the representations of the Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet cinematography. The study presents the comparative analysis of the heroic narrative dating back to wartime propaganda and most clearly manifested in post-war film epics, as well as the tragic narrative, which is inextricably linked with the 'lieutenant' prose of the Thaw-era. The changes in the images of the Soviet cinema in the Russian war films of the 2000s are considered. It is proved that these changes, found in modern series and remakes, are critically evaluated by both academic circles and youth audience. On the basis of discussions held in ten focus groups the main critical attitudes are analyzed. Particular attention is paid to the problem of remediation which consists in the predominance of visual images only outwardly copying popular Soviet films, without independent reflection on the specificity and the meaning of military experience. It is noted that the concept of remediation makes it possible to shift the focus from dissatisfaction with individual parts of films about the Great Patriotic War to the general problem of changing the media regime in modern society and to start analyzing the mechanisms of its functioning.

Key words:

cinematography; cultural memory; remediation; the Great Patriotic War; strategies of representation.



Великая Отечественная война в советском и постсоветском кинематографе: проблемы ремедиации

© Игаева К. В., Николай Ф. В., 2022

1. Введение = Introduction

Великая Отечественная война занимает значительное место в исторической памяти современной России [Габович, 2015; Линченко и др., 2019; Мордвинов и др., 2021]. Ключевую роль в трансформации этой памяти как в СССР, так и в России 1990—2000-х годов играет кинематограф. Однако репрезентация в нем военных действий лишь недавно начала обсуждаться в отечественной историографии и исследованиях культуры [Лямзин, 2019; Мурадов, 2018]. При этом преобладают контент-анализ фильмов разных периодов и бинарное противопоставление героического и трагического нарративов, сложившихся еще в СССР и до сих пор конкурирующих на киноэкране. Эти нарративы действительно важны, но вряд ли стоит абсолютизировать бинарные оппозиции — триумфа и травмы, мифологизации и реализма, «формальной» и «неформальной» памяти, высокого искусства и поп-культуры, авторского и коммерческого кино [Петрова, 2020; Хрюкин, 2017; Чистякова, 2012]. Полюса этих оппозиций оказываются лишь крайними точками, между которыми формируется широкий спектр возможных интерпретаций. Задача данной статьи — обозначить перспективы структурного анализа военного кино как жанра и проследить логику ремедиации, определяющую специфику памяти о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Большинство отечественных исследователей рассматривают репрезентацию Великой Отечественной войны в кинематографе в контексте культурной политики различных периодов и отмечают преобладание героического («сталинского») либо трагического («оттепельного») нарратива. А. Талавер подробно показывает, насколько послевоенный художественный кинематограф в СССР был напрямую связан с пропагандой военного времени, в частности, с приказом Кинокомитета от 22.10.1943 года и директивным письмом «О съемках кинолетописи» Главкинохроники 02.12.1943 года, задачей которых была мобилизация населения на борьбу с врагом [Талавер, 2013, с. 18—19]. Именно в контексте этой пропаганды в 1945—1953 годах формируется героический канон, ярче всего выраженный в киноопеях «Клятва» (М. Чиаурели, 1946), «Третий удар» (И. Савченко, 1948), «Сталин-



градская битва» (В. Петров, 1949), «Падение Берлина» (М. Чиаурели, 1949). Основными его свойствами можно считать принципиальную значимость образа вождя; акцент на крупных военных операциях («десять сталинских ударов»); одиозность образа врага; изображение подвигов солдат и офицеров, которых организовало и привело к победе советское государство во главе с И. В. Сталиным [Лямзин, 2019, с. 74—76]. Мизансцены здесь были предельно унифицированы: совещание в штабе фронта, подготовка к бою, атака и т. д. Стоит отметить также преобладание панорам и масштабность съемок этого периода, активное использование пиротехнических эффектов, портретность в изображении командующих фронтами, использование документальной хроники и закадрового голоса, озвучивающего новости с фронта [Родионова, 2017]. «К съемкам этих кинокартин привлекались целые воинские соединения, в батальных сценах “Сталинградской битвы” ежедневно снималось от 500 до 5 тыс. солдат, военнопленные немцы, специально доставленные из лагерей, десятки танков, орудий, самолетов, автомашин, барж, лодок и т. д.» [Трофимов, 2020, с. 117].

В целом эта стратегия репрезентации вполне укладывалась в традицию соцреализма, сформировавшуюся во второй половине 1930-х годов и предполагавшую единство вождя и народа [Добренко, 2008]. В некоторой степени она «мифологизировала историю» [Лямзин, 2019, с. 74]. Однако такого рода мифологизацию имеет смысл не столько противопоставлять «подлинному» изображению прошлого в академической историографии, сколько сравнивать с иной стратегией репрезентации в военном кинематографе — трагическим (или «ревизионистским» в терминологии А. Талавер [Талавер, 2013, с. 4]) нарративом, сформировавшимся в эпоху «оттепели». Героический нарратив использовал линейное сюжетопостроение: положение персонажа в довоенном обществе выступало завязкой действия; вторжение немецких войск с мобилизацией всех сил на борьбу с ними служило развитием действия; кульминацией становилась Победа, а эпилогом — возвращение победителей домой.

«Оттепельное» («авторское») кино изображало войну как трагедию. Его сюжет по сравнению с киноэпопеями был фрагментарен; время действия активно разрывалось монтажными склейками; в сюжет включались критические в отношении сталинского руководства моменты; предполагалась необходимость активной интерпретации и выработки собственной позиции со стороны зрителя. Наиболее ярко эта стратегия репрезентации нашла свое выражение в фильмах «Летят журавли» (М. Калатозов, 1957), «Судьба человека» (С. Бондарчук, 1959), «Живые и мертвые» (А. Столпер, 1963); «Они сражались за Родину» (С. Бондарчук, 1976) и др. Как известно, многие из них вызывали критику со стороны официальных инстанций разного уровня: например, Н. С. Хрущев заявил, что главная героиня фильма «Летят журавли»



М. Калатозова Вероника (актриса Т. Самойлова) «своим легкомысленным и недостойным поведением дискредитировала светлый образ героических тружениц советского тыла» [Лямзин, 2019, с. 77]. Госкино обвиняло «Балладу о солдате» Г. Чухрая в «мелкотемье» и «пессимизме»; а «В бой идут одни старики» (1973) — в «надуманности» сюжета и «опереточности». В центре внимания этих фильмов оказывались не командиры и крупные военные операции, а рядовые бойцы, военнопленные и гражданское население с их чувствами любви, верности, потери и вины. Эти фильмы переносят акцент на внутренний мир человека и личный долг памяти о прошлом. Отказ от масштабности киноэпопей объединяет многих режиссеров-фронтовиков: Г. Чухрая, С. Росточкиго, М. Хуциева, М. Ершова, П. Тодоровского, В. Басова и др.

В центре этого нарратива оказывается трагическая составляющая войны — травма, «проговариваемая» посредством кинематографа. В отличие от литературы кинематограф позволял обозначить этот трагизм не вербально, но визуально, используя молчание персонажей как устойчивый модернистский прием выражения смысла. Как справедливо отмечает В. О. Чистякова, эти фильмы переносили акцент на личный опыт и аффективное восприятие войны, которое оказывалось не очень репрезентируемо: «По сути, личный опыт войны есть то, что опосредованию не подлежит, даже с использованием выработанного всей художественной культурой языка “фронтовых чувств”» [Чистякова, 2012, с. 3]. Ярче всего этот прием проявляется уже в фильмах 1970-х годов: «Белорусский вокзал» (А. Смирнов, 1971), «20 дней без войны» (А. Герман, 1976) и др.

В 1970—1980-е годы героической и трагической нарративы все чаще переплетаются в советских фильмах. Хотя, с другой стороны, в это время сохраняются и полярные проявления данных нарративов, — например, «Иди и смотри» (Э. Климов, 1985) и киноэпопея «Битва за Москву» (Ю. Озеров, 1985) выходят в одном и том же году.

Трагический («ревизионистский») нарратив однозначно побеждает в 1990-е годы: «Танк “Клим Ворошилов-2”» (И. Шешуков, 1990), «Сочинение ко Дню Победы» (С. Урсуляк, 1998) и другие фильмы развивают темы негероичности войны, безжалостности и нелепости смерти, ненужности ветеранов в современном обществе, восстанавливают «белые пятна» участия в войне маргинализированных прежде групп — репрессированных, штрафников и т. д.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Память о войне в кинематографе 2000-х годов: что не так с сериалами и ремейками

Российские художественные фильмы 2000-х годов о Великой Отечественной войне чаще всего рассматриваются в историографии как продол-



жение прежних нарративов. Рассчитывающие на успех у широкой публики «Сталинград» (Ф. Бондарчук, 2013), «Битва за Севастополь» (С. Мокрицкий, 2015), «28 панфиловцев» (А. Шальопа, К. Дружинин, 2016), «Т-34» (А. Сидоров, 2019) и др. апеллируют к масштабности советских киноэпопей. Ориентированное на фестивали авторское кино — «Кукушка» (А. Рогожкин 2002), «Последний поезд» (А. Герман-младший, 2003); «Край» (А. Учитель, 2010) и др. — успешно использует трагический нарратив. Как показывает А. П. Петрова, первая линия преобладает в 70 % фильмов 2000—2019 годов и заметно усиливается после 2012—2014 годов, вторая («ревизионистская») — в 30 % и существенно ослабевает в последние годы [Петрова, 2020, с. 161].

Однако в целом постсоветские фильмы, использующие эти стратегии, вызывают гораздо меньше симпатий зрителей, включая молодежь. Наталья (фокус-группа 28.05.2022): *Не могу воспринимать современные фильмы. Фильмы должны быть достоверными. Такое детям показывать не хочется.* Сергей (фокус-группа 20.05.2022): *В советских фильмах всё реально, а современные фильмы — это как будто ты боевик смотришь: перестрелки, замедленные съёмки летящего патрона. Они вызывают такое странное чувство.* Андрей (фокус-группа 23.05.2022): *Вот “Сталинград” в 2014 году вышел. Мы с друзьями ходили. Там уже это переросло в комедию какую-то. То, как они сражались за Катю.*

Материалами для наших наблюдений стали обсуждения этой проблематики в 10 фокус-группах, проведенные в мае 2022 года с участием студентов разных нижегородских вузов. Итоги этого проекта еще предстоит подвести. Пока отметим лишь общие направления рефлексии молодых зрителей, которые не сильно расходятся в своих оценках с академическими исследователями. И те, и другие отмечают прежде всего трансформацию постсоветского военного кино под влиянием голливудских боевиков, для которых главное — действие, а не характер и судьба персонажей. Черно-белые герои таких фильмов оказываются предельно статичны: их характер не меняется под воздействием происходящих событий. С другой стороны, и прежняя монументальность советских киноэпопей распадается на отдельные фрагменты, для которых ключевую роль приобретают технические спецэффекты. Яркие визуальные образы оказываются самоцелью и не работают на создание общего нарратива, смысл фильма теряется. Кроме того, навязывание прошлому не свойственных ему стандартов женской красоты и моды, осовременивание языка и психологических мотивов поведения бросаются в глаза зрителю и вызывают его недовольство. Соцреалистический канон был ориентирован на документальность и социальный пафос, тогда как фильмы 2000-х годов на первое место ставят развлечение,



ради чего активно используются в том числе «контрфактические» элементы — «Мы из будущего-1,2» (А. Малоков, 2008, 2010); «Белый тигр» (К. Шахназаров, 2012) и др. Результатом подобной нестыковки прежнего канона и новой эстетики становится движение, которое А. Талавер описывает метафорой «от мифа к Диснейленду» [Талавер, 2013, с. 26].

Вместо признания принципиального различия между отмеченными моделями репрезентации прошлого постсоветский кинематограф, наоборот, всячески пытается использовать советскую классику как ресурс для привлечения аудитории, оказывающейся в итоге разочарованной. Многие картины 2000-х годов представляют ремейки популярных советских фильмов: «А зори здесь тихие...» (Р. Давлетьяров, 2015) напрямую отсылают к фильму С. Росточкиго 1972 года (как и во многом «Снайпер-2. Тунгус» О. Фесенко, 2011); сериал «Молодая гвардия» (М. Мляскин, 2015) — к фильму С. Герасимова 1948 года; «Дорога на Берлин» (С. Попов, 2015) — к фильму «Двое в степи» (А. Эфрос, 1963); «Звезда» (Н. Лебедев, 2002) — к одноименному фильму А. Иванова 1949 года. Еще чаще речь идет не о прямой отсылке, но об обыгрывании отдельных образов. Примером может служить упоминавшийся выше фильм «Мы из будущего»: «Призыв к атаке иконографически напоминает советский плакат военных лет и известную фотографию “Комбат” М. Альперта — один из самых тиражированных образов Великой Отечественной войны. А санитарка Нина — копия девушки с плаката “Слава боевым подругам”, однако в значительно более короткой юбке» [Талавер, 2013, с. 29].

Такие отсылки свидетельствуют об активной *ремедиации* — тиражировании старых сюжетов и клише новыми способами, переносе их в новые медиаформаты. Ремедиация использует в качестве исходных материалов любые медиа: литературу, художественные, анимационные фильмы и компьютерные игры, — извлекая эффект новизны скорее от технической или визуальной обработки и переноса в новый формат, а не от содержательного или структурного переосмысления нарратива. Важно подчеркнуть, что современные ремейки апеллируют не к литературе, но именно к советским фильмам: «А зори здесь тихие...» Р. Давлетьярова отсылают к фильму С. Росточкиго, а не к лежащей в его основе повести Б. Васильева. Цель такого визуального цитирования — сделать материал эстетически более ярким и вызвать эффект узнавания, а не предложить какое-то новое прочтение или более глубокую интерпретацию текста. Подобное цитирование не ведет к формированию нарративной идентичности (которая, по мнению П. Рикера, служит основой исторической памяти) и поэтому становится причиной сбоя идентификации: зритель оказывается впечатлен отдельными сценами и спецэффектами, но не ухватывает общий смысл фильма.



Т. Эллисон из университета Эмори называет этот сбой «деструктивным возвышенным»: по ее мнению, постоянное переключение ближнего (работающего на идентификацию с персонажами) и общего плана (вызывающего одновременно эстетическое удовольствие и ужас от масштабных боевых действий) ведет к смысловому сбою нарратива в пользу аффективного восприятия отдельных ярких сцен [Allison, 2018, p. 11].

Безусловно, общая трансформация исторической памяти в рамках военного кинематографа представляет собой тему отдельного исследования, выходящего далеко за рамки данной статьи. Отметим лишь, что если о теоретических вопросах изменения «культуры зрения» на рубеже XX—XXI веков написано достаточно много (особенно в западных визуальных исследованиях [Youngblood, 2006]), а в работах российских авторов на конкретном эмпирическом материале подробно прослеживается эволюция героического и трагического нарратива в военном кино, то вопрос о ремедиации и ее влиянии на историческую память остается пока на периферии внимания исследователей.

3. 2. Концепции ремедиации в англоязычных *media studies*

Напомним, что известные теоретики *memory studies* Астрид Эрл и Энн Ригни используют термин *ремедиация* для подчеркивания мощного нарративного ядра сюжета, которое притягивает воображение аудитории и систематически воспроизводится в рамках того же или появляющихся новых медиа. Ремедиация становится основой культурной памяти: «Не существует культурной памяти без какого-либо медиа, и не существует медиа без ремедиации: все представления о прошлом опираются на доступные медиатехнологии, паттерны репрезентации и медиаэстетику» [Erll et al., 2009, p. 4]. Отталкиваясь от известного высказывания Маршалла Маклюэна, Эрл и Ригни утверждают, что «медиум и есть память». Использование в современном кинематографе предшествующих медиа, начиная с эпоса и классической литературы до фотографий, представляется им неизбежным, логичным и оправданным основанием поддержания культурных традиций. «Термин “ремедиация” отсылает к тому факту, что ключевые события и места памяти спустя десятилетия и века обычно репрезентируются снова и снова средствами разных медиа. То, что известно о событиях, превращающихся в места памяти, чаще всего отсылает не к самому событию, но к его канонической репрезентации в медиа — нарративам, образам и мифам, циркулирующим в мемориальной культуре» [Erll, 2009, p. 111]. Стирание деталей, отход от предшествующих эстетических канонов и представлений о «реализме» при этом неизбежен.

А. Эрл использует термин *премедиация* для объяснения внутренней способности существующих нарративов к самовоспроизводству и тиражированию в изменяющихся условиях. В качестве примера исследователь



рассматривает, насколько образы колониальных войн, в частности осады Канпура во время восстания сипаев в Индии 1857—1858 годов, повлияли на репрезентацию Первой мировой войны в европейской культуре, которая в свою очередь во многом предопределила стратегии изображения Второй мировой. Репрезентация этого сражения в британской прессе подчеркивала избыточное и немотивированное насилие индийцев, оправдывая жестокость подавления таких восстаний под лозунгом «Помни Канпур». Эрл подчеркивает сконструированность этих репрезентаций: они сначала появились в прессе (задачей которой было сформировать общественное мнение) и уже потом стали воспроизводиться в воспоминаниях выживших участников «резни в Канпуре». Максимально широкое распространение получили две истории, с минимальными изменениями воспроизводящиеся при описании других колониальных конфликтов в Великобритании: изнасилование, убийство и расчленение тел 48 британских девочек 10—14 лет и вероломное убийство 700 англичан (включая 120 женщин) после обещания безопасного выхода из осажденной крепости. Эти истории в стиле викторианского «Gothic horror», подобно средневековым свидетельствам о ведьмах, широко тиражировались сначала в прессе, а позднее в художественной литературе, живописи, кинематографе, так что со временем стали «общим местом» колониальной памяти в Великобритании.

С другой стороны, в самой Индии память о событиях 1857—58 годов долгое время сохранялась в устной (песенной) форме, противостоящей контролируемой англичанами письменной культуре. Лишь в 1877—78 годах появляется небольшой роман Ш. Ч. Датта, написанный на английском и интересный своим гибридным характером: первая его часть повторяет британскую версию событий, но вторая половина включает индийский нарратив. Продолжение сюжета затрагивает судьбу бежавших британских солдат, которым девушка из деревни Сураджпор помогла спастись, предложив в качестве убежища свой дом, а они ее изнасиловали, после чего девушка покончила с собой. Далее брат и муж погибшей примыкают к восстанию, находят обидчиков и мстят за смерть любимой жены и сестры [Ertl, 2009]. Эту вторую часть истории Эрл считает двойной ремедиацией — «отзеркаливанием» британской версии событий и аллегорической апелляцией к Махабхарате. То есть речь идет о сочетании гегемонной и (альтернативной) контр-памяти, которое после получения независимости приобрело дополнительный символический смысл за счет интеграции в нарратив создания нации. При этом восстание из стихийного превращается в спланированную попытку строительства нации, завершившуюся не поражением, но победой 1947 года. Как справедливо отмечает А. Эрл, подобного рода сцены рассчитаны на удвоение мелодраматического эффекта, играющего ключевую роль в индийских



фильмах. Сотрудничество с академической историографией и исторический реализм совершенно не нужны Болливуду, свободно апеллирующему к мифологическим, литературным и песенным сюжетам ради конструирования коллективной идентичности максимально яркими эстетическими средствами. С этой точки зрения, память всегда соседствует с забвением, и регулируется скорее культурными традициями и собственной медиалогикой, чем усилиями отдельных индивидов, локальных или каких-либо профессиональных сообществ (включая академических историков).

Известные теоретики медиа Ричард Грусин и Джей Болтер также рассматривают ремедиацию как «репрезентацию одного медиа через другое» [Bolter et al., 1999, p. 8], но отмечают не столько сохранение нарратива, сколько его радикальную качественную трансформацию в цифровой культуре. По их мнению, до конца XX века ремедиация делала акцент на создании иллюзии непосредственности опыта, когда парадигматическим медиа стало телевидение, транслирующее события в режиме реального времени. Однако после терактов 11 сентября 2001 года ремедиацию вытеснила премедиация, терапевтически смягчающая возможные будущие угрозы и потому не ориентированная на реальный опыт. В 2000-е годы интернет-блоги и «пост-кинематографический медиа-режим» апеллируют не к актуальным событиям, но к их возможным последствиям в ближайшем будущем. При этом для аудитории оказывается важно не какое-либо одно господствующее медиа (ТВ, кино, социальные интернет-сети и т. д.), но сама возможность переключаться между ними. Подобная смена медиарежима сопровождается очевидным изменением эмоционального фона: если в 1990-е годы виртуальная реальность и появление «новых медиа» вызывали скорее оптимизм и были связаны с киберутопией, то теперь они все чаще вызывали опасения, а будущее рассматривалось скорее через «управление страхом» [Николаи, 2019]. «Логика премедиации <...> отличается тем, что выражает не желание непосредственного опыта, но скорее страх такой непосредственности или транспарентности. <...> Премедиация оберегает граждан глобальной медиасферы от повторного травматического шока, связанного с событиями 9/11, поддерживая постоянный низкий уровень страха или беспокойства относительно новых атак террористов. <...> Она опирается на культурное желание уверенности в том, что будущее было уже премедиатизировано до того, как стало настоящим (или прошлым), чтобы предотвратить такое же беспокойство СМИ и их аудитории, как утром 11 сентября 2001 года» [Grusin, 2010, p. 16].

Наконец, еще одна концепция ремедиации принадлежит теоретику film studies Дагмар Бруноу из шведского университета Линнеус. Исследовательница использует это понятие для охвата всего широкого поля гетерогенных практик коммеморации в межкультурной сфере [Brunow, 2015]. В центре



внимания Бруноу лежат фотографии и документальные фильмы с их индексальным отношением к реальности. Сегодня они все чаще оказываются интегрированными в художественное кино, подобно включению знаменитых снимков Роберта Капы в фильм «Спасти рядового Райана» С. Спилберга, а потом и в компьютерные игры серии «Медаль отваги». В отличие от сторонников М. Фуко и его концепции контр-памяти, идеализирующей голоса «снизу», по мнению Бруноу, чаще всего эти голоса лишь воспроизводят существующую гегемонию, — поддерживают выгодные элитам нормативные идентичности, распространенные расовые и гендерные стереотипы. В этом контексте задача исследований памяти и теории медиа — использовать фото-, видео- и классические архивы для проблематизации и расширения границ представлений о прошлом, а также саморефлексии зрителя о своей вовлеченности в отношения знания-власти. В отличие от Э. Грусина и А. Эрл, ее интересуют не просто безличные нарративы и не зависящие от исследователя медиарежимы, но индивидуальные усилия, способные что-то изменить в условиях неопределенности и поиска баланса между функциональной и накопительной памятью, интересом к популярному и «авторскому» кинематографу; активным и пассивным забвением [Assmann, 2008]. Бруноу предлагает расширение и обновление функциональной памяти, поддерживающей коллективную идентичность, за счет интеграции в нее новых архивных и хорошо забытых старых документальных материалов.

Что дает эта теоретическая полемика применительно к репрезентации Великой Отечественной войны в российском кинематографе 2000-х годов? Во-первых, она подчеркивает, что историческая память оказывается все более медиатизирована и менее связана с живым опытом заставших войну поколений, ориентирована на прагматическое презентистское использование их культурного наследия и сложившихся нарративов. В этих условиях критиковать российские фильмы 2000-х годов за неточность деталей становится все менее осмысленно: они сделаны в рамках иного медиарежима и для других целей. Концепция медиации А. Эрл продуктивна для анализа рецепции кинематографического канона — попыток обыгрывания его в современных сериалах, ремейках и блокбастерах. Но она не объясняет недовольства, возникающего при гибридизации сложившихся жанров. Концепция премедиации Р. Грусина интересна указанием на терапевтический характер репрезентации прошлого: с этой точки зрения, образы Великой Отечественной могут использоваться для снижения беспокойства общества в условиях распространения «новых войн», принципиально отличающихся от мировых, но описываемых прежним языком. Идеализация «своих» и демонизация врага скрывают амбивалентность этих конфликтов и подталкивают зрителя присоединиться к преобладающей коллективной



идентичности. Однако эта концепция снимает вопрос о прямом опыте и этической ответственности памяти — делает его нерелевантным в условиях функционирования современных медиа, что, на наш взгляд, также не объясняет значительную часть критики современного кино и недовольство его зрителей. Позиция Д. Бруноу представляется наиболее продуктивным подходом, позволяющим объяснить общую основу «третьей волны» memory studies — раскола между антагонистической политикой памяти в Восточной Европе и медийной памятью в Западной Европе и США [Николаи, 2018]. Впрочем, этот подход требует эмпирической проверки и тщательного социокультурного анализа трансформации коммеморативных практик в России, прежде всего среди молодежи.

В итоге полемика о ремедиации позволяет перейти от самого факта недовольства зрителей отдельными деталями фильмов о Великой Отечественной войне к общим изменениям медиарежима в современном обществе и анализу механизмов его функционирования. Как убедительно показал еще Х. Уайт в конце 1980-х годов, этот новый режим можно назвать «историкофотическим», поскольку в его основе лежит визуальный компонент и новая конфигурация знания-власти [White, 1988, p. 1194]. Новая эстетическая политика добивается своих целей, апеллируя к эмоциям зрителей и используя узнавание популярных ранее образов. Критическое отношение к этой эстетической политике оказывается во многом заблокировано снижением рефлексивности зрителей (особенно молодежной аудитории); узкой трактовкой идентичности как присоединения к мнению большинства; изменением представлений о реализме как апелляции не к реальности, но к знакомым и популярным образам. Недовольство зрителей во многом оказывается связано именно с не до конца отрефлексированными противоречиями этого медиарежима, для которого важен не столько исторический опыт, сколько яркая визуализация популярных образов.

4. Заключение = Conclusions

Таким образом, для понимания причин трансформации образа Великой Отечественной войны в постсоветском кинематографе важна не просто апелляция к трагическому или героическому нарративу, но и анализ более общих проблем режима репрезентации прошлого. Память о войне в современном кино неизбежно оказывается мифологизирована или приспособлена к специфике медиа с его прагматическим стремлением к развлечению зрителя. Однако нельзя игнорировать и рефлексивную составляющую: сохраняющийся этический императив памяти, а также критические способности аудитории, которой, впрочем, оказывается все труднее их сформулировать.



Как показывает широкий спектр фильмов о войне, апеллирующих к популярным советским фильмам, представления об историческом источнике и опыте прошлого существенно меняются в современном российском кинематографе. Эти изменения влияют на формирование идентичностей нового типа, опирающихся на сетевые практики ремедиации и подменяющих культурную память коммуникативной. Специфика прошлого растворяется в этих практиках не только по социально-политическим причинам, и прежде всего под влиянием ремедиации, которая оказывается неотъемлемой частью презентизма, столь широко обсуждаемого сегодня в теоретической историографии.

Литература

1. *Габович М.* Памятник и праздник : трансформация Дня Победы / М. Габович // *Неприкосновенный запас*. — 2015. — № 3 (101). — С. 93—111.
2. *Добренко Е.* Музей революции : советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. — Москва : Новое литературное обозрение, 2008. — 424 с. — ISBN 978-5-86793-585-6.
3. *Линченко А. А.* «И значит нам нужна одна победа...» : память о Победе в советской и российской школе / А. А. Линченко, О. В. Головашина // *Диалог со временем*. — 2019. — № 67. — С. 99—113. — DOI: 10.21267/AQUILO.2019.67.30836.
4. *Лямзин А. В.* Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы российской национальной идентичности / А. В. Лямзин // *История и современное мировоззрение*. — 2019. — № 1. — С. 73—80.
5. *Мордвинов А. А.* Трансформация Дня Победы : «в ногу со временем» / А. А. Мордвинов, К. В. Игаева // *Диалог со временем*. — 2021. — № 77. — С. 436—441. — DOI: 10.21267/AQUILO.2021.77.77.035.
6. *Мурадов А. Б.* Великая Отечественная война на телевизионном экране : художественно-эстетические решения в многосерийных фильмах : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / А. Б. Мурадов. — Москва, 2018. — 24 с.
7. *Николаи Ф. В.* Дискурс безопасности и политическая анатомия страха в эпоху «новых войн» / Ф. В. Николаи // *Логос*. — 2019. — № 3 (130). — С. 217—230. — DOI: 10.22394/0869-5377-2019-3-217-228.
8. *Николаи Ф. В.* «Третья волна» memory studies : культурная память между опытом и репрезентацией / Ф. В. Николаи // *Диалог со временем*. — 2018. — № 63. — С. 369—374.
9. *Петрова А. П.* Специфика репрезентации военного прошлого в российском коммеморативном и ревизионистском кинематографе XXI века / А. П. Петрова // *Концепт : философия, религия, культура*. — 2020. — № 2 (14). — С. 155—169. — DOI: 10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169.
10. *Родионова О. В.* Образ Великой Отечественной войны в кинематографе как отражение культурно-исторической памяти и механизм самоидентификации / О. В. Родионова // *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. — 2017. — № 1. — С. 146—171.
11. *Талавер А.* Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990- х к 2000-м) / А. Талавер. — Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. — 56 с.



12. Трофимов А. В. Визуальные образы Великой Отечественной войны в советском послевоенном кино / А. В. Трофимов // Исторический курьер. — 2020. — № 3 (11). — С. 113—124. — DOI: 10.31518/2618-9100-2020-3-11.
13. Хрюкин Д. А. «Военный фильм» как жанр : мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной войне 1970-х гг. / Д. А. Хрюкин // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2017. — № 6. — С. 131—136. — DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-6/2-131-136.
14. Чистякова В. О. Отечественное военное кино 1911—2011 гг. : медиатизация памяти / В. О. Чистякова // Культурологический журнал. — 2012. — № 3. — С. 3.
15. Allison T. Destructive Sublime World War II in American Film and Media / T. Allison. — New Brunswick : Rutgers University Press, 2018. — 248 p. — ISBN-10 081359748X.
16. Assmann A. Canon and Archive / A. Assmann // Cultural Memory Studies : An International and Interdisciplinary Handbook / Ed. by A. Erll, A. Nünning. — Berlin : de Gruyter, 2008. — Pp. 97—107.
17. Bolter J. Remediation. Understanding New Media / J. Bolter, R. A. Grusin. — Cambridge : MIT Press, 1999. — 295 p. — ISBN 0-262-02452-7.
18. Brunow D. Remediating Transcultural Memory / D. Brunow. — Berlin, N.Y. : De Gruyter, 2015. — 252 p.
19. Erll A. Remembering across Time, Space, and Cultures : Premediation, Remediation and the “Indian Mutiny” / A. Erll // Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory / Ed. by A. Erll, A. Rigney. — Berlin, N.Y. : De Gruyter, 2009. — Pp. 109—138.
20. Erll A. Cultural Memory and its Dynamics / A. Erll, A. Rigney // Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory. — Berlin, N.Y. : De Gruyter, 2009. — Pp. 1—14.
21. Grusin R. A. Premediation : Affect and Mediality After 9/11 / R. A. Grusin. — N.Y. : Palgrave Macmillan, 2010. — 240 p. — ISBN-13: 978-0230242524 ; ISBN-10: 0230242529.
22. White H. Historiography and Historiophoty / H. White // American Historical Review. — 1988. — Vol. 93. — № 3. — Pp. 1193—1199.
23. Youngblood D. Russian War Films : On the Cinema Front, 1914—2005 / D. Youngblood. — Lawrence : University Press of Kansas, 2006. — 319 p. — ISBN-10 0700617612.

References

- Allison, T. (2018). *Destructive Sublime World War II in American Film and Media*. New Brunswick: Rutgers University Press. 248 p. ISBN-10 081359748X.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: de Gruyter. 97—107.
- Bolter, J., Grusin, R. A. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press. 295 p. ISBN 0-262-02452-7.
- Brunow, D. (2015). *Remediating Transcultural Memory*. Berlin, N.Y.: De Gruyter. 252 p.
- Chistyakova, V. O. (2012). Domestic military cinema of 1911—2011: mediatization of memory. *Culturological journal*, 3: P. 3. (In Russ.).
- Dobrenko, E. (2008). *Museum of the Revolution: Soviet Cinema and Stalin's historical narrative*. Moscow: New Literary Review. 424 p. ISBN 978-5-86793-585-6. (In Russ.).
- Erll, A. (2009). Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the “Indian Mutiny”. In: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, N.Y.: De Gruyter. 109—138.
- Erll, A., Rigney, A. (2009). Cultural Memory and its Dynamics. In: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, N.Y.: De Gruyter. 1—14.



- Gabovich, M. (2015). Monument and holiday: transformation of Victory Day. *An inviolable reserve*, 3 (101): 93—111. (In Russ.).
- Grusin, R. A. (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. N.Y: Palgrave Macmillan. 240 p. ISBN-13: 978-0230242524; ISBN-10: 0230242529.
- Khryukin, D. A. (2017). “War film” as a genre: motives of memory in figurative the system of films about the Great Patriotic War of the 1970s. *Historical and socio-educational thought*, 6: 131—136. DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-6/2-131-136. (In Russ.).
- Linchenko, A. A., Golovashina, O. V. (2019). “And so we need one victory ...”: memory of Victory in the Soviet and Russian schools. *Dialogue with time*, 67: 99—113. DOI: 10.21267/AQUILO.2019.67.30836. (In Russ.).
- Lyamzin, A. V. (2019). Basic images of the Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet cinema as elements of Russian national identity. *History and modern worldview*, 1: 73—80. (In Russ.).
- Mordvinov, A. A., Igaeva, K. V. (2021). Transformation of Victory Day: “keeping up with the times”. *Dialogue with time*, 77: 436—441. DOI: 10.21267/AQUILO.2021.77.77.035. (In Russ.).
- Muradov, A. B. (2018). *The Great Patriotic War on the television screen: artistic and aesthetic solutions in multi-part films*. Author’s abstract of PhD Diss. Moscow. 24 p. (In Russ.).
- Nicolai, F. V. (2019). The discourse of security and the political anatomy of fear in the era of “new wars”. *Logo*, 3 (130): 217—230. DOI: 10.22394/0869-5377-2019-3-217-228. (In Russ.).
- Nikolay, F. V. (2018). “The third wave” memory studies: cultural memory between experience and representation. *Dialogue with time*, 63: 369—374. (In Russ.).
- Petrova, A. P. (2020). Specificity of the representation of the military past in the Russian commemorative and revisionist cinema of the XXI century. *Concept: philosophy, religion, culture*, 2 (14): 155—169. DOI: 10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169. (In Russ.).
- Rodionova, O. V. (2017). The image of the Great Patriotic War in cinema as a reflection of cultural and historical memory and the mechanism of self-identification. *Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities*, 1: 146—171. (In Russ.).
- Talaver, A. (2013). *Memory of the Great Patriotic War in post-Soviet cinema. Stages of understanding the past (from the 1990s to the 2000s)*. Moscow: Publishing House of the Higher School of Economics. 56 p. (In Russ.).
- Trofimov, A. V. (2020). Visual images of the Great Patriotic War in Soviet post-war cinema. *Historical Courier*, 3 (11): 113—124. DOI: 10.31518/2618-9100-2020-3-11. (In Russ.).
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *American Historical Review*, 93 (3): 1193—1199.
- Youngblood, D. (2006). *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914—2005*. Lawrence: University Press of Kansas. 319 p. ISBN-10 0700617612.

Статья поступила в редакцию 29.07.2022,
одобрена после рецензирования 28.08.2022,
подготовлена к публикации 25.09.2022.