

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого»

На правах рукописи

Ромашин Матвей Игоревич

ЛОКАЛЬНЫЕ ВОЕННЫЕ КОНФЛИКТЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И ПРАКТИКАХ КОММЕМОРАЦИИ США
(НА МАТЕРИАЛАХ ИГРОВОГО КИНО)

5.6.2. Всеобщая история

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель:
кандидат исторических наук, доцент
Борисенко Виктор Николаевич

Тула – 2025

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Историческая память в военном кино: историографические и теоретико-методологические основы анализа	
1.1. Историческая память и практики коммеморации: формирование понятий и основных исследовательских подходов	25
1.2. Военное кино как исторический источник и коммеморативная практика	50
1.3. Текстуальные и экстратекстуальные параметры фильма о войне: модель интегративного анализа	68
Глава 2. Факторы влияния на презентацию локальных войн в игровом кино США второй половины XX – начала XXI вв.	
2.1. Государственная власть – общественные движения – кинематограф США	78
2.2. Внешняя политика США как идеологический бэкграунд военного кино	95
Глава 3. Кинофильмы о локальных военных конфликтах второй половины XX в.: конструирование исторической памяти	
3.1. Исторические нарративы: основные сюжеты американского военного кино 1950-2022 гг.	114
3.2. Киноперсонажи и их исторические прототипы: герои и жертвы локальных войн	172
3.3. Аудиовизуальные конструкции войны: киноязык как средство репрезентации исторической памяти	197
Заключение	218
Библиография	225
Фильмография	262
Приложения	267

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. С 1980-х гг. разворачивается явление, которое историк культуры Андреас Гюйссен назвал «бумом памяти»¹. Вызванный сложной конвергенцией политических, социальных, технологических и культурных факторов, в общественной сфере он вызвал появление во всем мире новых музеев и памятных мест, спровоцировал «войны за учебники» в Европе и Восточной Азии, породил публичные дебаты о строительстве мемориалов Берлина и т.д. В академической среде «бум памяти» детерминировал разноплановые дискуссии о роли и значении воспоминаний, об отношениях между историей и памятью, способах репрезентации прошлого и конструировании исторических нарративов.

Исследователи выделяют три группы обстоятельств, обусловивших это явление: возрастающая дифференциация общества на фоне процессов глобализации; «цифровая революция»; уход с исторической сцены участников Второй мировой войны и Холокоста².

До разделения труда, связанного с промышленной революцией человеческий опыт был ограниченным и однородным³, и потому основы групповой сплоченности были реальными – как с точки зрения места, так и времени. Кардинальные преобразования в социальной структуре изменили понимание времени и вместе с ним – статус памяти: поскольку основания для объединения людей стали неочевидными, память оказалась «центральной способностью бытия во времени», посредством которой определяется индивидуальное и коллективное «я»⁴.

Второй важный фактор – формирование новых средств и способов коммуникации (СМИ, кино, телевидение, цифровые медиа), которые породили эффект *одно-временности* и причастности человека ко всему происходящему в

¹ Huyssen A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, 1995. P. 5.

² Winter J. *The Generation of Memory: Reflections on the «Memory Boom» in Contemporary Historical Studies // Canadian Military History*. 2001. Vol. 10. Is. 3. Pp. 57-66.

³ Дюркгейм Э. *О разделении общественного труда*. М.: Канон, 1996.

⁴ *The Collective Memory Reader / Ed. by J. Olick*. Oxford University Press, 2011. P. 9.

мире и вместе с тем создали технологии хранения информации вне мозга – «протезы памяти» (Дж. Олик).

И, наконец, уход людей, обладавших «непередаваемым» травматическим опытом участия в катаклизмах XX в., подкрепил интерес к изучению «событий на пределе»⁵.

Таким образом, «бум памяти» – попытка человека «противостоять растворению во времени» и обрести «опорное место» в мире неоднородности, несинхронности и информационной перегрузки⁶.

«Чувствительность» общества к вопросам изучения прошлого повлекла за собой особые векторы развития исторической науки. Прежде всего это выразилось в появлении в проблемном поле новых исследовательских тем: социальные аспекты памяти, исторические образы, соотношение мифа и реальности, традиции и ритуалы, роль социальных институтов в сохранении и трансляции прошлого и т.д. Во-вторых, сместились акценты в использовании исторических источников: особую значимость и ценность приобрели эго-документы, устные и визуальные материалы. И, в-третьих, трансформировались взгляды на исторический процесс и способы репрезентации исторического знания, взаимно конституирующими стали рассматриваться два значения истории: то, что произошло, и изучение того, что произошло. Истоки этого можно найти, с одной стороны, в концепции философской герменевтики Х.-Г. Гадамера, поощряющей «слияние горизонтов» между прошлым и настоящим в непрерывном круге интерпретаций; с другой – в идее «мнемоистории», которая «занимается не прошлым как таковым, а только тем прошлым, каким оно вспоминается»⁷.

Современный взгляд на исследования памяти заключается в признании того, что она одновременно индивидуальна и локализована в социальных рамках (семья, нация и т.д.), представляет собой процесс постоянной

⁵ Winter J. Ibid.

⁶ Huyssen A. Ibid. P. 7.

⁷ The Collective Memory Reader / Ed. by J. K. Olick, etc. Oxford University Press, 2011. P. 58.

реконфигурации и трансляции представлений о прошлом, опосредована медиа-технологиями (цифровые записи, Интернет и др.), реализуется через особые коммеморативные практики (мемориалы, музейные экспозиции, праздничные ритуалы и т.п.) и во многом формируется и реконфигурируется политическими событиями и институтами (войны, катастрофы, деятельность государства).

Анализ данных процессов привел нас в «точку пересечения» проблемных областей: историческая память и практики коммеморации – игровое кино как медиа и специфический исторический источник – военный конфликт как «предельное событие», на котором концентрируется внимание общества.

Отметим, что, хотя теоретические аспекты проблемы разрабатываются академическим сообществом достаточно активно, доказательных исследований на конкретном историческом материале выполнено немного, и вопрос методики и практик работы с нетекстовыми источниками стоит довольно остро.

Кинофильмы Голливуда, посвященные локальным военным конфликтам второй половины XX в., представляются нам репрезентативным эмпирическим материалом для работы в рамках обозначенного исследовательского поля. Прежде всего, это обусловлено широким спектром и доступностью источников, обеспечивающих комплексность анализа (более 500 кинофильмов, публикации кинокритиков, материалы постпродакшн). Кроме того, в США существует устойчивая традиция анализа кино историками (журнал *The Historians Film Committee* создан в 1970 г.), тем самым сформирован высокопрофессиональный исследовательский контекст. Наконец, война во Вьетнаме была первым в истории примером активного взаимовлияния медиа, общественных движений и структур власти, что делает рассмотрение этого кейса важным и показательным для выявления взаимосвязей между политическими и социокультурными процессами, в частности – кинематографом как практикой коммеморации.

Все это обусловило наше обращение к игровому военному кино США как средству аккумуляции, формирования, реконфигурирования и репрезентации исторической памяти. Подчеркнем многоаспектный и междисциплинарный характер заявленной проблемы, определивший отбор и

анализ научной литературы. Укажем тематические блоки изученных работ и «сквозные» методологические подходы и концепции, которые позволили в итоге выстроить целостную и непротиворечивую модель исследования.

Степень разработанности темы. Наиболее важными в методологическом отношении для нас стали работы, посвященные *социальным аспектам памяти*. Начало исследованиям в этой области было положено трудами Мориса Хальбвакса⁸. Им было введено понятие «коллективная память» (*la memoire collective*) и сделан акцент на ее обусловленности социальными процессами. На протяжении 1950-70-х гг. ряд мыслителей, сформировавших философию и научную методологию постмодерна (Р. Барт, Ф. Арьес, М. Маклюэн, Г.-Г. Гадамер, М. Фуко, Ф. Йейтс и др.), активно исследовали коллективную память и ее взаимосвязи с устной и письменной формами фиксации прошлого⁹.

К началу 1980-х гг. эта тема оказалась в центре интересов историков и концепция Хальбвакса легла в основу проекта представителей третьего поколения школы Анналов, их коллективный труд «Пространства памяти» (1984-1992) под руководством Пьера Нора (*Pierre Nora*) фактически сформировал новый жанр исторического исследования – как по предмету, так и по методам¹⁰. Сложилась новая историографическая концепция, отличающаяся от устоявшегося с середины XIX в. позитивистского историцизма и трактующая историю не столько как реконструкцию, сколько как репрезентацию прошлого. В трудах историков-постмодернистов Э. Хобсбоума¹¹, Я. и А. Ассман¹² были предложены и обоснованы ключевые

⁸ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007 (первое фр. издание 1925).

⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; Арьес Ф. Время истории. М.: ОГИ, 2011; Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего М., 2005; Он же Понимание Медиа: внешние расширения человека. М., 2014; Фуко М. Археология знания. СПб., 2012; Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988; Йейтс Ф. А. Искусство памяти. СПб., 1997.

¹⁰ Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 17-50.

¹¹ Хобсбоум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. №1(8). С. 47-62.

¹² Ассман Я. Культурная память. М., 2004; Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М., 2014.

понятия нового подхода к историческим исследованиям – «политика памяти» и «коммеморация» – осознанное повторение, способ укрепления и передачи памяти о прошлом, коллективный опыт «проживания» истории в границах специально созданной «социокультурной инфраструктуры памяти»¹³. Близость этой методологической позиции к идеологии вызвала критику ряда исследователей¹⁴, и с начала XXI в. можно говорить о «третьей волне» историографии этой темы, отличающейся высокой дифференцированностью подходов: история как «искусство памяти» (П. Хаттон¹⁵); концепция агонистической памяти (Ш. Бергер, А.Ч. Булл, Х.Л. Хансен¹⁶); локальная история как «примирение» национального и наднационального в исследованиях памяти (Д. Леви и Н. Шнайдер¹⁷) и др.

Российские историки включились в исследования коллективной памяти на третьем этапе историографии. Прежде всего следует отметить цикл работ И. М. Савельевой и А. В. Полетаева, связанные с социально-политическими и идеологическими составляющими темы¹⁸. Политическому использованию прошлого в современной России посвящен обширный труд коллектива исследователей под руководством А. И. Миллера, в главном фокусе здесь –

¹³ Irwin-Zarecka I. *Frames of Remembrance. The Dynamics of Collective Memory*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1994.

¹⁴ Кротков В. О. Политика памяти vs история: теоретико-методологические и прикладные аспекты // *История*. 2022. Вып. 12 (122). URL: <https://history.jes.su/s207987840024066-1-1/>.

¹⁵ Хаттон П. Х. *История как искусство памяти*. СПб.: Владимир Даль, 2003.

¹⁶ Berger S. *History and Forms of Collective Identity in Europe: Why Europe Cannot and Should Not be Built on History* // *The Essence and the Margin. National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture*. Amsterdam, 2009. Pp. 21–36; Bull A. C., Hansen H. L. *On agonistic memory* // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9. Is. 4. Pp. 390-404; Berger S. *Historical writing and civic engagement: a symbiotic relationship* // *Making sense of history: Studies in Historical Cultures*. New York, 2019. Pp. 1-32; «Агонистическая память открыта для бесконечного диалога в бахтинском смысле». Интервью с Ш. Бергером // *Историческая экспертиза*. 2020. № 1. С. 13-14.

¹⁷ Levy D., Sznajder N. *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory* // *European Journal of Social Theory*. 2002. No 5. Pp. 87-106.

¹⁸ Савельева И. М., Полетаев А. В. *История и время. В поисках утраченного*. М.: 1997; Они же. *Знание о прошлом: теория и история: в 2 т.* СПб., 2003-2006; Они же. *Социальные представления о прошлом, или знают ли американцы историю*. М., 2008.

институциональные аспекты политики памяти¹⁹. Практики коммеморации отражены также в исследованиях Центра интеллектуальной истории ИВИ РАН²⁰: Л. П. Репиной предложена «теория культурных универсалий исторического сознания (или общая теория культурной памяти)», предполагающая выход за рамки профессиональной историографии в пространство «базовых ментальных операций воспоминания, интерпретации и репрезентации прошлого»²¹. Важные аспекты функционирования исторической памяти в современном медиа-обществе рассмотрены в трудах историков-архивистов и историков культуры Российского государственного гуманитарного университета Г.И. Зверевой, Г.Н. Ланского и др.²².

Несмотря на то, что ряд историков обвиняют сторонников «репрезентационных» подходов к изучению прошлого в односторонности²³, полагаем, что *memory studies* существенно обогатили историческую науку новыми подходами и смыслами. Для нашего исследования эти работы оказались важны как с точки зрения методологии гуманитарного исследования, ориентированного на междисциплинарность (использование методик и инструментов когнитивной психологии, культурной антропологии, лингвистики, теории медиа, социологии культуры и т.д.), так и в части определения предмета исследования (внимание к визуальным источникам, роли языка и дискурсивных стратегий в описании фактов, интерпретационная функция исторического документа и др.).

¹⁹ Политика памяти в современной России и странах Восточной Европы. Акторы, институты, нарративы / Под ред. А. И. Миллера, Д. В. Ефременко. СПб., 2020.

²⁰ Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени / Отв. ред. и сост. Л. П. Репина. М., 2003; Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003; История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. М., 2006 и др.

²¹ Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад. М., 2010. С. 23.

²² Зверева Г.И. Память о прошлом в цифровой среде: когнитивные ориентиры для исторического исследования // ЭОНОЖ «История». 2021. № 8(106); Ланской Г.Н. Аудиовизуальные документы как объекты архивоведческого изучения: традиции и проблемы освоения // Вестник ВНИИДАД. 2024. №3. С. 23-32.

²³ Например: Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2003.

Вместе с тем отметим, что хотя авторы существующих теорий исторической памяти включали игровое кино в перечень «мемориальных акторов» (П. Нора, А. Ассман, И.М. Савельева и др.), но ограничились лишь упоминанием этого аспекта исследований как возможного.

В структуре *memory studies* тема войны занимает особое место. Во многом выросшие как отклик на смену поколений и уход тех, кто пережил Вторую мировую войну и Холокост, труды историков 1980-2010-х гг. часто обращены к этому проблемному полю. Однако основной акцент приходится не на изучение боевых действий, стратегий, состава вооруженных сил и вооружений, но обращен к теме человека на войне, причем это верно для исследователей всего мира (Европы, США, Юго-Восточной Азии, России). Не перечисляя всего разнообразия работ, отметим темы, наиболее близкие к нашему исследованию и оказавшие наиболее существенное влияние на его построение: диалог между странами – участницами войн (Д. Уинтер, М. Ферретти, С. Конрад, С. Бергер,²⁴), военные праздники, ритуалы, мемориалы, юбилеи (С. Фейхванг, А. Ассман, С.А. Еремеева, О.С. Поршнева и др.²⁵), образ врага (Дж. Франк, С. Кин, О. Аронсон, О.В. Рябов, Т.В. Алентьева, В.И. Журавлева²⁶), триумф и трагедия, победители и жертвы (П. Фассел, Д. Леви, Е.С. Сенявская²⁷) и др.

²⁴ Winter J. Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History. Cambridge, 1996; Conrad S. Entangled Memories: Version of the Past in Germany and Japan, 1945-2001 // Journal of Contemporary History. 2003. Vol. 1. Pp. 85-99; Ферретти М. Непримируемая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2; Berger S. Is the Memory of War in Contemporary Europe Enhancing Historical Dialogue? // Historical Dialogue and the Prevention of Mass Atrocities. London: Routledge, 2020.

²⁵ Feuchtwang S. Ritual and Memory // Memory: Histories, Theories, Debates / Ed. by S. Radstone and B. Schwarz. New York, 2010. Pp. 281-298; War museums as agonistic space: possibilities, opportunities, and constraints // International Journal of Heritage Studies. 2018. Pp. 1-22; Ассман А. Длинная тень прошлого. М.: НЛЮ, 2014; Еремеева С. А. Памяти памятников: практика монументальной коммеморации в России XIX – начала XX в. М., 2015; Война, политика, память: Наполеоновские войны и Первая мировая война в пространстве юбилеев. М., 2020.

²⁶ Frank J. D. The image of the enemy // Sanity and survival: Psychological aspects of war and peace. New York, 1967. Pp. 118-139; Keen S. Faces of the enemy: reflections of the hostile imagination. San Francisco, 1986; Аронсон О.В. Гуманизм врага: политика и кинообразы войны // Index. Досье на цензуру, 2003. № 19; Рябов О.В. Регуманизация «чужих»: эволюция репрезентаций «врага номер один» в американском кинематографе Холодной войны //

Абсолютное большинство подобных работ – по понятным причинам – посвящены мировым войнам, более поздние военные конфликты локального характера в них практически не затрагиваются. Для США Корейская и особенно Вьетнамская войны – проигрыш и потому непопулярная тема исследований, одна из немногих работ на русском языке принадлежит О.А. Ржешевскому²⁸.

Второй вектор нашего анализа научной литературы связан с тематическим направлением *кино как истории*. В 1970 г. под эгидой Американской исторической ассоциации был создан Комитет историков, изучающих кино, и начал издаваться междисциплинарный журнал «Фильм и История» (*Film & History: an Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*), в котором публиковались статьи, посвященные исследованию взаимосвязей между художественным кино и историческим наследием Америки, главным образом с точки зрения достоверности сюжетов²⁹. Фактически это был первый опыт включения игрового кино в контекст исторических исследований. В Европе обсуждение академической роли и значения исторических фильмов началось с диалога французских историков Марка Ферро и Пьера Сорлена. Ферро считал, что «кинописьмо о прошлом» имеет право на существование, и такие режиссеры как Лукино Висконти, Ханс-Юрген Зиберберг или Андрей Тарковский внесли оригинальный вклад в

Диалог со временем. 2021. № 77. С. 277–290; Алентьева Т.В. Визуальная пропаганда в американской гражданской войне 1861-1865 годов // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2022. Т. 27. № 2. С. 21-31; Журавлева В.И. «Холодная война образов» в политической карикатуре: американское мессианское послание vs советское / В.И. Журавлева // ЭНОЖ «История». 2023. Т. 14. № 10 (132).

²⁷ Fussell P. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press, 1981; Levy D., Sznajder N. *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory* // *European Journal of Social Theory*. 2002. No 5. Pp. 87-106; Сенявская Е. С. Человек на войне: Ист.-психол. очерки: [На примере двух мировых и афг. войн]. М., 1997; Сенявская Е.С. Проблема «свой – чужой» в условиях войны и типология «образа Врага» // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании. СПб.: Нестор, 2001. С. 13-15.

²⁸ Ржешевский О.А. Война и общество в период локальных войн и конфликтов второй половины XX века / Науч. рук. М. Ю. Мягков. Кн. 3. М.: Военная литература, 2008.

²⁹ *The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past* / Ed. by P.C. Rollins. New York: Columbia University Press, 2003. P. XIII.

понимание истории³⁰. Пьер Сорлен дал импульс другому направлению исследований: он отмечал, что исторические фильмы являются отражением периода, в который они были сняты (и в этом их ценность), вопрос же достоверности второстепенен³¹.

В 1988 г. в журнале *The American Historical Review* вышло эссе Роберта А. Розенстоуна «История в образах / История в словах: размышления о возможности реального воплощения истории в кино». Вместе с работами ведущих теоретиков истории Дэвида Херлихи (*David Herlihy*) и Хейдена Уайта (*Hayden White*) эта работа заложила основы исторического киноведения как особой междисциплинарной научной субдисциплины³². Розенстоун полагал, что визуальный исторический нарратив может существовать наряду с текстуальным, и в структуру методов изучения прошлого должны быть включены аффективные практики наряду с когнитивными. На протяжении следующего десятилетия в работах Л. Шорт, К. Парвулеску, М. Мартина, Д. Волла и др. были сформулированы основные аспекты исторических исследований в области художественного кино: фильмы фиксируют прошлое в определенной авторской версии; они могут быть рассмотрены как исторические документы – продукты конкретного момента действительности; являются двигателями истории в качестве идеологических конструкций с определенными политическими функциями³³. Последние две характеристики наиболее важны в контексте нашего исследования. Они опираются на методологические идеи Ж. Бодрийяра (теория социальных симулякров)³⁴; К. Леви-Стросса (современная мифология)³⁵, Р. Барта³⁶ и Ю.М. Лотмана³⁷ (семиотический

³⁰ Ferro M. *Cinéma et histoire*. Denoël, 1977. P. 158.

³¹ Sorlin P. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980.

³² 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.

³³ *Feature Films as History* / Ed. by K. R. Short. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981; 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 R.A. Rosenstone, C. Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, etc.

³⁴ Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляция*. Тула, 2013.

³⁵ Леви-Стросс К. *Мифологии: человек голый*. М.: FreeFly, 2007.

анализ), которые помогли нам выявить механизмы реализации кинематографом его коммуникативных и идеологических функций.

Особо упомянем работы В. М. Магидова, который внес большой вклад в практику использования кино-фото-документов в исторических исследованиях в России³⁸. В основном Магидов писал о документальном кино, но его труды сыграли большую роль для введения визуальных материалов в научный оборот «как полноценных источников»³⁹.

В последние годы появились также исследования более частного характера, посвященные отдельным фильмам (или их тематическим группам) с историческим сюжетом; они вносят существенный вклад в общую методологию исторической интерпретации художественного образа (Е.М. Исаев, А.Г. Колесникова, Л.Л. Клещенко, Л.Н. Мазур, О.В. Горбачев⁴⁰).

Говоря о кино «как истории», следует отметить и «встречные» работы культурологов и киноведов. Это труды по теории кино, составляющие основу анализа художественного фильма как такового (А. Базен, Э. Вильярехо, Т. Эльзессер, В.С. Соколов, А. Усманова и др.⁴¹).

Особо выделим работы, посвященные собственно военному кино, в том числе американским фильмам о локальных конфликтах. Отметим, что в текстах теоретического характера, обращенных к конвенциям жанра, преобладает

³⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М.: Прогресс, 1989.

³⁷ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.

³⁸ Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

³⁹ Магидов В. М. Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения: автореф. дис. ... д. ист. наук. М., 1993. С. 5.

⁴⁰ Исаев Е. М. Историческая политика в России: репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе // *The Journal of Social Policy Studies*. 2015. № 13(3). С. 391-406; Колесникова А. Г. «Бой после победы»: Образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М., 2015; Клещенко Л.Л. Образ Латинской Америки в советском и американском кинематографе холодной войны // *Метаморфозы истории*. 2022; Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. и др.

⁴¹ Базен А. Что такое кино? М., 1972; Вильярехо Э. Фильм. Теория и практика. Харьков, 2015; Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз. Эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018; Соколов В. С. Киноведение как наука. М., 2008; Усманова А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007.*

структуралистский подход: авторы выделяют взаимосвязанные системы сюжетных ходов и персонажей, характерные для *combat movie*, и в этом случае анализ закономерно оказывается в большей степени лингвистическим, но не историческим и не визуальным (Дж. Кларк, Р. Эбервейн⁴²).

Значительная часть научной литературы, посвященной анализу американского военного кино (особенно Вьетнамской войне) сосредоточена преимущественно на идеологических аспектах анализа и интерпретации кинотекста с позиций неомарксизма и постколониализма (Б. Бойл, М. Израэль, Дж. Клейнен, А. Миддлтон, С. Пайк, Н. Нгуен, М. Норин, Э. Стегал, М. Хармон и др.⁴³). В той же традиции осуществлены исследования Н.С. Авдониной и Д.В. Кузнецова – единственные известные нам работы по этой теме российских авторов⁴⁴. Все они обращены к сюжетам кинофильмов и рассматривают по большей части взаимосвязи политических событий и драматургии фильма, не учитывая визуальной природы кинематографа.

⁴² Clarke J. War Films. London: Virgin, 2006; Eberwein R. The Hollywood war film. Oxford: John Wiley & Sons Limited, 2010, etc.

⁴³ Boyle B.M. Prisoners of war: formations of masculinities in Vietnam war fiction and film. Ohio State University, 2003; Israel M. Kill for peace: American artists against the Vietnam War. University of Texas Press, 2013; Kleinen J. Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese // *Asia in Europe, Europe in Asia* / S. Ravi, B.-L. Goh, M. Rutten ed. Singapore, 2004. Pp. 137-166; Middleton A.T. A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Brigham Young University, 2008; Pike S.L. Racism at the movies: Vietnam war films, 1968-2002. The University of Vermont, 2008; Nguyen N. Representation of Vietnam Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of *Canh Dong Hoang* and *Apocalypse Now*. University of Oregon, 2009; Noreen M.J. The soldier's return: films of the Vietnam War. Iowa State University, 2004; Stegall E. Ideological, dystopic, and antimythopoeic formations of masculinity in the Vietnam war film. Florida State University, 2014; Harmon M. D. Found, Featured, then Forgotten: U.S. Network TV News and the Vietnam Veterans Against the War. University of Tennessee Libraries, 2011.

⁴⁴ Авдониной Н.С. Кинематограф о войне во Вьетнаме (1957-1975) как элемент политической коммуникации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. № 1. С. 197-206; Кузнецов Д.В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности: Мат. 6-й Всеросс. научно-практич. конф. «Альтернативный мир» / Отв. ред. Д. В. Буюров. Благовещенск, 2011. С. 147-171; Кузнецов Д.В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности: Мат. 7-й Всерос. научно-практич. конф. «Альтернативный мир» / Отв. ред. Д. В. Буюров. Благовещенск, 2013. С. 102-134 и др.

Киноведческие же исследования по данной теме тяготеют скорее к кинокритике и, как правило, ограничиваются узнаваемым и стандартным набором наиболее популярных фильмов (и даже ролей), никак не вписаны в исторический контекст и не предполагают ответа на вопрос, *почему* и *зачем* это сделано так, а не иначе (К. Хабгуд, М. Андеригг, С. Джеффордс и др.⁴⁵).

Упомянем еще два тематических блока научной литературы, важных для нашего исследования, хотя и находящихся на его периферии: собственно работы по истории войн второй половины XX в.⁴⁶ и труды социологов и психологов, посвященные проблемам зрительской рецепции⁴⁷. Оставляя те и другие за рамками настоящего анализа, отметим их роль фактографической и статистической основы нашей работы.

Подводя итог историографическому обзору, подчеркнем, что, несмотря на устойчивый интерес исследователей к проблеме исторической памяти о войне и историческому кинематографу, эти векторы научных изысканий только самое последнее время стали пересекаться и воплощаться в конкретных работах⁴⁸. Поэтому представляется важным и актуальным сфокусировать

⁴⁵ Habgood C. A. Hollywood and the Korean conflict: a survey of films about the war 1950-1953. University of Southern California, 1970; Anderegg M. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press, 1991; Jeffords S. *Friendly Civilians: Images of Women and the Feminization of the Audience in Vietnam War Films* // *Film Genre: Reader IV* / Ed. by B. Grant. Austin: The University of Texas Press, 2012. Pp. 510-523.

⁴⁶ Herz M. F. *The Vietnam War in Retrospect: Four Lectures*. Washington, DC: School of Foreign Service, 1984; *Война во Вьетнаме и крах «великого общества» (1964-1968)* // *История США: В 4 т. / Редкол.: Г. Н. Севостьянов и др. М.: Наука, 1983. Т.4. С. 303-339*; Дэвидсон Ф. *Война во Вьетнаме (1946-1975)*. М., 2002; КНДР // *Зарубежное военное обозрение*. 2005. № 1 (694). С. 44-75; Байрамкулова, А.А. *Военно-политическая экспансия США во Вьетнаме: 1950-1975 гг.* Дис. к.и.н. Ставрополь, 2005; Ржешевский О.А. *Война и общество в период локальных войн и конфликтов второй половины XX века*. М., 2008; Кобелев Е.В. *Парижские переговоры. Как это было...* // *Восточная Азия: факты и аналитика*. 2023. №1. С. 78-92 и др.

⁴⁷ Моль А. *Теория информации и эстетическое восприятие*. М., 1966; Метц К. *Воображаемое означающее: психоанализ и кино*. СПб., 2010; Калинкина О.А. *Кино-теле-прокат и его воздействие на зрителя // Система ценностей современного общества*. 2011. № 17(1). С. 101-103; Самутина Н.В. *«Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе*. М.: ГУ ВШЭ, 2008 и др.

⁴⁸ Пермякова А. А. *Кинематограф как механизм влияния государственной культурной политики на формирование исторической памяти россиян // Культурная память и культурная идентичность*. Екатеринбург, 2016. С. 137-141; Стычинский М.С. *Формирование российской исторической памяти о Великой Отечественной войне через современный кинематограф // ЭНОЖ «История»*. 2022. Т. 13. Вып. 12 (122). Ч. II.

исследование в точке их пересечения и рассмотреть проблему целостно – как в отношении предмета исследования (в силу количества и разнообразия фильмов о военных конфликтах США второй половины XX в. имеется возможность проследить динамику процессов на значительном хронологическом отрезке и на разноплановом материале), так и с позиции используемых методов исследования (сочетания собственно исторического анализа и *visual studies*).

Предварительный анализ научных трудов позволил сформулировать систему исследовательских вопросов: в чем состоит специфика игрового кино как исторического источника и актора формирования и репрезентации исторической памяти о военном конфликте? можно ли «дешифровать» *представления и отношение* социума к военным событиям через анализ кинопроизведения? как это сделать? какие факторы влияли на содержание и форму презентации локальных войн второй половины XX в. в игровом кино США? какие задачи и способы (приемы, средства) аккумуляции и реконфигурации знания и оценки локальных конфликтов были реализованы Голливудом? какова динамика этих процессов на протяжении 1950-2020-х гг.?

Объект исследования: историческая память о локальных военных конфликтах второй половины XX в., опосредованная кинематографом США.

Предмет исследования: способы, средства, социальные механизмы реализации американским кинематографом функций коммеморации и формирования исторической памяти о локальных военных конфликтах второй половины XX в.

Цель исследования – определить, каким образом кинематограф США реализовывал функцию формирования, трансформации и презентации представлений и оценки социумом локальных военных конфликтов второй половины XX в.

Достижение цели потребовало постановки и решения следующих **задач**:

1. выявить особенности военного кино как специфической коммеморативной практики, описать характер его влияния на историческую память;

2. сформировать исследовательский инструментарий интегративного характера, отвечающий цели и задачам настоящей работы (модель анализа военного кино как исторического источника и практики коммеморации);
3. сформировать корпус кинотекстов для анализа, обеспечив репрезентативность исследовательской выборки источников с точки зрения хронологии, разнообразия тематики и авторства;
4. на основе анализа государственной политики, общественных настроений и социальных движений США второй половины XX – начала XXI в. выявить факторы влияния на содержание и форму презентации локальных войн в игровом кино;
5. предложить периодизацию и типологию кинофильмов, отражающую динамику представленного в них отношения американского общества к локальным войнам в рассматриваемый период;
6. проанализировать выбранные кинофильмы, используя разработанную модель, определить способы и средства репрезентации в них *представлений* и *отношения* социума к событиям локальных войн, выявить основные тенденции, определить закономерности изменений.

Методология и методы исследования. Особенности изучаемой проблемы определили использование в работе комплекса подходов и положений, наиболее существенными из которых стали:

теории коллективной / исторической памяти (П. Нора, М. Хальбвакс, Я. Ассман, Дж. Олик и др.);

идеи о функционировании кинематографа (в том числе игрового военного кино) как «мемориального актора» (Э. Реннан, Р. Козеллек, А. Ассман);

сравнительно-исторический и *проблемно-хронологический* подходы, детерминировавшие логику исследования как выделение отдельных разнородных и разнохарактерных проблем и их междисциплинарный анализ с учетом *синхронного* и *асинхронного* подходов;

историко-культурный контекстуализм (И. Лакатос, И.Т. Касавин, М. Полани, В.Н. Порус, Ст. Тулмин и др.), позволивший рассмотреть презентации локальных конфликтов в кинематографе в условиях конкретных социально-политических и социокультурных исторических ситуаций, но – в отличие от неомарксизма – сделать это с учетом «*human understanding*» – личностных факторов, влиявших на процессы создания фильмов и их зрительской рецепции (Г. Корте).

Ориентируясь на перечисленные методологические подходы, были отобраны и применены как *общенаучные методы* (анализ, сравнение, классификация, обобщение, синтез), так и частные *методы отдельных гуманитарных дисциплин*, использованные в их совокупности и дающие синергетический эффект: историко-генетический, структурно–функциональный и семиотический анализ кинофильма как системы, сочетающей текстуальные и визуальные компоненты и вписанной в определенный исторический контекст и коммуникативный дискурс; сопоставительный анализ и интерпретация разнохарактерных социально-политических и историко-культурных явлений и процессов (политических событий США внутреннего и международного характера; учреждений и социальных институтов, обеспечивающих взаимодействие между органами власти, армией и киноиндустрией; фактов творческого процесса кинопроизводства и постпродакшн и т.п.); *статистические методы социологии культуры* (подсчет кассовых сборов и окупаемости фильма, структура публики и ее предпочтения, место и длительность проката и др.).

Источниковая база исследования. Источниками по обозначенной проблеме выступили *произведения игрового кино*, снятые в США в период с 1951 по 2022 г. (94 наименования), из них подробно проанализированы и представлены в работе 17 полнометражных лент. Критериями отбора стали: принадлежность фильмов к разным хронологическим периодам; популярность – как показатель влияния на социум (объем и характер отзывов кинокритики, величина кассовых сборов); разнородность по жанру и авторству. Соблюдение

этих условий сделало выборку достаточно репрезентативной для реализации идеи исследования.

Кроме того, в работе использованы источники:

рецензии и отзывы на фильмы в специализированных и общих периодических изданиях (67 работ кинокритиков, опубликованных в *The New York Times*, *The New Yorker*, *Variety*, *Chicago Sun-Times*, *The Hollywood Reporter*, *The Washington Post*, *The Telegraph*, etc. в период проката каждого из фильмов и интерпретированные нами как «экспертное мнение» о его качестве и общественной значимости);

статистические материалы открытого доступа (базы данных Министерства обороны США, рейтинги кинофестивалей, жанровые каталоги, данные о кассовых сборах и др.);

документальные фильмы (6 фильмов и видео-интервью).

Хронологические рамки исследования 1950 – 2022 гг. детерминированы как историческими событиями, так и особенностями источниковой базы. Нижняя граница определена началом Корейской войны (1950), нарастанием явлений маккартизма и холодной войны; ознаменована выходом на экраны первого художественного фильма о военном конфликте в Корее (*The Steel Helmet* / Стальной шлем, 1951, реж. С. Фуллер). Верхняя граница обозначена выводом вооруженных сил США из Афганистана (2021) и съемками последнего на сегодняшний день американского фильма о локальных войнах XX в. *The Greatest Beer Run Ever* / За пивом!, реж. П. Фаррелли (2022).

Положения, выносимые на защиту:

1. полагаем, что формирование исторической памяти идет путем деконтекстуализации и нарративизации (отбора и упорядочивания фактов) и осуществляется через коммеморацию – социальную стратегию, направленную на реконструкцию прошлого, его осознанное повторение, укрепление и трансляцию; одной из значимых коммеморативных практик является военное игровое кино, которое отличается от иных актов: особым положением в социальном пространстве между фактичностью истории, обыденными

(мифологическими) представлениями о ней, авторским творческим решением создателей фильмов и интенцией их зрительского восприятия; сочетанием коллективного и индивидуального опыта «проживания» прошлого в процессе кинопросмотра; мультимедийностью (разнообразием средств влияния и их сочетаний) и интертекстуальностью (включенностью в общий медиа-поток современного мира);

2. факторами, повлиявшими на содержание и форму презентации локальных войн в игровом кино США 1951-2022 гг. являлись: внутри- и внешнеполитический курс администрации Соединенных Штатов; общественные движения (как патриотические, так и антивоенные); деятельность социальных институтов и учреждений – посредников между Пентагоном и киноиндустрией (Отдел кинопроизводства (*Motion Picture Production Branch*) при Управлении по связям с общественностью министерства обороны США; Офис военного супервизора в Голливуде, Гильдия киноактеров США и др.); индивидуальная гражданская и творческая позиция создателей фильмов;

3. сопоставление изменений политического курса США, общественных движений и выхода в свет фильмов о военных конфликтах позволило предложить следующую периодизацию отношения американского общества к локальным войнам, отраженного, реконфигурированного и транслируемого кинематографом:

1. 1950-1962 гг. (период военных действий в Корее и послевоенное десятилетие) – латентные настроения общества, тема войны использована кинематографом преимущественно в коммерческих целях;

2. 1962-1973 гг. (война во Вьетнаме) – «патриотическая линия» и поддержка действий США в локальных конфликтах; вместе с тем, нарастание протестного движения;

3. 1974-1979 гг. («вьетнамский синдром») – переосмысление участия США в войнах, чувство вины и неудовлетворенности, социальный «разлом»;

4. 1980-1991 гг. (операция в Кувейте) – стремление к единению американской нации, объявление «побед задним числом»; одновременно – появление ярких антивоенных фильмов;

5. 1991-2000-е гг. – спад интенсивности обращений к теме – проблема «преодолена и исчерпана», идея примирения бывших врагов;

6. 2003-2022 гг. (военные действия на Ближнем Востоке) – возрождение интереса и переосмысление темы, поляризация общественного мнения – от глобальной «миротворческой миссии» США до идеи личной ответственности каждого в политическом пространстве современного мира.

4. способы и средства реализации кинематографом США коммеморативной функции в отношении локальных военных конфликтов второй половины XX в.:

конструирование исторического нарратива через систему сюжетов (боевые действия, противостояние жизни и смерти, подготовка новобранцев в учебном лагере, взаимодействие и взаимоотношения военных и гражданских лиц, плен, возвращение домой и посттравматический синдром, протестные антивоенные акции, стремление преодолеть и предотвратить войну);

отбор реальных и вымышленных героев (персонажей) кинофильмов в функциональной зависимости от сюжета (опытный воин (отец-командир и / или супер-герой одиночка); новобранец; афроамериканец; враг – «чужой»; мать / жена / подруга; медсестра; *не*-военный человек, вовлеченный в военный конфликт);

набор аудио-визуальных средств специфического киноязыка: *монологическая и диалогическая речь* («рассказчик(и)»), языковые стили, использованные языки, их функции и значение, национально-этнические и индивидуальные речевые характеристики персонажей, диалоги как отражение ценностных ориентиров и взаимоотношений героев); *визуальный ряд* (монтажные фразы, техники монтажа; функции и роль кадра и плана в раскрытии темы; цветовая гамма картины / фрагмента, ее функции в отображении идеи и характеристик персонажей; маркирование места действия,

декорации, костюмы, реквизит и т.п.); *звуковой ряд* (музыкальная тема(ы), их функции, музыкальные характеристики персонажей, шумовые эффекты, их роль и функции в картине, соотношение с визуальным рядом); специфические *приемы* (контекстность и интертекстуальность, реверсия, сюрреализм, эпатаж, многозначность истолкования, ирония и др.);

5. судить об эффективности игрового военного кино как средства коммеморации и формирования исторической памяти социума можно по косвенным признакам (кассовые сборы, длительность проката, место в зрительских рейтингах) и по прямым высказываниям экспертного сообщества (рецензии и публичные оценочные суждения кинокритиков, материалы кинофестивалей и др.); анализ собранных данных позволил в рамках каждого хронологического периода выделить кинофильмы, существенно повлиявшие на формирование и распространение в американском обществе паттернов отношения к локальным военным конфликтам второй половины XX в.;

6. основной тенденцией развития кинематографа как практики коммеморации, отражающей и формирующей отношение американского общества к локальным войнам второй половины XX в., можно считать движение от патриотических настроений, веры в антикоммунистическую и цивилизационную миссию США к психологизму и вниманию к экзистенциальным вопросам жизни и смерти, теме Человека на войне.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем игровое военное кино рассмотрено в контексте современных исследований исторической памяти. Выделены и описаны особенности кинофильма как специфического исторического источника (фиксация и репрезентация не столько исторических реалий, сколько *отношения* людей к ним, категоризация «коллективных представлений» об эпохе через сложную систему символов и образов) и своеобразной коммеморативной практики, маркирующей и одновременно активно формирующей отношение социума к событиям реального военного конфликта. Анализ осуществлен с использованием корпуса источников, которые ранее не были в фокусе внимания российской исторической науки –

как по содержанию и составу, так и по форме представленной в них информации (американские кинофильмы о локальных военных конфликтах второй половины XX в., рецензии кинокритиков, зрительские рейтинги, материалы кинофестивалей и т.д.). Акцент исследования на визуальных (а не текстуальных) источниках имеет самостоятельное научное значение и вносит существенный вклад в историографию проблемы. Для анализа был сформирован и использован комплекс исследовательских методов, в котором традиционный инструментарий исторических дисциплин дополнен методами *visual studies* и социологии культуры, что обогащает теорию и практику изучения исторических источников. В работе выявлены существенные взаимосвязи между внутри- и внешнеполитическим курсом правительства США, общественным движением (как патриотическим, так и антивоенным), деятельностью социальных институтов и продукцией кинопроизводства – тем самым впервые реконструированы и описаны механизмы создания и целенаправленного продвижения военного кино в качестве актора формирования исторической памяти нации. Предложена и обоснована периодизация и типология кинофильмов, отражающая динамику представлений и оценок локальных военных конфликтов второй половины XX в. американским обществом. Определены способы презентации событий локальных войн в рассмотренных кинофильмах и выявлены социальные механизмы формирования и распространения паттернов отношения людей к локальным военным конфликтам (а также отдельным событиям, личностям и т.д.), генерируемых и транслируемых кинематографом.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключаются в том, что полученные результаты позволяют углубить и расширить представления о взаимосвязях между политическими, социальными и социо-культурными процессами в истории США второй половины XX – начала XXI в.; о роли и значении военного исторического кино в качестве практики коммеморации и актора формирования, реконфигурации и трансляции исторической памяти; о социальных механизмах, средствах и путях

формирования в обществе устойчивых паттернов представлений о прошлом и отношения к отдельным событиям, явлениям, личностям. Исследование предлагает пример комплексного применения междисциплинарной методологии и разнородного методического инструментария, полезного при изучении феноменов политической истории и культуры. Разработанная дискурсивная матрица может быть использована для углубленного исторического анализа визуальных источников разного типа. Работа закладывает основы для дальнейших междисциплинарных исследований в области новейшей истории в целом и истории США в частности.

Результаты исследования могут быть использованы при разработке базовых курсов новейшей истории XX в. в высшей школе и на ступени общего среднего образования; для написания обобщающих и специальных работ по истории США, проблемам взаимодействия государственной власти, социума и арт-индустрии, процессам формирования исторической памяти и практикам коммеморации. Собранные материалы могут служить основой для подготовки учебников, учебных пособий, методических рекомендаций для преподавателей и студентов. Полученные результаты исторического анализа визуальных источников (военных кинофильмов) востребованы в области популяризации науки и культуры, могут быть использованы в сфере воспитания, в музейной педагогике, просветительской деятельности СМИ и учреждений дополнительного образования.

Степень достоверности полученных результатов определяется опорой на общепринятые методологические подходы и современные теоретические положения исторической науки; обеспечивается соответствием методов исследования его объекту, предмету, цели и задачам; широтой, полнотой, разнообразием и репрезентативностью источниковой базы. Сопоставление данных, полученных путем анализа источников различного содержания и формы (текстуальных и визуальных), позволило верифицировать собранную информацию. Важное значение для нашего исследования имело обращение к трудам отечественных и зарубежных авторов, выделение основных

направлений и блоков историографии темы, что позволило сопоставить полученные результаты с выводами других исследователей и подтвердить достоверность полученных данных.

Апробация результатов исследования была осуществлена на 15 международных и всероссийских научных конференциях⁴⁹. По теме исследования опубликованы 18 научных статей (1 в соавторстве), общим объемом 10 п.л., 5 из них – в изданиях, включённых в перечень ВАК РФ.

Результаты исследования внедрены в образовательную практику ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого». Кроме того, нашли свое отражение в преподавании курсов новейшей истории в МБОУ «ЦО – гимназия № 11 им. Александра и Олега Трояновских» и Центре поддержки одаренных детей ГОУ ТО «Яснополянского образовательного комплекса им. Л.Н. Толстого».

Структура работы обусловлена спецификой поставленных задач и особенностями источников. Работа включает в себя введение, три главы, разделенные на параграфы, заключение, библиографию и приложения.

⁴⁹ Международная научная конференция молодых ученых (2017, Грайсвальд, Германия; 2018, Манчестер, Великобритания); Международная молодежная конференция «Рецепция словесности Средних веков и раннего Нового времени в культуре XIX–XXI вв. (театр, кинематограф, музыка, литература и др.)» (2018, Москва, ПСТГУ, НИУ ВШЭ); IV Международная научная конференция «Usable Pasts» (2019, Санкт-Петербург, НИУ ВШЭ); Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых «75 лет победы в Великой отечественной войне» (2020, Санкт-Петербург, Архив РАН); Всероссийская научная конференция «История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды» (2021, Москва, ИРИ РАН); III Всероссийская научная конференция молодых учёных «Исторические источники: эвристика, анализ и интерпретация» (2022, Тула); «Университет XXI в.: научное измерение» (2022, 2024, Тула); научная конференция «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре» (2023, Москва, РГГУ); XVI Всероссийская научная конференция с международным участием «Современные методы изучения культуры» (2024, Москва, РГГУ); Международная научно-практич. конференция «Историческая память и культура как ресурс гражданского единения народов» (Владимир, 2024); Всероссийская междисциплинарная молодежная научная конференция с международным участием «Информационная школа молодого ученого» (2024, Екатеринбург, УрО РАН); Всероссийская научная конференция «Имагология холодной войны: «свои» и «чужие» в массовой культуре СССР и США» (Санкт-Петербург, 2024, РПГУ им. Герцена); Всероссийская конференция с международным участием III Уральский историко-архивный форум (2024, Екатеринбург, УрФУ).

Глава 1. Историческая память в военном кино: историографические и теоретико-методологические основы анализа

1.1. Историческая память и практики коммеморации: историографический обзор формирования понятий и основных исследовательских подходов

Широкое и повсеместное использование понятия «память» закономерно привело к его чрезмерному расширению и «семантической перегрузке»; исследователи отмечают, что оно «теряло точное значение пропорционально своей растущей риторической силе»⁵⁰.

От «коллективной памяти» (*collective memory*) Мориса Халльбвакса (1925) до «агонистической памяти» (*agonistic memory*) Штефана Бергера (2009) историографией был пройден большой путь, который делает необходимым аналитический обзор основных терминов и концепций.

Причем это не пространство, где «вещи меняют свои имена», а скорее место, где «имена еще не розданы», и мы будем опираться на конструкционистские представления о социокультурной природе значений, которые изменяются в процессе мышления и коммуникации, никогда не могут быть закреплены окончательно и все время находятся в изменении⁵¹. «Текучесть» явления, концептуализированного в понятии «память», его высокая востребованность как в научном, так и в обыденном языке определяют многозначность терминологии.

Исследования памяти способствовали объединению широкого спектра научных дисциплин (психологии, философии, социологии, истории, теории медиа и др.) и генерировали разнообразное по своему содержанию и междисциплинарное с точки зрения методологии проблемное поле.

Психологи определяют память как процессы «организации и сохранения прошлого опыта, делающие возможным его повторное использование в

⁵⁰ Gillis J. R. *Memory and Identity: The History of a Relationship* // *Commemorations* / Ed. J. R. Gillis. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 3. Здесь и далее пер. с англ. автора.

⁵¹ Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05. М.: ГУ ВШЭ, 2003. С. 3.

деятельности или возвращение в сферу сознания»⁵². Это не только ментальное, но и историко-культурное явление, поскольку запоминание, узнавание и воспроизведение человеком информации всегда обусловлено социальным пространством. Память несет на себе отпечаток культурных архетипов и ценностно-смысловых установок, процессы памяти сохраняют действительный опыт человека в конвенциональных клише.

Память – это не только набор воспоминаний, но и социальные действия, которые эти воспоминания репрезентируют. В древнегреческой мифологии Мнемозина – мать музам, покровительницам наук и искусств, и в этом контексте мнемоническая деятельность – это поэтическое взаимодействие с прошлым. Изначально оно осуществлялось через устную традицию мифотворчества и ритуала, Европейское Средневековье выработало литургическую символику «воспоминания», появились и другие формы *memoria* – изобразительные и монументальные, затем в эпоху модерна возникла научная историография – системная реконструкция прошлого, основанная на критике источника.

Изучение социальных аспектов памяти априори характеризуется многозначностью. В терминологическом поле науки сегодня сосуществуют понятия, пересекающиеся по ряду признаков и отличающиеся по другим: коллективная память – социальная память – культурная память – коммуникативная память – историческая память – политика памяти – медиа-память и т.д.⁵³ Но, несмотря на заметные концептуальные и терминологические различия исследовательских школ, их деятельность концентрируется вокруг

⁵² Память // Большая психологическая энциклопедия. URL: <https://rus-big-psyho.slovaronline.com/5826-память>

⁵³ Подробнее см.: Романовская Е. В. Морис Хальбвакс: культурные контексты памяти // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2010. Т. 10. Вып. 3. С. 39-44; Ферретти М. Непримиримая память: Россия и война. Заметки на полях спора на жгучую тему / Мария Ферретти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/neprimirimaya-pamyat-rossiya-i-vojna-zametki-na-polyah-spora-na-zhguchuyu-temu.html> (дата обращения 23.07.2023); Савельева И. А. Перекрестки памяти // Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 398-421 и др.

главной характеристики: предметом анализа становится не событие прошлого как таковое, а память о нём – «образ, который запечатлелся у переживших его участников и современников, транслировался непосредственным потомкам, реставрировался или реконструировался в последующих поколениях, подвергался проверке и коррекции с помощью методов исторической критики»⁵⁴.

В данном определении подчеркнем уровни последовательной работы с прошлым: соучастие – реставрация – реконструкция – критика – коррекция; а также специфическое слово «образ», – все это будет иметь существенное значение для нашего дальнейшего анализа процессов формирования и динамики понятийного аппарата данного направления исследований.

Термин «коллективная память» был впервые использован австрийским писателем и поэтом Хьюго Хофмансталем в 1902 г.⁵⁵, научный смысл в него был привнесен и последовательно раскрыт французским социологом Морисом Хальбваксом (*Maurice Halbwachs*) в его книгах *Les Cadres sociaux de la memoire* (1925)⁵⁶; *La Topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte. Etude de memoire collective* (1941) и *La memoire collective* (написана в 1930-е гг., опубликована посмертно в 1950).

Центральный тезис Хальбвакса – социальная обусловленность памяти. Его идеи основывались на взглядах двух важных деятелей Франции конца XIX века – философа Анри Бергсона и социолога Эмиля Дюркгейма.

Вопреки представлениям о памяти как о пассивном хранении и объективном воспроизведении прошлого, А. Бергсон характеризовал воспоминание как активное действие, текучее и изменчивое⁵⁷. Э. Дюркгейм связал динамику категорий восприятия с различиями между формами организации общества и отметил важность ритуалов для поддержания

⁵⁴ Романовская Е. В. Морис Хальбвакс: культурные контексты памяти. Указ. соч. С. 41.

⁵⁵ Olick J. K., Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology. 1998. № 24. P. 106.

⁵⁶ На русском: М. Хальбвакс. Социальные рамки памяти. М., 2007.

⁵⁷ The Collective Memory Reader / Ed. by J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy. Oxford University Press, 2011. P. 31.

социальной солидарности в нем⁵⁸. Как результат, изучение памяти – это вопрос не философских размышлений о неотъемлемых свойствах субъективного разума, а выявление его меняющихся социальных рамок.

М. Хальбвакс отмечал, что, строго говоря, индивидуальны лишь ощущения, но не воспоминания – память отдельного человека не изолирована, не закрыта. Во-первых, человек помнит не только то, что пережил сам, но и то, что ему рассказывали и показывали (и важность чего подтверждена словами и поступками других людей), а также то, о чем он читал. Во-вторых, даже то, что человек ощущал сам, фиксируется в его памяти с помощью «готовых инструментов» – «слов и идей, не придуманных индивидом, а заимствованных им из его среды»⁵⁹. Процесс «вспоминания» выстраивается вокруг «опорных точек» – ассоциативного ряда, который человек продуцирует, создавая текст, рассказывая о своем опыте и / или обсуждая его с другими. Таким образом, индивидуальная память формируется в процессе коммуникации.

По словам Хальбвакса, это «внутренняя» или «личная» память, помимо которой существует память «внешняя» или «коллективная». Первая носит автобиографический, вторая – социальный характер. Носителем коллективной памяти является группа, существование которой ограничено во времени в пространстве⁶⁰. Не обязательно это люди одного поколения, но всегда «единого горизонта» – непосредственные участники действий и те, кто узнали о них «из первых уст». Это «живая» память, которая опирается на устную традицию. Хальбвакс писал, что коллективная память «оборачивается вокруг индивидуальных памятей, но не смешивается с ними» – она развивается по собственным законам⁶¹. Воспоминания во многом являются «реконструкцией прошлого при помощи данных, полученных в настоящем» – они обусловлены системой ценностных установок, исповедуемых данной группой⁶². Кроме того,

⁵⁸ The Collective Memory Reader. Oxford University Press, 2011. P. 137.

⁵⁹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. С. 126.

⁶⁰ Там же. С. 146.

⁶¹ Там же. С. 127.

⁶² Там же. С. 137.

«образ ушедшего никогда не застывает»: «некоторые черты стираются, а другие всплывают, в зависимости от точки зрения, то есть от тех обстоятельств, в которых мы находимся, когда обращаемся к нему. Новые образы перекрывают старые. Воспоминания обновляются и пополняются»⁶³. Ориентируясь в пространстве коллективной памяти, человек выходит «за пределы своего “я”, усваивает точку зрения группы, понимает, почему тот или иной частный факт проникает в круг национальных забот, интересов и пристрастий»⁶⁴. Тем самым индивидуальная память обогащается, в ней укореняются привнесенные элементы, которые становятся «своими» и «больше не отличаются от остальных воспоминаний»⁶⁵.

М. Хальбвакс также ввел понятие «историческая память» и отличал его от коллективной. Он выстроил понятийную оппозицию «память – история» и подчёркивал различие между ними. В его понимании коллективная память – это «непрерывный ход мыслей, и в его непрерывности нет ничего искусственного, поскольку из прошлого такая память сохраняет только то, что еще живет или способно жить в сознании той группы, которая ее поддерживает»⁶⁶. В ней настоящее не противопоставлено прошлому, границы времени размыты, «сегодня» – это то, что входит в круг непосредственных актуальных интересов. История же «начинается в тот момент, когда заканчивается традиция, когда затухает или распадается социальная память»⁶⁷. В понимании Хальбвакса это всегда «разрыв»: в отличие от «непрерывного хода» коллективной памяти история «не колеблясь, вводит в поток фактов простые деления. ... Делая это, она следует не только дидактической потребности в схематизации. Похоже, что она рассматривает каждый период как целое, во многом независимо от предыдущей и последующей эпох, потому

⁶³ Хальбвакс М. Указ. соч. С. 139.

⁶⁴ Там же. С. 131.

⁶⁵ Там же. С. 142.

⁶⁶ Там же. С. 144.

⁶⁷ Там же. С. 143.

что он выполняет некую задачу – добрую, злую или безразличную...»⁶⁸. История «помещает себя вне групп и над ними», в этом смысле она – «универсальная память человеческого рода»: историописание искусственно конструируется, исходя из «потребностей или правил», которые, возможно, и не были ранее важны для людей, хранивших «живую память» о тех или иных событиях, но приобрели значение совсем в иную эпоху⁶⁹.

Идеи М. Хальбвакса вызвали интерес его современников, хотя предложенное им понятие «коллективная память» было воспринято достаточно настороженно. Разработка концепции проходила в рамках диалога с близкими коллегами из Страсбургского университета в 1920-х и начале 1930-х годов, включая психиатра Шарля Блонделя и историков Марка Блока и Люсьена Февра. Хальбвакс усовершенствовал аргументы в ответ на их критику и существенно развил свои идеи в течение десятилетий после публикации первой работы 1925 г. Вместе с тем, хотя «коллективная память» и не была центральной темой деятельности школы Анналов, идеи Хальбвакса существенно повлияли на ее развитие и детерминировали изучение двух «различных и не явно дополняющих друг друга явлений: социально оформленные индивидуальные воспоминания и коллективные коммеморативные представления и мнемонические следы»⁷⁰. Подчеркнем, что эти явления обладают «совершенно разными онтологическими порядками и требуют разных эпистемологических и методологических стратегий изучения»⁷¹.

На протяжении 1950-70-х гг. *collective memory* оказалась «невидимым» термином (эта латентность во многом была связана с тем, что работы М. Блока и Л. Февра были более известны и значимы в те годы⁷²), однако целый ряд мыслителей, сформировавших философию и научную методологию

⁶⁸ Хальбвакс М. Указ. соч. С. 144.

⁶⁹ Там же. С. 143.

⁷⁰ Olick J.K. *Collective Memory: The Two Cultures // The Collective Memory Reader* / Ed. by J. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy. Oxford University Press, 2011. P. 225.

⁷¹ Ibid.

⁷² *The Collective Memory Reader*. Oxford University Press, 2011. P. 37.

постмодерна, активно исследовали коллективную память и ее взаимосвязи с устной и письменной формами фиксации прошлого, предвосхищая и закладывая основу для более поздних работ. В проблемном поле нашего исследования упомянем несколько имен, важных для дальнейших рассуждений.

Прежде всего, назовем французского философа Ролана Барта (*Roland Barthes*, 1915-1980). Серия статей в журнале *Lettres nouvelles* с 1954 по 1956 г., была затем собрана им в единый том, сопровождается обобщающим текстом «Миф сегодня» и издана в 1957 г. как сборник, главной темой которого стало понятие о механизмах современного «мифотворчества» – «превращения истории в идеологию»⁷³.

Важный вклад в формирование методологии исследований «коллективной ментальности» был внесен Филиппом Арьесом (*Philippe Ariès*, 1914-1984). Его книга «Ребёнок и семейная жизнь при Старом порядке» (*L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 1960) по сути заложила основы изучения истории повседневности, как с точки зрения инструментария и перечня источников, так и самого предмета исследований.

В том же, 1960 г. вышел в свет главный труд Ханса-Георга Гадамера (*Hans-Georg Gadamer*, 1900-2002) «Истина и метод. Основы философской герменевтики», ознаменовавший обращение современных философов к проблемам историографии. По Гадамеру смысл произошедшего события и написанного текста всегда открыты для новых интерпретаций, потому связь между прошлым и настоящим динамична и условна: круг герменевтических интерпретаций «сплавляет горизонты» прошлого и настоящего, тем самым понимание исторического осуществляется новым способом.

Важную роль в формировании новой методологии исторического познания сыграли работы Маршалла Маклюэна (*Herbert Marshall McLuhan*,

⁷³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 356, 377, 379, 382, 397; Мелетинский Е. М. Мифология // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010.

1911-1980) «Галактика Гутенберга» (1962) и «Понимание медиа» (1964)⁷⁴ – для нашего контекста важны его идеи о взаимосвязи технической стороны коммуникации со способами сохранения знания о прошлом и проблеме соотношения устной и письменной культур.

Весьма существенное значение для становления концепции исторической памяти имели идеи Мишеля Фуко (*Paul-Michel Foucault*, 1926-1984) о дискурсивных формациях. По мнению Фуко, то, что мы помним о прошлом, в наибольшей мере зависит от способа его репрезентации. Каждая эпоха не столько собирает образ прошлого из сохранившихся воспоминаний, сколько «реконструирует его в соответствии с текущими потребностями»⁷⁵.

Непосредственным «подступом» к формированию теории коммеморации стали работы Фрэнсис Йейтс (*Frances Amelia Yates*, 1899-1981) по проблеме «искусства памяти» в эпоху Возрождения и Мориса Агюльона (*Maurice Agulhon*, 1926-2014) о символах Великой Французской революции. Проследив динамику образа Марианны, Агюльон фактически создал методологическую альтернативу истории идей: он продемонстрировал, что изображение (а не только текст) может быть носителем идеологии и маркировать исторические события и процессы⁷⁶.

Отметим также вклад в изучение устных и письменных форм сохранения прошлого социальных антропологов Рене Бастиды (Франция), Уильяма Уорнера (США), Эдварда Эванс-Причарда (Великобритания) и теоретиков медиа Уолтера Онга и Эрика Хэвлока (США).

⁷⁴ Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. М., 2005; Он же Понимание Медиа: внешние расширения человека. М., 2014.

⁷⁵ Фуко М. Археология знания = *L'Archéologie du savoir*. СПб., 2012. С. 34.

⁷⁶ Agulhon M. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris, 1979.

К началу 1980-х гг. тема памяти оказалась в центре интересов историков и концепция Хальбвакса получила новое прочтение и интерпретацию. Она легла в основу грандиозного проекта представителей третьего поколения школы Анналов под руководством Пьера Нора (*Pierre Nora*) «Пространства памяти» (1984-1992), фактически сформировавшего «новый жанр исторического исследования» – как по предмету, так и по методам⁷⁷.

Эта коллективная работа 45 крупнейших историков продемонстрировала, как память о прошлом Франции оказывается в центре идентификации настоящего. Главный предмет исследований здесь – не события прошлого, а их репрезентации. В качестве «мест памяти» были представлены архивы, французский флаг, Пантеон, стена коммунаров, словарь Ларусса, праздничные церемонии и т.д., т.е., в данном случае «место» (или «пространство») не топографическое, а символическое понятие. Исследуя все эти «слова и вещи», Нора писал о существенном изменении во второй половине XX в. самого «способа исторического восприятия»: средства массовой информации заменили «интимность коллективного наследия, эфемерным фильмом текущих событий», настоящее «стало чем-то вроде переработанного, обновленного прошлого, реализованного как настоящее посредством сварки и закрепления»⁷⁸. Развивая идеи М. Хальбвакса, Нора подчеркивал: «Память – это жизнь, носителями которой всегда выступают живые социальные группы, и в этом смысле она находится в процессе постоянной эволюции, она открыта диалектике запоминания и амнезии, не отдает себе отчета в своих последовательных деформациях, подвластна всем использованиям и манипуляциям, способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления»⁷⁹. Он так объяснял механизм трансформации индивидуальной – коллективной – исторической памяти: устное предание помещает воспоминание о прошлом в сакральное пространство; история (всегда проблематичная и неполная) изгоняет его

⁷⁷ Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 39.

⁷⁸ Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory. 1989. № 26. P. 7, 16.

⁷⁹ Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 2.

оттуда, «подавляя и уничтожая» живую память; и, наконец, практика коммеморации «предполагает решительный переход от исторического к психологическому, от социального к индивидуальному, от объективного сообщения к его субъективному восприятию», таким образом, «места памяти» воскрешают прошлое»⁸⁰. На основе работ П. Нора сложилась новая историографическая концепция, отличная от устоявшегося с середины XIX в. позитивистского историцизма: история – это не столько реконструкция, сколько репрезентация прошлого.

Работы историков-постмодернистов отразили острую потребность в понимании механизмов и риторики пропаганды, манипуляций прошлым в интересах актуальной политики конца XX в. Ключевым понятием нового подхода к историческим исследованиям стал термин «коммеморация» – осознанное повторение, способ укрепления и передачи памяти о прошлом, коллективный опыт «проживания» истории в границах специально созданной «социокультурной инфраструктуры памяти»⁸¹. По мнению П. Нора и его последователей именно через коммеморацию прошлое становится «символическим ресурсом», которым можно управлять, и с которым стремятся работать не только профессиональные историки, но и политики, и общественные деятели⁸². В последнем случае работа идет не с прошлым, а с социальными представлениями о нем – с так называемым *usable past*, актуализированным, «востребованным» прошлым, «своеобразным репертуаром исторических событий, фигур и символов, которые наделяются смыслами, в той или иной мере значимыми для современных политических и культурных практик»⁸³. Ядро «востребованного прошлого» образуют устойчивые мифы, а периферия «включает в себя пестрый набор ... узнаваемых смысловых

⁸⁰ Нора П. Указ. соч. С. 15.

⁸¹ Irwin-Zarecka I. *Frames of Remembrance. The Dynamics of Collective Memory*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1994.

⁸² Малинова О.В. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // *Полития*. 2017. №4. С. 3.

⁸³ Там же. С. 8-9.

конструкций» и совокупность публичных актов их «вспоминания» и (пере)осмысления»⁸⁴.

Историки нового направления фактически осуществили «десакрализацию» традиций. Если ранее традиция понималась как «внутренний импульс к сохранению в веках ценностей и идеалов», то теперь – как образ, тщательно сконструированный для использования прошлого в политических целях настоящего⁸⁵. В антологии «Изобретение традиции» (1983) Эрик Хобсбоум (*Eric John Ernest Hobsbawm*, 1917-2012) и его коллеги последовательно раскрыли искусственный характер современных коммеморативных практик, называя их творцов «имиджмейкерами», нацеленными на решение современных проблем⁸⁶.

Хобсбоум писал, что в современном мире для внедрения в массовое сознание определенных ценностей и норм поведения конструируется «совокупность общественных практик ритуального или символического характера, обычно регулируемых с помощью явно или неявно признаваемых правил», обосновывающих свою «связь с подходящим историческим периодом» и распространяющихся путем многократного повторения⁸⁷. Такую совокупность Хобсбоум назвал «изобретенной традицией» и обозначил ее отличия от «обычая традиционного общества»: «по большей части фиктивную» связь сконструированной традиции с историческим прошлым; создание иллюзии преемственности через многократное обязательное повторение; попытку «структурировать ... часть социальной жизни ... как нечто неменяющееся и неизменное» через «воистину принудительное» соблюдение ритуалов⁸⁸. Это не та история, «что действительно хранится в народной памяти, – писал Хобсбоум. – Это история отобранная, написанная,

⁸⁴ Малинова О.В. Указ. соч. С. 9.

⁸⁵ Хаттон П.Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 39.

⁸⁶ Хобсбоум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. №1(8). С.47-62.

⁸⁷ Там же. С. 48.

⁸⁸ Там же. С. 48-49.

проиллюстрированная, популяризированная и в установленном порядке доведенная до людей теми, кто и должен все это делать»⁸⁹.

Близость понятия «коллективная память» к понятию «идеология» в своих работах подчеркивала также писатель и влиятельный критик Сьюзен Зонтаг (*Susan Sontag*, 1933-2004). Она полагала, что этот феномен следует считать «условностью, конвенцией, соглашением: вот это важно, и вот это и есть история о том, как это случилось», это явление – некий «архив суггестивных образов, призванных влиять на верования, чувства, мнения и управлять ими»⁹⁰. В силу профессиональной принадлежности (фотокритик) Зонтаг внесла существенный вклад в понимание того, как визуальные образы «работают» на формирование *usable past*.

В 1985 г. вышла книга американского историка и географа Дэвида Лоуэнталя «Прошлое – чужая страна»⁹¹, посвященная взаимоотношениям и взаимодействию человека и человечества с прошлым. Он рассматривал этот процесс как необходимый творческий акт и подчеркивал: «Нам нужно такое наследие, с которым мы могли бы постоянно взаимодействовать, такое, в котором сливаются настоящее и прошлое», когда «мы стараемся сделать его частью самих себя, а себя – частью его»⁹². В силу парадоксальности изложения и полемического характера работа Лоуэнталя существенно «подогрела» интерес к проблемам памяти, историописания и сохранения культурного наследия.

Важнейшую роль в развитие представлений о социальной природе памяти внес немецкий египтолог Ян Ассман (*Jan Assmann*). Его книга «Культурная память» впервые была опубликована в 1992 г. и имела большой научный и общественный резонанс.

Ассман полагал, что в современном мире «спрос» на *memory studies* вырос в силу трех обстоятельств: появление электронных средств хранения

⁸⁹ Хобсбоум Э. Указ. соч. С. 60.

⁹⁰ Зонтаг С. Когда мы смотрим на боль других // Индекс. 2005. Вып. 22.

⁹¹ Рус. пер: Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб.: Владимир Даль, 2004.

⁹² Там же . С. 616, 526.

информации открыло новую культурную эру – сравнимую с распространением книгопечатания; в связи с этим «старая» книжная традиция активно рассматривается как нечто завершенное и требующее осмысления и комментированной обработки; уходит поколение очевидцев величайших катастроф в истории человечества (Второй мировой войны, Холокоста, атомных бомбардировок) – «подходит к концу нечто, затрагивающее нас личным и сущностным образом»⁹³.

По мнению Ассмана, каждая культура обладает «коннективной структурой», которая «действует соединяющим, связующим образом, причем в двух измерениях – социальном и временном. ... Она связывает человека с его современниками, образуя общее пространство опыта, ожиданий и деятельности»⁹⁴. Тем самым возникает некое чувство «мы», формирующее идентичность человека – его принадлежность к социуму на основе общих идей, ценностей, смыслов и «сообща обжитого прошлого». Основным принципом такой структуры является повторение, т.е. отдельные практики деятельности «воспроизводятся в соответствии с узнаваемым образцом и опознаются как элементы общей культуры». Происходит соединение «воспоминания» (обращения к прошлому), «идентичности» («политического воображения») и «культурной преемственности» (традиции). Связанными оказываются вчера и сегодня, прошлое и настоящее, нормативный и нарративный аспекты мифологии и истории. Ассман отмечал, что в устной традиции сохранение связи с прошлым осуществляется через повторение и подражание; а в письменной – через толкование и «воскрешение»⁹⁵.

Ассман различает понятия «культурной» и «коммуникативной» памяти. В его трактовке коммуникативная память – это «живая» память одного-двух поколений, складывающаяся стихийно. Когда же свидетели события уходят, воспоминания становятся опосредованными – представленными через

⁹³ Ассман Я. Культурная память. М., 2004. С. 11.

⁹⁴ Там же. С. 15.

⁹⁵ Там же. С. 17.

«учебники и памятники»⁹⁶. «Культурная память, в отличие от коммуникативной, есть дело мнемотехники, для которой в обществе существуют специальные институты» и которая требует особой заботы. Здесь прошлое не существует как таковое – оно «сворачивается в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание»⁹⁷. Знаковыми системами – носителями такой памяти и такого «обосновывающего воспоминания», по мнению Ассмана, могут быть «устойчивые объективации языкового и внеязыкового плана: <...> ритуалы, танцы, мифы, орнаменты, одежда, украшения, татуировка, дороги, памятники, пейзажи и т.п.»⁹⁸. Подобное воспоминание не возникает само, но искусственно конструируется, тем самым «фактическая» история преобразуется в «воссозданную», мифологизированную.

Часть исследований Яна Ассмана была осуществлена им совместно с женой, историком и культурологом Алейдой Ассман (*Aleida Assmann*). Вместе с тем, у последней есть и самостоятельные работы, посвященные проблеме коллективной памяти. Наиболее известная из них – «Длинная тень прошлого» (2006)⁹⁹. Особое внимание А. Ассман уделила вопросам взаимопроникновения индивидуальной и коллективной памяти и роли социальной коммуникации в этом процессе. Она напомнила, что психологи выявили специфический речевой акт – «memory talk» или «conversational remembering», благодаря которому прошлое «не только актуализируется, но и конструируется как результат коллективной работы»¹⁰⁰. Воспоминание отдельного человека обычно бывает спонтанной «вспышкой», отрывочной и неоформленной, и только благодаря повествованию – устному или письменному – она обретает структуру и закрепляется в сознании. Два человека по-разному рассказывают об одном и

⁹⁶ Ассман Я. Указ. соч. С. 52.

⁹⁷ Там же. С. 54.

⁹⁸ Там же. С. 55.

⁹⁹ Assmann A. *Der lange Schattender Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2006. Далее цит. по: Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М., 2014.

¹⁰⁰ Ассман А. Указ. соч. С. 25.

том же событии, но и один человек в разные периоды своей жизни часто подвергает переоценке прошедшие события и *пересказывает* их заново и иначе. Субъективный опыт и объективный анализ дополняют друг друга – и в пространстве исторической науки, и в практиках коммеморации.

Ассман последовательно сопоставила социальную и культурную память и сделала вывод об их сходстве и различиях¹⁰¹:

Социальная память	Культурная память
биологические носители	материальные носители
ограничение во времени (80-100 лет)	без ограничения во времени
межпоколенческий характер коммуникации	транспоколенческий характер коммуникации
воспоминания, передающиеся посредством рассказов (conversational remembering)	символы и знаки, монументы, годовщины, ритуалы, тексты, картины

Она подчеркнула, что контент культурной памяти – «локализованный в виде библиотек, коллекций, скульптур или архитектурных сооружений и темпорализованный в виде празднеств, обычаев и ритуалов» – нуждается в постоянном истолковании, обсуждении и обновлении, и именно через эти практики достигается его «читаемость» для следующих поколений¹⁰².

Отметим, что в исследованиях А. Ассман часто фигурирует понятие «политика памяти» (оно вынесено в заглавие ее основной работы по данной теме), приводимые примеры, как правило, относятся к недавнему прошлому, а система аргументации обращена к актуальной политической ситуации.

Проблематизация темы исторической памяти в европейской историографии привела к появлению новых ракурсов представлений о прошлом и формированию иной структуры этих представлений. Выкристаллизовалась идея о том, что путем манипуляций с образами прошлого можно воздействовать на формирование коллективной памяти в настоящем.

¹⁰¹ Ассман А. Указ. соч. С. 54.

¹⁰² Там же. С. 58.

Близость этой методологической позиции к идеологии – как и сам концепт «полезное прошлое» – вызвали критику ряда исследователей¹⁰³.

Так, профессор Вермонтского университета Патрик Хаттон подобный «демонтаж и критический анализ традиций» считает односторонним подходом и полагает, что прошлое «обладает силой влияния ... само по себе, независимо от наших сознательных попыток его восстановить»¹⁰⁴. По его мнению, «историки–презентисты» не имеют «настоящей привязанности» к традициям, отвергают их «внутреннюю ценность», отказывая памяти в «претензии на наше внимание»¹⁰⁵. Однако, по мысли Хаттона, «ни одна культура не может поддерживать свое существование, подвергнув аутопсии институциональные формы и образцы дискурса своего отвергнутого прошлого»¹⁰⁶. «Недостаточно описать прошлое через его репрезентации, – считает он, – поскольку такой подход «предполагает отчужденность от живых переживаний, которые память несет с собой в настоящее»¹⁰⁷. Хаттон называет историю *искусством* памяти и подчеркивает, что исследователю нужно стремиться восстанавливать, реконструировать прошлое – «как оно когда-то переживалось, а не как впоследствии использовалось»¹⁰⁸. По его мнению, усилиями постмодернистов «“божество” истории поломалось», и теперь мы должны вернуться к проблеме памяти, чтобы понять, как нам приспособить новые виды исторического нарратива к нашему времени»¹⁰⁹. Хаттон полагает, что действенные способы «починки» – обращение к жанру автобиографии и устной традиции, – это и есть «искусство, сводящее историю и память вместе»¹¹⁰.

¹⁰³ Кротков В. О. Политика памяти vs история: теоретико-методологические и прикладные аспекты // История. 2022. Вып. 12 (122). URL: <https://history.jes.su/s207987840024066-1-1/>.

¹⁰⁴ Хаттон П.Х. История как искусство памяти СПб., 2003. С. 14.

¹⁰⁵ Там же. С. 13-14.

¹⁰⁶ Там же. С. 30.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же. С. 31.

¹⁰⁹ Профессор Патрик Хаттон об истории менталитетов и природе коллективной памяти. Интервью // Экспедиция. 2021. №8. URL: <https://expedition-journal.de/2021/08/27/professor-patrik-hatton-ob-istorii-mentalitetov-i-prirode-kollektivnoj-pamyati/> (дата обращения 08.08.2023).

¹¹⁰ Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 381.

Хаттон придерживается представлений об историографии как «истории идей» и считает недостатком преимущественное обращение историков постмодерна к «образам» вместо текстов, вслед за Коллингвудом утверждая, что «вся история ... является историей мышления»¹¹¹. Однако не будем забывать, что мышление не исчерпывается абстрактно-теоретическим, а смещение интереса ряда историков с текстов на образы и с политической истории на культурную политику отражает реалии сегодняшнего дня и смену акцентов не только в историографии, но и в эпистемологии в целом. Отметим, впрочем, что Хаттон называет современность «восхитительным временем для того, чтобы вовлекаться в исторические штудии» – поскольку «презентативная» методология оживила «историческое воображение» и «омолодила» историческую науку, «изменяя ее лицо как дисциплины»¹¹².

Израильский историк Алон Конфино (Alon Confino) также выступает против сведения памяти к политике. «Освящая политическое и принижая значение социального, и принося культурное в жертву политическому, – пишет он, – мы превращаем память в “естественное” следствие политического развития и интересов»; неприятным «побочным эффектом» этого становится поиск следов памяти «в освещенных местах», в то время как мы должны «искать память там, где она подразумевается, а не высказывается, размыта, а не ясна»; в противном случае мы «упускаем целый мир человеческой деятельности, которую нельзя сразу распознать (и классифицировать) как политическую, хотя она имеет решающее значение для того, как люди конструируют и оспаривают образы прошлого»¹¹³.

Дискуссия между сторонниками и противниками «политизации памяти», безусловно, не окончена.

Еще одна острая проблема современного поля изучения социальных аспектов памяти – соотношение между ее национальным и космополитическим

¹¹¹ Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 382.

¹¹² Профессор Патрик Хаттон об истории менталитетов... Указ. соч.

¹¹³ Confino A. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method // The Collective Memory Reader / Ed. by J. Olick, etc. Oxford University Press, 2011. P. 199.

аспектами. Поиск концепта, интерпретирующего данный феномен и определяющего роль в нем новейшей историографии, привел к формированию так называемой «третьей волны» исследований в области *memory studies*, отличающейся дифференцированностью подходов и, вместе с тем, попытками поставить «и» там, где раньше стояло «или».

Опираясь на диссенсуальную модель политического взаимодействия Шанталь Муфф¹¹⁴, историки Ш. Бергер, А. Ч. Булл и Х. Л. Хансен предложили концепцию агонистической памяти¹¹⁵. Они полагают, что различие между историей и памятью, заявленное М. Хальбваксом и поддержанное П. Нора, несостоятельно. Смысловое ядро их подхода – существование трех режимов памяти. Первый – антагонистические формы памяти, в том числе националистическая, основанная на жестком разделении на «мы» и «они». Такой форме памяти свойственна монологичность, она формирует идентичность через неприятие «чужого» как врага. Второй тип – космополитическая память, которая также ориентирована на бинарную оппозицию «добра» и «зла». Она диалогична, но ориентирована прежде всего на память жертвы и стремится установить межкультурный консенсус. В этом случае, по мнению Ш. Бергера, подавляются альтернативные мнения и исторический диалог стремится к завершению. Агонистическая память признает, что «прения по теме дискурса памяти не могут быть прекращены», она «открыта для бесконечного диалога в бахтинском смысле». Агонизм выстраивает такие отношения между «мы» и «они», при которых конфликтующие стороны признают легитимность существования «другого»,

¹¹⁴ Муфф Ш. К агонистической модели демократии // Логос. 2004. №2(42). С. 180-197. Основная идея: иногда консенсус политических парадигм в принципе невозможен и даже вреден в силу принципиальных разногласий; в этом случае необходим не поиск ложных договоренностей, а *признание различий* и обсуждение возможных *границ* взаимодействия.

¹¹⁵ Berger S. History and Forms of Collective Identity in Europe: Why Europe Cannot and Should Not be Built on History // Laura Rorato and Anna Saunders (Eds.), *The Essence and the Margin. National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2009. Pp. 21–36; Bull A. C., Hansen H. L. On agonistic memory // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9. Is. 4. Pp. 390-404; Berger S. Historical writing and civic engagement: a symbiotic relationship // *Making sense of history: Studies in Historical Cultures*. New York: Berghahn, 2019. Pp. 1-32.

включаются в общее символическое пространство. По мнению Бергера, эта концепция «направлена на реполитизацию борьбы памяти» и работает «со страстным чувством солидарности» и социальной справедливости; именно агонистическая, а не космополитическая память, способна противостоять антагонистической¹¹⁶. Прикладным результатом применения данной концепции Ш. Бергер видит, например, конструирование музейных экспозиций, в которых представлены «голоса» всех сторон военных конфликтов прошлого, продемонстрированы сложные исторические процессы в их равноправном диалоге¹¹⁷.

Еще один способ «примирения» национального и наднационального в исследованиях памяти – обращение к проблемному полю локальной истории. Как отмечают Д. Леви и Н. Шнайдер, «космополитические воспоминания не свободно плавают, а скорее связаны с конкретными регионами, поселениями или местами – объектами наследия, обеспечивающими физическую основу для многих космополитических воспоминаний»¹¹⁸. Это направление исследований сегодня активно развивается во всем мире.

С ним во многом связано внимание исследователей к устной истории – как продолжению одной из ведущих идей М. Хальбвакса и соединению индивидуальной и коллективной памяти в общем нарративе. Так, немецкий социолог и психолог Харальд Вельцер (*Harald Welzer*) распространил понятие «социальная память» на «неприметное, непреднамеренное и спонтанное транслирование истории», сделал акцент не столько на «конструировании» воспоминаний, сколько на их «скромном присутствии» среди нас¹¹⁹. Его работы

¹¹⁶ «Агонистическая память открыта для бесконечного диалога в бахтинском смысле». Интервью с Ш. Бергером // Историческая экспертиза. 2020. № 1. С. 13-14.

¹¹⁷ Berger S. Is the Memory of War in Contemporary Europe Enhancing Historical Dialogue? // Historical Dialogue and the Prevention of Mass Atrocities. London: Routledge, 2020; War museums as agonistic space: possibilities, opportunities, and constraints // International Journal of Heritage Studies. 2018. Pp. 1-22. URL: <http://mc.manuscriptcentral.com/rjhs>.

¹¹⁸ Levy D., Sznajder N. Ibid.

¹¹⁹ Вельцер Х. История, память и современность прошлого // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3. С. 40-41.

обращены к теме автобиографической памяти и ее месту в структуре памяти коллективной.

Целый ряд европейских и американских исследователей сегодня сосредотачивают свое внимание на технологических аспектах восприятия, хранения и передачи исторического знания; их усилия привели к появлению понятия «медиа-память» (media-memory) и формированию идеи о функционировании исторических представлений в едином интертекстуальном пространстве креолизованных текстов, виртуальных музеев, фильмов, компьютерных игр, мемов и т.д.¹²⁰ Так, по мнению Дебры Рамсей, через процессы диффузии текстуальные шаблоны и визуальные «подсказки» распространяются, множатся, превращаются в подобие фракталов и создают сложные «трансмедийные мнемонические структуры»¹²¹. Исследователь подчеркивает, что современные поколения получают огромное количество информации через медиа-индустрию, именно эти технологии и продукты во многом формируют понимание как настоящего, так и прошлого во всем мире¹²².

В пространство российской исторической науки тема памяти пришла лишь с небольшим запозданием и, по словам И. М. Савельевой, «более чем своевременно»¹²³. Профессиональное сообщество активно включилось в разработку теоретических и фактографических исследований в этой области.

Прежде всего, следует отметить цикл работ И. М. Савельевой и А. В. Полетаева: «История и время: в поисках утраченного» (1997), «Знание о прошлом: теория и история» (2003-2006), «Социальные представления о

¹²⁰ Ramsay D. American media and the memory of World War II. New York, 2015; On Media Memory Collective Memory in a New Media Age / Ed. by M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg. New York, 2011, etc.

¹²¹ Ibid. P. 25.

¹²² Ibid. P. 37.

¹²³ Савельева И. А. Перекрестки памяти // Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 398.

прошлом» (2008) и др.¹²⁴ В них главным образом рассмотрены вопросы социально-политической и идеологической составляющих темы исторической памяти. В рамках данной научной школы в Институте гуманитарных историко-теоретических исследований НИУ ВШЭ также был выполнен ряд исследований с использованием методологии постмодерна и идей коммеморации (Е. А. Вишленкова, Д. А. Сдвижков и др.)¹²⁵, инициированы проекты, в которых участвовали исследователи разных регионов России и других стран¹²⁶. Отметим, что в терминологическом отношении в них часто используется словосочетание «политика и практика памяти». И. М. Савельева отмечает, что «этот сюжет оказался самым привлекательным, самым доступным, изобилующим материалами (как текстами, так и образами) и соответственно самым разработанным»¹²⁷. Хотя в целом И. М. Савельева обозначает конструкт «историческая память» как «бесполезный» и не соответствующий современному уровню научного знания, она соглашается, что «при появлении нового ракурса в поле зрения историков оказываются интереснейшие сюжеты и композиции», в том числе, связанные с изучением образов и символов политики и культуры¹²⁸.

Политическому использованию прошлого в современной России посвящен обширный труд коллектива исследователей под руководством

¹²⁴ Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М.: 1997; Они же Знание о прошлом: теория и история: в 2 т. СПб., 2003-2006; Они же Социальные представления о прошлом, или знают ли американцы историю. М., 2008.

¹²⁵ Вишленкова Е. А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011; Сдвижков Д. А. «Память о России»: к исторической семантике имперского периода. М., 2012; Сдвижков Д. А. 1812 год и общая память Священного союза // После грозы. 1812 год в исторической памяти России и Европы. М., 2015. С. 209-236; Малинова О. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // Полития. 2017. № 4(87). С. 6-22.

¹²⁶ Изобретение века: проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия: сборник / [ред. Е. Вишленкова, Д. Сдвижков]. М., 2013; После грозы. 1812 год в исторической памяти России и Европы / под ред. Д. А. Сдвижкова. М., 2015.

¹²⁷ Савельева И. А. Перекрестки памяти. СПб., 2003. С. 417.

¹²⁸ «Вторжение “исторической памяти” в предметную область исторической науки»: интервью с И.А. Савельевой // Историческая экспертиза. 2021. №1. С. 265, 269, 270.

А. И. Миллера¹²⁹. В главном фокусе здесь – институциональные аспекты политики памяти. Миллер считает, что «столкновение с подлинной восточноевропейской культурой памяти разрушило космополитический консенсус» и показало несостоятельность попыток создания наднациональных исторических нарративов¹³⁰. Причиной тому – опора восточноевропейской традиции не на «критический патриотизм», а на национализм как основной стержень политики памяти.¹³¹ В агонистском подходе А. Миллер не видит «реально существующего или, по крайней мере, широко распространенного явления»¹³². Он полагает, что сфера культурной памяти есть политическая «сфера непримиримого конфликта» с интенсивными процессами институционализации политики памяти. В фокусе внимания современного исследователя, по мнению Миллера, «должны оказаться акторы и институты, рассматриваемые и как организации, и как устойчивые практики, а также их взаимодействие в широко понятых процессах коммеморации» – прежде всего государство и связанные с ним социальные объединения и проекты (Российское историческое общество, Российское военно-историческое общество, историко-культурный стандарт, тематические парки «Россия – моя история» и т.п.)¹³³.

Важные аспекты практик коммеморации отражены в исследованиях Института всеобщей истории РАН. Прежде всего, назовем работы Л. П. Репиной и ученых, взаимодействующих с возглавляемым ею Центром интеллектуальной истории. Их внимание сосредоточено на проблеме исторического сознания, его форм и конкретных проявлений при построении различного рода темпоральных картин мира¹³⁴. Развивая идеи М. А. Барга и

¹²⁹ Политика памяти в современной России и странах Восточной Европы. Акторы, институты, нарративы / Под ред. А. И. Миллера, Д. В. Ефременко. СПб., 2020.

¹³⁰ Там же. С. 9.

¹³¹ Там же. С. 10.

¹³² Там же. С. 13.

¹³³ Там же. С. 15.

¹³⁴ Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени / Отв. ред. и сост. Л. П. Репина. М., 2003; История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. М., 2006; Образы времени и исторические

Й. Рюзена, Л. П. Репина обращается к понятию «историческая культура», подчеркивая его комплексный характер и считая, что в нем «“сотворенная” предшествующими поколениями, ставшая памятью история соединяется с воспринимающим ее историческим сознанием»¹³⁵. Исследователь полагает, что историческое сознание и историческая память соотносятся как «“форма” (в которой социум осознает свое прошлое сквозь призму и потребности современности) и “содержание” (отложившееся в памяти прошлое, или представления о прошедшем)»¹³⁶. Репина предлагает «теорию культурных универсалий исторического сознания (или общую теорию культурной памяти)», по ее мнению, это «выход за рамки профессиональной историографии и свойственных ей рациональных процедур исторического познания в пространство базовых ментальных операций воспоминания, интерпретации и репрезентации прошлого, присутствующих в любой культуре и обеспечивающих практические потребности ориентации людей в их настоящем»¹³⁷. Предложенная теория реализуется через конкретные инициированные Центром исследования: исторические представления на Руси в XI – начале XII вв. (И. В. Ведюшкина); власть и народ в зеркале исторических представлений российского общества XIX в. (О. Б. Леонтьева); образы «светлого будущего» в СССР на рубеже 1950–60-х гг. (А. А. Фокин) и др.¹³⁸ Наиболее продуктивным вектором исследований Л. П. Репина считает обращение не к глобальной или национальной, но к «индивидуальной, региональной, локальной памяти» – как продолжению трансдисциплинарных региональных исследований (area studies)¹³⁹.

Л.П. Репина отмечает, что хотя «постмодернистское мышление поставило под сомнение само понятие исторической реальности или, по меньшей мере,

представления: Россия – Восток – Запад. М., 2010; Прошлое для настоящего / Под ред. Л. П. Репиной. М.: Аквилон, 2020. и др.

¹³⁵ Образы времени и исторические представления. М., 2010. С. 12.

¹³⁶ Там же. М., 2010. С. 12.

¹³⁷ Там же. С. 23.

¹³⁸ Там же. С. 332-366; 601-615; 844-884.

¹³⁹ «От новых знаний я получала огромное удовольствие». Интервью с Л. П. Репиной // Историческая экспертиза. 2021. №1. С. 256.

возможность “прорыва” к ней сквозь толщу языковых и текстовых опосредований», однако через обострение проблем были расчищены «новые пути исторического познания мира»¹⁴⁰. Исследователь подчеркивает, что в субъективности источника отражается «культурно-историческая специфика своего времени»: текст, «искажающий информацию о действительности», не перестает быть при этом историческим источником¹⁴¹. Но в этом случае «главным предметом истории становится не событие прошлого, а *память* (курсив Л.Р.) о нем, тот *образ*, который запечатлелся у его участников и современников»¹⁴². Концепция Л. П. Репиной, безусловно, относится к «третьей волне» историографии: она имеет ярко выраженный синтезирующий характер и во многом представляет собой попытку примирения позитивистской и постмодернистской парадигм познания прошлого.

Основываясь на проделанном анализе, подведем некоторые итоги:

память – сложный многоуровневый феномен, в структуру которого входят индивидуальная, социальная и историко-культурная составляющие; границы между этими компонентами условны и подвижны¹⁴³, в силу этих обстоятельств воспоминания о прошлом одновременно объективны и субъективны, большая роль в процессе их формирования принадлежит эмоциям и дискурсивным практикам;

память – это не только знания и представления о прошлом, но и процессы их постоянной реконфигурации и трансляции, определяемые контекстом социальной среды и средствами передачи информации¹⁴⁴, построение памяти непрерывно, ее формирование – динамичный процесс, который не является линейным и поступательным;

¹⁴⁰ Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания. М., 2003. С. 3.

¹⁴¹ Там же. С. 8.

¹⁴² Там же. С. 9.

¹⁴³ Conrad S. Entangled Memories: Version of the Past in Germany and Japan, 1945-2001 // Journal of Contemporary History. 2003. № 1. P. 86.

¹⁴⁴ Линченко А.А. Коммеморативные практики и массовое историческое сознание: методологический аспект // Вестник ТвГУ. Философия. 2015. № 2. С.116.

в рамках данной работы мы будем различать понятия «коллективная / социальная память» и «культурная / историческая память»:

- коллективная / социальная память – это «живая» память непосредственных участников событий и тех, кто узнал о них «из первых уст», она опирается на устную традицию и наделяется смыслами, значимыми для практик деятельности определенной социальной группы в ограниченный период времени, «внутри этой системы координат ... расположена индивидуальная память»¹⁴⁵;
- культурная / историческая память – это целенаправленное конструирование «репертуара» исторических событий, фигур и символов, придание им смыслов, имеющих значение для социокультурных и политических нужд современности, ее основная движущая сила – централизованная власть, важнейшая функция – самоидентификации индивида, социальной группы и общества в целом; формирование культурной / исторической памяти идет путем деконтекстуализации и нарративизации (отбора и упорядочивания фактов), причем в ее структуру входят не только достоверные научные знания о прошлом, но и разрозненные, мифологизированные представления о нем; историческая память – абстрактно-теоретическое понятие, для обретения функциональности оно должно быть конкретизировано и преобразовано с помощью культурных артефактов и мемориальных ритуалов; коммеморация – социальная стратегия, направленная на реконструкцию прошлого, осознанное повторение, укрепление и передачу памяти о нем, исходя из потребностей настоящего и стремления регуляции будущего, она является предметом специальной деятельности социальных институтов по созданию «инфраструктуры памяти»;

коммеморация повествовательна: «память должна быть структурирована в рамках знакомого культурного паттерна, принять <...> нарративную форму,

¹⁴⁵ Хаттон П. Указ. соч. С. 129.

включающую сюжетную линию с началом цепочки развития событий и финалом, а также героями, призванными преодолевать препятствия и т. д.»¹⁴⁶;

процессы сохранения и трансформации представлений о прошлом (коммеморативные практики) многообразны, формируемые ими представления во многом зависят от «жанровой специфики дискурса»¹⁴⁷, функционирующего как в реальном, так и в виртуальном пространстве, включающего в себя информацию в текстовальном и визуальном форматах, обладающего медийностью и интертекстуальностью;

memory studies важны для современного историка своей междисциплинарностью – как в области методологии (методики и инструменты современных разделов социальных и гуманитарных дисциплин – когнитивной психологии, культурной антропологии, лингвистики, теории медиа, социологии культуры и т.д.), так и в части предмета исследования (визуальные источники, роль языка и дискурсивных стратегий в описании фактов, интерпретационная функция исторического документа и т.д.), все это делает возможным изучение и презентирование представлений о прошлом в ракурсах, диверсифицирующих область исторической науки.

1.2. Военное кино как исторический источник и практика коммеморации

В начале XX в. кинотехнологии во многом рассматривались как новые научные инструменты, свободные от человеческих предубеждений, создающие и транслирующие прозрачное и абсолютно объективное знание¹⁴⁸. Однако, преодолев позитивистские представления, гносеологические теории постмодерна убедительно продемонстрировали, что это не так¹⁴⁹. Сегодня ученые-историки, занимающиеся кино, рассматривают фильмы не как

¹⁴⁶ On Media Memory Collective Memory in a New Media Age / Ed. by M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 5.

¹⁴⁷ Olick J.K., Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices// Annual Review of Sociology. 1998. №24. P. 129.

¹⁴⁸ Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge. New York: Columbia University Press, 2015. P. 1.

¹⁴⁹ Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988; Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013.

«закрытие дебатов», а как их продолжение и возобновление в ином контексте, созданном с помощью специфических средств – иконических, символических, визуальных и звуковых. В междисциплинарном исследовательском поле (отметим его высокую методологическую вариативность) на повестке дня стоят следующие вопросы:

может ли визуальный ряд, а не текст быть формой презентации исторического знания?

может ли аффективное, а не когнитивное быть средством научного познания прошлого?

может ли игровое кино быть историческим источником?

Постараемся ответить на них, последовательно переходя от исторической науки в целом к конкретному жанру военного кино. А предположим наши рассуждения цитатой из книги британского историка Г. Баттерфилда: «Хотя прошлое уже завершено, оно одновременно присутствует здесь, с нами – что-то от него остается, живое и очень важное для нас. Прошлое, действительно, как прокрученная часть киноплёнки, свернулось кольцом внутри настоящего»¹⁵⁰.

В 1970 г. под эгидой Американской исторической ассоциации (*American Historical Association*) был создан Комитет историков, изучающих кино (*The Historians Film Committee*) и начал издаваться междисциплинарный журнал «Фильм и История» (*Film & History: an Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*). В журнале публиковались статьи, в которых исследовалась взаимосвязь между художественным кино и историческим наследием Америки, главным образом с точки зрения достоверности представленных в кино сюжетов¹⁵¹.

В Европе начало обсуждению академической роли и значения исторических фильмов было положено работами французских историков Марка Ферро и Пьера Сорлена. Ферро сформулировал вопрос «Существует ли

¹⁵⁰ Butterfield H. *Englishman and his history*. Cambridge: University press, 1944. P. 5.

¹⁵¹ *The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past* / Ed. by P.C. Rollins. New York: Columbia University Press, 2003. P. XIII.

кинописьмо о прошлом?» и ответил на него оговорочным «да»: по его мнению, некоторые режиссеры (Лукино Висконти, Ханс-Юрген Зиберберг и Андрей Тарковский) внесли оригинальный вклад в понимание прошлого¹⁵². Пьер Сорлен не согласился с этим тезисом и дал импульс другому направлению дискуссии: он отмечал, что исторические фильмы являются скорее отражением периода, в который они были сняты, чем серьезным или полезным изображением прошлого¹⁵³.

В декабре 1988 г. авторитетный профессиональный журнал *The American Historical Review* посвятил более половины места в своем номере «Форуму по кино и истории». Здесь было помещено эссе Роберта А. Розенстоуна «История в образах / История в словах: размышления о возможности реального воплощения истории в кино», а также работы ведущих теоретиков истории, включая Дэвида Херлихи (David Herlihy) и Хейдена Уайта (Hayden White). В следующем десятилетии Роберт Скляр, Натали Земон Дэвис, Роберт Топлин и другие авторитетные исследователи «узаконили» тему кино и заложили основы исторического киноведения как особой научной субдисциплины – априори междисциплинарной, вписанной в общий контекст трансформации гуманитарных наук¹⁵⁴.

Хотя «визуальный поворот» в культуре¹⁵⁵ и создал серьезную провокацию для понимания историками своей профессиональной миссии, сегодня уже никто не подвергает сомнению то, что помимо текстов могут существовать и успешно функционировать другие жанры исторической репрезентации, предполагающие иные пути и формы знания о прошлом. «Интеллектуальную деконструкцию Галактики Гутенберга» вполне можно сравнить с переходом от устной истории Геродота и Фукидида к письменной

¹⁵² Ferro M. *Cinéma et histoire*. Denoël, 1977P. 158.

¹⁵³ Sorlin P. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980.

¹⁵⁴ Самутина Н.В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе: Препринт WP6/2008/01. М., 2008. С. 12.

¹⁵⁵ LaSpina J. A. *The Visual Turn and the Transformation of the Textbook*. New York: Routledge, 1998; Бахманн-Медик Д. *Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре*. М.: НЛО, 2017.

историографии¹⁵⁶. Кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывало *другую* историю прошлого в содержательном отношении, но в первую очередь потому, что рассказывало ее с помощью *других* средств — аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных — более адекватных для человека эпохи медиа¹⁵⁷.

В своей новаторской статье для «Американского исторического обозрения» в 1988 г. Роберт Розенстоун обосновал значение кино, опираясь на концепцию «историзации» Алана Манслоу и вслед за ним подчеркивая принципиально сконструированную природу исторического нарратива — как письменного, так и визуального¹⁵⁸. Розенстоун отмечал, что и академический текст, и фильм (в том числе документальный), это не само прошлое, а его репрезентация: «мы видим не сами события и не события в том виде, в каком они были пережиты или даже засвидетельствованы участниками, а избранные образы этих событий, отобранные и тщательно выстроенные в последовательности, чтобы рассказать конкретную историю или привести конкретный аргумент»¹⁵⁹. Таким образом, язык не отражает, а создает и структурирует историю, наполняет ее смыслом, и в этом контексте нет различий между письменным и визуальным нарративом. Р. Розенстоун не предложил (и тем более не реализовал) какой бы то ни было позитивной исследовательской программы, но его идеи стимулировали развитие целого ряда научных направлений — визуальной антропологии, этнографической документалистики и др., которые вполне положительно ответили на вопрос, «можно ли рассказывать исторические истории на пленке и при этом не потерять профессиональную или интеллектуальную душу?»¹⁶⁰ За прошедшие десятилетия были созданы новые способы репрезентации истории как «саморефлексивного исследования, как театра самосознания, как смешанной

¹⁵⁶ A Companion to the Historical Film. Chichester, 2013. P. 7.

¹⁵⁷ Ibid. P. 7.

¹⁵⁸ 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.

¹⁵⁹ Ibid. P. 1179.

¹⁶⁰ Ibid.

формы драмы и анализа»¹⁶¹. В скобках заметим, что в начале XXI в. кино уже не относится к авангарду исторической репрезентации, его активно сменяют другие медиа-инструменты.

Обсуждение в профессиональной среде проблем соотношения формы и содержания исторического знания привело к созданию специальной площадки для подобных дискуссий: в 1997 г. был учрежден журнал *Rethinking History*. В программной статье Алан Манслоу писал: «Переосмысление истории <...> требует от нас не только поставить под сомнение эмпирический фундаментализм наряду с когнитивным функционированием литературной формы истории, но затем спросить: добавляют ли новые модели, теории, методы, построения / деконструкции к нашему историческому пониманию того, почему произошли события или действия? <...> Переосмысление должно означать вопрос о границах того, как мы изучаем прошлое»¹⁶². В данном случае вопрос границы относился, прежде всего, к включению в арсенал методов познания аффективных практик наряду с когнитивными.

Любое произведение искусства, любая художественная практика – а мы говорим прежде всего об информации в визуальном формате – потенциально обладает гораздо более высоким уровнем субъективности и индивидуальности семантики, множественностью «считываемых» смыслов. Автор закладывает в образ свои значения, но зритель всегда по-своему «прочитывает» его и вписывает в уникальный, свой собственный ассоциативный ряд. Изучение прошлого в тренде «визуального поворота» вызывает у историков многочисленные опасения – прежде всего, именно из-за проблемы интенции образа, многозначности толкований «картинки» в отличие от жесткой структуры линейного текста. Научное познание стремится к системности и организованности, а мир, запечатленный камерой, рассыпается, допуская бесконечное множество вариантов восприятия и интерпретации.

¹⁶¹ Rosenstone R. Ibid. P. 1183.

¹⁶² Цит. по: Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge. New York, 2015. P. 11.

Однако, не отвергая аффективное как более легкую и / или приятную альтернативу когнитивному, сегодня исследователи говорят о том, что активное перемещение между этими полюсами может служить «провокацией», способной привести к новым мыслям и открытиям. В этом ключе Франклином Анкерсмитом были высказаны идеи о «возвышенном историческом опыте»¹⁶³; Алейдой Ассман, Элисон Ландсберг и другими профессиональными историками описаны эмоциональные эффекты от музейных выставок, арт-объектов, телесериалов и т.д.¹⁶⁴. Когда аффективные переживания формируются подобным фреймом, историческое знание контекстуализируется и изменяет свои очертания¹⁶⁵.

Характеризуя «мышление в искусстве», часто используют предложенный Ж. Делёзом и Ф. Гваттари образ ризомы – «корневища», т.е. нелинейный способ восприятия и организации информации, «распространяющийся в разных направлениях, постоянно сдвигающийся и сообразующийся с новыми встречами и отношениями»¹⁶⁶. В отношении исторического познания это не означает отказ от попыток установить истину, но признание того, что может существовать более чем один вид исторической правды.

Хейден Уайт иллюстрирует эту мысль на примере фильма Оливера Стоуна «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» (*JFK*, 1991). Он считает, что это «новый тип исторического мышления, модернистский стиль, в котором прошлое представлено фрагментарными сюжетными линиями, дизъюнктивными отношениями причины и следствия и с точки зрения сложных контекстов и перекрывающихся возможностей»¹⁶⁷. Традиционная история, утверждает Уайт, построена по образцу форм XIX в., в которых существует четкая связь между причиной и следствием, определенный набор

¹⁶³ Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.

¹⁶⁴ Landsberg A. Engaging the past. New York, 2015.

¹⁶⁵ Ibid. P. 16.

¹⁶⁶ Райхман Д. Искусство как процесс мышления: новые соображения // Синий диван. Философско-теоретический журнал. Вып. 18. М., 2013. С.153.

¹⁶⁷ White H. The Modernist Event // The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event / Ed. by V. Sobchack. New York: Routledge, 1996. Pp. 17-38.

актеров и определенность финала. Но это не лучший способ трактовать монументальные, катастрофические события XX века. Уайт полагает, что ошеломляющий, травматичный характер таких исторических событий, как Холокост, Вторая мировая война, Великая депрессия или убийство Кеннеди, лучше всего может быть представлен в модернистской манере изложения, сохраняющей многочисленные нити и неоднозначные причины и следствия прошлых событий¹⁶⁸. Фильм Оливера Стоуна вызвал оглушительную критику профессиональных историков, фактически стал синонимом исторической неточности, однако, как отмечает Роберт Бургойн, в результате стали доступны миллионы страниц ранее закрытых документов; обстоятельства убийства и возможности его раскрытия стали достоянием широкой общественности; произошел огромный выброс информации, поставившей под сомнение выводы Комиссии Уоррена¹⁶⁹. Т.е., фильм инициировал новый виток самых разных исторических практик и «включил» в контекст многих исследователей.

Еще один уровень эффектов от фильмографического прочтения истории дает так называемое авторское европейское кино. В отличие от голливудских «окон в прошлое» фильмы Федерико Феллини, Романа Полански, Вольфганга Беккера и др. – это «высокорефлексивные произведения, работающие с самими понятиями истории и памяти, с возможностью их кинематографического выражения», зачастую представляющие «глубокий анализ исторических обстоятельств и альтернативный взгляд на хорошо известные фигуры».¹⁷⁰ В этом случае часто приемом авторов становится «остранение» – подчеркивание дистанции между демонстрируемым прошлым и настоящим, которая достигается «с помощью фрагментарности повествования, смешения разных временных пластов, введения как бы документального характера изображения и самой фигуры автора», а также «рваного нарратива», абсурда, пародии, иронии и сюрреалистических элементов, использования несочетаемых

¹⁶⁸ White H. Ibid.

¹⁶⁹ Burgoyne R. The Hollywood Historical Film / Ed. B. K. Grant. Oxford, 2008. P. 142.

¹⁷⁰ Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007. С. 10.

дискурсов и проч.¹⁷¹. Подобный «мост» в прошлое демонстрирует зрителю возможность пересмотра устоявшихся представлений, заставляет изменить оптику взгляда.

«Какая польза от принятия исторического фильма в качестве законного способа исторического мышления?», – спрашивал Р. Розенстоун. Трудно сказать, отвечал он, но «по крайней мере, он привнесет образ, звук и цвет в нашу историю, связав ощущение прошлого с настоящим и предоставив нам более богатую, более глубокую картину человеческого опыта»¹⁷².

И, наконец, вопрос о возможностях и границах использования художественного кино как исторического источника. Поскольку это направление дискуссий находится в магистральном русле настоящего исследования, на его теоретическом обосновании остановимся подробнее.

Уже в сборнике статей «Художественные фильмы как история» под редакцией Л. Шорт (1981) был поднят вопрос о том, каким образом анализ кино может служить средством изучения прошлого¹⁷³. Майкл Мартин и Дэвид Уолл отмечали, 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 в унисон или вразрез с окружающим их социальным и культурным дискурсом. Именно признание фильмов

¹⁷¹ Самутина Н. В. Идеология ностальгии. М., 2007. С. 11-12; Landsberg A. Engaging the past. New York, 2015. P. 25.

¹⁷² Rosenstone R. A. The History Film as a Mode of Historical Thought // A Companion to the Historical Film. Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. P. 86.

¹⁷³ Feature Films as History / Ed. by K. R. Short. University of Tennessee Press, 1981.

историческими документами дает наиболее ясное представление о них как об идеологических конструкциях»¹⁷⁴.

Очевидно, что кинофильм (как и любое другое произведение искусства) не является историческим источником в значении термина – «комплекс документов и предметов материальной культуры, непосредственно отразивших исторический процесс и запечатлевших отдельные факты и свершившиеся события»¹⁷⁵. Киноискусство, несмотря на его кажущуюся «документальность», фиксирует и репрезентирует события опосредованно, через субъективную призму их видения автором, через наделение их системой особых смыслов. Кино как исторический источник – 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»¹⁷⁶.

Продукты экранной культуры, фиксирующие, отражающие, презентующие прошлое в формате медиареальности, сегодня становятся все более востребованными в исторических исследованиях. Междисциплинарные подходы стирают рубеж между вербальными и визуальными нарративами, в академических исследованиях активно используются фотографии, кинохроника, фоно-документы и др., в историографии широко обсуждаются теоретические и методологические вопросы источниковедческого анализа аудиовизуальных ресурсов: реализуют ли экранные медиа самостоятельные функции или решают исключительно прикладные, иллюстративные задачи? что может / должно являться смысловой доминантой при создании / «считывании»

¹⁷⁴ Martin M. T., Wall D. C. *The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film // A companion to the historical film*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 448.

¹⁷⁵ Медушевская О. М. *Источниковедение: теория, история и метод*. М. 1996. С. 15.

¹⁷⁶ Там же. С. 15.

образа исторического прошлого? как соотносятся вербальные и невербальные источники информации? и т.д.

В России особый вклад в практику использования кино-фото-документов в исторических исследованиях внес В. М. Магидов¹⁷⁷, президент Национальной ассоциации аудиовизуальных архивов. Он отмечал, что для оптимизации источниковедения, теории и практики архивоведения необходимо «преодоление искусственной изоляции КФФД», важно и необходимо «введение их в научный оборот как полноценных источников»¹⁷⁸. Должна быть разработана «система приемов и методов их использования в исторических исследованиях, а также анализ того, что дают КФФД для понимания и изучения конкретного исторического события или факта»¹⁷⁹. Среди важнейших особенностей этого рода источников Магидов выделил следующие: полнота передачи и воспроизведения изобразительной, звуковой и аудиовизуальной сторон факта; «совпадение момента свершения события или факта с его фиксацией на кинофотоплёнку или посредством звукозаписи, что является своего рода феноменом в источниковедческой практике»; разнообразие (монтажные листы, аннотации к фотодокументам, микрофонные материалы радиопередач и др.); специфика методов критического анализа; особая важность источниковедческой верификации¹⁸⁰.

В. М. Магидов в основном писал о документальном кинематографе¹⁸¹, в отношении игрового у историков остается достаточно много вопросов. Ключевой из них: источником *чего* может служить художественное кино? Еще

¹⁷⁷ Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

¹⁷⁸ Магидов В. М. Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения: автореф. дис. д. ист. наук. М., 1993. С.5.

¹⁷⁹ Там же. С.5.

¹⁸⁰ Там же. С. 7-9.

¹⁸¹ Сегодня подобные исследования сосредоточены во Всероссийском научно-исследовательском институте документоведения и архивного дела и Историко-архивном институте РГГУ: Ланской Г.Н. Архивоведение аудиовизуальных документов в условиях цифровой трансформации: состояние и перспективы развития // Документация в информационном обществе: формирование и сохранение наследия цифровой эпохи. Доклады XXIX Междунар. научно-практич. конф. М.: ВНИИДАД, 2023. С. 126-133; Ланской Г.Н. Аудиовизуальные документы как объекты архивоведческого изучения: традиции и проблемы освоения // Вестник ВНИИДАД. 2024. №3. С. 23-32.

Сергей Эйзенштейн определил главные разграничительные признаки экранных версий истории: фиксация *факта* и фиксация *представления о факте*¹⁸². Любое произведение искусства апеллирует, прежде всего, к эмоционально-ценностной сфере человека. Кино фиксирует и репрезентирует не столько исторические реалии, сколько *отношение* людей к ним. Во многом именно в этом его ценность в историческом исследовании.

Кинематограф является так называемым «техническим» видом искусства, изначально содержащим в себе проблему натурализма – «физиологически точного изображения»¹⁸³.

Однако кинофильм – это не «сфотографированная действительность». Важнейшая, а возможно главная особенность кинематографа – «способность придавать технографическому изображению номинативную и коммуникативную знаковую (семиотическую) функцию»¹⁸⁴. Посредством монтажа, редактирования и других технических операций из отснятого материала создается значимый и означающий текст, который, по словам А. Моля, «поставляет сложные по структуре сообщения» с разнообразным содержанием и предписанными способами деятельности¹⁸⁵. Это всегда и «высказывание» художника, и личный опыт эмоционального и интеллектуального переживания зрителя.

Проблема *отношений* между фильмом и зрителем была поднята Кристианом Метцем (*Christian Metz*) в работе 1975-го года «Воображаемое означающее». Он подчеркивал значение фильма как реального социального и аналитического явления – «собственного творения» и «направления работы сознания» зрителя, обусловленного как субъективным опытом, так и исторической эпохой¹⁸⁶. Еще М. Хальбвакс отмечал, что мы имеем доступ к прошлому (и к настоящему) только через категории и схемы (или

¹⁸² См. подробнее: Иващенко Т. С. Перспективы репрезентации истории в экранных медиа // Вестник Югорского государственного университета. 2017. Вып. 1 (44). С. 59-63.

¹⁸³ Соколов В. С. Киноведение как наука. М.: НИИ киноискусства, 2008. С. 65.

¹⁸⁴ Там же. С.86.

¹⁸⁵ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 254.

¹⁸⁶ Моль А. Указ. соч. С. 117.

«коллективные представления») нашей собственной культуры¹⁸⁷. Историк искусства и культуры, теоретик коммуникаций Ханс Бельтинг (*Hans Belting*) писал, что любой образ – это «результат личной или коллективной символизации»¹⁸⁸. Таков механизм кинематографической «мифомоторики»: смоделированная «реальность» никогда не существовала, но зритель видел все собственными глазами и потому верит. Создатели фильмов «разыгрывают партию на шахматной доске» и «делают из истории операциональный сценарий», – писал об этом феномене Жан Бодрийяр (*Jean Baudrillard*)¹⁸⁹.

Кинематограф – исключительно эффективный механизм «мифомоторики», прежде всего, в силу своей массовости и мультимедийности – сочетания текста с аудиовизуальным рядом, голоса с мимикой и жестиком, музыки с ритмом действия и т.д. Кинопоказ вполне укладывается в идею Яна Ассмана о «вспоминающем» действии, реализующим три основные функции (сохранение, востребование и сообщение) и предполагающим в своем составе наличие поэтической формы, инсценировки и коллективного участия¹⁹⁰.

Вместе с тем, функционирование кинематографа как «средства памяти» обладает рядом особенностей по сравнению с другими коммеморативными акторами. На мой взгляд, отличие лежит в области признака «коллективное участие». Ассман указывал, что «различие между коммуникативной и культурной памятью связано с различием между повседневностью и праздником, между профанным и сакральным»¹⁹¹. В этом контексте средневековый культ мощей или ритуальные действия у современного мемориала одинаково принадлежат сакральному пространству и праздничной культуре, относятся к явлениям культурной памяти. А вот эго-документы – дневники, письма, автобиографии и др. – в силу своей интимности ближе к

¹⁸⁷ См. подробнее: Burke P. *History as Social Memory // The Collective Memory Reader / Ed. by J. Olick. Oxford University Press, 2011. P. 188.*

¹⁸⁸ Belting H. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001. S. 11.*

¹⁸⁹ Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 74.*

¹⁹⁰ Ассман Я. *Указ. соч. С. 43.*

¹⁹¹ Там же. С. 61.

истории повседневности и живой «коммуникативной памяти». По какую сторону границы в данном случае находится кинофильм? На первый взгляд, очевидно: игровое кино – это особым способом сконструированная реальность, сугубо мифологическая история. Однако «освоение» этого мифа – в отличие от массовых празднеств – осуществляется через индивидуальный опыт: даже если человек находится в переполненном кинотеатре, его «проживание» событий обособленно, он не участвует в *общем* действии, его восприятие и интерпретация экранных образов имеют личностный характер. Конечно, его осознание и эмоции могут быть типичны – заданы, запрограммированы создателями фильма, а атмосфера кинопоказа дополнительно работает на эмоциональное заражение, но, тем не менее, по большому счету человек перед экраном одинок. А если он смотрит фильм не в кинотеатре, а на индивидуальном устройстве (что чаще в современной жизни), то его одиночество еще очевиднее. Тем самым, кинофильм, благодаря его «двойной» технико-социальной природе, на наш взгляд, может быть отнесен к явлениям не только коллективной, но и индивидуальной памяти. Причем особая привлекательность экранного искусства состоит в том, что оно, активно «оживляя» прошлое, предоставляет человеку возможность очутиться в нем с багажом знаний настоящего, находиться одновременно *здесь* и *там* – в кинозале и в картине. И в этом его сила воздействия на зрителя.

Сюзанна Рэдстоун предложила понятие «кино/память»¹⁹². Очень часто то, что люди принимают за личные воспоминания, основано на кинообразах, – подчеркивает она, – и то, «как эти образы запоминаются и вплетаются в структуру идентичности / памяти, это в такой же степени вопрос истории отдельных субъектов, как и вопрос самих фильмов», происходит активная трансформация, «двусторонний обмен»¹⁹³. В результате возникающая конфигурация растворяет концептуальные границы между внутренним и

¹⁹² Radstone S. Cinema and Memory // Memory: Histories, Theories, Debates / Ed. by S. Radstone, B. Schwarz. New York: Fordham University Press, 2010. P. 336.

¹⁹³ Ibid.

внешним, индивидуальным и культурным, истинным и ложным. «Протезными воспоминаниями» назвала это явление Элисон Ландсберг¹⁹⁴.

Все это верно для любого исторического кинопроизведения, теперь непосредственно выделим жанровые особенности военных фильмов.

Почему люди репрезентируют войну и хотят ее видеть? чем этот образ важен и притягателен? в чем его отличия от других?

Популярность военных фильмов исследователи объясняют политическими, психологическими, экономическими и другими причинами. Кино о войне редко затрагивает только факты, связанные с конкретным вооруженным конфликтом. Напротив, война часто используется как средство актуализации и драматизации иных непреходящих проблем: мораль, слабость (физическая и эмоциональная), героизм, любовь, мужество, предательство и т.д. Фильм о войне – это возможность «рассказать историю», причем не только интеллектуальную, но и психологическую, и экзистенциальную, где арена сражения – повод для разговора со зрителем о жизни и смерти.

Слово «жанр» (фр. *genre*, лат. *generis*) означает «род, вид, разновидность». Как и любая система, классификация кино-жанров служит целям управления. Само понятие жанра начало формироваться со становлением студийной системы Голливуда. Оно помогало систематизировать производство фильмов и облегчало их продвижение на рынке: с одной стороны, предлагала сценаристам некие шаблоны для работы, с другой, помогала зрителю сориентироваться в предложенном многообразии.

В анализе кино с точки зрения его жанровой принадлежности существуют два основных подхода, которые одним из ведущих теоретиков кино Риком Альтманом были обозначены как «семантический» и «синтаксический»¹⁹⁵. Первый сосредоточен на *элементах*, составляющих жанр: общие черты, взгляды, персонажи, планы, локации, декорации, костюмы и т. п.;

¹⁹⁴ Landsberg A. Ibid. New York, 2015. P. 3.

¹⁹⁵ Altman R. A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre // Film Genre: Reader IV. Austin, 2012. P. 31 (appeared originally in Cinema Journal. 1984. No. 3 (23). Pp. 6-18).

второй – на *отношениях* между этими элементами. Т.е., «семантический подход делает упор на строительных блоках жанра, в то время как синтаксический отдает предпочтение структурам, в которые они организованы»¹⁹⁶. Альтман предлагает комбинировать две эти категории анализа – *о чем* создатель фильма говорит со зрителем, и *как* он это делает¹⁹⁷. Альтман отмечает, что «отношения между семантикой и синтаксисом составляют самую площадку переговоров между Голливудом и его аудиторией и, следовательно, между ритуальным и идеологическим использованием жанра»¹⁹⁸. Именно этой методологической позиции мы будем придерживаться в дальнейшем анализе военного кино.

В отличие от таких жанров как вестерн или детектив, военный фильм не выработал жестких правил своего драматургического или изобразительного устройства. Поэтому, как правило, фильм, использующий для фабулы военные события, обозначают двойным определением: военно-исторический, военно-биографический, военно-приключенческий, военно-детективный, военно-лирический, военно-комедийный и т. д. Таким образом, понятие «военное кино» сложно определить однозначно, тем не менее, такое кино всегда содержит отсылку к конкретному историческому событию.

Уже первые военные фильмы (об испанско-американском конфликте на Кубе 1898 г.) содержали повествовательные элементы, которые затем стали «типовыми» для сюжетной канвы будущего военного кино: поднятие флага, отъезд из дома, жизнь в лагере, тыл, сражение, ранение, смерть, любовь, возвращение домой и воссоединение с семьей и девушкой¹⁹⁹. Диапазон изображений, персонажей и эмоций демонстрируются по отдельности или в их комбинации; постановочные сцены и вымышленные истории часто сочетаются с документальными съемками.

Роберт Эбервейн (*Robert Eberwein*) предложил наиболее полный (из обнаруженных нами) перечень основных черт военного кино, составляющих

¹⁹⁶ Altman R. Ibid. P. 31

¹⁹⁷ Ibid. P. 34.

¹⁹⁸ Ibid. P. 36.

¹⁹⁹ Eberwein R. The Hollywood war film. Oxford: John Wiley & Sons Limited, 2010. Pp. 9-10.

«конвенцию жанра», в который вошли: типы наиболее известных мужских и женских персонажей (опытный командир, строгий сержант, «зеленый» новобранец, шутник, верная жена / подруга, медсестра и т.д.); основные элементы повествования (учебный лагерь, розыгрыш, боевые действия, плен, освобождение, возвращение домой и т.д.) и общие «ходы» (письма, захоронение погибших, увольнительная, трудности приспособления к мирной жизни и др.)²⁰⁰. Эбервейн отмечал, что акценты в фильме могут быть поставлены: на самой войне непосредственно (битва – подготовка к ней – последствия / повреждения); на деятельности вне поля боя (вербовка, обучение, досуг, восстановление после ран) и на влиянии войны на человеческие отношения («внутренний фронт», семья и любовь).²⁰¹

Все эти характеристики выделены Эбервейном в рамках структуралистского подхода к анализу текстов (К. Леви-Стросс, В. Я. Пропп и др.). Фактически предложенные им параметры жанра сведены к репертуару сюжетных ходов и четко соответствующих им действующих лиц. В такой модели анализа видятся несколько недостатков. Во-первых, никак не учтена категория *смыслов*, и, если следовать логике Эбервейна, набор сюжетов и персонажей «автоматически» генерирует идею и меседж фильма, формируя одинаковое значение и эмоциональный посыл рассказанной истории. Во-вторых, предложенная модель основана исключительно на филологических методах анализа текста – словесного, но не визуального, а потому не учитывает специфики кинопроизведения.

Кроме того, отметим, что предложенный Эбервейном перечень характеров и действий неполон: в нем нет *образа врага*. Между тем, это категория является ключевой для изображения войны, именно она во многом определяет как событийную, так и психологическую канву сюжета. Впервые это понятие было рассмотрено психологом Джеромом Франком (*Jerome*

²⁰⁰ Eberwein R. Ibid. Pp. 11-13.

²⁰¹ Ibid. P. 11.

D. Frank) – как стереотип массового сознания²⁰². Прецедент анализа визуального источника был создан Сэмом Кином (*Sam Keen*)²⁰³. Образу врага в ситуации военного конфликта были посвящены работы историков и киноведов А. Г. Колесниковой, О. В. Рябова, Е. С. Сенявской, А. В. Федорова и др.²⁰⁴. В военных фильмах враг не всегда присутствует зримо, но в любом случае он предполагается – как обязательная антитеза «мы-они», «свой-чужие», как идеологема «инаковости», без которой нет войны и нет движения сюжета в *combat movie*.

Достаточно жесткая «рамка» жанра, типичность сюжетных ходов и персонажей, стереотипный визуальный язык военного кино обусловлены ориентацией этого жанра на массового зрителя. Интересна и конструктивна для нашего исследования позиция философа и культуролога В. А. Куренного, который считает, что наиболее ценным источником информации об идеологии, нормах, ценностях и стереотипах современного социума являются не арт-хаусные, «авторские», а коммерческие кинопродукты. Нацеленные на массовую аудиторию, они ближе к запросам и ориентирам общества. Он называет «массовое кино» «уникальным материалом для анализа, который не способен нам предоставить ни один другой вид исследования общества и культуры», заданные в них системы образов и символов имеют важное значение для понимания времени, в них отраженного²⁰⁵. В этом контексте анализ военного кино позволяет увидеть и услышать «общество, коллективно

²⁰² Frank J. D. *The image of the enemy // Sanity and survival: Psychological aspects of war and peace* / Preface by J. W. Fulbright. New York: Random House, 1967.

²⁰³ Keen S. *Faces of the enemy: reflections of the hostile imagination*. San Francisco: Harper & Row, 1986.

²⁰⁴ Колесникова А. Г. «Бой после победы»: Образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М., 2015; Рябов О. В. «Матушка–Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М., 2001; Сенявская Е. С. Человек на войне: Ист.-психол. очерки: [На примере двух мировых и афг. войн]. М.: Изд. центр ИРИ, 1997; Она же. Проблема «свой – чужой» в условиях войны и типология «образа Врага» // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании. СПб., 2001; Федоров А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2010.

²⁰⁵ Куренной В. Философия фильма: пояснения и пролегомены // Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009. С.11-12.

говорящее само с собой, развивающее сеть историй и образов, призванных оживлять и разрешать конфликты повседневной жизни»²⁰⁶. Это многоаспектный феномен, взаимодействующий с разнообразными процессами социального пространства. Как произведение медиа-искусства, фильм реагирует на весь спектр общественных проблем и настроений. И одновременно, появившись в конкретной точке социально-исторического контекста, обуславливает активную трансформацию этого контекста.

Итак, подведем итоги:

визуальный нарратив, так же как и текстуальный, является фиксацией и презентацией исторического прошлого – отражением конкретной социокультурной ситуации и / или периода, в котором он был создан, и в этом контексте игровое кино может быть рассмотрено как исторический источник наравне с кино документальным;

в социальном пространстве фильм с историческим сюжетом всегда занимает место между фактичностью истории как научной дисциплины, обыденными, зачастую мифологическими представлениями о ней, замыслом автора (осознанным и подсознательным) и интенцией зрительского восприятия;

в рамках данной работы термин «военное кино» мы будем понимать как жанр, выделяемый как по содержанию, так и по форме, с сюжетом, отсылающим к реальным историческим событиям конкретного вооруженного конфликта;

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

особенность кино по сравнению с другими практиками коммеморации состоит в сочетании коллективного и индивидуального «опыта проживания»,

²⁰⁶ Schatz T. Hollywood Genres: Formula, Filmmaking and the Studio System. New York: McGraw Hill, 1981. P. 7.

особой убедительности визуального образа, мультимедийности системы средств воздействия на человека;

анализ кинотекста с точки зрения реализации им функции коммеморации может быть осуществлен с опорой на следующие структурные компоненты: основная идея повествования; миссия / политическая программа / идентичность мнемонического актора; сюжет(ы), события и факты, включенные и не включенные в повествование; действующие лица (протагонисты и антагонисты); мораль, следующая из исторического опыта.

1.3. Текстуальные и экстратекстуальные параметры фильма о войне: модель анализа

Междисциплинарный характер историко-киноведческих исследований, требует обращения не только к традиционным видам исторического анализа, но и к методам *visual studies*, их сочетание может быть продуктивным подходом при изучении военных фильмов как практик коммеморации.

Однако, как правило, социологи, историки и другие специалисты не владеют основами современной теории кино и соответствующей терминологией. «Проблема состоит в том, – пишет А. Усманова, – что теоретики, не занимающиеся собственно кино, часто не имеют базовых представлений о специфике кинематографа», «не знают о конвенциях и генезисе киноязыка»; склонны воспринимать фильмы как «объективные факты», увиденное на экране трактовать как «более или менее реалистическое отражение социальной действительности»; «часто встречаются и попытки мифологического анализа кино (выявление архетипов, бинарных оппозиций и пр.)»; идёт работа «исключительно с эксплицитным содержанием», с сюжетом²⁰⁷.

Эффективный исследовательский анализ зависит от множества факторов, но в значительной степени он задан самой «фильмической формой –

²⁰⁷ Усманова А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. ст. Саратов, 2007. С. 183-204.

нарративными техниками, визуальным стилем, работой камеры и проч.»²⁰⁸ Умберто Эко считал, что «текст не может принять любую интерпретацию – в нем самом есть нечто гарантированное, некий устойчивый смысл, который воспроизводится почти в любом случае», «нужно уважать сам текст и его права»²⁰⁹. Добавим – визуальный текст тоже. Целостный и системный анализ не должен разделять «содержание рассказываемой в фильме истории и форму, в которую этот рассказ облечен», только в этом случае результаты анализа и их интерпретация будут направлены на производство нового знания, смысла²¹⁰.

С 1999 г. Институт Гэллапа (*American Institute of Public Opinion*) регулярно проводил опросы, где респондентов просили оценить степень важности различных событий XX в. из предлагающегося набора²¹¹. Анализ результатов этих опросов социологами, психологами, историками продемонстрировал, что для ориентации в потоке информации о прошлом люди, как правило, пользуются некими маркерами (или паттернами – совокупностью явлений, фактов, событий) и сценариями (или скриптами – последовательностью событий, связанных между собой и разворачивающихся во времени)²¹². То и другое играет весьма существенную роль в формировании и организации представлений человека о прошлом, задавая своего рода опорные точки и динамические треки. Социологические опросы выявили существование маркеров нескольких типов: названия исторических событий и явлений, имена выдающихся деятелей, хронологические метки (век, эпоха, десятилетие) и культурные артефакты, присутствующие в настоящем, но связанные с прошлым (архитектурные сооружения, монументы, литературные памятники, законодательные акты, технические изобретения и др.). В пространстве исторической памяти такие маркеры распределены неравномерно: они смещены в сторону настоящего и национального, что, по мнению

²⁰⁸ Усманова А. Указ. соч. С. 183.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Gallup: official site. URL: <https://www.gallup.com/home.aspx>

²¹² Савельева И. М., Полетаев А. В. Исторические знания американцев // Неклассическое наследие. Андрей Полетаев / отв. ред. И. М. Савельева. М., 2011. С. 176-177.

исследователей, говорит о преобладании у респондентов «презентистских установок» – т.е., рассмотрение прошлого в контексте сегодняшних проблем²¹³.

Последнее обстоятельство важно в рамках нашего исследования, так же, как и свидетельство о том, что выявленные паттерны восприятия часто имеют визуальную основу. Чтобы обрести реальность и выполнять возложенные на нее (в том числе политические) функции, историческая память должна стать «видимой и показанной». Это было верно и ранее, но в современных условиях приобрело особое значение: для современного человека зрительные образы «сильнее» словесных формул, потому их семантика, коммуникативные и мобилизационные возможности активнее задействованы в практиках коммеморации²¹⁴.

Именно визуальная репрезентация события «субъективно более всего убеждает человека в том, что он вспоминает то, что было в самом деле и было именно так, как он видит это своим мысленным взором»²¹⁵. Причем даже события, полностью являющиеся плодом фантазии, могут «стоять перед глазами» и казаться живыми и объемными воспоминаниями – так работает нейронная система переработки визуальных восприятий и образов²¹⁶. Именно на этой особенности восприятия может быть основан «успешный опыт культурного манипулирования», в пределах которого визуальное признается не менее важным, чем текст, и не сводится к структуралистскому пониманию языка²¹⁷. Причем историческая память оказывается не «историей визуальных объектов», но историей «политики смотрения»²¹⁸. Ключевыми становятся

²¹³ Савельева И. М., Полетаев А. В. Исторические знания американцев. Указ. соч. С. 178.

²¹⁴ См.: Вишленкова Е. А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011; McGregor G. A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life // *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*. 2003. Issue 5. URL: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/IVC_iss5_McGregor.pdf и др.

²¹⁵ Вельцер Х. История, память и современность прошлого // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2-3. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/istoriya-pamyat-i-sovremennost-proshlogo.html>.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Вишленкова Е. А. Указ. соч. С. 14, 16.

²¹⁸ Там же. С. 17.

вопросы: «как мы смотрим», «как мы можем, как нам позволяют, как нас заставляют видеть», «как мы видим видимое и невидимое»²¹⁹. Сила образа в том, что за ним всегда ощущается «некая более высокая и сложная реальность, ... не полностью вербализуемая»²²⁰. Это не просто информация – в этом случае мысль проще было бы выразить словами – это нечто, что «находится вне и над видимостью»²²¹.

Для интеграции индивидуальной и коллективной памяти не столь важен критерий истинности или ложности воспоминаний, гораздо важнее их соответствие фоновому эмоциональному ощущению, вызванному у человека конкретной ситуацией. Повтор определенных раздражителей вызывает те же эмоции. По выражению Х. Вельцера, важнейшие исторические события в памяти человека представляют собой «своего рода коллажи», сформированные из множества источников, подверженные изменениям при коммуникации, но «сохраняющие свою эмоциональную значимость»²²². Люди знают, что у них имеется «эмоционально кодированное представление» о прошлом, но не могут его изменить за счет информации, полученной позднее, и не способны отделить собственный опыт от заимствованных идей и образов. О «всесильности образа» в этом качестве писал еще Пьер Нора, утверждая, что историческая память является «телевизуальной»²²³.

Роль образов в формировании «перекрестной» и «наведенной» памяти подтверждается множеством примеров, в том числе связанных с кинематографическими впечатлениями людей, включая очевидцев исторических событий.

Многие из военных фильмов, посвященных локальным военным конфликтам второй половины XX в., не имеют никакого – или почти никакого – отношения к реальным событиям, но выполняют функцию «социальных

²¹⁹ Вишленкова Е. А. Указ. соч. С. 17.

²²⁰ Еремеева С. А. Памяти памятников. М. 2015. С. 276.

²²¹ Там же.

²²² Вельцер Х. Указ. соч.

²²³ Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 37.

актеров». Формирующиеся представления ими основываются не на историческом факте, а на мифологизированном представлении о нем, порождая сложные гибриды реальности и вымысла. И часто они сохраняются в общественном сознании лучше и дольше, чем «нефильтрованные, голые исторические факты».²²⁴

Еще один важный параметр, который необходимо учитывать при анализе кино как практики коммеморации, это вектор зрительского восприятия. Сегодня психологами и киноведами показ фильма признан «принципиально интерактивным процессом», публика не является пассивным и «всеядным» адресатом медийных посланий, ее интеллектуальная и эмоциональная активность существенно влияют на восприятие картины. Потому важны определенные характеристики зрителя: его политические воззрения, гендерная и социальная принадлежность, возраст, причастность к проблеме фильма, индивидуальные жизненные установки и т.д. Гельмут Корте отмечал, что «воздействие фильма всегда представляет собой результат совпадения во времени определенной исторической ситуации с характерными для нее проблемами и моделями мышления и поведения, подсказываемыми содержанием и визуальной презентацией фильма»²²⁵. Из этого следует, что фильм как идеология максимально эффективен в том случае, когда публика «считывает» и успешно дешифрует заложенное в него послание: понятен контекст, знакомы факты, символы и политические фигуры, очевидна система ценностей и т.п. Тот же фильм, продемонстрированный в другой аудитории и в другое историческое время, может обрести абсолютно иной посыл: «изначально заложенные политические коннотации по прошествии лет могут оказаться недействительными, ...а детали, несущественные для современников, – обрести небывалое значение»²²⁶.

²²⁴ The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past / Ed. by P.C. Rollins. New York: Columbia University Press, 2003. P. 570.

²²⁵ Корте Г. Указ. соч. С. 59.

²²⁶ Там же.

В этом и сила, и слабость политически ангажированного кино: на пике актуальности оно может обладать колоссальной популярностью и успехом (в том числе коммерческим), но с течением времени его фон перестает быть понятным и близким зрителю, важными оказываются только художественные достоинства картины – или их отсутствие. Для зрителя картина перестает быть пропагандой, а оказывается или архаическим эпизодом истории, или актуальным разговором о «вечных» ценностях – в зависимости от ее общего смыслового и изобразительного уровня.

Отметим, что «недвусмысленная и лежащая на поверхности идеология» присутствует в игровом кино лишь в крайних случаях (яркий пример – Лени Рифеншталь), в нормативной ситуации «кино существует как экономически регулируемый медиум, как часть массовой культуры», и его идеологические возможности «тесно связаны с институциональными аспектами (например, с тем, к какой модели кинематографии принадлежит фильм, какое количество средств на него затрачено, сколько и каких зрителей его посмотрят и т.д.)».²²⁷

Кинематограф – сложная система, его анализ в качестве практики коммеморации не должен ограничиваться собственно «продуктом» – готовым кинофильмом. Важны обстоятельства его создания и презентации на всех этапах – от сценарного замысла и продюсирования до технологических возможностей съемочной группы, обстоятельств показа, оценочных суждений критики, коммерческого (не)успеха и т.д.

Не всегда исследователю доступен полный комплекс источников, необходимых для реконструкции всех «экстратекстуальных» характеристик фильма, но там, где это возможно, они, безусловно, должны быть использованы и учтены.

В этом случае важными материалами являются: мемуары, записки, интервью участников съемочного процесса; видеоролики и документальные короткометражные ленты о съемках, сделанные в рекламных или иных целях;

²²⁷ Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М., 2007. С. 5.

сведения о продюсерах, разного рода финансовой, технической, консультативной поддержке, – все это свидетельства об обстоятельствах создания фильма, раскрывающие и объясняющие причины и условия принятия тех или иных авторских решений.

В том случае, если фильм имеет литературную первооснову (художественного или документального характера), также необходимо соотнесение первоначального текста, сценария и итогового нарратива.

Анализ киноленты на этапе ее презентации и продвижения учитывает: рейтинговые листы и перечни фильмов на специализированных тематических сайтах; данные о затратах на производство и полученной от проката прибыли; итоги кинофестивалей и конкурсных показов. Важно отметить, что сегодня «жизнь» фильма продолжается за пределами показа в кинотеатрах: на телевидении, в стриминговых сервисах, на материальных и цифровых носителях. Кроме того, созданные фильмы становятся основой для разработки компьютерных игр и других медиа-продуктов, для выстраивания туристических маршрутов, а также для «цитат» в последующих работах кинематографистов. Все эти данные позволяют (хотя и с большими ограничениями) реконструировать процессы и процедуры рецепции – восприятия фильма зрителями, уровня его популярности, поддержки или неприятия обществом в целом и отдельными социальными группами, в том числе в динамике на довольно длительном промежутке времени. Также этот тип анализа дает возможность говорить о военном кино как составной части более сложной и обширной медиа-системы, выполняющей ряд разнообразных коммеморативных функций.

Характеризуя в этом контексте игровое кино, посвященное локальным войнам США второй половины XX в., мы использовали такие источники данных как:

Национальный реестр фильмов (*National Film Registry*) – ежегодно обновляемый список кинофильмов, которые отбираются для хранения в Библиотеке Конгресса в связи с их культурно-историческим значением;

80 лучших режиссерских фильмов по версии Гильдии режиссеров Америки (*80 Best Directed Films, Voted by the Directors Guild of America*);

100 самых смешных американских фильмов за 100 лет (*The American Film Institute's list of America's 100 Funniest Movies*) – список Американского института киноискусства;

20 лучших фильмов о войне всех времен (*The 20 Best War Movies of All Time*) – рейтинг Internet Movie Database (IMDb), крупнейшей в мире свободно редактируемой базы данных о кинематографе (правообладатель – Amazon.com).

Важным показателем реакции социума на тот или иной фильм является мнение кинокритиков. Мы будем рассматривать эти тексты как «экспертное мнение» – отражение восприятия кинофильма профессионально подготовленной группой общества. Их оценочные суждения могут серьезно отличаться от массовых впечатлений и откликов, потому необходимым исследовательским шагом здесь является сравнение и объяснение возможных расхождений. Отметим, что в период наиболее массового производства фильмов о локальных конфликтах (конец 1970-х – 1980-е гг.) обычной была практика постоянного сотрудничества ведущих кинокритиков с крупными газетами и еженедельными новостными журналами. Таким образом, рецензии на новинки кинематографа появлялись в печати практически сразу после выхода фильма на экраны, имели развернутый характер и могли рассчитывать на очень широкую читательскую аудиторию.

В рамках нашей работы проанализирован корпус рецензий, обзоров, откликов, опубликованных в таких газетах, как *Washington Post*, *New York Times*, *Chicago Sun-Times*, *Los Angeles Times*; и еженедельниках *Newsweek*, *The Hollywood Reporter*, *Variety*, *The Austin Chronicle*, *Entertainment Weekly*, *Christian Science Monitor* и др. Для сбора информации использованы сайты-агрегаторы рецензий (*Rotten Tomatoes*, *Metacritic*).

Труднее всего судить о характере восприятия и оценки кинофильмов отдельными «рядовыми» зрителями – современниками кинопоказов. Однако существует ряд воспоминаний и интервью, позволяющих обратиться к этому

источнику, в том числе оценочные суждения участников и ветеранов локальных войн.

Существенным моментом при анализе фильма является выявление и учет технологических возможностей, ограничений и рисков кинопроизводства. Не стоит забывать о том, что идеи реализуются только «во плоти» – способами съемки, конструированием мизансцен, музыкой, параметрами изображения и т.д.²²⁸ Итоговое творческое решение – это всегда компромисс между замыслом автора и доступными фильмическими средствами. В области исторического кино это особенно важно: достаточно часто кинематографисты стилизуют аудио-визуальный ряд фильма под параметры эпохи, либо используют монтажные приемы сочетания игрового и документального кино, но то и другое требует особых технологических решений и накладывает ряд определенных ограничений на производство. Особо подчеркнем, что зачастую используемые архивные фото-кино-материалы отличаются техническим несовершенством и обладают особенностями (и дефектами), появившимися в результате сложных взаимодействий между условиями боя, работой с камерой и пленкой и доминирующими стратегиями визуальных репрезентаций того или иного времени²²⁹. Используя эти материалы, режиссеры сталкиваются с множеством проблем и преодолевают их с большим или меньшим успехом.

Итак, перечислим наиболее существенные характеристики, имеющие значение для анализа военного кино в качестве коммеморативной практики:

роль и значение визуальных образов для формирования устойчивых паттернов и сценариев представлений об историческом прошлом;

влияние звука и образа на «кодирование» эмоций человека;

переплетение личного опыта и увиденного на экране;

²²⁸ Самутина Н. В. Современное европейское кино и идея культуры. М., 2003. С. 5.

²²⁹ Хорошо известен сюжет об эффекте «не в фокусе» на знаменитых фотографиях «Дня Д» Роберта Капы. Он стал результатом технических проблем при проявке, а не творческого замысла или условий съемки (Капа Р. Скрытая перспектива. СПб., 2021. С. 167-187). См. также: Ramsay D. American media and the memory of World War II. New York, 2015. P. 203.

детерминированность формирующихся представлений личностными качествами зрителя и ситуацией восприятия;

важность знания и учета «экстратекстуальных» параметров производства, презентации и функционирования фильма (исторических, социальных, культурных, экономических и технологических).

На основе этих позиций мы выделили основные аудиовизуальные маркеры в их связи с конкретным историческим пространством и составили аналитическую модель. В ее основу положена схема рассуждений Г. Кортэ, дополненная и модифицированная с учетом особенностей военного кино:

1. Факты о возникновении замысла и производстве фильма: контекст, повлиявший на структуру, содержание и форму, анализ социально-исторической ситуации в момент создания, сравнение фильма с его «современниками», сходными по содержанию или авторской интенции, с другими работами того же режиссера (съемочной группы); связь с литературным первоисточником (при наличии); ответ на вопрос, почему в данной исторической ситуации актуализировано именно это содержание и именно в такой форме.

2. Фактическая основа фильма: историческая проблематика, соотношение с реальными событиями; достоверность и допущенные ошибки.

3. «Имманентные характеристики» фильма: содержание, структура, действующие лица, места действия, кульминация, выразительные средства, операторские приемы, монтаж, спецэффекты, саундтрек и т.д.

4. Процессы и процедуры рецепции: структура публики и ее предпочтения; документальные свидетельства о восприятии фильма на момент выхода на экраны и в исторической перспективе; материалы рейтингов, конкурсных показов и фестивалей; сведения о кассовых сборах и окупаемости.

5. Экспертное мнение «компетентного наблюдателя»: рецензии, интервью с создателями картины и др.

На основе этой модели в главе 3 будет осуществлен анализ отдельных кинокартин и их тематических блоков.

Глава 2. Основные факторы влияния на презентацию локальных войн в игровом кино США второй половины XX – начала XXI вв.

2.1. Государственная власть – общественные движения – кинематограф США

Историческая память – «новый конструкт в идеологическом арсенале современного общества»²³⁰. Наиболее очевидным актором в этом пространстве является государственная власть, стремящаяся решить таким образом ряд политических задач. Каких же?

Ян Ассман отмечал, что любая власть «нуждается в происхождении» – прежде всего для своей легитимации, а потому стремится конфигурировать прошлое и фиксировать *status quo* на будущее: обеспечить память и признание своих деяний следующими поколениями. Вне зависимости от реальности событий прошлое преобразуется в значимый символ и миф – «обосновывающую историю»²³¹.

Другая задача, решение которой часто возлагают на «полезное прошлое» – формирование самоидентификации нации. Подобная роль истории начала активно обсуждаться в середине XIX в., прежде всего в Германии и Италии. Так, историк Иоганн Дройзен (*Johann Gustav Bernhard Droysen*) в речи, произнесенной при вступлении в Берлинскую Академию наук в 1868 г., говорил о том, «какое значение, в том числе и политическое, имеет задача дать народу образ самого себя в его истории»²³².

Роль памяти о военных победах и поражениях для формирования национальной идентичности впервые обозначил французский религиовед и писатель Эрнест Ренан (*Ernest Renan*). В своем докладе «Что такое нация?», прочитанном в Сорбонне в 1882 году, он отмечал: «Нация, как и индивидуумы – это результат продолжительных усилий, жертв и самоотречения. Героическое прошлое, великие люди, слава (но истинная) – вот главный капитал, на котором

²³⁰ Савельева И. М., Полетаев В. В. Историческая наука... Указ. соч. С. 350.

²³¹ Ассман Я. Указ. соч. С. 82.

²³² Дройзен И. Г. Речь, произнесенная при вступлении в Берлинскую Академию наук [1868] // Дройзен И. Г. Историка. СПб., 2004. С. 576.

основывается национальная идея»²³³. Для ее закрепления и упрочения отбираются исторические эпизоды, отвечающие определенным «целеустановкам», а все, что не годится для «героического образа», подлежит забвению. Именно военные триумфы, как правило, составляют основу конструкции коллективной памяти нации.

Однако по мысли Ренана, не только победы объединяют: «Разделять в прошлом общую славу и общие сожаления, – отмечал он, – осуществлять в будущем ту же программу, вместе страдать, наслаждаться, надеяться, вот что лучше общих таможен и границ, соответствующих стратегическим соображениям; вот что понимается, несмотря на различия расы и языка. Я сказал только что: “вместе страдать”. Да, общие страдания соединяют больше, чем общие радости. В деле национальных воспоминаний траур имеет большее значение, чем триумф: траур накладывает обязанности, траур вызывает общие усилия»²³⁴.

В ряде случаев именно поражение может стать центральным событием и «посылом» коммеморации. Ренан считал, что память побежденных «имеет более действенный потенциал, чем память победителей», «императивы, предъявляемые памяти, которая должна справиться с поражением, гораздо сильнее», они мобилизуют и повышают сплоченность социальной группы²³⁵.

Историк Райнхарт Козеллек (*Reinhart Koselleck*) также считал, что побежденные пишут историю лучше, чем победители: «Если победитель видит историю в “краткосрочной перспективе”, оглядываясь на череду успехов, которые благодаря его усилиям принесли победу, то историография побежденных оказывается более сложной и содержательной»²³⁶. Победители

²³³ Renan E. Was ist eine Nation? Rede am 11. März 1882 an der Sorbonne. Miteinem Essay von Walter Euchner, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996. S. 68.

²³⁴ Ibid. S. 56.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Цит. По: Ассман А. Указ. соч. С. 71.

вершат историю в краткосрочном плане, но в долгосрочной перспективе «понимание истории принадлежит побежденным», – писал он²³⁷.

Однако психо-логика (термин А. Ассман) и мифомоторика проигравших может быть разной. Она может базироваться на идее жертвенности (героической или пассивной), и тогда «воспоминание о пережитых страданиях и преступлениях сохраняется для того, чтобы активизировать чувство общности перед лицом внешнего давления, легитимировать собственные притязания и мобилизовать сопротивление»²³⁸. Но «проигрыш» может быть связан и с чувством вины и стыда – если совершено не геройство, а преступление (не случайно большинство теоретических работ в этом проблемном поле принадлежат немецким исследователям). Для подобной ситуации социологом Бернхардом Гизеном (*Bernhard Giesen*) была предложена формула «триумф и травма»²³⁹. Такое переживание – в отличие от жертвенного нарратива – не консолидирует нацию, но создает «провал» в ее идентичности и культурной памяти.

Процессы глобализации детерминировали еще одно явление в области политики памяти. Алейда Ассман назвала его «этическим переворотом в культурной мемориальной практике» – особую роль здесь играет чувство ответственности за «всемирный этос»²⁴⁰. Сегодня ни одна нация не может претендовать на «локальную» память вне критики, выстраивать автономную «мифологию» и конструировать *свою* историю. Американский социолог Джеффри Олик (*Jeffrey K. Olick*) назвал такой принцип обращения с прошлым «политикой сожаления»²⁴¹, историки А. Ч. Булл и Х. Л. Хансен – агонистической памятью²⁴².

А. Ассман отмечала, что динамика коллективной памяти существенно зависит от смены поколений. Обычно требуется 15-30 лет для переосмысления

²³⁷ Ассман А. Указ. соч. С. 71.

²³⁸ Там же. С. 66.

²³⁹ Giesen B. *Triumph and Trauma*. Boulder (Colorado): Paradigm Publishers, 2004.

²⁴⁰ Ассман А. Указ. соч. С. 123.

²⁴¹ Olick J.K. *The Politics of Regret*. Ibid. P. 27.

²⁴² Bull A., Hansen H. L. *On agonistic memory* // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9. Is. 4. Pp. 390-404.

и переоценки прошедших событий: новое поколение формирует иную культуру памяти – «сдвигает профиль воспоминаний»²⁴³. То, что казалось важным, смещается из центра на периферию, ранее бытовавшие ценности сменяются иными настроениями и установками.

В пространстве исторической памяти о локальных военных конфликтах второй половины XX века США, пожалуй, сыграли все обозначенные выше роли – победителя, побежденного, преступника и жертвы. Причем каждая из позиций могла отражать как объективное положение дел (военное поражение во Вьетнамской войне, успех операции в Кувейте и т.п.), так и «сконструированное» пространство (декларация победы при неопределенном исходе Корейской войны, миссия и жертвенность американских солдат перед лицом коммунистической угрозы и т.д.). В рамках коммеморативных практик важен ответ на вопрос, *чем будем считать* это событие, *какой смысл* ему присвоим... Конечно, подобное приписывание (и переписывание) значений процесс не произвольный – его путь пролегает через факт, идеологию и миф. Это происходит с течением времени, через многократные повторения и трансформации – в зависимости от задачи коммеморации. В этом контексте исследователи различают линейное время истории и циклическое время мифа: «историческому прошлому, ушедшему окончательно, противостоят темпоральная конструкция вечного возвращения одного и того же в мифах и ритуалах»²⁴⁴. Элементами такой инфраструктуры выступают различного рода символические ресурсы, среди которых свое место занимает и кино.

Первым в истории опытом политически целенаправленного использования визуального изображения войны считается серия фотографий Роджера Фентона (около 300 снимков), выполненная им в 1855 г. в ходе Крымской кампании и опубликованная издательством «Thomas Agnew & Sons» при поддержке Британского правительства. Война предстала перед публикой в виде пустынных пейзажей, портретов высших офицеров и картин бивачного

²⁴³ Ассман А. Указ. соч. С. 24.

²⁴⁴ Там же. С. 252.

отдыха войск – без разрушений, раненых и убитых. Они стали «противовесом» репортажам корреспондента *Times* Уильяма Рассела, которые оказывали удручающее воздействие на жителей Англии, и не нравились властям. Предполагалось, что работы Фентона «скорректируют впечатление», и эту задачу они выполнили: невозможно было не верить «правде» фотоизображения – реальность, запечатленная механическим прибором, воспринималась как объективная, хотя и не являлась таковой.

В кинематографе впервые ту же роль сыграли ленты об испано-кубинской войне, продемонстрированные публике в июле 1898 г. в *Eden Musee* (Нью-Йорк). Эти фильмы были отчасти постановочными, отчасти документальными: парад моряков, броненосец «Мэн» на рейде Гаваны, генерал Ли, похороны погибших, штурм Сантьяго и т.д. *New York Mail and Express* в те дни писала, что «зрители откликнулись на фильмы с таким энтузиазмом, что многие картины пришлось показывать второй раз»²⁴⁵.

Новая визуальная технология и новый жанр стали иным способом восприятия и обработки опыта войны – более непосредственным, чем газетные новости, и, вместе с тем, более дистанцированным от реальных событий, превращенным в «коллективное безопасное зрелище»²⁴⁶.

Первая мировая существенно подтолкнула развитие жанра: в 1914-1916 гг. в Соединенных Штатах было выпущено 2 военных фильма; в 1916-1917 гг. – 8; в 1917-1918 гг. – 23 из общего числа в 89 лент, т.е. 26%²⁴⁷. В 1918 г. вышел один из первых игровых военных фильмов – «Крестоносцы Першинга», о прибытии американских войск в Европу.

В 1920-30-е гг. американская киноиндустрия во множестве фильмов использовала военную тему как фон: *The Big Parade*, 1925; *What Price Glory?*, 1926; *Wings*, 1927; *Men Without Women*, 1930, *Here Comes the Navy*, 1934;

²⁴⁵ Eberwein R. The Hollywood war film. Oxford, 2010. P. 8.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Подсчеты выполнены на основе таблицы «World War II – Related Hollywood Features, 1940-1947», см: Shain R. E. An Analysis of Motion Picture about War Released by the American Film Industry, 1939–1970. N. Y., 1976. P. 31.

Deva Dogs of the Air, 1935; *Submarine Dl*, 1937 и др. Сюжеты отражали и отстаивали традиционные ценности американской свободы²⁴⁸.

В первоначальном понимании военный (или батальный) фильм был историческим повествованием, реконструирующим события реальной войны с показом оружия, амуниции, приёмов и организации боя. Обычно в центре художественной композиции такого фильма находилась сцена сражения, съёмки сочетали широкие панорамы с крупными планами главных героев.

За 1940-1947 гг. в Голливуде были сняты 3047 фильмов, из них войне посвящены 397, т. е. 13%. В 1942-1943 гг. этот процент был максимальным – 27%. В послевоенные десятилетия в США снимали в среднем 260 картин в год, среди них число фильмов с военным сюжетом несколько уменьшилось, но в 1970-е (в конце Вьетнамской войны) снова возросло²⁴⁹. Развитие жанра отзывалось на актуальные запросы общества.

Голливуд сложился как мощная идеологическая и производственная система, задающей всему миру кинематографические стандарты технологического качества, окупаемости и эстетики. Американский кинематограф, в основу которого заложен принцип формульности (жанровой организации), система актеров-звезд и приоритет зрелищности, максимально реализует роль и функции кино как средства массовой коммуникации, совпадающего с «внутренней формой» эпохи модерна и постмодерна. Все это обеспечивает экономическое присутствие Голливуда в мире: сегодня в среднем 70% кинорынка европейских стран приходится на американскую продукцию²⁵⁰.

Потенциал массового воздействия на зрителя и возможность быстрого и широкого распространения возложили на кинематограф роль политического актора. Для военного кино эта миссия была свойственна изначально и целенаправленно развивалась от конфликта к конфликту. Однако, если в

²⁴⁸ Edwards P. M. *Guide to Films*. London, 1997. P. 8.

²⁴⁹ Shain R. E. *Ibid.*

²⁵⁰ Самутина Н.В. *Современное европейское кино...* Указ. соч. С. 6.

литературе «власти могут ограничиться селекцией уже созданного», то в визуальном пространстве вынуждены идти «по пути заказа»²⁵¹.

Вторая мировая война совпала с технологическими достижениями, включая появление более дешевых и легких кинокамер и пленок, что сделало возможным значительное расширение производства и увеличило зрительскую аудиторию кинематографа²⁵². В годы Второй мировой войны более 90 млн. американцев еженедельно ходили в кинотеатры, увеличив посещаемость примерно на 33%²⁵³. Многие кинотеатры были открыты круглосуточно и отчасти изменили свои социальные функции: они стали площадками проведения акций военных облигаций, пунктами сбора вещей для фронта, местом для коллективного прослушивания радиопередач (например, «Бесед у камина» Ф. Рузвельта) и т.д.²⁵⁴.

В середине июня 1942 г. правительством США было создано Управление военной информации (*The Office of War Information – OWI*) – для координации деятельности СМИ и «улучшения понимания войны общественностью». Руководитель Управления Элмер Дэвис официально провозгласил, что его стратегия – «говорить правду», но вне публичного пространства писал: «Самый простой способ внедрить пропагандистскую идею в умы большинства людей – это позволить ей проникнуть через развлекательную картинку, когда они не осознают, что это пропаганда»²⁵⁵. Кинокритик Клейтон Коппес (*Clayton R. Koppes*) отмечал в те дни: «Агентство надеялось, что фильмы смогут показать значимость вооруженных сил – с гламуром или без, продемонстрировать тщательную подготовку солдат и подготовить общественность к мысли о том, что жертвы их близких не напрасны»²⁵⁶. Популярный лозунг плакатов OWI: “Uncle Sam wants you!”. Наряду с текстами, плакатами, репортажными и

²⁵¹ Вишленкова Е.А. Визуальное народоведение империи... М., 2011. С. 126.

²⁵² Ramsay D. American media and the memory of World War II. New York, 2015. P. 38.

²⁵³ Ibid. P. 38-39.

²⁵⁴ Ibid. P. 39.

²⁵⁵ Цит. по: Edwards P. M. Guide to Films on the Korean War. Westport; London: Gardners Books, 1997. P. 9.

²⁵⁶ Цит. по: Edwards P. Ibid. P. 9-10.

постановочными фото художественные фильмы США (и всех воюющих стран) выполняли мобилизационную и идеологическую функции.

В 1949 г. при Управлении по связям с общественностью министерства обороны США (*Office of the Assistant Secretary of Defence for Public Affairs*) был создан Отдел кинопроизводства (*Motion Picture Production Branch*) для регулирования и облегчения сотрудничества между военными и киноиндустрией. На протяжении 40 лет ведомство возглавлял Дональд Барух (*Donald Baruch*), в 1989 г. на этом посту его сменил Фил Страб. Первоначально Управление снимало 16-мл короткометражки для старшеклассников, кинохронику, документальные и учебные фильмы. Позднее расширило поле своих интересов в киноиндустрии²⁵⁷.

В январе 1964 г. были изданы новые правила сотрудничества, которые предоставили Министерству обороны право голоса в производстве фильмов с использованием военной техники. В Голливуде была введена (и существует по сей день) должность военного супервизора, задача которого – взаимодействие с Пентагоном. Этот офис получал и получает все сценарные заявки и скрипты студий. Если заявка одобрена, следует подписание специального двустороннего соглашения – *Production Assistance Agreement*, в рамках которого Минобороны оказывает студии необходимые услуги, а офис супервизора получает возможность влиять на сценарий. Такая «взаимная эксплуатация» (термин историка Лоуренса Сьюда) предполагает следующие направления партнерства: армия предоставляет оборудование, консультантов, технику, информацию, статистов, а взамен получает средство привлечения новобранцев и целенаправленного формирования положительного имиджа²⁵⁸.

²⁵⁷ Suid L. H. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002; *With the Pentagon's Blessing: Hollywood, the Military, and Don Baruch* // *Hollywood and Film, Military Records*. URL: <https://text-message.blogs.archives.gov/2018/03/01/with-the-pentagons-blessing-hollywood-the-military-and-don-baruch>.

²⁵⁸ Копысов В. Пентагон снимает кино: Как сотрудничают военные и Голливуд // Кинопоиск. 2018. 06.04. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3151100/>

Однако с 1980-х гг. во многих отношениях такое взаимодействие стало менее значительным. Во-первых, новое поколение американских кинематографистов, хотя не в меньшей степени интересовалось жанром военного кино, но в целом придерживалось антивоенных взглядов. Во-вторых, военная техника устаревала и найти танки времен Второй мировой войны или винтовые истребители для их использования в фильме становилось сложно, армия тут никак не могла помочь. В-третьих, усовершенствовались приемы съемок: макеты, а потом компьютерная графика позволили кинематографу обходиться без поддержки военных. Запросов на подобное сотрудничество стало меньше. Тем не менее, офис министерства обороны ежегодно открывает собственный стенд на конференции Продюсерской гильдии США и организует встречу прессы с представителями наиболее востребованных родов войск.

Как правило, Пентагон оказывает киноиндустрии не прямую финансовую помощь, но обеспечивает ее статистами, техникой, квалифицированными консультантами и т.п. Таким образом, определить вклад армии в общий бюджет конкретного фильма не представляется возможным, однако некоторые статистические данные (см. Приложение 1) позволяют сопоставить объемы финансирования про-военных и антивоенных фильмов. В целом сегодня Пентагон поддерживает около 5 % поступающих заявок на съемки.

Военные фильмы во многом были и остаются опорой американской киноиндустрии, «одним из самых продаваемых товаров Голливуда»²⁵⁹. Причину такого положения дел исследователи видят в проблемном поле социальной психологии, а также в особенностях исторического развития США. Р. Эдвардс отмечал, что «для многих мужчин фильмы о войне посвящены одному из самых значительных периодов их жизни, который на мгновение подтолкнул их к мейнстриму истории»²⁶⁰. Военное кино гендерно ориентировано и порождает у мужской части общества устойчивую эмоциональную связь: с одной стороны, это воспоминание о собственном

²⁵⁹ Edwards P. M. Ibid. P. 14.

²⁶⁰ Ibid.

опыте и «боевой семье»; с другой, это привлекательность легитимизированного насилия, возможность выплеснуть агрессию социально одобряемым путем²⁶¹. В результате «великая машина для повествования, которой стал Голливуд, и интересы американской нации, полностью приверженной победе, составили впечатляющую пару»²⁶².

Помимо государственной власти силой, которая влияла – чаще опосредованно, а иногда и непосредственно – на производство Голливудом военных фильмов, были различные социальные институты и общественные движения. Мы рассмотрим и те из них, которые в отношении военных конфликтов придерживались официальной позиции, и антивоенные.

Первая и Вторая мировые войны сформировали в обществе «представление о том, как может выглядеть и звучать война»²⁶³. Фильмы 1920-х – начала 1950-х гг., близкие к этим событиям, были сняты с понятным благоговением к полям сражений и доблести солдат. Однако позднее в жанре произошел существенный сдвиг, фильмы о войне стали адресовали зрителю более сложные и разнообразные послания.

Свойственные американской культуре и американскому образу жизни ценности во многом восходят к пуританской этике и призывам Джона Уинтропа (*John Winthrop*, 1588-1649) основать «Город на холме», где избранный народ станет моральным и политическим примером для остального мира. Многие колонисты верили, что в Новом Свете будет построено гармоничное общество, свободное от институциональных ограничений Старой Европы, в этом «саду» вырастет образцовое демократическое государство, работающее во благо простого человека и расширяющее индивидуальную свободу далеко за пределы всего, что можно было себе представить ранее. Понятие об американской исключительности стало весьма распространенным, его сторонники считали, что Соединенные Штаты, с их политическими

²⁶¹ Edwards P. M. Ibid. P. 14.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Clarke J. War Films. London: Virgin, 2006. P. 9.

институтами, зарождающимся индивидуализмом, обширными территориями и центральной ролью фронта в формировании национального характера представляют собой уникальный социальный, политический и моральный эксперимент ²⁶⁴. Подобная точка зрения лежала в основе действий правительства, общества и армии во всех войнах, которые США вели на протяжении XVIII – середины XX вв. Однако она оказалась несостоятельной перед реалиями локальных конфликтов второй половины двадцатого столетия.

Вторая мировая война фактически оказалась последней безусловно «хорошей» войной в общественном сознании американцев. Неоднозначность последующих конфликтов породила сложные и противоречивые нарративы – как в общественно-политическом пространстве, так и в искусстве.

К середине 1950-х гг. сотрудничество Пентагона и Голливуда породило ряд социальных творческих проектов, направленных на «скрытую рекламу» официальной пропаганды. Такой была, например, секретная программа «Воинствующая свобода», инициированная христианином-евангелистом Джоном К. Брогером (John C. Broger) и поддержанная министром обороны Эрвином Уилсоном. В 1955 г. в рамках этого проекта была напечатана одноименная брошюра, которая распространялась среди военнослужащих и гражданского населения Латинской Америки и Французского Индокитая²⁶⁵. В ней сравнивались и противопоставлялись идеологии «свободного мира» и «коммунизма», устанавливались моральные принципы, к которым должен стремиться каждый гражданин. Год спустя Объединенный комитет начальников штабов привлек к участию в программе несколько самых громких имен Голливуда: режиссера Джона Форда (*John Ford*), продюссера Мэриана Купера (*Merian C. Cooper*), актеров Джона Уэйна (*John Wayne*) и Уорда Бонда (*Ward Bond*). С участием всех четверых был снят фильм «Крылья орлов» (1957),

²⁶⁴ The Columbia companion to American history on film. Ibid. P. 561-562.

²⁶⁵ Militant Liberty. A Program of Evaluation and Assessment of Freedom. Washington, DC: United States Department of Defense. 1955.

посвященный истории военно-морской авиации США и выстраивающий некую преемственность между прошлыми победами и настоящим днем²⁶⁶.

Поддержка Джоном Уэйном программы «Воинствующая свобода» была весьма предсказуемой и очень ценной для Вашингтона. Никто из голливудских звезд того времени не обладал подобной силой влияния на аудиторию и не был настолько готов использовать свое влияние в политических целях.

Дж. Уэйн стал лучшим представителем американского патриотизма, настоящим символом официального политического курса. Хотя он не служил в армии во время Второй мировой войны, из-за его многочисленных ролей («Назад в Батаан», реж. Э. Дмитрик, 1945; «Пески Иводзимы», реж. А. Дван, 1949; «Самый длинный день», Д. Занук, 1962 и др.) публика считала Уэйна образцовым американским солдатом, представлявшим вооруженные силы лучше, чем кто-либо. «Король вестернов» оказался воплощением могущественного мифа об американском пограничнике, укрощающем мир²⁶⁷.

Персонажи и личность Дж. Уэйна имели такой вес во многом из-за его политической активности за кадром. Зрители знали, что когда Уэйн спасал Гавайи от красных в «Большом Джиме Маклейне» (Big Jim McLain, реж. Э. Людвиг, 1952) или помогал китайским детям в «Кровавой аллее» (реж. У. Уэллман, 1955), он не просто играл роль. Уэйну удалось интегрировать свои взгляды и свою профессию гораздо больше, чем другим кинозвездам его времени. Он активно поддерживал нападки на голливудских левых в период Дж. Маккарти; в конце 1940-х – начале 1950-х гг. три срока подряд занимал пост президента Ассоциации киноискусства (MPA); открыто выступал в поддержку Республиканской партии, в том числе антикоммуниста Ричарда Никсона. В 1965 г. Уэйн стал попечителем организации «Американцы за конституционное действие»²⁶⁸.

²⁶⁶ Shaw T. Hollywood's Cold War. Edinburgh, 2007. P. 204.

²⁶⁷ Ibid. P. 206.

²⁶⁸ Ibid. P. 208.

За границей Уэйн владел правами на добычу полезных ископаемых в Конго, в 1959 г. левое правительство Панамы обвинило его в финансировании переворота через деловые отношения с сыном бывшего президента. В середине 1970-х гг. госсекретарь Генри Киссинджер открыто опирался на наследие Уэйна, сравнивая свои дипломатические достижения с деятельностью «непобедимого ковбоя»²⁶⁹.

Незадолго до смерти звезды в 1979 г. Конгресс США отчеканил медаль в его честь с надписью: «Джон Уэйн, американец»²⁷⁰.

Влияние созданного актером «собирательного образа» на общественные настроения было исключительно велико: социологи и психологи говорили о «синдроме Джона Уэйна» – подражании кумиру, которое нашло выражение и в системе ценностей, и в поступках молодых людей²⁷¹. Это имя стало нарицательным и использовалось для обозначения идеала мужества и бескорыстия, подпитывало «романтические иллюзии» восприятия войны²⁷². «Я был воспитан на этике Робин Гуда, и как Джон Уэйн отправился спасать людей», – писал один из участников Вьетнамского конфликта²⁷³. «Я отдал свойдохлый член за Джона Уэйна», – признавался Рон Кович, вернувшийся из Вьетнама прикованным к инвалидному креслу.²⁷⁴

Риторика государственных и общественных деятелей (доктрина президента Джона Кеннеди, «революция» Рональда Рейгана и др.), примеры медийных фигур (Оди Мёрфи²⁷⁵, Джона Уэйна и др.) формировали ожидания молодых американцев от «далекой» войны – в Корее, Вьетнаме, Ираке – как от

²⁶⁹ Shaw T. Ibid. P. 207.

²⁷⁰ Ibid. P. 209.

²⁷¹ Herzog T.C. Ibid. P. 18.

²⁷² Ibid. P. 21, 35.

²⁷³ Ibid. P. 35.

²⁷⁴ Ibid. 207.

²⁷⁵ Оди Мёрфи (Audie Leon Murphy) – участник Второй мировой войны, удостоенный наибольшего количества наград за личное мужество, в том числе Медали Почета США и французского Ордена почётного легиона. Снялся в 44 фильмах, в том числе в роли самого себя в фильме *To Hell and Back* (1955).

«великого похода», «победоносного марша», «долга чести» и т.п. Но реальность зачастую порождала иные метафоры.

Корейская война во многом оказалась маргинальной в общественном сознании американцев и не оставила существенных следов в публичном пространстве США. Но война во Вьетнаме оказала колоссальное воздействие на американское общество. Этот конфликт во многом был уникален тем, что впервые в истории коммуникация военного периода была двусторонней – «сопряжением политики вооруженного конфликта и масс-медиа»²⁷⁶. Если ранее военная цензура была непременным фактором и условием освещения подобных событий, то в период войны во Вьетнаме Пентагон отказался от какой-либо формы давления на журналистов. Помимо военных корреспондентов, опиравшихся исключительно на официальные данные Информационного департамента американского военного контингента и размещавших свои материалы в армейской газете *Stars and Stripes*, ведомственных изданиях родов и видов вооруженных сил и листках, предназначенных для распространения среди личного состава, к августу 1966 г. во Вьетнаме было аккредитовано более 400 гражданских журналистов²⁷⁷. Наиболее известны из них: М. Герр (*M. Herr*), Н. Шихан (*N. Sheehan*), Д. Хальберстам (*D. Halberstam, New York Times*); П. Арнетт (*P. Arnett, Associated Press*), Р. Горальски (*R. Goralski*) и др. Они писали в основном в жанре аналитической заметки, и их позиция зачастую весьма сильно расходилась с официальной²⁷⁸. Таким образом, власть оказалась не единственным источником новостей и репрезентантом внешней политики, СМИ получили «голос в политической коммуникации»²⁷⁹. Американское общественное мнение широко воспользовалось своим правом участия в политической жизни государства.

²⁷⁶ Авдоница Н.С. Природа вооружённого конфликта в информационном обществе // *Власть*. 2011. № 9. С. 68.

²⁷⁷ Федюшко Д.И. Война во Вьетнаме в творчестве американских военных и гражданских журналистов (1960-1970-е годы) // *Война в американской культуре: тексты и контексты: [сб. статей]*. М., 2017. С.134.

²⁷⁸ Hollin D. *The 'Uncensored War': The Media and Vietnam*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986, etc.

²⁷⁹ Федюшко Д.И. Указ. соч. С. 134.

Первые антивоенные выступления против конфликта в Индокитае имели место в США еще в 1954 г., когда комитет американских квакеров, купив целую страницу «Нью-Йорк Таймс», разместил на ней текст с опасениями перед вторжением Соединенных Штатов во Вьетнам. К 1964 г. социальные движения приобрели массовый характер. Многотысячные студенческие демонстрации, публичное сжигание извещений о военном призыве, поминальные службы, самосожжение, рассылка и публикация фотографий жертв военных действий, митинги, марши к зданиям Пентагона (октябрь 1967 г., 100 тыс. участников) и ООН (апрель 1967 г., от 100 до 400 тыс. участников по разным оценкам), волнения во время съезда Демократической партии США (август 1968 г.), – все эти и другие формы протеста стали заметным явлением общественной жизни США середины 1960-х – начала 1970-х гг.²⁸⁰.

В публичном визуальном пространстве протестные акции были начаты художниками, скульпторами и фотографами: коллективная инсталляция «Башня протеста» (1966), «Памятник погибшим в засаде» (Д. Флавин, 1966), скульптуры ветерана Вьетнама М. Морреля с изображением американского флага в цепях, в виде фигуры повешенного и т.п. (1966), плакаты «Америка пожирает свои детей» (Дж. Беллоли, 1970), «Остановите войну сейчас!» (неизвестный художник, 1970) и др.²⁸¹.

Если олицетворением официального милитаристского курса в кинематографе США был Джон Уэйн, то аналогичной иконой антивоенного движения стала актриса Джейн Фонда. С конца 1960-х гг. Фонда много занималась политическим активизмом, открыто выступала за феминизм, гражданские права и против войны во Вьетнаме, не скрывая своих левых взглядов и называя себя революционеркой²⁸².

²⁸⁰ McCormick A.L. The Vietnam antiwar movement in American history. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers, 2000.

²⁸¹ Israel M. Kill for peace: American artists against the Vietnam War. Texas Press, 2013.

²⁸² Hershberger M. Jane Fonda's War: a Political Biography of an Antiwar Icon. New York: New Press, W.W. Norton & Company, 2005.

В 1970 г. Фонда поддержала организацию «Ветераны Вьетнама против войны», была удостоена звания ее Почетного национального координатора и возглавила тур по кампусам колледжей для сбора средств в пользу этого объединения. В 1971 г. вместе с писателем Фредом Гарднером и актером Дональдом Сазерлендом она организовала антивоенное шоу «Tree the Army». Тур, который Фонда называла «политическим водевилем», включал в себя посещение военных городков, встречи с солдатами и беседы об их возможной отправке во Вьетнам, весь проделанный путь был задокументирован в фильме (*F.T.A.*, реж. Ф. Паркер), который вышел на экраны в следующем году²⁸³.

С 1965 по 1972 г. почти 300 американцев (учителя, пасторы, юристы) посетили Северный Вьетнам, чтобы лично увидеть происходящие события. В июле 1972 г. аналогичную поездку предприняла и Джейн Фонда. Она посещала подвергшиеся бомбардировке деревни, школы и больницы, встречалась с пленными американцами, выступала на радио в Ханое с осуждением военной политики США. Действия актрисы подверглись резкой критике со стороны американцев, особенно военнослужащих. Вокруг поездки сформировалось целое поле легенд, мифов и прямых фальсификаций, в большинстве своем позднее опровергнутых²⁸⁴. Актриса вошла в неофициальный топ-10 американских предателей, ее коммуникации до 1973 г. отслеживались Агентством национальной безопасности США. Однако привлечь актрису к уголовной ответственности не удалось – ее действия были признаны не противоречащими закону²⁸⁵. Не повлияла политическая активность и на ее карьеру. В 1978 г. на пике популярности Фонда получила вторую премию «Оскар» за главную женскую роль в антивоенном фильме Хэла Эшби «Возвращение домой». Актриса последовательно выступала и против других военных конфликтов, которые вели США, в частности против войны в Ираке.

²⁸³ 'Indochina Peace Campaign'. Womankind. The Chicago Women's Liberation Union Herstory Project. November 1972.

²⁸⁴ Hershberger M. Jane Fonda Grants Some P.O.W. Torture // The New York Times. 1973. April 7. P. 11.

²⁸⁵ Ibid.

Олицетворяя определенные общественные силы и символизируя взгляды разных групп американского социума, Джон Уэйн и Джейн Фонда были теми, кто непосредственно влиял на творческие решения в сфере производства военного кино. О том, как те или иные взгляды и системы ценностей воплощались в конкретных фильмах, мы скажем ниже. Здесь же подчеркнем, что отразив на экране эпоху, Голливуд предоставил исследователю инструмент для осмысления социального раскола тех лет. Фильмы рассказывают не только о сражениях и людях, больше всего они рассказывают о самой Америке.

Подведем итоги в этой части исследования:

государственная власть является важнейшим актором формирования «политики памяти» посредством специально созданных социальных институтов;

кинматограф может быть охарактеризован как один из таких институтов, и в случае Голливуда – мощной идеологической и производственной системы – это утверждение особенно верно;

создание военных фильмов изначально было связано с политическим заказом, а во второй половине XX в. в США сформировалась целая сеть учреждений – посредников между органами государственной власти и управления, Пентагоном и Голливудом (Отдел кинопроизводства при Управлении по связям с общественностью министерства обороны США; Офис военного супервизора в Голливуде и т.д.);

влияние государства на кинопроизводство не было единственной силой, определяющей содержание фильмов и характер их «послания» зрителю, не менее важным фактором с середины 1950-х гг. стали общественные движения – как патриотические, антикоммунистические, так и антивоенные; в медийную эпоху «иконами» таких движений нередко становились деятели Голливуда;

вместе с тем, определение пути развития кинматографа государством и социумом не было «линейным» и однозначным, конкретные творческие решения зависели от индивидуальной гражданской и личностной позиции создателей конкретных фильмов.

2.2. Внешняя политика США как идеологический бэкграунд фильмов о локальных военных конфликтах

Стремление к достижению геополитических целей и экономической экспансии, врожденная агрессия человечества, психические отклонения властителей, избыточный рост населения и нехватка ресурсов, преобладание молодежи в структуре общества, – это далеко не полный перечень подходов, теорий и концепций, объясняющих «природу» войны. Но помимо *объяснения* можно говорить о категориях *отношения* людей к вооруженным конфликтам. Спектр мнений здесь предельно широк: от теорий «справедливой войны», сформулированных еще Аристотелем и Цицероном, через *Primat der Außenpolitik* Карла фон Клаузевица и идеи особой духовности «святой» войны П. Ж. Прудона до последовательного гуманиста Эразма Роттердамского («в войне нет ничего святого, она неразумна, является воплощением всех бед и страданий»²⁸⁶) и И. Канта, который считал войну варварством, недопустимым в цивилизованном мире²⁸⁷.

«Бывают национальные события, – писал Морис Хальбвакс, – которые одновременно видоизменяют жизнь каждого. Они редки. Тем не менее, они предоставляют всем жителям страны опорные точки во времени»²⁸⁸. Вторая мировая война, безусловно, была таким событием для любого жителя Евразии и Америки. Была ли аналогичной роль военных конфликтов второй половины XX в.?

В этот период Соединенные Штаты участвовали во множестве локальных конфликтов: Корейская война (1950-1953), операция *PBSuccess* в Гватемале (1954), блокада Кубы (1961), Война во Вьетнаме (1955-1975), военная помощь в Доминиканской Республике (1965) и Афганистане (1981-2021), вторжение в Панаму (1989), война в Персидском заливе (1990-1991), Иракская война (2003-

²⁸⁶ Цит. по: Гусейнов А.А. Философские и моральные оценки войны // Этика. М.: Гардарики, 2005. С. 396.

²⁸⁷ История философии / А.Н. Волкова, В.С. Горнев, Р.Н. Данильченко. М., 1997.

²⁸⁸ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. С. 142.

2011; 2014-2017) и др. Мы сосредоточим внимание на тех, которые имели наибольший общественный резонанс и вызвали существенный отклик в культуре: Война в Корее (1950-1953), Вьетнамская война (1955-1975), война в Персидском заливе (1990-1991) и вооруженное вмешательство в Ираке (2003-2011; 2014-2017).

Все эти события являются не только важной частью американской истории, но и важной частью американской мифологии. Слова «Вьетнам», «Афганистан», «Ирак» содержат множество значений, ценностей и коннотаций, которые во многом были сформированы художественными практиками – фильмами, телевизионными репортажами, романами, устными историями, поэзией, видеоиграми, комиксами, музыкой и т.д. Сложный гибрид смыслов, которые американцы вкладывают в эти понятия, содержат как реальные, так и вымышленные события, а также тексты и визуальные образы тех и других.

Целый ряд исследователей (Бренда Бойл (*Brenda M. Boyle*), Эстер Энхуто (*Esther Enjuto*), Сюзан Джеффорд (*Susan Jeffords*), Джон Клянен (*John Kleinen*), Сара Пайк (*Sara L. Pike*), Нгуэт Нгуен (*Nguyet Nguyen*), Эллиот Стегал (*Elliott Stegall*), Джон Стори (*John Storey*), В. Л. Берсенева, Д. В. Кузнецов и др.) рассматривали отдельные аспекты взаимосвязей и взаимовлияния между внешней политикой США, государственной пропагандой и темой войны в американской культуре.

На основе анализа их работ мы выделили хронологические периоды в этом проблемном поле. Рассмотрим каждый из периодов, характеризуя динамику внешней политики и государственной идеологии США и выделяя ключевые военные фильмы, «маркирующие» происходящие изменения.

1950-1962 гг.

События 1950-1953 гг. в США носят официальное название «полицейской операцией», в Республике Корея распространен термин «Инцидент 25 июня», в КНДР – «Отечественная освободительная война». Конфликт имел черты как гражданской войны, так и «опосредованной войны» между США и их союзниками и КНР и СССР. Смысл вмешательства США был

сформулирован президентом Гарри Трумэном: «Мы сражаемся в Корее для того, чтобы нам не пришлось воевать в Уичите, в Чикаго, в Новом Орлеане или в бухте Сан-Франциско». Несмотря на декларацию успешной борьбы с «коммунистической угрозой» к середине 1951 г. боевые действия зашли в тупик – ни одна из сторон не могла добиться решающего преимущества, несколько международных конференций по урегулированию конфликта не увенчались успехом. Д. Эйзенхауэр, став президентом, совершил поездку в Корею, стремясь завершить войну. Но решающим событием стала смерть И. В. Сталина. В марте 1953 г. Президиум ЦК КПСС проголосовал за прекращение участия СССР в конфликте. Потеряв поддержку союзника, Китай согласился на репатриацию военнопленных и другие уступки, 20 апреля 1953 г. начался обмен ранеными. Официального окончания войны объявлено так и не было. Потери США составили 37 904 военнослужащих убитыми, пленными и пропавшими без вести²⁸⁹.

В 1950-е гг. Голливудом было снято более 30 фильмов о Корейской войне: «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*), 1951, реж. Сэмюэл Фуллер (*Samuel Fuller*); «Отступи, ад!» (*Retreat, Hell!*), 1952, реж. Джозеф Х. Льюис (*Joseph H. Lewis*); «Мосты у Токо-Ри» (*The Bridges at Toko-Ri*), 1954, реж. Марк Робсон (*Mark Robson*); «Высота Порк Чоп» (*Pork Chop Hill*), 1959, реж. Льюис Майлстоун (*Lewis Milestone*) и др. Большинство из них – либо боевики, сюжет которых сосредоточен на конкретной (как правило, успешной для США) военной операции, либо мелодрамы.

События в Корее в Соединенных Штатах часто называют забытой или неизвестной войной – память о ней «перекрыта» более масштабным противостоянием во Вьетнаме.

Уже в период Индокитайской войны (1946-1954) США активно поддерживали Францию в борьбе за сохранение ее колоний. Хотя американские солдаты не принимали участия в военных действиях, правительства двух стран сотрудничали в рамках договора о материальной и финансовой помощи

²⁸⁹ КНДР // Зарубежное военное обозрение. 2005. № 1 (694). С.44-75.

(*Mutual Defense Assistance Act*, 1949), с 1950 г. в Сайгоне начала работу военная миссия (*Military Aid Advisory Group*)²⁹⁰. На формирование внешней политики США существенное влияние оказала так называемая «теория домино»: этой метафорой президент Д. Эйзенхауэр обозначил опасность победы коммунистического режима в Индокитае, которая повлечет за собой подобную смену политических режимов в других странах Юго-Восточной Азии – Камбодже, Лаосе, Тайланде и т.д. Женевская конвенция (1954), обозначившая границу 17-й параллели; создание СЕАТО (*South-East Asia Treaty Organization*) и др. шаги не разрешали конфликт, но углубляли его, повышали уровень эскалации в регионе.

1962-1973 гг.

Вьетнамская война – один из крупнейших конфликтов второй половины XX в., она занимает существенное место в новейшей истории Вьетнама, США и СССР. С 1961 по 1975 гг. погибли 56 555 американских военнослужащих, не менее 200 000 сайгонских солдат, примерно миллион солдат Национального фронта освобождения Южного Вьетнама и армии Северного Вьетнама, полмиллиона гражданских лиц; около десяти миллионов людей остались без крова²⁹¹.

«Америка уходит из Вьетнама... Однако Вьетнам не уходит из Америки, – написал 24 января 1973 г. политический обозреватель *The New York Times* Джон Рестон, – влияние этой войны будет сказываться на американской жизни на протяжении многих лет»²⁹². Он оказался совершенно прав, причем это влияние стало весьма неоднозначным, а попытки осмысления этой войны на уровне массового и индивидуального сознания продолжают по сей день. Вьетнамская война породила целый спектр ценностных ориентаций и социальных представлений, сменявших друг друга, переплетавшихся в

²⁹⁰ Ильинский М. М. Пепел четырёх войн (1939-1979 гг.). М.: Вече, 2000.

²⁹¹ Statistics // Project on Government Secrecy Federation of American.

<http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RL32492.pdf>; DeBruyne N. F. American War and Military Operations Casualties: Lists and Statistics. Congressional Research Service. 2017. 26 April.

²⁹² Reston J. War Leaves Deep Mark on U.S. // *The New York Times*. 1973. 24 January. P. 85.

сложных комбинациях: патриотизм и гордость за свою страну – Великую Америку, оплот свободы и демократии; страх перед прямым участием сограждан в военных конфликтах, не входящих в сферу национальной безопасности США; чувство вины за гибель гражданского населения Вьетнама, разрушение городов и деревень, применение отравляющих веществ и т.п.; оскорбленная национальная гордость как результат поражения в войне; понимание безнравственности претензий Америки на мировое господство, на лидерство, навязываемое другим народам агрессивными методами; недовольство правительством и его неспособностью справиться с кризисными явлениями внутри страны и вне ее, утрата доверия к власти и т.д.

Журналист Майкл Герр, определяя противоречивую природу своего опыта войны, признался, что слово «Вьетнам» означает одновременно лучшее и худшее из его переживаний – «боль, удовольствие, ужас, вина, ностальгия», «Вьетнам ... мы все были там», – писал он ²⁹³. Вьетнамская война – одновременно водораздел, разрыв, «шрам», но и символ единства, «союз» американской нации. Идеи социальной сегментации и политических разногласий в этом проблемном поле соседствуют с холизмом и общественным согласием. И те, и другие умонастроения транслировались как властью, так и различными социальными группами, находили отражение в культуре, в том числе в кинематографе. На протяжении нескольких десятилетий художественные практики интегрировались со злободневными проблемами и явлениями.

Фильмы, созданные непосредственно в период войны, как правило, укладывались в официальную идеологическую схему, призванную в максимально доступной форме показать и доказать американскому обществу необходимость вмешательства США в конфликт в Юго-Восточной Азии. Фильмов было снято не так много; в большинстве случаев они не отличались

²⁹³ Цит. по: Beattie K. *The Scar That Binds*. New York, London, 1998. P. 3.

высоким качеством и снимались в основном для молодежной аудитории²⁹⁴. Кинематографисты не брали на себя рисков конфронтации с правительством с одной стороны и общественным мнением – с другой. Студии неохотно инвестировали средства в кинопроекты, посвященные необъявленной войне – сомнительной в моральном отношении и небывалой с точки зрения боевых поражений американской армии. Кроме того, война была широко и активно представлена телевизионном экране, и Голливуд не спешил конкурировать с «горячей» документалистикой²⁹⁵.

Период был ознаменован появлением таких фильмов, как: «Плотный огонь» (*Brush fire*), 1962, реж. Джек Уорнер мл. (*Jack Warner, Jr.*); «Янки во Вьетнаме» (*A Yank in Viet-Nam*), 1964, реж. Маршалл Томпсон (*Marshall Thompson*); «Зелёные береты» (*The Green Berets*), 1968, реж. Рэй Келлогг (*Ray Kellogg*), Джон Уэйн (*John Wayne*), Мервин Ле Рой (*Mervyn Le Roy*); «Привет герою» (*Hail, Hero!*), 1969, реж. Дэвид Миллер (*David Miller*); «Вьетнам, Вьетнам» (*Vietnam! Vietnam!*), 1971, реж. Шерман Бек (*Sherman Beck*); «Гости» (*The Visitors*), 1972, реж. Элиа Казан (*Elia Kazan*) и др.

Этим лентам была свойственна жесткая поляризация по принципу «свой – чужой» и изображение «дегуманизированного врага»: вьетнамцы в них подчеркнута «не белые», выглядящие совсем иначе, чем американские солдаты, в картинах присутствовал откровенно расистский подход²⁹⁶.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов появились фильмы, укладывающиеся в эту схему, но уже поднимавшие проблемы дезертирства, развития движения хиппи, нежелания молодых людей отправляться на непопулярную войну, несоответствия боевой обстановки во Вьетнаме ожиданиям рядовых солдат: «Вспышка» (*Explosion*), 1969, реж. Джулс Бриккен (*Jules Bricken*); «Летнее дерево» (*Summer tree*), 1971, реж. Энтони Ньюли

²⁹⁴ См. подробнее: Llacer E.V., Enjuto E., *Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood // Film-Historia*. 1998. Vol. VIII, No.1. P. 3.

²⁹⁵ Ramsay D. *Ibid.* P. 49.

²⁹⁶ Kleinen J. Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese // *Asia in Europe, Europe in Asia / S. Ravi, B.-L. Goh, M. Rutten (Eds.)*. Singapore, 2004. Pp. 137-166.

(*Anthony Newley*); «Любовь '72» (*Love-In '72*), 1970, реж. Карл Хансен (*Karl Hansen*), Сидни Найт (*Sidney Knight*), Симон Наштерн (*Simon Nuchtern*); «Двое» (*Two People*), 1973, реж. Роберт Уайз (*Robert Wise*) и др.

В этот же период на экраны вышла самая знаменитая картина, посвященная Корейской войне – «Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» (*M*A*S*H*), 1970, реж. Роберт Олтмен (*Robert Altman*). Одноименный роман Ричарда Хукера был опубликован в 1968 г., и хотя действие книги (а затем фильма) происходили в Корее, в них явно ощущалась атмосфера протеста против войны во Вьетнаме. Яркая антивоенная «черная» комедия стала чрезвычайно популярной. Знаменитый кинокритик Роджер Эберт (*Roger Ebert*) написал о ней: «В случае с "MASH" смех вызывает не веселое. Мы смеемся, чтобы не плакать»²⁹⁷.

1974-1979 гг.

Вплоть до окончания войны тема Вьетнама во многом была «маргинальной» в американском кинематографе, но после ее окончания Голливуд стал активно отражать и репрезентировать общий внешнеполитический курс общества и правительства. Фильмы этого периода были пропитаны антивоенной философией. Их сюжеты рассказывали об уклонении от призыва, широком употреблении наркотиков в действующей армии, движении хиппи. Заметное место в них занимала мысль о том, что эта непопулярная война должна быть «похоронена», забыта, преодолена в массовом сознании. Фильмы часто имели глубокий психологический подтекст, раскрывающий сущность серьезных проблем, с которыми сталкивались вернувшиеся в США участники войны. Военная тема в основном звучала в контексте «вьетнамского синдрома». Характерный в этом отношении фильм – «Возвращение домой» (*Coming Home*) режиссера Хэла Эшби. Главная героиня (Джейн Фонда), первоначально патриотично настроенная и полностью поддерживающая участие США в войне во Вьетнаме, постепенно меняет свои взгляды – она видит, какими стали люди, вернувшиеся с войны, как их мучают

²⁹⁷ Ebert R. M*A*S*H. January 01, 1970. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/mash-1970>

воспоминания, как тяжело им осознавать, что теперь они никому не нужны. В данном фильме присутствовала отчетливая критика правительство США – именно на администрацию в нем возложена вина за участие в конфликте.

Иначе теперь в кино решалась и проблема феминности / маскулинности. Бренда Бойл (*Brenda Boyle*) отмечала, что после вывода американских войск и окончания войны значительной трансформации в США подверглись гендерные сценарии социальных моделей поведения, и значительную роль в этом сыграл кинематограф. Два десятилетия после Второй мировой войны на экране и в обществе существовал образ мужественного и великодушного солдата-победителя, человека, обладающего традиционным набором ценностных ориентаций и моральных качеств, некий привлекательный идеализированный образ, которому должны были следовать все американские мужчины. Неоднозначная Вьетнамская война детерминировала необходимость в разработке «новой формы мужественности». И если сначала это была «модель Джона Уэйна» («идеального» солдата, человека действия, беспрекословно и эффективно выполняющего военный приказ; «Зелёные береты, 1968), то к середине 1970-х гг. парадигма существенно изменилась²⁹⁸. Военные нарративы теперь предлагали другие способы быть мужественным. Анна Цушлаг (*Anna Zuschlag*) выдвинула идею о том, что мужчины, отказавшиеся брать в руки оружие, не пожелавшие отправиться воевать во Вьетнам, бросили вызов общественному мнению и тем самым «открыли» новый вид маскулинности – через противопоставление себя большинству, нонконформизм и личную гражданскую ответственность. В 1960-е их «клеймили» как «радикальную угрозу для всей нации», в 1980-е в жизни и на экране они стали восприниматься как истинные герои²⁹⁹. По словам Элиота Стегалла (*Eliot Stegall*), Голливуд одновременно репрезентировал меняющуюся в реальном мире парадигму

²⁹⁸ Boyle B.M. Prisoners of war: formations of masculinities in Vietnam war fiction and film. The Graduate School of the Ohio State University, 2003. P. 3.

²⁹⁹ Zuschlag, A.L. Green Berets and Gay Deceivers: The New Left, The Vietnam Draft and American Masculinity. The University of Western Ontario, 2015.

представлений о маскулинности и создал новый миф об американских мужчинах³⁰⁰.

С середины 1970-х гг. на киноэкране изменилась и роль противника: вьетнамцы «превратились» в безжалостных и хитрых врагов, олицетворявших «жёлтую опасность». В данном ракурсе интересно исследование Нгуэта Нгуена (*Nguyet Nguyen*) «Представление Вьетнама во вьетнамских и американских фильмах»³⁰¹. В его работе осуществлено сравнение двух картин – вьетнамской и американской, выпущенных в один год (1979): «Поле дикого риса» (*Canh Dong Hoang*) и «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*). Автор опирался на постколониальную теорию и «теорию господства», выявив сходства и различия в изображении «врага», представления о национализме и индивидуализме. Н. Нгуен счел, что в «Апокалипсисе» вьетнамцы были показаны безликими «другими», что отразило «империалистическую позицию» авторов фильма. В «Поле», по мнению автора статьи, было предложено более сбалансированное изображение врага-американца: национальная принадлежность и индивидуальность героев в этой ленте были представлены как две стороны единого целого.

После окончания войны и смены официального внешнеполитического курса США Голливудом был создан целый ряд малобюджетных фильмов – так называемого «эксплуатационного кино», со множеством сцен насилия: «Вехи» (*Milestones*), 1975, реж. Джон Дуглас (*John Douglas*), Роберт Крамер (*Robert Kramer*); «Герои» (*Heroes*), 1977, реж. Джереми Каган (*Jeremy Kagan*); «Парни из роты С» (*The Boys in Company C*), 1978, реж. Сидни Дж. Фьюри (*Sidney J. Furie*); «Иди и скажи спартамцам» (*Go Tell the Spartans*), 1978, реж. Тед Пост (*Ted Post*) и др. Выход этих фильмов на экраны, с одной стороны, стал свидетельством попыток использования актуальной тогда «вьетнамской темы» для получения прибыли от проката; а с другой – ознаменовал необходимость

³⁰⁰ Stegall E. Igeological, dystopic, and antimythopoeic formations of masculinity in the Vietnam war film. Florida State University, 2014.

³⁰¹ Nguyen N. Representation of Vietnam in Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of *Canh Dong Hoang* and *Apocalypse Now*. University of Oregon, 2009.

изживания военной травмы целого поколения. Это была и сублимация опыта насилия через его повторение на экранах, и своеобразный коммуникационный код «для своих», и зарождение новой этики в отношении войны. Это свидетельство попыток использования актуальной тогда «вьетнамской темы» для получения прибыли от проката³⁰².

В конце 1970-х появились и фильмы с выраженным антивоенным пафосом: «Возвращение домой» (*Coming Home*), 1978, реж. Хэл Эшби (*Hal Ashby*); «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*), 1978, реж. Майкл Чимино (*Michael Cimino*); «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*), 1979, реж. Фрэнсис Форд Coppola (*Francis Ford Coppola*) и др.

Отметим, что Ф. Coppola позиционировал своё творение, как «окончательный фильм о Вьетнаме»³⁰³. Последней эта лента, конечно, не стала, но оказалась финальной для целой эры «вины за войну»³⁰⁴.

1980-1991 гг.

С победой на выборах Рональда Рейгана Соединенные Штаты начали новую фазу исторического и идеологического развития – период «восстановления национальной гордости и традиционного величия»³⁰⁵. Официальный взгляд на локальные войны кардинально изменился: от антивоенных настроений конца 1960-70-х гг. – к их оправданию и мифологизации. Правительством были организованы и проведены специальные акции по преодолению «вьетнамского синдрома»: захоронение неизвестного солдата, публикация официальных комментариев военных потерь и финансовых убытков и т.д. Тенденция реабилитации войны нашла свое отражение и в кинематографе: происходило искусственное «переписывание» событий локальных войн³⁰⁶. Консервативная часть общества позитивно

³⁰² См. подробнее: Кузнецов Д.В. Указ. соч. С. 159.

³⁰³ Сердце тьмы: Апокалипсис кинематографиста. Факс Бар, Джордж Хикенлупер, Элионор Coppola, 1991. (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Fax Bahr, George Hickenlooper, Elanor Coppola, 1991).

³⁰⁴ Кузнецов Д.В. Указ. соч. С. 166.

³⁰⁵ Llacer E.V., Enjuto E. Ibid. С. 5

³⁰⁶ Ibid.

встречала боевики, героизирующие американских солдат, фильмы стали преодолением «исторической амнезии семидесятых»³⁰⁷. Среди подобных лент: «Девятая конфигурация» (*The Ninth Configuration*), 1980, реж. Уильям Питер Блэтти (*William Peter Blatty*); «Необычайная отвага» (*Uncommon Valor*), 1983, реж. Тед Котчефф (*Ted Kotcheff*); киносерию «Рэмбо» (*Rambo*), 1982-2019; и «Без вести пропавшие» (*Missing in Action*), 1984-1988.

В своей статье «Артикуляция памяти и желания: из Вьетнама к войне в Персидском заливе» исследователь Джон Стори (*John Storey*) последовательно сопоставил голливудские фильмы этого периода с идеологической кампанией Джорджа Буша-старшего³⁰⁸. Автор обратил внимание на ключевой лозунг президента – «Второго Вьетнама не будет», именно таким образом тот стремился избавить общество от призрака «вьетнамского синдрома». Во время своей инаугурационной речи Джордж Буш заявил, что «последний урок Вьетнама заключается в том, что ни одна великая нация не может долго позволять себе быть расколота воспоминаниями»³⁰⁹. Образ Вьетнама тем самым был выдвинут на первый план как «разрыв» в американской культуре, и в то же время использован для восстановления единства. Дж. Стори отметил, что политический и исторический ревизионизм 1980-х гг. создал новую мифологию, объясняющую, почему США проиграли войну во Вьетнаме. Автор особо подчеркнул, что «это была мифология, в большей степени созданная, чтобы подготовиться к будущему, чем объяснить прошлое», «цель ... состояла в том, чтобы позволить США еще раз взяться за роль наставника и защитника свободного мира»³¹⁰. Согласно концепции Дж. Стори, большую роль в этом сыграли голливудские фильмы о Вьетнаме, которые работали на изменение восприятия рядовыми американцами проигранной войны. Эти фильмы помогли

³⁰⁷ Llacer E.V., Enjuto E. Ibid. С. 6.

³⁰⁸ Storey J. The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf // *Memory and popular film* / Ed. by P. Grainge. Manchester, New York, 2003. Pp. 99-119.

³⁰⁹ Beattie K. *The Scar That Binds*. New York, London, 1998. P. 1.

³¹⁰ Storey J. Ibid. P.100.

США победить «задним числом», что и позволило Бушу заявить о непохожести войны в Персидском заливе на Вьетнамский конфликт.

С ноября 1990 по февраль 1991 г. многонациональные силы (в коалицию возглавляемую США входили более 40 стран) осуществили успешную операцию по освобождению Кувейта от захвата Ираком. После победного возвращения участников войны домой Дж. Буш объявил, что вместе с ними пришло и время ветеранов Вьетнама: после успеха в Персидском заливе ушли старые призраки, и снова никто во всём мире не поставит под сомнение мужество и решимость Америки³¹¹.

Большая часть фильмов 1980-х – начала 1990-х гг. о Вьетнаме и Корее – боевики, демонстрирующие несуществующие победы «бравых американских командос», которые совершали свои подвиги, воюя против превосходящего числом бесчеловечного врага, продажного правительства, трусливого командования и т.д. Эти фильмы порождали своеобразный эффект: рядовой американец уже не мог отличить реальные события от вымышленных – восприятие войны «спуталось». Голливуд таким образом «создал свою истину» о войне, и эта истина была ангажирована и использована американским правительством. Д. В. Кузнецов отмечал, что «Америка остро нуждалась в героях, подобных Джону Рэмбо, и его «возрождение» стало знаком того, что в стране идет процесс восстановления бывшего общенационального консенсуса»³¹². Это были фильмы, призванные осуществить переоценку войны во Вьетнаме в массовом сознании американцев.

В. Л. Берсенев в статье «Голливудский авианосец в джунглях Вьетнама» приводит читателя к ироничному выводу: «Когда в стране, проигравшей локальную войну, могут снимать фильмы, воздающие должное солдатам, побывавшим “там”, можно не сомневаться: выбор дискурса между пропагандой

³¹¹ Beattie K. Ibid. P. 112.

³¹² Кузнецов Д. В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности / Ред. Д. В. Буяров. Благовещенск, 2013. С. 103.

и искусством в рамках отдельно взятой тематики делается в нужном направлении»³¹³.

Вместе с тем, в этот период были сняты фильмы, поднимающие весьма острые вопросы о характере участия США в локальных вооруженных конфликтах. С 1972 по 1983 гг. вышел телесериал «М.Э.Ш.» (*M*A*S*H*), продолжающий сюжетную линию фильма и романа Ричарда Хукера. Воплощением «антирэмбистской тенденции» в американском кинематографе стала «вьетнамская трилогия» Оливера Стоуна (*Oliver Stone*): «Взвод» (*Platoon*), 1986; «Рожденный четвертого июля» (*Born on the Fourth of July*), 1989 и позднее «Небеса и земля» (*Heaven & Earth*), 1993. Близки к этому настроению ленты: «Доброе утро, Вьетнам!» (*Good Morning, Vietnam*), 1987, реж. Барри Левинсон (*Barry Levinson*); «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal Jacket*), 1987, реж. Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*) и др.

Общим лейтмотивом этих картин, пожалуй, являются слова героя фильма «Взвод»: «мы не сражались с врагом, мы сражались сами с собой».

Этот период демонстрирует разногласия между рядом проектов и офисом военного супервизора Голливуда. Такие картины как «Тонкая красная линия» (*The Thin Red Line*), 1998, реж. Терренс Малик (*Terrence Malick*); «В долине Эла» (*In the Valley of Elah*), 2007, реж. Пол Хаггис (*Paul Haggis*); «Взвод» (*Platoon*), 1986, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*); «Три короля» (*Three Kings*), 1999, реж. Дэвид О. Расселл (*David O. Russell*) (так же, как ранее «Апокалипсис сегодня») не были поддержаны Пентагоном. Непременным условием такой поддержки было отсутствие в фильме наркотиков и злоупотребления алкоголем, дедовщины, военных преступлений, фанатизма и нетерпимости, антигероев среди военнослужащих, злоупотреблений и убийств на территории военных баз и т.п.³¹⁴ В ряде случаев соглашения о сотрудничестве были отозваны Пентагоном уже после завершения съемок. Такой была, например,

³¹³ Берсенев В. Л. Голливудский авианосец в джунглях Вьетнама // Дискурс Пи. 2010. № 9. С. 182.

³¹⁴ Копысов В. Пентагон снимает кино: Как сотрудничают военные и Голливуд // Кинопоиск. 2018. 06.04. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3151100/>

ситуация с «Перевалом разбитых сердец» (*Heartbreak Ridge*, 1986) Клинта Иствуда. Представители Минобороны были возмущены сценой расстрела раненого кубинца – показом на экране военного преступления, но режиссер отказался убрать этот эпизод.

В фильмах этого времени впервые появился образ врага как «обычного человека». В «Доброе утро, Вьетнам» жители этой страны были показаны «тоже людьми» – с их семьями, детьми, работой, заботами и мечтами. Более того, главный герой-американец позволял себе дружить с вьетнамцем (интересно, что этот фильм в своём исследовании не упоминает Джон Стори – видимо, он выпал из его крайне политизированной концепции). Кинематограф демонстрировал снижение расистских настроений в американском обществе, и сам способствовал их снижению. Сара Пайк отмечала: новые фильмы «чтят бывшего врага»³¹⁵.

Идею фильмов этого «круга» выразил Оливер Стоун в своей речи на церемонии вручения «Оскара»: «Хотелось бы верить, что эта награда означает, что Вы, наконец, поняли, чем был для Америки Вьетнам. И что это не должно никогда повториться»³¹⁶.

1991-2000-е гг.

В 1990-е гг. в американском обществе и киноиндустрии произошел заметный спад интереса к военной, в том числе «вьетнамской» теме. Однако все-таки появились ленты, существенно отличавшиеся сюжетом и идейным замыслом от предшествующих. Прежде всего это, конечно, «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*, 1994, реж. Р. Земекис (*Robert Zemeckis*). Главный герой – «некий символ американской нации», собирательный образ всего американского: наивный, добрый, честный, преданный своей семье и стране, искренний и очень везучий; этот кинофильм как бы «снял вину» за участие США в войне с «простого человека»³¹⁷.

³¹⁵ Pike S. L. *Racism at the movies: Vietnam war films, 1968-2002*. Vermont, 2008. P. 3.

³¹⁶ Цит. по: Кузнецов Д. В. Указ. соч. С. 108.

³¹⁷ Там же. С. 120.

Другим событием этого периода стали съемки первого совместного американо-вьетнамского фильма «Три сезона» (*Three Seasons*), 1999, реж. Тони Буи (*Tony Bui*). Картина была построена на использовании высокохудожественных образов природы, что свидетельствовало о стремлении к примирению и «залечиванию ран» войны.

Выступая на Мемориале ветеранов Вьетнама 1 июня 1993 г., Билл Клинтон заявил: «Давайте сохраним разные мнения о войне во Вьетнаме, но больше не позволим ей разделять нас как народ»³¹⁸. В ноябре 2000 г. общей темой официального визита президента в Юго-Восточную Азию стал лозунг «Вьетнам – страна, а не война». Отметим, что в студенческие годы Клинтон уклонялся от службы в американском экспедиционном корпусе, что способствовало его популярности во Вьетнаме и успеху внешней политики страны в этом направлении.

2003-2022 гг.

В марте 2003 г. американские войска вошли в Ирак с целью свержения правительства Саддама Хусейна, обвиненного администрацией США в разработках оружия массового поражения и сотрудничестве с международными террористическими организациями. Несмотря на то, что эта информация не была подтверждена ЦРУ, а Совет Безопасности ООН не санкционировал применение силы против Ирака, США и их союзники начали военные действия. В ответ по всему миру прошли антивоенные протесты; по подсчетам Доминика Ренье, с 3 января по 12 апреля 2003 г. в них приняли участие около 36 млн человек³¹⁹. По официальным данным, потери Соединённых Штатов в Ираке составили 4 423 погибших и 31 941 раненых, около 8 тыс. военнослужащих дезертировали³²⁰.

³¹⁸ Transcript of Clinton's speech at the Vietnam War Memorial // The New York Times. 1993. 1 July. P. 14.

³¹⁹ Callinicos A. Anti-war protests do make a difference // Socialist Worker. 2005. 19 March. Issue № 1943.

³²⁰ Официальная статистика Министерства обороны США. Immediate Release. 22.02.2021. URL: <https://www.defense.gov/casualty.pdf>

Это и аналогичные политические события вернули американское общество к теме локальных войн. Фильмы этого периода крайне разнообразны по своим сюжетам и ценностным установкам. Так, бурные дискуссии вызвал фильм «Черный ястреб» (*Black Hawk Down*, 2001, реж. Ридли Скотт). Сценарий был посвящен военной операции в столице Сомали – одному из крупнейших провалов американской армии. Однако офис военного супервизора увидел в проекте шанс показать храбрость солдат и продемонстрировать тяжелый выбор, перед которым стоят Соединенные Штаты перед принятием решения об интервенции. Пентагон поддержал проект – в фильме приняли участие более 100 солдат и 8 боевых вертолетов³²¹.

Не менее противоречивой оказалась история с фильмом «Повелитель бури» (*The Hurt Locker*, 2008, реж. Кэтрин Бигелоу). Фильм получил 6 «Оскаров», кинокритики отзывались о нем, как о «безупречном» с технической точки зрения³²², но фильм не имел особого коммерческого успеха, а ветераны сочли фильм недостоверным и массово возмущались тем, что саперы показаны как безответственные, неуравновешенные, психически нестабильные люди, подверженные посттравматическому стрессу³²³. В марте 2010 г. мастер-сержант Армии США Джеффри Сарвер подал судебный иск в отношении автора сценария Марка Боала с обвинением последнего в том, что он некорректно использовал информацию, полученную от военных в период своего двухнедельного пребывания в Ираке. Иск выигран не был³²⁴.

Тема Вьетнама тоже оказалась далеко не исчерпанной, причем разные ее аспекты. Отметим фильм «Спасительный рассвет» (*Rescue Dawn*), 2007, Вернера Херцога (*Werner Herzog*), посвященный побегу из плена пилота ВМС США Дитера Денглера. Также назовем «21 и пробуждение» (*21 and a Wake-up*, 2009), Криса МакИнтайра (*Chris McIntyre*) – первый военный фильм, съемки

³²¹ Копысов В. Указ. соч.

³²² Ebert R. The best films of the decade // *RodgerEbert. Com.* – URL: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/the-best-films-of-the-decade>.

³²³ Matt F. Real Hurt Lockers in Iraq: Life is no movie // *San Diego Union-Tribune*. 2010. 8 March.

³²⁴ Hurt Locker Sued Over Stolen Identity // *Perezhilton.com*. URL: <https://perezhilton.com/hurt-locker-sued-over-stolen-identity/>

которого были разрешены США на территории Вьетнама. Обе ленты основаны на реальных событиях.

Новую страницу отношения американского общества к Вьетнамской войне открыл фильм Стивена Спилберга «Секретное досье» (*The Post*, 2017). Сюжет погружает зрителя в эпоху войны во Вьетнаме, но речь в нем идет не о военных действиях, а о свободе слова, ответственности правительства перед обществом и гражданской позиции журналистов. Фильм содержит массу аллюзий и параллелей, в том числе между президентом Никсоном и Дональдом Трампом, его финал отсылает к Уотергейту и т.д.

В 2020 г. Аароном Соркиным был представлен фильм «Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*). Фабула не содержит ни одного военного эпизода, тем не менее, это фильм о конфликте во Вьетнаме и отношении к нему каждого человека, невзирая на социальный статус, расовую принадлежность и гендер. Сюжет картины – судебное дело против организаторов протестных демонстраций в Чикаго 1968 г.

Последний по хронологии снятый в Голливуде фильм о военных конфликтах второй половины XX в. – «За пивом!» (*The Greatest Beer Run Ever*, 2022) реж. Питера Фаррелли. В основе сюжета – реальная история Джона Донохью, который в декабре 1967 г. отправился из Нью-Йорка во Вьетнам, чтобы угостить пивом воюющих друзей. Миссия увенчалась успехом, однако в ходе путешествия изменились политические взгляды героя: из сторонника войны он превратился в ее противника³²⁵.

Итак, подытожим:

идеологический бэкграунд всегда присутствует в фильмах о войне; в картинах Голливуда, посвященных локальным конфликтам второй половины XX в., он мог быть явным и латентным, совпадать с официальной точкой зрения правительства США или идти вразрез с ней;

³²⁵ Donohue J., Molloy J. T. *The Greatest Beer Run Ever: A Memoir of Friendship, Loyalty, and War*. New York: William Morrow, 2020.

во многом это зависело от внешнеполитического курса администрации Соединенных Штатов, причем киноиндустрия могла действовать и как неофициальное «правительственное агентство», и вступать с правительством в конфронтацию;

ряд фильмов были сняты с финансовой и технической поддержкой Пентагона, другим (в основном антивоенным) было отказано в этом;

сопоставив изменения во внешнеполитическом курсе США с развитием общественных движений и выходом в свет фильмов о военных конфликтах, мы сформировали следующую периодизацию:

1. 1950-1962 гг. (период активных военных действий в Корее и послевоенное десятилетие) – латентные настроения общества, тема войны использована кинематографом преимущественно в коммерческих целях;

2. 1962-1973 гг. (война во Вьетнаме) – «патриотическая линия», поддерживающая участие США в локальных конфликтах, вместе с тем нарастание протестных общественных движений (рубежный 1968 г.);

3. 1974-1979 гг. («вьетнамский синдром») – эмоциональное переосмысление опыта участия США в войнах на территории стран третьего мира, чувство вины и неудовлетворенности действиями государства;

4. 1980-1991 гг. (операция в Кувейте) – преодоление социального разрыва, стремление к единству американской нации, объявление «побед задним числом»; наряду с этим – антивоенные тенденции, лозунг «это не должно повториться»;

5. 1991-2002 гг. – спад интенсивности обращений к теме – проблема «преодолена и исчерпана», идея примирения бывших врагов, как на уровне межправительственных взаимоотношений, так и в социальном и культурном пространстве;

6. 2003-2022 гг. (военные действия на Ближнем Востоке) – возрождение интереса к теме, ее переосмысление, поляризация общественного мнения от признания глобальной «миротворческой миссии» США до идеи личной ответственности каждого в политическом пространстве современного мира.

Глава 3. Кинофильмы о локальных военных конфликтах второй половины XX в.: конструирование исторической памяти

Корпус проанализированных визуальных источников составили 94 полнометражных художественных фильма, снятых в США с 1950 по 2022 г. Наиболее подробно из них рассмотрены 17, выбранные по следующим основаниям:

принадлежность разным хронологическим периодам, выделенным и описанным выше (Приложение 2);

при отборе фильмов соблюдена числовая пропорция к общему количеству военных фильмов, снятых Голливудом в каждый из периодов (Приложение 3);

популярность фильма (кассовые сборы, длительность проката, место в зрительских рейтингах – Приложение 4, 5);

экспертное мнение о качестве фильма: наличие развернутых рецензий (*review*) профессиональных кинокритиков с публикацией в ведущих СМИ (Приложение 5);

разнообразие жанра, «дополнительного» к военному (Приложение 6);

разнообразии авторства (Приложение 7).

При структурировании материалов главы использовано сочетание тематического и хронологического принципов. В процессе предварительного анализа были выделены компоненты игровых художественных фильмов, на которых и сосредоточено основное внимание:

сюжет / исторический нарратив (боевые действия, учебный лагерь, жизнь и смерть, взаимоотношения военных и гражданских, плен, возвращение домой, посттравматический синдром, антивоенные протесты);

персонажи / участники действия (опытный воин / супер-герой одиночка, новобранец, афроамериканец, враг-вьетнамец; мать / жена / подруга, медсестра,; *не-военный человек, вовлеченный в военный конфликт*);

специфические художественные средства киноязыка (монологическая и диалогическая речь; визуальный и звуковой ряд).

Согласно этому тематическому делению текст главы разбит на параграфы, внутри каждого из которых соблюден хронологический принцип изложения в соответствии с периодизацией, предложенной выше; благодаря чему оказалось возможным проследить динамику путей и способов презентации военных конфликтов в военном кино и тенденции их бытования в пространстве исторической памяти США второй половины XX – начала XXI в.

3.1. Исторические нарративы: основные сюжеты презентации локальных военных конфликтов в американском кинематографе 1950-2022 гг.

Со времен Трои человечество создавало визуальные и вербальные тексты, описывающие войну. Нарративы, превращающие реальный опыт в произведение и зрелище всегда становились «эффектом политики»³²⁶, поскольку выстраивались на основе определенной системы ценностных ориентиров.

Известный американский писатель, историк и литературный критик, участник Второй мировой войны Пол Фасселл (*Paul Fussell*) однажды заметил, что «любая война хуже, чем ожидалось»³²⁷. Войны планируют и начинают люди старшего поколения, а ведут – молодые мужчины, которые привносят в этот опыт свой идеализм, стремление доказать твердость характера и отвагу, романтику и патриотический дух. Движение от наивности к опыту, от пафоса и геройства к урокам потерь и смерти, храбрости, выживания, жестокости и ответственности, – все это составляет существенную часть нарратива военного кино – как отдельных фильмов, так и жанра в целом.

На основе анализа корпуса фильмов выделим основные сюжеты презентации локальных конфликтов второй половины XX в. и проанализируем их динамику в пространстве исторической памяти США.

Боевые действия

³²⁶ Аронсон О. В. Гуманизм врага: политика и кинообразы войны // Index. Досье на цензуру, 2003. № 19. URL: <http://index.org.ru/journal/19/arons19.html>

³²⁷ Fussell P. *The Great War and Modern Memory*. NY: Oxford University Press, 1981. P. 7.

27 июня 1950 г. началась Корейская война – один из самых разрушительных конфликтов современной эпохи. Первой реакцией киноиндустрии было стремление максимально использовать это событие как актуальный инфо-повод: для ускорения процесса даже переписывали уже запущенные в производство сценарии³²⁸. Такие фильмы как «Операция «Пасифик»» (*Operation Pacific*, 1951), «Токийский файл 212» (*Tokyo File 212*, 1951), «Гонконг» (*Hongkong*, 1952), «Макао» (*Macao*, 1952) и др. во многом были «очевидной попыткой заработать на интересе публики к начавшимся боевым действиям»³²⁹.

С 1950 по 1953 г. Голливуд произвел 1442 полнометражных фильма, однако только 24 из них (1,7 %) в той или иной мере затрагивали тему Корейской войны³³⁰. И ни один не оставил заметного следа в истории кинематографа. Почему? По меткому выражению Кэрол Хабгуд (*Carol Habgood*), «кинематограф, изображающий корейскую войну, не интересовался ни одной из основных проблем войны»³³¹. Соединенные Штаты вели непопулярную войну, с которой ни публика, ни киноиндустрия не идентифицировали себя. События в Корее оказались отрезанными от традиций репрезентации Второй мировой войны – поскольку представляли собой поражение США; они не обсуждались в период холодной войны – так как стали проигрышем дипломатической миссии; они не вызвали серьезных общественных протестов: «ни рыба, ни мясо, Корейская война никогда не интерпретировалась по-настоящему, ее было легко забыть», – написал об этом феномене исследователь Пол Эдвардс (*Paul Edwards*)³³². Это была отстраненная от личности борьба идеологий, которую люди вели из чувства долга, выполняли работу, порученную им правительством, и стремились как можно быстрее вернуться домой. Война без героев и побед, закончившаяся «ничем»,

³²⁸ Habgood C. A. *Hollywood and the Korean conflict: a survey of films about the war 1950-1953* University of Southern California, 1970. P. 58.

³²⁹ Ibid. P. 58.

³³⁰ Ibid. P. 41.

³³¹ Ibid. P. 38.

³³² Edwards P. M. *Guide to Films on the Korean War*. London, 1997. P. 21.

она была воспринята людьми и показана Голливудом «мягко»: не вызвав ярких эмоций в обществе, оказалась такой же и на экране. «Структурированное отсутствие» – так была названа неспособность кинематографа вызвать интерес (и получить доход) от показа событий, которые воспринимались зрителем как «промывание мозгов, а не шрамы, оставленные войной»³³³.

В большинстве случаев фильмы о Корейской войне – это рассказы о боевых действиях, причем в основном речь в них шла о мужестве и доблести, о превращении мальчика в мужчину, и труса – в героя. Это были главным образом «дерзкие, ура-патриотические и крайне жестокие постановки»³³⁴. Их появление, с одной стороны, обозначило проблему переживания (и изживания) насилия, как травматического опыта поколения, а с другой, иллюстрировало нарастание в обществе этической десенсибилизации – снижения чувствительности к предметам и событиям, ранее вызывавшим у человека отвращение, неприятие, моральное осуждение и т.п. Насилие в визуальном поле постепенно становилось, если не нормой, то приемлемой повседневной практикой. «Истощение происходит и моральное, и на уровне восприятия», – писала об этом Сьюзен Сонтаг³³⁵. Камера (сначала фото-, а затем и кино-) колоссально расширила «область того, что способно доставить эстетическое удовольствие», делая это иногда «во имя правды», иногда – «во имя изощренности или более утонченной лжи», помещая при этом зрителя в некий «театр жестокости»³³⁶.

Отметим, что в фильмах 1950-х гг. о Корейской войне сюжет, как правило, не касался конкретных исторических событий и периодов – это было некое «обобщение». Как писал Эдвардс, любой эпизод можно было снимать где угодно и когда угодно, и они «не имели ничего общего с тем, почему США вели эту войну»³³⁷. Исключений из этого правила очень мало: «Отступи, ад!»

³³³ Edwards P. Ibid. P. 24.

³³⁴ Habgood C. Ibid. P. 41.

³³⁵ Сонтаг С. Героизм видения // С. Сонтаг О фотографии. М., 2013. С. 134.

³³⁶ Там же. С. 141.

³³⁷ Edwards P. Ibid. P. 22.

(*Retreat, Hell!*, 1952, реж. Джозеф Х. Льюис / *Joseph H. Lewis*) о высадке морских пехотинцев в Инчхоне и борьбе за Сеул; «Мосты у Токо-Ри» (*The Bridges at Toko-Ri*, 1954, реж. Марк Робсон / *Mark Robson*) о боях за стратегически важные объекты на территории Северной Кореи; «Высота Порк Чоп» (*Pork Chop Hill*, 1959, реж. Льюис Майлстоун / *Lewis Milestone*) – история об американских солдатах, пытающихся отбить одноименную высоту.

В основном фильмы о войне в Корее демонстрировали действия небольшого подразделения – патруля или отряда, выполняющего определенную миссию. В них очень мало масштабных картин – крупных сражений, массированных десантов, операций флота и т.п. Отчасти это отражало реалии той войны, ведущейся небольшими формированиями; но важной была и экономическая составляющая: фильмы о Корейской войне не планировались как затратные проекты, их бюджет не предполагал серьезных финансовых вложений, в них практически не было дорогостоящих съемок. Гораздо легче и дешевле снять историю небольшого пехотного отряда, чем морскую битву или воздушную атаку. Потому большинство фильмов выглядели «бедно»: «Боевое пламя» (*Battle Flame*), 1959, реж. Р.Г. Спрингстин (*R.G. Springsteen*): «Монахиня и сержант» (*The Nun and the Sergeant*), 1962, реж. Франклин Адreon (*Franklin Adreon*) и т.д.

Еще одним способом удешевления съемок было использование в фильмах о Корее реквизита, костюмов, техники и даже готовых, ранее отснятых кадров из картин, посвященных Второй мировой. Считалось, что мало кто заметит разницу³³⁸. В результате у зрителей нередко возникало ощущение, что они вернулись на десятилетия назад.

В снятых фильмах хорошо просматриваются два сюжетных предпочтения Голливуда – морские пехотинцы и воздушные операции. Первые колоритны и легко узнаваемы зрителем. Вторые были существенны с точки зрения идеологии. Показ в кадре реактивных самолетов был приметой и «модой» времени – представление публике технических новшеств «подогревало»

³³⁸ Edwards P. Ibid. P. 31.

интерес к фильму. Кроме того, эти эпизоды отражали и формировали свойственную 1950-м гг. веру в полную безопасность Америки, обеспеченную ВВС и «бомбой».

Характерно, что в фильмах о Корейской войне нет сюжетов о ветеранах, возвращающихся в эту страну после окончания боевых действий (как позднее в «Рэмбо» или «Охотнике на оленей»). У героя (и зрителя) не оказывалось возможности спасти друзей, исправить ошибки и таким образом «выиграть» задним числом. Возможно, из-за неопределенного окончания Корейской войны и почти незаметных для общества физических и моральных потерь кинематограф никогда не «переигрывал» ее – не существует ревизионистских историй на эту тему или переосмысления тех событий для актуализации проблем сегодняшнего дня. Одним из объяснений этого факта является то, что в Корее не было военных кладбищ: подразделения никогда не знали, какие позиции будут занимать завтра, и не могли заботиться о могилах павших³³⁹. Это стало одной из причин отсутствия более поздних фильмов «с места происшествия» – такого «места» просто не осталось.

Большинство фильмов о Корейской войне – типичное «эксплуатационное» кино. На этом фоне выделяются, пожалуй, только картины Сэмюэля Фуллера: «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*, 1951) и «Примкнуть штыки!» (*Fixed Bayonets!*, 1951).

Хотя они тоже посвящены выполнению конкретных заданий небольшими боевыми отрядами, но их герои много говорят друг о друге и о себе. Они не ставят под сомнение важность выполняемой задачи, но стремятся осмыслить свое место в процессе ее решения. «Стальной шлем» был первым фильмом, посвященным исключительно Корейской войне, использованные в нем сюжетные ходы во многом задали планку, на которую Голливуд ориентировался далее в этой теме. Необычность сюжета «Примкнуть штыки» заключалась в том, что главный герой капрал Ричард Бейсхарт боялся убить человека – что выводило осмысление войны на другой уровень восприятия.

³³⁹ Edwards P. Ibid. P. 36.

Гораздо более сложными стали кинематографические репрезентации войны во Вьетнаме.

К началу 1960-х гг. боевые действия по-прежнему составляли неотъемлемую часть сюжетов военного кино, но акценты в отборе материала и показе событий в Юго-Восточной Азии существенно изменились. «Строительные блоки», составлявшие основу визуальной конструкции войны – люди, техника и эффекты – были перепрофилированы в соответствии с принципами нового медиапространства. Для Голливуда начала 1960-х гг. зрелищность становилась все более важной: падение посещаемости кинотеатров из-за распространения телевидения привело к тому, что студии начали производить меньше фильмов, но каждая из лент имела гораздо больший бюджет – для конструирования и демонстрации новейших технологических решений, превращающих изображение боевых действий в эскапистское развлечение³⁴⁰.

Характерной чертой фильмов этого периода было взаимное влияние фактической и вымышленной презентаций войны на экранах. Для сохранения достоверности игровые фильмы должны были иметь сходство с реальными фотографиями и боевыми кадрами из газет и кинохроники. Огромное количество визуального материала, созданного фотографами и операторами, стало ценным ресурсом для голливудских кинематографистов. Дешевле было использовать уже снятые кадры боев, чем воссоздавать их заново, особенно если речь шла о морских маневрах или воздушных сражениях. Включение кадров хроник в художественные фильмы придавало им «беспрецедентное ощущение подлинности», однако смешение вымышленных и реальных видеоматериалов имело и более тонкий смысл превращения жизни в кино и кино – в жизнь³⁴¹.

О войне во Вьетнаме были сняты более четырехсот документальных фильмов («Сайгон», 1970; «Вьетнам: голоса оппозиции», 1970; «Где мы

³⁴⁰ Ramsay D. Ibid. P. 72.

³⁴¹ Ibid. P. 68.

находимся в Камбодже», 1971; «Линдон Джонсон говорит о политике», 1972; «Индокитай 1975: конец пути?», 1975; «Линия фронта: кровь Вьетнама», 1986 г. и др.) и др.³⁴² В то время как Голливуд активно использовал документальные кадры боевых действий для создания «аутентичных» сцен, военные фотографы и операторы были вынуждены получать изображения, напоминающие кадры из художественных фильмов. Многие документалисты жаловались на то, что редакции требуют от них «студийной войны» – зрелищной, эффектной, с хорошим качеством материала³⁴³. Такое эстетическое сочетание правды и вымысла постепенно усиливалось и оказывало значительное давление на репрезентации военных конфликтов в медиапространстве.

Для тех, кто находился на передовой, опыт войны состоял из долгих периодов монотонности и скуки, перемежаемых моментами крайней напряженности и опасности, но на экране война характеризовалась захватывающими картинками боевых действий. «Инъекции зрелищности» превращали обыденность в экстраординарность³⁴⁴.

Фильмы, снятые до открытой эскалации боевых действий во Вьетнаме («Плотный огонь» (*Brushfire*), 1962, реж. Джек Уорнер мл. и «Безобразный американец» (*The Ugly American*), 1963 г., реж. Джордж Инглунд) мало отличались от аналогичных «корейских» и имели так же мало популярности и коммерческого успеха. Но в 1968 г. на экран вышли «Зеленые береты»³⁴⁵.

Фильм был снят по одноименному роману Робина Мура (*Robin Moore*), опубликованному весной 1965 г. и ставшему одной из самых продаваемых в США книг о Вьетнаме (к 1975 г. продано 3,2 млн. экземпляров). «Зеленые береты» были прямым результатом усилий администрации Кеннеди по активизации военной пропаганды. В 1961 г. во Вьетнаме было расширено

³⁴² The Columbia companion to American history on film... Ibid. P. 39.

³⁴³ Ramsay D. Ibid. P. 69.

³⁴⁴ Ibid. P. 71.

³⁴⁵ Сценарий Джеймса Ли Баррета (*James Lee Barrett*), продюсер Майкл Уэйн (*Michael Wayne*), оператор Уинтон С. Хоч (*Winton C. Hoch*), композитор Миклош Рожа (*Miklos Rozsa*). Актеры: Джон Уэйн, Дэвид Джэнссен (*David Janssen*), Джим Хаттон (*Jim Hutton*), Альдо Рэй (*Aldo Ray*), Брюс Кэбот (*Bruce Cabot*) и др.; американские актёры азиатского происхождения – Джек Су (*Jack Soo*), Джордж Такей (*George Takei*).

присутствие национальных сил специального назначения – элитных подразделений, которые, по мнению Пентагона, могли победить врага, имитируя его нетрадиционную тактику в сочетании с большей огневой мощью. Получив прозвище «Зеленые береты» из-за характерного головного убора, спецназ лестно освещался в новостях как комбинация Джеймса Бонда и Дэниеля Буна.

Прочитав роман, Джон Уэйн написал напрямую президенту Линдону Джонсону и сообщил о своем желании снять историю о спецназе во Вьетнаме – фильм с «разумом, эмоциями, характеристиками и действием, которое вдохновит “патриотический дух” среди соотечественников-американцев» и расскажет миру, «почему нам необходимо быть там».³⁴⁶ Уже неделю спустя разрешение на производство ленты было получено, что отражало авторитет актера. Это была попытка показать войну во Вьетнаме в «благородном и гламурном» свете³⁴⁷.

Однако согласование и корректировка сценария с Пентагоном заняли 18 месяцев. Текст был написан опытным сценаристом и ветераном Вьетнама Джеймсом Ли Барреттом, но, по мнению военных, он был пронизан техническими, стратегическими и политическими ошибками. Наиболее очевидной проблемой было изображение тайной миссии «зеленых беретов» по захвату высокопоставленного коммунистического чиновника, что создавало опасное впечатление того, что силы специального назначения США во Вьетнаме ведут самостоятельную политику и подчиняются лишь сами себе. По требованию Пентагона из фильма были вырезаны все упоминания о том, что вьетнамский конфликт является гражданской войной. Вместо этого Южный Вьетнам представал как независимая страна, подвергшаяся нападению со стороны агрессивного соседа. Сцену жестокого обращения с пленными также убрали.

³⁴⁶ Shaw T. Hollywood's Cold War. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007. P. 211.

³⁴⁷ Herzog T.C. Vietnam war stories: innocence lost. New York: Routledge, 2005. P. 21.

Пентагон предоставил доступ к ошеломляющему количеству техники, включая джипы, захваченное вьетконговское оружие, бронетранспортеры, танки и вертолеты. Режиссер также получил в свое распоряжение более 350 военнослужащих, включая взвод американцев гавайского происхождения, чтобы играть «восточные» роли.

Натурные съемки проводились в течение тринадцати недель с августа 1967 г. В Форт-Беннинге голливудские техники и армия построили макет вьетнамской деревни стоимостью 150 тыс. долларов, который после завершения съемок был передан армии для учебных целей. Под пристальным вниманием трех советников Министерства обороны на съемочной площадке в сценарий были внесены еще несколько изменений, призванных сделать фильм реалистичнее³⁴⁸.

Действие начинается в США (20 минут от общего хронометража в 2,5 часа): организована встреча военных с журналистами, настроенными против участия Соединённых Штатов во вьетнамском конфликте. Прессе демонстрируют вооружение северных вьетнамцев – карабины и автоматы советского и китайского производства. Журналист-скептик Джордж Бекворт (Дэвид Джэнсен) отправляется в Южный Вьетнам, чтобы своими глазами увидеть, что там происходит. В американском военном лагере он постепенно начинает переосмысливать события и по-новому смотреть на роль США в конфликте.

Главный герой фильма полковник Кирби (Джон Уэйн) принимает командование отрядом специального назначения – «зелеными беретами». В их задачи входит укрепление военных лагерей, ликвидация коммунистических генералов, помощь мирному населению и многое другое. Бравые американские солдаты – мужественные и стойкие воины. В одной из сцен «зелёный берет» в одиночку борется с большим отрядом коммунистов, побеждает, успевает сообщить по рации о засаде и, честно выполнив свой долг, умирает. Защитники свободы и демократии спасают гражданское население, кормят детей

³⁴⁸ Herzog T.C. Ibid. P. 216.

конфетами и т.п. «Зелёными беретами» во многом была заложена основа для дальнейшего стереотипного изображения командос в американском кинематографе – фильм «подтверждал добродетели и императивы пограничных мифов Америки»³⁴⁹. В результате, по мнению кинокритиков, «получилась картина, наполненная клише, абсурдными карикатурами, пропагандой, непреднамеренным юмором и сюжетами многих предыдущих вестернов Джона Уэйна»; как отметил Майкл Герр (*Michael Herr*), «Зеленые береты на самом деле были не о Вьетнаме, а о Санта-Монике»³⁵⁰.

Показывая военные действия, фильм декларировал весьма упрощенный взгляд на мир, в нем отсутствовали попытки исследовать реалии войны в целом и Вьетнама в частности. Он обозначал четкие границы между правильным и неправильным – «хорошие парни против плохих парней». Американские солдаты в фильме не ставили под сомнение свою цель – бороться за сохранение демократии как у себя дома, так и в Юго-Восточной Азии. «Миссионерская» позиция создателей фильма не предполагала моральных сомнений и существования проблем, связанных с войной: страха, жестокости, разочарования, личной ответственности за учиненное насилие и т.д. Подчеркивая пропагандистский характер фильма и его влияние на молодежь, Майкл Герр комментировал это искаженное поле ценностей: «Я все время думаю обо всех детях, которые были уничтожены ... фильмами о войне, прежде чем приехать во Вьетнам, чтобы быть уничтоженными навсегда»³⁵¹.

Про-государственный, милитаристский и весьма одиозный, фильм Уэйна был задуман как продукт пропаганды, создан для укрепления патриотических настроений в США. Однако за три года, которые потребовались для его создания, война во Вьетнаме превратилась для американцев из точки на карте Юго-Восточной Азии в реальность, которая может унести жизнь соседского мальчика. Когда фильм, наконец, дебютировал в июле 1968 г., в Южном

³⁴⁹ Herzog T.C. Ibid. P. 23.

³⁵⁰ Herr M. Dispatches. New York: Knopf, 1977. P. 188.

³⁵¹ Ibid. P. 209.

Вьетнаме находилось полмиллиона американских солдат, и в актуальной политической повестке США война стояла на первом месте. Телевизионные репортажи о партизанах, проникших во внутренние помещения посольства США в Сайгоне во время Тетского наступления января-февраля 1968 г., сделали заявления Линдона Джонсона о близкой и неизбежной победе смешными. В конце марта он объявил о прекращении бомбардировок Северного Вьетнама, желании начать мирные переговоры и своем выходе из президентской гонки.

К лету 1968 г. опросы общественного мнения продемонстрировали глубину социального кризиса, а убийства Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди значительно углубили его. Реакция зрителей на «Зеленые береты» отражала эту крайне напряженную политическую атмосферу. И противники, и сторонники политики США во Вьетнаме использовали ленту в своих пропагандистских целях. Премьера фильма в Нью-Йорке была пикетирована протестующими членами организации «Ветераны и резервисты за прекращение войны во Вьетнаме», во Франкфурте (Германия) показ сопровождался демонстрацией, участники которой скандировали «Хо Ши Мин» и размахивали флагами «Америка, иди домой». В Иордании зрители разгромили кинотеатр, когда на экране появились американские истребители. Дания запретила показы после драки между полицейскими и антиамериканскими демонстрантами. Во Франции и Японии сотни людей участвовали в протестных акциях возле кинотеатров³⁵².

Знаменитый кинокритик Роджер Эберт (*Roger Ebert*) оценил «Зеленые береты» в ноль звёзд и обвинил фильм в чрезмерной старомодности и упрощении войны до игры в ковбоев и индейцев³⁵³. Рената Адлер (*New York Times*) назвала героев «Зеленых беретов» «мерзкими, безумными и скучными»; Рихард Шикель (*Life*) согласился, что фильм был «глупым» и примитивным»;

³⁵² Shaw T. Ibid. P. 223.

³⁵³ Ebert R. The Green Berets // Roger Ebert.com. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968>.

Майкл Корда (*Glamour*) определил его как «простодушный трактат, восхваляющий убийства, жестокость и превосходство американцев над азиатами»: «Я не знаю, как можно было бы создать более отвратительную картину», – написал он³⁵⁴.

Тем не менее, «Зеленые береты» добились отличных кассовых сборов. Производство фильма обошлось примерно в 7 млн. долларов, за первый год было собрано около 11 млн. внутри страны и примерно 9 млн. долларов за рубежом. Частично это можно объяснить звездной привлекательностью Уэйна и общим интересом к приключенческим сюжетам. Но, безусловно, этот факт является и отражением социального «разлома» в американском обществе.

Вмешательство министерства обороны в сценарий задержало производство фильма на два года, и это время оказалось критически важным для его восприятия зрителем: к середине 1968 г. телевидение уже показало достаточно «живых» кадров о том, как американцы жгут вьетнамские деревни и засыпают детей напалмом, отношение Джона Уэйна к войне выглядело уже односторонним и нелепым, ситуация существенно изменилась.

В 1970-е гг. антивоенные настроения в обществе, шок после обнародования количества человеческих жертв и финансовых потерь, потрясения от встреч с возвращающимися в страну ветеранами, – все это сделало невозможным разговор о Вьетнамской войне в прежней манере.

Одним из наиболее ярких фильмов новой эпохи был «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*) Фрэнсиса Форда Coppола (*Francis Ford Coppola*)³⁵⁵. Первоначальный сценарий фильма был написан в 1969 г. Джоном Милиусом (*John Milius*) на основе приключенческой повести Джозефа Конрада (*Jozef Konrad*) «Сердце тьмы». Милиус придерживался правых взглядов, его текст восхвалял достоинства войны и образ жизни настоящего воина. Таким образом,

³⁵⁴ Shaw T. P. 217.

³⁵⁵ Режиссер и продюсер Фрэнсис Ф. Coppола (*Francis F. Coppola*), сценарий Джона Милиуса (*John Milius*). Оператор Витторио Стораро (*Vittorio Storaor*), композиторы Кармайн (Carmone) и Фрэнсис Coppола. Актёры: Мартин Шин (*Martin Sheen*), Марлон Брандо (*Marlon Brando*), Роберт Дювалль (*Robert Duvall*), Харрисон Форд (*Harrison Ford*).

фильм вовсе не планировался «антивоенным», каким он в итоге пришел к зрителю. Милиус хотел, чтобы фильм по его сценарию режиссировал Джордж Лукас (*George Lucas*), работавший в то время на киностудии «Zoetrope». Война была в самом разгаре: фильм предполагали снимать непосредственно на театре боевых действий. Однако студия *Warner Brothers* отказалась финансировать такой опасный проект, и только в 1974 г. Коппола вернулся к этой идее. Милиус и Лукас отказались от участия в картине, и Коппола снял ее на собственные деньги, заработанные на франшизе «Крёстный отец».

Фильм снимался с марта 1976 по август 1977 г. – сразу после окончания войны. Пентагон отказался поддерживать новый вариант сценария с антивоенной направленностью. Коппола нашёл поддержку в правительстве Филиппин, предоставивших съёмочной группе военную технику и пилотов. Известно высказывание Копполы о съёмках: «Мы делали этот фильм примерно так же, как американцы вели войну – нас было слишком много, мы тратили слишком много денег и понемногу сходили с ума»³⁵⁶. Съёмочный процесс затрудняли природные катаклизмы, проблемы с актёрами, раздувание бюджета, но, тем не менее, фильм был закончен. На пресс-конференции в Каннах Коппола произнёс ставшие широко известными слова: «Мой фильм – не о Вьетнаме; он и есть Вьетнам»³⁵⁷.

Действие фильма разворачивалось в 1969 г. – на самом пике войны, зритель словно оказывался в «гуще» Вьетнама и вместе с героями картины совершал «галлюциногенное» путешествие. Подчеркнем, что «Апокалипсис сегодня» не столько военная драма, сколько психологическая, к некоторым аспектам сюжета этой картины мы вернемся ниже.

С точки зрения фабулы «Апокалипсис» не выходит за рамки показа локальной «миссии» небольшого боевого отряда. Капитан Бенджамин Уиллард из 173-й воздушно-десантной бригады – офицер спецназа, угнетённый

³⁵⁶ *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991.

³⁵⁷ *Ibid.*

внутренними проблемами и неспособный к мирной жизни, получает новое задание: найти и уничтожить бывшего полковника американской армии Уолтера Курца, который, по донесениям, сошёл с ума, дезертировал и командует отрядом из местных жителей в джунглях нейтральной Камбоджи.

Все действие фильма – это путешествие Уилларда и его команды на патрульном катере вверх по реке Меконг, «продернутой через войну». Боевые действия здесь – не сцены героизма и самоотверженной борьбы, но бессмысленные сюрреалистические картины баланса на грани жизни – безумия – смерти. Путь отряда начинается с «посадочной зоны» вертолётного подразделения под командованием эксцентричного подполковника Билла Килгора. В экипаже катера он узнает Лэнса Джонсона – лучшего сёрфера Калифорнии. За возможность покататься на сёрфе вместе со знаменитостью подполковник меняет военные планы, не считаясь с возможными людскими потерями: следующим утром «воздушная кавалерия» начинает атаку на пляж и селение рядом с ним. После подавления очагов сопротивления Килгор вызывает самолёты, которые выжигают окрестные джунгли. Торжествующий полковник произносит известную фразу о «запахе напалма поутру», который для него является «запахом победы».

Путь начался. Обстановка всё мрачнее, множество инцидентов подчеркивают бессмысленность миссии: на Уилларда и его механика нападает тигр – даже джунгли против чужих; незапланированная проверка вьетнамской лодки заканчивается кровавым убийством гражданских лиц; психически неуравновешенные солдаты устраивают хаос на выступлении звёзд «Плейбоя», на линии фронта в светлое время суток строят мост, каждую ночь его разрушают вьетнамцы и т.д. Лэнс Джонсон принимает большую дозу ЛСД и в состоянии невменяемости сливается с нарастающим безумием происходящего: пугающе нависший полуразрушенный мост и вспышки выстрелов в темноте ему кажутся «прекрасными». В отпечатанном докладе Курца капитан Уиллард обнаруживает запись: «Сбросьте атомную бомбу. Уничтожьте их всех!» Война выходит за рамки разума...

Послевоенные фильмы 1980-х гг. принесли новое видение темы боевых действий во Вьетнаме. Такие ленты как «Взвод» (*Platoon*, 1986) и «Рожденный четвертого июля» (*Born on the Fourth of July*, 1989) Оливера Стоуна (*Oliver Stone*); «Доброе утро, Вьетнам!» Барри Левинсона (*Good Morning, Vietnam*, 1987); «Цельнометаллическая оболочка» Стэнли Кубрика (*Full Metal Jacket*, 1987) и др. показали зрителю не столько героические сражения, сколько тяготы войны: бесконечный дождь, пожары, разрушенные селения и города, переполненные госпитали, захоронения убитых и проч. Это были фильмы, обеспечившие переоценку итогов войны во Вьетнаме. Их ключевую идею можно выразить цитатой из речи Оливера Стоуна на церемонии «Оскар»: «Хотелось бы верить, что эта награда означает, что Вы, наконец, поняли, чем был для Америки Вьетнам. И что это не должно никогда повториться»³⁵⁸.

Однако повторение оказалось возможным – в жизни и на экране. Во второй половине XX в. США участвовали во множестве локальных конфликтов, и киноиндустрия демонстрировала публике театр боевых действий не только как психоделическую картину ужасов.

Важно отметить, что если в более ранних фильмах практически не было показа реальных событий Вьетнамской войны (не отражены ни операция «Раскаты грома» 2 марта 1965 – 31 октября 1968 г.; ни первое крупное сражение с участием наземных сил США «Старлайт» 18-24 августа 1965 г.; ни массированные бомбардировки северных территорий и т.д.), то в картинах начала XX в. сюжет был выстроен именно на них: битва в долине Йа-Дранг в ноябре 1965 г. (*We Were Soldiers*, 2002); Тетское наступление и взятие Сайгона силами Северного Вьетнама в апреле 1975 г. (*The Greatest Beer Run Ever*, 2022) и др. Этот прием был призван подчеркнуть достоверность показанной истории.

³⁵⁸ Цит. по: Кузнецов Д.В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности: Мат. 7-й Всеросс. научно-практич. конф. «Альтернативный мир». Благовещенск, 2013. С. 108.

«Мы были солдатами» Рэндалла Уоллеса (*Randall Wallace*) вышел на экраны в 2002 г.³⁵⁹. Сценарий был написан по мотивам книги «Мы были солдатами... И были молоды» (*We were Soldiers Once... and Young*) офицера армии США Гарольда Грегори Мура-младшего (*Harold Gregory Moore Jr.*) и журналиста Джозефа Л. Гэлловэя (*Joseph L. Galloway*).

Гарольд Мур принимал участие и в Корейской войне, а в 1965 г. он возглавил батальон в составе 1-й кавалерийской дивизии, которая отличилась в одном из самых знаменитых сражений Вьетнамской войны в долине Йа-Дранг. 14-16 ноября 1965 г. там велись оборонительные бои в посадочной зоне X-Ray против превосходящих сил регулярной северо-вьетнамской армии, американские подразделения оказались на грани полного уничтожения. Впоследствии Мур стал командиром 3-й бригады и на этом посту участвовал в ходе нескольких крупных операций, в том числе «Masher». За участие во Вьетнамской войне он был удостоен второй по значимости военной награды США – креста «За выдающиеся заслуги». Вышел в отставку в 1977 г. в звании генерал-лейтенанта³⁶⁰. В 1992 г. Мур в соавторстве с Джозефом Гэллоуэем написал книгу, посвящённую сражению в долине Йа-Дранг, на основе этой книги в 2002 г. и был снят художественный фильм.

В начале картины отряд Вьетминя уничтожает группу французских солдат, действие датировано 1954 г., самым концом Первой Индокитайской войны. В связи с дальнейшей эскалацией конфликта Пентагон принимает решение об использовании вертолётов. Для формирования новых подразделений и отработки тактики боя выбрана кандидатура подполковника,

³⁵⁹ Продюсеры: Брюс Дэвей (*Bruce Davey*), Стефен Мак Эвити (*Stephen Mc Eveety*), Эвелин Бэнди (*Eveleen Bandy*), Уильям Хой (*William Hoy*), Джим Лемли (*Jim Lemley*) и др. Оператор – Дин Семлер (*Dean Semler*), композитор – Ник Гленни-Смит (*Nick Glennie-Smith*). Актеры: Мел Гибсон (*Mel Gibson*), Мэделин Стоу (*Madeleine Stowe*), Грег Киннир (*Greg Kinnear*), Сэм Эллиотт (*Sam Elliott*), Крис Клейн (*Chris Klein*), Кери Рассел (*Keri Russell*), Барри Пеппер (*Barry Pepper*), Дон Дуонг (*Don Duong*) и др. Вьетнамский актёр Дон Дуонг за исполнение в фильме роли подполковника Нгуен Хыу Ана в своей стране был обвинён в «предательстве родины» и эмигрировал в США.

³⁶⁰ Roberts S. Lt. Gen. Harold Moore, Whose Vietnam Heroism Was Depicted in Film, Dies at 94 // The New York Times. 2017. 13 February.

участника Корейской войны десантника Гарольда Мура. Он следит за подготовкой солдат, знакомится с новыми офицерами, изучает ошибки французов. Президент Джонсон объявляет о расширении военного контингента в Юго-Восточной Азии, Мур со своими людьми отбывает во Вьетнам.

Основная часть фильма посвящена событиям в долине реки Йа-Дранг: полку Гарольда Мура противостоит северо-вьетнамский подполковник Нгуен Хыу Ан. Американским солдатам, высадившимся близ базы вьетнамской пехотной дивизии, удаётся отбить атаки превосходящих сил и вынудить противника отступить.

В предисловии к своей книге Гарольд Мур жаловался на то, что любой «дрянной голливудский фильм», исказит первоначальный замысел. Режиссёр Рэндалл Уоллес заявил, что вдохновлен этим комментарием и полон решимости «разобраться с этим»³⁶¹. В итоге автору фильм понравился, и он утверждал, что показанное – очень близко к реальности.

Не будем отрицать, фильм снят реалистично, но проанализируем настроения, – старые и новые – которые преобладают в картине.

Фильм начинается «от автора» – словами «С чего же все началось?» Зритель обнаруживает, что все началось с действий французов в Индо-Китае: небольшой отряд зверски уничтожен, раненые добиты, рука врага подбирает сигнальный горн, который так и не успел сыграть «тревогу»... И теперь, «чтобы помешать одним людям убивать других» (так объясняет смысл войны главный герой своей маленькой дочери), во Вьетнам приходят американские войска. Во многих кинокартинах «антивоенной волны» фраза «мы должны быть там, чтобы помочь нашим ребятам, которые там» звучала иронией и саркастически высмеивалась. В ленте «Мы были солдатами» она возведена в абсолют, собственно говоря, на ней держится вся идейная нагрузка фильма: солдат не рассуждает; он там, куда посылает его страна; он выполняет свой долг, и он до конца предан своей родине, возлюбленной и боевым товарищам. Эта мысль и является ключевой идеей фильма.

³⁶¹ Schwarzbaum L. «We Were Soldiers» // Entertainment Weekly. February 28, 2002.

Между тем, картина была достаточно благосклонно принята критикой.

Роджер Эберт (*Chicago Sun-Times*) дал фильму 3,5 звезды из 4 и похвалил фильм за реалистические сцены сражения и развитие характеров персонажей³⁶². Лайза Шварцбаум из *Entertainment Weekly* отметила справедливое отношение фильма к обеим воюющим сторонам. Она написала, что режиссёр великодушно отнесся «как ко всё ещё живущим американским ветеранам Вьетнамской войны и их семьям, так и к их вьетнамским противникам»³⁶³.

Интересно, что никто из критиков не заметил следующей «отсылки» фильма: 7-й кавалерийский полк армии США в 1890 году участвовал в событиях, известных как «Бойня на ручье Вундед-Ни» – последнем крупном вооруженном столкновении Индейских войн³⁶⁴. В фильме данную параллель проводит сам полковник Мур – реагируя на сообщение о номере его новой боевой части и затем разглядывая соответствующую иллюстрацию в книге по истории войн. «Бойня» – говорит он задумчиво, давая намек и «прогноз» на будущее, которое ждет его отряд.

Столкновение на ручье Вунден-Ни известно тем, что оно было спровоцировано случайным выстрелом, замешательством и взаимным непониманием сторон, стрельба велась в полном хаосе, с очень близкого расстояния, шли рукопашные схватки с применением холодного оружие, было много погибших. Большинство индейцев были безоружны и, собственно, обречены.

Отсылка в кинофильме к тем давним событиям может быть «расшифрована» двояко: с одной стороны, война – это «бойня», которой никто не хочет; с другой – не смотря на жертвы, враг будет сломлен и побежден доблестной американской армией. И в том, и в другом случае, эта сюжетная линия ставит под сомнение «уважение к равноправному врагу», считанное критиками в фильме.

³⁶² Ebert R. We were soldiers // *Chicago Sun-Times*. March 1, 2002.

³⁶³ Schwarzbaum L. Ibid.

³⁶⁴ Кемеров И. 1890. Бойня на ручье Вундед-Ни. URL: <https://fishki.net/1858560-1890-bojnja-na-ruche-vunded-ni.html>

Тодд Маккарти (*Variety*) подчеркнул, что фильм «представляет борьбу реалистично, яростно и относительно последовательно, учитывая хаотические обстоятельства». Он положительно оценил актёрскую игру Мэла Гибсона и сравнил его героя с персонажем Джона Уэйна («Зелёные береты»)³⁶⁵.

Абсолютное большинство экранного времени в фильме отдано показу боевых действий (мы словно вернулись в 1950-е). Зритель видит войну, снятую предельно жестко, во всех подробностях, с крупными планами. Однако все это не вызывает у зрителя ужаса, а скорее звучит и выглядит как призыв к «профессионализму» – не случайно в боине среди немногих выживают сам полковник и его сержант. Фильм подталкивает зрителя к осознанию того, что эти люди совершили подвиг и достойны как минимум уважения, если не восхищения.

Однако не все критики оценили фильм положительно. Дэвид Стерритт из *Christian Science Monitor* обвинил авторов в представлении «позитивного изображения войны во Вьетнаме», не соответствующего действительности. Он написал: «Фильмы о Вьетнаме, которые помнит большинство американцев, пропитаны физическим и эмоциональным мучением – от “Взвода”, с его точкой зрения пехотинца на поле боя, к “Апокалипсису сегодня”, с его исследованием безумия и дегуманизации войны. Сегодня маятник качнулся снова. Если однажды кинематографисты политическим ножом срезали “победные” клише, их нынешние собратья отбрасывают всю содержательную озабоченность моральными и политическими вопросами. “Мы были солдатами” – бесстыдный фильм. Он наполняет экран офицерами с квадратными челюстями, которые плачут на бойне, и новобранцами, которые на последнем дыхании произносят: “Я рад, что могу умереть за свою страну”». Стеррит назвал картину «фейком» – «подделкой суровой реальности войны». Он отметил, что реальные события в Йа-Дранг были «слишком трагичны, чтобы заслуживать такого поверхностного отношения»³⁶⁶.

³⁶⁵ McCarthy T. «We Were Soldiers» // *Variety*. March 5, 2010.

³⁶⁶ Sterritt D. A fake picture of war's stark reality // *Christian Science Monitor*. March 1, 2002.

С ним трудно не согласиться. «Мы были солдатами» возвращает мир в эру объяснения и оправдания американского военного присутствия во Вьетнаме. Участие страны в Ближневосточных военных конфликтах потребовало активной пропаганды и особого воспитания населения: война это, конечно, ужасно – как бы говорит фильм, – но надо быть профи, и тогда ты обязательно победишь. Выпавший из рук убитого француза горн подобран американским десантником, звездно-полосатый флаг (разорванный и обгаренный кровью) победно развивается на ветру.

Жизнь и смерть

Безусловно, это главный экзистенциальный вопрос любого произведения о войне. Но вот решение этой дилеммы может оказаться разным.

Вспомним, что триумф назначался римскому военачальнику только в случае большого количества убитых врагов. Удивительным образом этот показатель «победоносности» войны оказался востребованным во второй половине XX века. В условиях локальных войн традиционный метод определения успеха боевых операций через захват или потерю территории не имел значения, рамки «сдерживаемого конфликта» диктовали иные подходы, и чтобы оценить прогресс в войне и придать форму разрозненным действиям, военные планировщики и средства массовой информации США обратились к подсчету жертв – определению количества убитых и раненых с обеих сторон³⁶⁷. Каждый вечер в телевизионных новостях ведущие сообщали об итогах дня, оперируя именно этим показателем. Результатом стал менталитет «табло», доходивший до абсурда. Мерой эффективности подразделения во Вьетнаме оказались не территориальные продвижения, не количество одержанных побед, а «коэффициент убийства» – соотношение между числом жертв врага и собственными людскими потерями³⁶⁸.

Такой упор на численность нередко приводил к фальсификациям на всех уровнях, а также к пренебрежению жизнями гражданского населения. Человек

³⁶⁷ Sterritt D. Ibid. P. 51.

³⁶⁸ Ibid. P. 53.

превратился в цифру на экране. Различия между поверженным противником и гражданским населением зачастую стирались в стремлении командира подразделения произвести впечатление и добиться предпочтений. В реальности моральная дилемма превратилась в лозунг «любой вьетнамец является потенциальной целью». Отсутствие четких ограничительных рамок в известной мере приводило к «моральной независимости» солдат и офицеров: военные преступления стали вопросом «индивидуальной совести»³⁶⁹.

Однако пренебрежение чужими жизнями не предполагало такого же восприятия своей. Безусловно, основная цель рядового солдата на любой войне – это выживание. Ощущение утраченного контроля за своей жизнью – один из распространенных сюжетов военного кино. «Прозрение» на поле боя, столкновение со смертью и ее признание или отрицание, понимание хрупкости жизни и общности судьбы с врагом – часто встречающиеся эпизоды (случайный выстрел в товарища в фильме «Рожденный четвертого июля»; молитва девушки-снайпера в «Цельнометаллической оболочке», гибель друга на руках у Форреста Гампа и др.).

Следствием становилось чувство незначительности, смертности, утраты воли: солдат ощущал себя «винтиком» гигантской машины, которая неумолимо движется вперед, пренебрегая его индивидуальностью и безразличная к его жизни. Джозеф Конрад назвал это чувство «погружением во тьму»: впервые столкнувшись со смертью, новобранец испытывает подлинное потрясение, но смертей вокруг все больше и, наконец, их становится так много, что разум отказывается это осознавать – наступает черствость и отупление. Этот ошеломляющий эффект войны становился способом преодоления травматического опыта через отказ от личной ответственности, бессердечие и атавистическую жестокость, шокирующую любого, кто оказывался *над* ситуацией.

«... Человек с тревогой замечает, насколько мала опора, насколько тонка граница, отделяющая его от тьмы. Мы – маленькие огоньки, плохо

³⁶⁹ Sterritt D. Ibid.

защищенные хрупкими стенами от бури разложения и безумия, в которой мы мерцаем, а иногда почти гаснем», – писал об этом Э. М. Ремарк (*The Road Back*, 1930). Феномен, знакомый солдату Первой мировой, в кинематографе США второй половины XX века наиболее ярко оказался представлен в «Апокалипсисе сегодня».

Миссия отряда Уилларда – это «очарование мерзости», «пробуждение забытых и жестоких инстинктов», тьма не только на поле боя, но и внутри себя. В пути Уиллард изучает полученное в штабе досье полковника Курца, читает его рапорты командованию, письма жене и сыну, и начинает понимать его взгляды на жизнь и войну – «убейте всех»... Оказавшись в расположении армии Курца, Уиллард знакомится со своеобразной философией полковника, его точкой зрения на развитие человеческой цивилизации: выхода нет, впереди только гибель. Квинтэссенцией этой позиции становится кульминационная сцена фильма: исполняя традиционный обряд, люди Курца приносят в жертву быка, Уиллард мачете убивает своего vis-a-vis. Курц принимает смерть обреченно (как и бык), но осознает ее как трагедию; умирая, он шепчет: «ужас... ужас...», и это финальные слова фильма.

Война не оставляет человеку выбора, его личность «стерта». Собственная смерть или убийство – в этом весь ее ужас...

Учебный лагерь

Преобразование наивного юноши в «машину для убийства» – сюжет типичный для военного кино, он был использован уже в первых фильмах Голливуда о Корейской войне. Так, картина «Взять высоту» (*Take the High Ground*, 1953) – это, по сути, история новобранца в армии. Действие происходит в 1952 году – группа призывников прибывает в базовый тренировочный лагерь для подготовки к отправке в Корею. В фильме показаны марши, стрельбы, штыковые упражнения, формирование умения носить униформу и т.д. Фактически, как только бойцы покидают Форт Блисс в штате Техас, фильм заканчивается.

Картины антивоенной волны конца 1970-80-х гг. показывали «учебу» и «инициацию» уже совершенно иначе. Фильм «Парни из роты С» (*The Boys in Company C*), 1978, реж. Сидни Дж. Фьюри (*Sidney J. Furie*) повествует о пяти американских морских пехотинцах, начиная с их «учебки», заканчивая фронтом. Еще один яркий пример, конечно, «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal Jacket*, 1987) Стэнли Кубрика (*Stanley Kubrick*)³⁷⁰. Новобранцы проходят курс боевой подготовки на базе морской пехоты в штате Южная Каролина. Инструктор комендор-сержант Хартман (Ли Эрми) не церемонится, его задача – превратить их в «оружие смерти, которое рвется в бой». Пока же они – «уроды», «черви», «дерьмо» и «низшая форма жизни на земле». «Я жесток и я вам не понравлюсь», – объявляет он во время первого знакомства. – Но чем больше вы будете меня ненавидеть, тем большему научитесь». «Это ты, Джон Уэйн?» – вполголоса комментирует рядовой Джеймс Дэвис (Мэттью Мойдан), тут же получает от сержанта удар в солнечное сплетение и прозвище «Шутник» (*Goker*). Шутки не приветствуются, вечная немилость «коммунисту» обеспечена. Гимнастические упражнения, пробежки, ружейные приемы, стрельбища, – все это каждый день и по многу часов. За ошибку одного наказывают весь взвод. Жестокость в отношениях (ночное избиение новобранца, припрятавшего пончик) поощряется. Сцены тренировок в фильме сопровождаются комментариями интеллектуала-Шутника, он поясняет, что морской пехоте не нужны роботы, – ей нужны убийцы. Все подчинено достижению этой цели – в том числе ежевечерняя хоровая «молитва»:

*Это моя винтовка,
Таких много, но эта – моя.
Моя винтовка – мой лучший друг.
Это моя жизнь.*

³⁷⁰ Режиссёр Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*), сценарий Густава Хэсфорда (*Gustav Hasford*), Майкла Герра (*Michael Herr*) и Стэнли Кубрика (*Stanley Kubrick*). Продюсеры: Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*), Ян Харлан (*Jan Harlan*), Майкл Герр (*Michael Herr*) и Филип Хоббс (*Philip Hobbs*). Оператор Дуглас Милсом (*Douglas Milsome*), композитор Вивиан Кубрик (*Vivian Kubrick*). Актеры: Мэттью Модайн (*Matthew Modine*), Адам Болдуин (*Adam Baldwin*), Винсент Д’Онофрио (*Vincent D’Onofrio*), Р. Ли Эрми (*R. Lee Ermey*), Кевин Мейджор Ховард (*Kevyn Major Howard*) и др.

Я должен овладеть ею,
 Так же, как и своей жизнью.
 Без меня моя винтовка бесполезна.
 Без своей винтовки я бесполезен.
 Я должен точно стрелять из нее.
 Я должен стрелять точнее, чем враг,
 Который хочет убить меня.
 Я должен застрелить его первым.
 Так я и сделаю.
 Перед Богом я клянусь в этом.
 Моя винтовка и я – защитники моей страны.
 Мы сильнее нашего врага.
 Мы – спасители моей жизни.
 Так и будет, пока не сгинет враг,
 И не воцарится мир. Аминь!³⁷¹

Цель подготовки достигнута самым трагическим образом – ставший образцовым солдатом, но не выдержавший психологического давления рядовой Леонард Лоуренс, стреляет в Хартмана, а затем убивает себя. Взвод готов к отправке на войну.

Взаимодействие военных и гражданских лиц

«Миссионерская» идеология, объясняющая и оправдывающая присутствие США в Юго-Восточной Азии, предполагала протекторат американской армии над мирным населением страны.

Уже в «Зеленых беретах» (1968) эта идея была реализована сполна: командос защищают, кормят, покровительствуют сиротам и т.д. Апогей – финал фильма: полковник Кирби обнимает вьетнамского мальчика, чей друг – американский солдат убит вьетконговской миной-ловушкой, и дарит ему свой форменный головной убор. Хамчунг спрашивает Кирби, что с ним теперь будет, и получает ответ: «Позволь мне волноваться об этом. Ты и есть то, из-за чего эта война». И они вместе «уходят в закат» (солнце садится на востоке). Это сцена из американского вестерна, обновленная для Вьетнама и ориентированная на формирование «правильных» взглядов американского общества на «идеального» воина-защитника.

³⁷¹ Здесь и далее цитирование по экранным версиям фильмов. Перевод автора.

Очень близок к этому сюжету фильм «Операция “Слон”». Хотя *Operation Dumbo Drop* (буквально – «Операция по сбрасыванию Дамбо с парашютом») был снят в 1995, фактически это картины-близнецы.

Кинокомпания *Walt Disney Pictures* выпустила комедийную ленту на военную тему по мотивам реальной истории, приключившейся с майором армии США Джеймсом Моррисом (*James Morris*)³⁷². Сюжет следующий. Капитан Сэм Кэхилл прилагает все усилия для установления дружественных отношений между армией США и монтаньярами (одной из коренных народностей южного Вьетнама), жителями удалённой горной деревушки Дак Нэ. Рядом с деревней проходит тропа Хо Ши Мина – маршрут снабжения армии Вьетконга. Коммунисты подвергают опасностям и гонениям мирных жителей: среди прочих злодеяний вьетконговский полковник Нгуен приказывает убить деревенское священное животное – слона.

Капитан Кэхилл и прибывший ему на помощь капитан Доил решают помочь жителям деревни и добыть для них нового слона, необходимого для проведения традиционной и важной религиозной церемонии. В американском военном лагере собирается команда «зеленых беретов» и покупает у местного торговца слониху Бо Тат. К животному «прилагается» 12-летний сирота по имени Линь, который умеет обращаться со слоном. По стечению обстоятельств деревушка Дак Нэ – его родина. Мальчик становится проводником американцев и, вместе с тем, живым олицетворением зверств вьетконговцев – всю его семью расстреляли партизаны. Капитан Кэхилл проникается к ребенку отцовскими чувствами и обещает тому помочь добраться домой. Путешествуя с «важным грузом» по земле, по воде и по воздуху, американские «коммандос» успешно выполняют свою миссию, попутно захватывая в плен вьетконговский командный состав.

³⁷² Режиссёр Саймон Уинсер (*Simon Wincer*), сценарий Джина Квинтано (*Gene Quintano*) и Джима Кауфа (*Jim Kouf*). Продюсеры: Дэвид Мэдден (*David Madden*), Дайан НабатOFF (*Diane Nabatoff*), Роберт В. Корт (*Robert W. Cort*), Тед Филд (*Ted Field*) и др. Оператор Рассел Бойд (*Russell Boyd*), композитор Дэвид Ньюман (*David Newman*). Актеры: Дэнни Гловер (*Danny Glover*), Рэй Лиотта (*Ray Liotta*), Дин Зин Ле (*Dinh Thien Le*) и др.

Если судить поверхностно, то «Операция “Слон”» – доброе семейное кино с хэппи-эндом. Однако в смысловом и идейном отношении режиссёр Саймон Уинсер «отбросил» фильмы с вьетнамской тематикой на 25 лет назад. Отношения капитана Кэхилла и малыша Линя – прямая отсылка к финалу фильма Джона Уэйна. В обеих картинах абсолютное зло олицетворяют собой вьетконговцы, добро – американские парни, защищающие бессловесных мирных обывателей, угнетенных коммунистами.

События, которые легли в основу фильма, действительно имели место 4 апреля 1968 г. Но эта необычная «военная операция» не получила широкого освещения в прессе из-за смерти в этот же день крупного вьетнамского военачальника и убийства Мартина Лютера Кинга в Мемфисе³⁷³. Вместе с тем, картина не воспринимается как реальность – история превращена в миф.

Критика приняла фильм крайне негативно. Хэл Хинсон (*The Washington Post*) написал в своей рецензии: этот фильм «эры Вьетнама» настолько странный, что «не знаешь, с чего начать...»³⁷⁴ Хинсон назвал картину «странным видом временной деформации» – как будто «наша нынешняя открытость к бывшим врагам достаточна, чтобы изменить историю». «На самом деле», – продолжал он, – война это немного большее, чем мимолетная неприятность». Между тем, фильм утверждает, что нужно только «немного доброй воли и, возможно, компенсационная выплата, или две, – и все прощены». Критик отметил, что, вероятно, авторы фильма закладывали в него глубокий культурологический и сакральный смысл: возвращение слона, который в восточной мифологии является отцом всех богов (а фильме в буквальном смысле спускается с небес – на грузовом парашюте), призвано символизировать некое культурное сближение между Америкой и Вьетнамом; а опека и возвращение на родину ребенка-сироты – «семейные узы», связывающие всех людей на земле. Однако, – заметил он, – «реальная

³⁷³ Overholt A.D. Operation Dumbo Drop: Two Tons of Weak Humor // *The Harvard Crimson*. 1995. 1 August.

³⁷⁴ Hinson H. «Operation Dumbo Drop» // *Washington Post*. 1995. 28 July.

аудитория фильма – дети – не будут иметь ни малейшего намека на все это. Они будут слишком поглощены ... глупыми и замечательными выходками Ботат» и «лучезарной улыбкой» Гловера. «Операция “Слон”», – подытожил Хинсон, – «не дрянная или циничная работа», эта картина «гораздо интереснее визуально, чем большинство других детских фильмов», и это «прекрасное развлечение для детей и молодежи». Но, к сожалению, это – «смехотворная фантазия о войне, сложности которой не могут содержаться в простых метафорах»³⁷⁵.

Роджер Эберт (*Chicago Sun-Times*) также негативно высказался о фильме: «История настолько сентиментальна и направлена на семейную аудиторию, что я сомневаюсь, что в действительности было что-то подобное». Эберт отметил: «Как семейный фильм «Операция “Слон”» – это своего рода развлечение. Но как история это бесстыдно». «Я не прошу, чтобы фильм «Операция “Слон”» был реалистичным. <...> Но меня беспокоит то, что глава нашей истории переписывается таким образом, что мы побеждаем в войне в кинотеатрах. В войне, которая на самом деле не была для нас победной»³⁷⁶.

Джин Шискель из *Chicago Tribune* назвал фильм о слоне «нелепым», а Гэри Камиа из *The San Francisco Examiner* отозвался о нем как об «огромной куче навоза, придавливающей несчастного зрителя». «По-видимому, сейчас мы достаточно далеко от Вьетнама, – написал Камиа, – чтобы использовать его в качестве шутливой, убедительной войны, подобной тем, что были в диснеевских комиксах, которые я читал в детстве». Немцы кричат «Achtung!», открывают огонь из автоматов в упор и промахиваются. А наши «хорошие ребята» обладают точностью Робин Гуда: выстреливая из пулемета 50-го калибра с бедра, они всегда попадают только в мясистую часть плеча, заставляя злодеев бросать оружие и кричать «Teufel!», картинно падая назад. Все это было хорошо и правильно, но когда речь идет о вьетнамской войне это почему-то «не работает». «На самом деле это довольно интересная идея, – отметил

³⁷⁵ Hinson H. Ibid.

³⁷⁶ Ebert R. Operation Dumbo Drop (1995) // *Chicago Sun-Times*. 1995. 28 July.

Камиа, – американские солдаты в трагической войне получают шанс сделать что-то хорошее для местных жителей. Но есть одна большая проблема. Поскольку это фильм для детей, никто никогда не может быть убит. В фильме о войне во Вьетнаме это не просто хромает, это оскорбительно»³⁷⁷.

Критик Джой О'Брайан из *The Austin Chronicle* полагал, что «Операция “Слон”» – «ужасно безответственная картина». По его мнению, в фильме нелогичный сценарий, непоследовательное действие, «небрежное и невероятно оскорбительное упрощение зверств во Вьетнамской войне». Это фильм «без аудитории» считал он: десятилетние будут скучать, поскольку не знают ни о «тропе Хо Ши Мина», ни о других подробностях войны, а взрослые найдут его слишком примитивным и не заслуживающим внимания. О'Брайан завершил свою рецензию словами: «это катастрофический просчет, который оставляет зрителя с одной только горящей мыслью: “О чем они, черт возьми, думали?”»³⁷⁸

Фильм имел весьма умеренный коммерческий успех, что косвенно подтвердило мнение критиков: картина не была близка аудитории. Так смеяться над вьетнамской войной Америка была еще не готова...

Сюжет взаимодействия военных с мирным населением был представлен в американском кинематографе и совершенно блистательными лентами. Прежде всего, назовем, конечно, «Доброе утро, Вьетнам» (*Good Morning, Vietnam*) Барри Левинсона (*Barry Levinson*)³⁷⁹. Фильм вышел на экраны в 1987 г., спустя почти 13 лет после окончания Вьетнамской войны.

Картине были посвящены несколько рецензий ведущих американских кинокритиков: Хэла Хинсона (*Hal Hinson, The Washington Post*), Роджера

³⁷⁷ Kamiya G. It doesn't get any Dumbo // *The San Francisco Examiner*. 1995. 28 July.

³⁷⁸ O'Bryan J. Operation Dumbo Drop // *The Austin Chronicle*. 1995. 28 July.

³⁷⁹ Сценарист Митч Марковиц (*Mitch Markowitz*), продюсеры: Ларри Брезнер (*Larry Brezner*), Марк Джонсон (*Mark Johnson*), оператор Питер Сова (*Peter Sova*), композитор Алекс Норт (*Alex North*). В главной роли Робин Уильямс (*Robin Williams*), который сегодня известен как киноактёр, но в то время был популярным стенд-ап комиком, снявшимся всего лишь в нескольких второстепенных телепроектах. Актеры: Форест Уитакер (*Forest Whitaker*), Бруно Кёрби (*Bruno Kirby*), Роберт Вул (*Robert Wuhl*), Чан Тунг Тхань (*TungThanh Than*), Чинтара Сукапатана (*Chintara Sukapatana*) и др.

Эберта (*Roger Ebert, Chicago Sun-Times*) и др. Но их внимание было сосредоточено исключительно на разборе актёрской игры Робина Уильямса и (не)использовании его потенциала режиссером.

Х. Хинсон называл Робина Уильямса «феноменально одаренным комиком» и наряду с этим полагал, что фильм в визуальном отношении «ошеломляюще неинтересен», материал «усталый и тусклый», это не только далеко не лучшая работа Левинсона, но она «даже не близка к тому, чтобы быть просто хорошей»³⁸⁰. Р. Эберт писал о «великом комике» Робине Уильямсе, называл его игру «ослепительной и забавной» и фактически посвятил рецензию проблеме динамики характера его героя³⁸¹.

Я полагаю, что «Доброе утро, Вьетнам» не только комедия в жанре стенд-ап и «обрамление» для демонстрации Голливудом возможностей Робина Уильямса. Этот визуальный текст может служить источником для анализа изменений произошедших в американском обществе в отношении к войне и военным.

Действия фильма отнесены авторами к 1965 г. – времени, когда во Вьетнаме еще не было развернутых боевых действий, эскалация конфликта только нарастала. Динамику напряжения мы видим и чувствуем на всем протяжении картины. В первых кадрах Вьетнам – пока еще безмятежный курорт с жарким солнцем, красивыми девушками и достаточно привольной и необременительной службой. В эфир армейской радиостанции впервые выходит новый ведущий – Эдриан Кронауэр. Он моментально переворачивает вверх дном привычную рутину официальных передач восхитительным рок-н-роллом и фривольным юмором, становится легендой для солдат и головной болью для начальства. Его шутки и непредсказуемое поведение оказываются настоящей угрозой воинской дисциплине. В свободное от радиопередач время Эдриан знакомится с вьетнамскими девушками, устраивается учителем

³⁸⁰ Hinson H. Good morning, Vietnam // The Washington Post. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/goodmorningvietnam.htm>

³⁸¹ Ebert R. Good Morning, Vietnam. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/good-morning-vietnam-1988>.

английского в школу для взрослых вьетнамцев, пьёт пиво и развлекается, но лишь до того момента, пока на его глазах не взрывается ресторан, из которого Эдриан только что вышел. Теперь он осознаёт, что Вьетнам – не курорт, здесь идёт война, гибнут люди, о чем ему категорически запрещается говорить правду по радио. Жёсткая военная цензура – в лице старшины Дикерсона – предписывает Кронауэру «не портить формат». Ведущего отстраняют от работы и отправляют домой. Самолёт отрывается от земли, а на радио-Сайгон в прямом эфире транслируется прощальное выступление, обращенное к тем, кто остается на этой войне.

Выход такого фильма как «Доброе утро, Вьетнам» ознаменовал новую тенденцию в отношениях американцев к вьетнамскому военному конфликту. Эдриан Кронауэр не «супермэн», не герой, не борец за демократию, в общем-то, он даже не солдат. В этом во многом состоит особенность картины: фильм о Вьетнамской войне не показывал войну как таковую, но говорил об отношениях людей без «национального» разделения на друзей и врагов.

Завершим разговор об этом направлении нарратива анализом уникального фильма, стоящего несколько особняком в общем дискурсе военного кино.

«Военно-полевой госпиталь» (*M*A*S*H*) вышел на экраны в 1970 году. Режиссёром фильма выступил Роберт Олтмен (*Robert Bernard Altman*)³⁸². Одноименный роман Ричарда Хукера (*Richard Hooker*) был опубликован в 1968 г. Хотя действие происходило в Корее, атмосфера протеста против войны во Вьетнаме явственно ощущалась в книге. Ринг Ларднер написал сценарий на востребованную временем тему и показал его своему агенту Инго Премингеру, тот в свою очередь презентовал историю одному из руководителей компании Twentieth Century Fox, и тот был принят в работу.

³⁸² Режиссёр Роберт Олтмен (*Robert Bernard Altman*). Сценарий Ринга Ларднера (*Ring Lardner Jr.*). Продюсер Инго Премингер, оператор Гарольд Стайн (*Harold E. Stine*), композитор Джонни Мандел (*Jonny Mandell*).

Изначально ничто не предвещало успеха картины. Команда начинавшая создавать фильм, подбиралась случайным образом из малоизвестных в мире кино людей. Сценарист Ринг Ларднер в прошлом входил в чёрный список Голливуда, в течение 15 лет в эпоху маккартизма ему была запрещена работа по специальности.

Для продюсера Инго Премингера картина была дебютной, именно он предложил ее режиссировать Роберту Олтмену, имевшему репутацию диссидента и известному только по короткометражным и малобюджетным лентам. *M*A*S*H* впоследствии так и остался его единственной коммерчески успешной работой. Главные роли исполнили Дональд Сазерленд (*Donald Sutherland*) и Эллиотт Гулд (*Elliott Gould*). Половина актерского состава вообще не имела опыта работы перед камерой, и дебютировала в кино, никого из них даже отдаленно нельзя было назвать звездой.

Действие фильма происходит в американском полевом военном госпитале № 4077, расквартированном в палаточном городке недалеко от линии фронта Корейской войны. Сюда получают назначение новые хирурги: капитан Пирс по прозвищу «Ястребиный Глаз» и капитан Форрест «Дюк» (гергоц). Они оба – высококлассные специалисты, абсолютно гражданские люди, в силу обстоятельств призванные на военную службу. Появление этих персонажей в фильме является своеобразной «точкой отсчета» и одновременно демаркационной линией: есть война, есть профессионально выполняемая работа и есть нормальная человеческая жизнь, полная розыгрышей, флирта и спонтанных поступков типа угона джипа от штаба военного соединения.

Съёмки фильма начались 14 апреля 1969 г. Олтмен решил вести работу так, чтобы не привлекать внимания руководства студии. Он задумал снять парадоксальный фильм, нарушая законы жанра, и не хотел, чтобы в творческий процесс вмешивалось консервативное руководство. Поэтому он тщательно сэкономил на всём, и фильм в итоге оказался снят за скромные 3,5 млн долларов. Условия съёмок сильно напоминали саму атмосферу картины – в Малибу актёры жили на природе в палатках. Участники называли съёмки

«контролируемой анархией»: режиссёр всячески поощрял актёрскую импровизацию, на съёмочной площадке разрешалось вольно обращаться со сценарием. Общая атмосфера – как и в госпитале MASH – была весьма вольной: на стенах в монтажной были развешаны фотографии обнаженных красоток. Олтмену было направлено письменное распоряжение, предписывающее немедленно убрать со стен монтажного зала все изображения обнажённого женского тела. В ответ Олтмен направился в студию звукозаписи, где наговорил содержание меморандума на плёнку. И включил этот эпизод в картину – в виде объявления по громкоговорителю.

Съёмки были завершены в июне 1969 г. с опережением графика, на этапе постпродакшн, фильм, наконец, попал в поле зрения официальных лиц студии, и их предварительная оценка работы была очень низкой, на взгляд продюсеров фильм был совершенно не готов к выпуску на экраны. Интересно, что на этом этапе в сюжете не было никакого упоминания о стране, где происходит действие – режиссёр исключил все упоминания о Корее, и подспудно все происходящее воспринималось зрителем как Вьетнам. Продюсер настоял на том, чтобы Корея фигурировала в картине, и было как можно меньше намёков на вьетнамскую военную компанию. 25 июня 1970 г. состоялась премьера.

Большинство критиков, оценивая работу Олтмена, назвали фильм ярким антивоенным памфлетом, беспощадной сатирой и отнесли жанр картины к чёрной комедии. Постоянные шутки и розыгрыши главных героев происходят одновременно и вперемешку с их суровой военной работой – по 12 часов в сутки, с руками в крови за хирургическими столами в плохо освещенных временных палатках. Отношение героев к тяжёлым ранениям и смерти профессионально и несколько цинично. В фильме мы не видим ни лиц раненых, ни их страданий, ни голосов. Война обезличена, она в стороне, мы не видим и не чувствуем ее драматизма и трагедийности.

Зато наблюдаем массу совершенно абсурдных, казалось бы, невозможных в фильме о войне ситуаций. На площадке для посадки военных вертолетов

герои играют в гольф – «набивают руку» перед требующими точности операциями. Хирурги приглашены сделать операцию раненому сыну японского конгрессмена. Друзья соглашаются, собираясь заодно поиграть в гольф на местных полях и познакомиться с гейшами. В ходе командировки в Японию они помимо прочего спасают неизвестного ребёнка, получив разрешение на операцию в военном госпитале (незаконную с точки зрения устава) с помощью прямого шантажа. Заключительный эпизод фильма связан с товарищеским футбольным матчем. Госпиталю № 4077 бросила вызов команда соседнего подразделения, на кону около 5 тыс. долларов. Следует ряд полустыдных и совсем нечестных приемов: приглашение в свои ряды профессионального футболиста, незаметные инъекции противникам, девушки-медсестры, отвлекающие чужих игроков и т.п. В результате героям удаётся выиграть. Война в это время где-то далеко...

Фильм заканчивается тем, что Ястребиный глаз и Дюк получают приказ о демобилизации и возвращаются домой. Таким образом, сюжет фильма закольцован – герои уезжают на том же угнанном джипе, на котором приехали, войны больше нет. Жизнь вернулась на круги своя.

Выражение бунтарского духа конца 1960-х гг., тема бессмысленных жертв войны вдали от дома, смешение жанров привлекли к фильму большое внимание публики и критики: журналисты называли *M*A*S*H* провозвестником «новой волны» голливудского кино.

Плен

Во время Корейской войны не было выпущено ни одного фильма о военнопленных, но после ее окончания эта тема стала популярной. Американские военные и американское общество оказались не подготовлены – физически и психически – к такому повороту событий и к такого рода идеологическому вызову. Жизнь в лагерях оказалась травмой для солдат, знание, что их соотечественники «остались там» – травмой для нации.

Во время операции по обмену пленными в финале Корейской войны, получившей название «Большой переключатель», было освобождено 3597

американцев, из всех захваченных солдат и офицеров 38 % умерли в плену³⁸³. Обращение с пленными было важной частью «политической игры» в отношениях между Кореей, Китаем, США и Советским Союзом, спекулятивных заявлений хватало с обеих сторон. Например, в общественном сознании существовал стереотип о том, что наиболее жестокими с пленными были китайцы, но документальные свидетельства говорят об ином: китайцы обращались с заключенными гораздо гуманнее, чем северные корейцы³⁸⁴.

По мере того, как в проблему вовлекалось все больше людей, роль пленника оказывалась значительнее и активнее привлекала к себе внимание, в том числе кинематографистов. Отметим, что тема плена была для Голливуда не нова – первый фильм об этом был снят еще в 1909 г. (*Escape from Andersonville*), а мировые войны существенно расширили этот опыт.

В период Корейской войны американцы более всего опасались не физических лишений для пленных, а «промывания мозгов» средствами коммунистической пропаганды, действенной в отношении молодежи. И хотя в итоге абсолютное большинство пленных американцев никогда и никак не сотрудничали с врагом, общество было шокировано известием о том, что 23 их соотечественника сделали выбор в пользу коммунистической Кореи и сознательно остались там после войны³⁸⁵.

Такой яркий «идеологический» страх стал источником для нескольких фильмов. В их основе лежала идея о том, что американские солдаты были слабы с точки зрения психологической готовности и слишком легко уступали требованиям коммунистов. В фильмах изображались американцы, которым не хватало убежденности и твердости, чтобы отстаивать основные демократические ценности, в результате они оказывались неспособными противостоять чуждой пропаганде. Это было темой таких фильмов как «Лимит времени» (*Time Limit*), 1957, реж. Карл Молден (*Karl Malden*), «Манчжурский

³⁸³ Edwards P. Ibid. P. 33.

³⁸⁴ Ibid. P. 33.

³⁸⁵ Ibid.

кандидат» (*The Manchurian Candidate*), 1962, реж. Джон Франкенхаймер (*John Frankenheimer*) и др.

Вьетнамская война вывела проблему пленных совсем на другой уровень. Но, несмотря на иной масштаб (а возможно благодаря ему), острая в идеологическом отношении тема не освободилась от мифологии.

Конечно, нельзя не вспомнить сцены плена из «Охотника на оленей» (*The Deer Hunter*) – одного из самых известных фильмов о Вьетнамской войне. Подготовка к съемкам была начата Майклом Чимино (*Michael Cimino*) в середине 1970-х гг.³⁸⁶ Продюсеры Барри Спайкинз (*Barry Spikings*) и Майкл Дили (*Michael Deeley*) пошли на значительный риск, поскольку в это время мысль о проигранной войне всё ещё оставалась если и не под прямым запретом, то в тени. Фильм вышел на экраны 8 декабря 1978 г. – пять лет спустя после вывода американских войск из Вьетнама. Картина создавалась на пике антивоенных настроений: общество еще находилось в шоковом состоянии, но правительством уже была начата идеологическая подготовка к войне в Персидском заливе, Афганистане (СССР в 1979 г. ввел туда свои войска) и Ираке. В США произошел существенный социальный раскол – небывалый со времен гражданской войны. «Охотник на оленей» в полной мере отразил это непростое время.

Действие фильма разворачивалось в конце 1960-х – в годы эскалации боевых действий в Южном Вьетнаме: постоянно росла численность группировки войск США и союзников, увеличивался размах операций. Однако главная тема «Охотника на оленей» не война, а человеческие отношения. Ключевая идея авторов фильма – межличностное и человеческое выше любых других обстоятельств. Дружба, любовь, преданность пытаются преодолеть войну, позволяют торжествовать традиционным гуманистическим ценностям. Ленту можно отнести к жанру психологических фильмов, делающих акцент на

³⁸⁶ Оператор Вилмош Жигмонд (*Vilmos Zsigmond*), композитор – Стэнли Майерс (*Stanley Myers*). Актёры: Роберт Де Ниро (*Robert De Niro*), Мэрил Стрип (*Meryl Streep*), Кристофер Уокен (*Cristopher Walken*), Джон Казале (*John Kazale*), Джон Сэвэдж (*John Savage*) и др.

чувствах и переживаниях конкретных «живых» людей – с их достоинствами и недостатками, – а не на военных действиях и подвигах «суперменов».

Действие начинается в 1967 г. в небольшом промышленном городке Клэртон на западе Пенсильвании, где живут и работают на сталелитейном заводе трое друзей – потомков русских эмигрантов: Майкл Вронский (Роберт де Ниро), Стивен Пушков (Джон Сэвидж) и Ник Чеботаревич (Кристофер Уокен). Друзей призывают в армию и готовят к отправке во Вьетнам. Переход «отсюда – туда» осуществлен одним «рывком» – из мира в войну, в самое пекло. Непосредственно боевые действия показаны в фильме очень кратко, боя мы практически не видим – три товарища сразу попадают в плен к вьетконговцам: в кадре не война, но люди, захваченные войной.

В доме, где содержатся пленные, идет игра в «русскую рулетку»: охранники по очереди извлекают американцев из полузатопленной деревянной клетки, кишасей крысами, и заставляют их испытывать судьбу – стрелять себе в висок из револьвера, заряженного одним патроном. Мы видим жестокость врага и смятение пленных – маятник между ужасом и надеждой. Майкл просит партизан зарядить барабан не одним, а тремя патронами и таким образом получает в руки боевое оружие. Он убивает троих охранников, и друзьям удаётся бежать. Знаменательны в этой сцене моральные «метания» героев: сдаться или бороться, рискнуть ради спасения друга или бросить его, заботиться о себе или о ближнем и т.п. Это эмоции «живых» людей, а не «идеальных солдат» предыдущей эпохи кинематографа. Путь из плена для трех друзей тоже не «гладкий»: подняться на борт пролетающего американского вертолета удаётся только Нику, Майкл с искалеченным Стивеном пробирается к союзникам через джунгли. Нет «монтажного» хеппи-энда: свой путь люди совершают сами, огромным трудом и напряжением.

Напомним, что не задокументировано ни одного случая игры северных вьетнамцев с пленными в «русскую рулетку». Известно, что Дерик Уошбёрн (*Deric Washburn*) написал сценарий за месяц, не проводя никаких предварительных исследований материала, а Чимино лгал прессе о своей

службе в подразделении «зеленых беретов». Таким образом, одна из ключевых сцен и главная метафора фильма – выдумка. Но на этот раз мифологизация «работает» не в пользу войны, а против нее.

По окончании войны встала проблема, которая остро волновала (и до сих пор волнует) американское общество: военнослужащие, без вести пропавшие в Индокитае.

Одним из условий Парижского мирного соглашения (1973) был взаимный обмен пленными. В период с февраля по апрель 1973 г. 591 американцев были возвращены домой (операция «Homcoming»)³⁸⁷. Затем власти обнародовали цифры: 2646 американца пропали без вести за все годы Вьетнамской войны; сегодня существует постоянно обновляемый Интернет-ресурс с их поименными списками по годам войны³⁸⁸. До сих пор 1582 американцев числятся пропавшими без вести, из них 1004 случая классифицированы как подлежащие дальнейшему расследованию, 488 – не подлежащие расследованию и по 90 расследование отсрочено.

Судьба тех, кто пропал без вести, тревожит людей по окончании любой войны. В данном случае этот вопрос очень эмоционально воспринимался американским обществом, и он считается одним из самых удручающих последствий Вьетнамского конфликта.

Проблема военнопленных и пропавших без вести (POW / MIA) возникла еще в период ведения боевых действий: из-за нехватки данных (и из-за манипуляций с «коэффициентом убийства») США никогда не располагали достаточно точными сведениями по этому вопросу. По мере того, как Министерство обороны составляло списки тех, кто был убит в бою, чьи тела не найдены, кто пропал без вести и т.п. предварительные данные колебались, но в

³⁸⁷ Vietnam War POW/MIA. URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam_War_POW/MIA_issue

³⁸⁸ List of United States service members and civilians missing in action during the Vietnam War. URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_United_States_servicemembers_and_civilians_missing_in_action_during_the_Vietnam_War.

любом случае число ожидаемых репатриантов составило около 600 человек³⁸⁹. Администрация Никсона сделала вопрос о возвращении военнопленных одним из центральных аргументов "за" продолжение войны и способом давления на правительство Северного Вьетнама. Никсон заявил, что в Юго-Восточной Азии удерживаются «полторы тысячи американских военнослужащих». Эта цифра надолго оказалась в центре внимания и стала камнем преткновения для многих. В конце 1970- начале 80-х годов друзья и родственники пропавших без вести потребовали от правительства Соединенных Штатов предпринять активные шаги по освобождению невозвращенных американских военнопленных. Были созданы такие общественные организации как «Национальная лига семей» и «Национальный альянс семей».

По требованию общественности на протяжении многих лет проводились комиссионные расследования Конгресса США³⁹⁰. Между тем прогресс в расследовании инцидентов с пропавшими без вести был крайне незначительным. Некоторое движение в данном вопросе наметилось в середине 1980-х гг., когда началось улучшение отношений между США и Вьетнамом. Были организованы несколько экспедиций по поиску останков погибших и перезахоронение их на родине. Правительство США рассматривало эту работу как гуманитарное обязательство. Вьетнамцы медленно начали возвращать останки, которые они собирали и хранили.

Вопрос о военнопленных поднимался и в начале 1990-х гг. Серьезные обвинения были выдвинуты в адрес администрации Дж. Буша (1989-1993 гг.), министерство обороны было обвинено в сокрытии информации и разведанных об американских военнопленных³⁹¹. Интерес к этой теме был подогрет в июне 1992 года, когда президент Российской Федерации Борис Ельцин заявил в интервью NBC, что некоторые американцы, захваченные во время Вьетнамской войны, возможно, были переведены из Ханоя в Советский Союз: «Наши архивы

³⁸⁹ Vietnam War POW/MIA// https://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam_War_POW/MIA_issue.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ex-chief describes woes of POW office // [The Washington Times](#). 1991. May 22, May 31.

показали, что это правда, некоторые из них были переведены на территорию бывшего СССР и содержались в трудовых лагерях. У нас нет полных данных и можно только предположить, что некоторые из них могут быть еще живы»³⁹².

Идея «живых заключенных» породила огромное количество политических спекуляций и прямого (в том числе материального) мошенничества. Бывший подполковник ВВС Джек Бейли, боец спецподразделения Бо Гритц, Скотт Барнс, Евгений Мак Дэниэл, – эти и другие люди в буквальном смысле паразитировали на непростой проблеме³⁹³.

Как писал журналист М. МакКоннел, «Миф о заговоре вокруг американцев, оставшихся без вести после операции «Homcoming» в 1973 г., по сложности сравнился с барокко. К 1992 г. были тысячи фанатиков, которые с культовым увлечением считали, что сотни американских военнопленных были преднамеренно и бессердечно оставлены в Индокитае после войны, что в вооруженных силах и исполнительной власти, охватившей пять администраций, был обширный заговор, чтобы скрыть все доказательства этого предательства и что правительства коммунистического Вьетнама и Лаоса продолжали удерживать неуточненное количество живых американских военнопленных»³⁹⁴.

Ни сторонники, ни противники теории «невозвращенцев» не могли убедительно ответить на вопрос, по какой причине Вьетнаму (и другим соседним странам) нужно было удерживать заключенных живыми в течении сколько-нибудь длительного времени. Они могли быть возвращены после войны, либо убиты. Сторонники теории часто утверждали, что заключенные изначально удерживались в рамках схемы получения военных репараций от США, как дешевая рабочая сила, или и то, и другое, а затем продолжали удерживаться, чтобы вьетнамцам не пришлось признаваться в том, что они сделали. Сегодня признано, что в ходе многочисленных расследований не было

³⁹² Crossette B. Gulag Held M.I.A.'s, Yeltsin Suggests // The New York Times. 1992. June, 16.

³⁹³ Vietnam War POW / MIA. Ibid.

³⁹⁴ McConnell M., Schweitzer I., Th. G. Inside Hanoi's Secret Archives: Solving the MIA Mystery. 1995. P. 23.

выявлено ни одного достоверного факта нахождения американских военнопленных на территории Вьетнама после 1973 г.: фотографии и свидетельства «очевидцев» неизменно оказывались фальшивкой.

По словам одного из кинокритиков, «Мысль о том, что Соединенные Штаты, возможно, оставили своих людей, было трудно осознать и принять, и американцы частично разрешили эту сложную проблему с помощью вымышленных персонажей»,³⁹⁵ в том числе в кинематографе.

Первой кинокартиной на эту тему был фильм Чака Норриса «Чёрные тигры» (*Good Guys Wear Black*, 1978), затем последовали «Необычайная отвага» (*Uncommon Valor*, 1983); «Без вести пропавшие» (*Missing in Action*, 1984) и «Без вести пропавшие 2: Начало» (*Missing in Action 2: The Beginning*, 1985) режиссера Джозефа Зито.

Самым заметным явлением в этом ряду, безусловно, стал фильм «Рэмбо: Первая кровь – II», (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), который обрел популярность и оказался коммерчески успешным не только в США, но и в Таиланде и других частях Юго-Восточной Азии³⁹⁶.

События происходят для зрителя в «реальном времени» – на экране 1985 г., прошло более десяти лет после окончания Вьетнамской войны. Заключённый Джон Рэмбо отбывает наказание на каменном карьере (о первой части сериала мы скажем ниже). К нему приезжает его бывший командир – полковник Сэмюэль Траутман и вместо пяти лет заключения предлагает восстановление в рядах вооружённых сил, участие в секретной миссии и полную амнистию в случае успеха. Джон соглашается.

³⁹⁵ Cathleen L.D. *Left Behind: Cinematic Revisions of the Vietnam POW*. University of Virginia, 2001. URL: <http://xroads.virginia.edu/~MA01/lundy/v/cinematic2.html>

³⁹⁶ Режиссёр Джордж П. Косматос (*George P. Cosmatos*), сценаристы Джеймс Кэмерон (*James Cameron*), Кевин Жарр (*Kevin Jarre*), Сильвестр Сталлоне (*Sylvester Stallone*). Продюсеры: Базз Фейтшанс (*Buzz Feitshans*), Марио Кассар (*Mario Kassar*), Эндрю Дж. Вайна (*Andrew G. Vajna*), Мэл Деллар (*Mel Dellar*). Оператор Джек Кардифф (*Jack Cardiff*), композитор Джерри Голдсмит (*Jerry Goldsmith*). Актеры: Сильвестр Сталлоне, Ричард Кренна (*Richard Crenna*), Чарльз Нэпьер (*Charles Napier*), Джулия Никсон-Соул (*Julia Nickson-Soul*), Джордж Чунг (*George Cheung*), Войо Горич (*Voyo Goric*) и др.

На военной базе США он знакомится с Маршаллом Мёрдоком – высокопоставленным чиновником и руководителем операции. Мёрдок ставит задачу: проникнуть во вьетконговский лагерь для военнопленных, откуда в 1971 г. Джон совершил побег, и с помощью фото подтвердить или опровергнуть информацию о наличии в этом лагере американцев; при этом себя не обнаруживать и не вступать в соприкосновение с противником. Мёрдок особо акцентирует внимание на последнем обстоятельстве: ни в коем случае не пытаться освободить пленных в случае их обнаружения, – для этих целей, по замыслу операции, будет направлена специальная штурмовая группа отряда «Дельта» с полковником Траутманом во главе. О себе Мёрдок сообщает, что во время войны служил офицером во 2-м батальоне дивизии морской пехоты в Контуме. Перед вылетом Рэмбо обращает внимание Траутмана на то, что 2-й батальон базировался не в Контуме, а в Кхесани, и потому доверять Мёрдоку нельзя.

Вместе с вьетнамкой Ко Бао Джон проникает в лагерь, находит там пленных американцев и уводит одного из них, убив нескольких патрульных. В лагере поднимается тревога, и начинается погоня. Рэмбо расправляется с преследователями и вместе со спутниками добирается до условленного пункта эвакуации. Но Мёрдок, услышав по радию о спасении пленного, неожиданно для всех присутствующих отдаёт приказ о прекращении операции: полученные им инструкции не предполагали подобного развития событий, по замыслу «верхов» миссия организована для отчётности и успокоения общественного мнения относительно судеб американских военнопленных и пропавших без вести, и никак не предусматривает реального их освобождения. Рэмбо оказывается в плену. Вьетконговцы вместе с советскими десантниками подполковника Подовского допрашивают и пытаются его. С помощью Ко Бао Джон освобождается сам и спасает пленных соотечественников. Огромное число вражеских солдат (в том числе советских) и военной техники уничтожено, на захваченном вертолете все летят «домой». На базе Рэмбо громит все вокруг и угрожает предателю Мёрдоку: «Ты ведь знаешь, что там

ещё остались наши пленные. Найди этих людей. Иначе я найду тебя». В финале Джон отклоняет предложенную награду и отказывается остаться в армии.

Художественная ценность этого фильм более чем сомнительна, однако он интересен в логике нашего анализа.

Сиквел получился гораздо более идеологически нагруженным и «прогосударственным», чем первая часть. В фильме причиной удержания американцев в плену названа невыплата Соединёнными Штатами обещанных Вьетнаму репараций в объеме 4,5 млрд долларов. Военные историки отмечают, что Лаос и Камбоджа неоднократно требовали от США выплат за нанесенный военными действиями ущерб, но в процессе почти четырехлетних переговоров предшествующих Парижскому мирному договору репарации Вьетнаму не фигурировали, этот пункт не входил ни в один официальный дипломатический документ³⁹⁷.

Еще один мифологический сюжет фильма – советские десантники. Попавшего в плен Джона Рэмбо допрашивают русские, а после побега преследует «советский ас» на вертолёте МИ-24. Помощь Вьетнаму во время войны обходилась Советскому Союзу в 1,5 млн руб. в день³⁹⁸, непосредственное участие в боевых действиях принимали расчёты зенитно-ракетных комплексов (ЗРК), во Вьетнаме находились советские военные советники. Но не десантные войска, и уж во всяком случае, не в 1985 г.³⁹⁹.

Эпизоды фильма с советскими военными для русского зрителя выглядят, конечно, злой карикатурой: форма, фамилии, лица, фразы, вертолет Aerospatiale SA 330 Pumatransport «загримированный» под МИ-24, – все это сегодня вызывает усмешку, но в середине 1980-х «прочитывалось» иначе. Распространение в СССР первых копий фильма (в одноголосых закадровых переводах Василия Горчакова) становилось основанием для преследования

³⁹⁷ Байрамкулова А.А. Военно-политическая экспансия США во Вьетнаме (1950-1975 гг.). Дисс. на соискание уч. ст. к.ист.н. Ставрополь, 2005. – С. 156-172.

³⁹⁸ Минеев А. Наши на Вьетнамской войне // Эхо планеты. 1991. № 35. С. 29.

³⁹⁹ Куминов И. Я. Советская военно-техническая помощь Вьетнаму в годы войны // Война во Вьетнаме: Взгляд сквозь годы. М., 2000.

по статье № 228 Уголовного Кодекса за распространение пропаганды насилия, жестокости и антисоветской пропаганды, известны случаи судебных приговоров до 3-х лет тюрьмы и значительных штрафов⁴⁰⁰.

Представляется, что фильм не стоил такой жесткости, стремление его увидеть, вероятно, было вызвано именно существующими запретами.

Возвращение домой и посттравматический синдром

Освобождение пленных, безусловно, было серьезной проблемой, но не меньшей оказалось возвращение домой ветеранов локальных войн. Сложность перехода к мирной жизни для тех, кто вчера воевал, была обозначена уже по окончании первой мировой войны (вспомним романы Ремарка), но для ветеранов Вьетнама она оказалась особенно острой. Исследователи выделяют несколько причин такого положения дел: «(1) индивидуальный вход и выход солдата из войны, а не в воинской части; (2) широко распространенное сопротивление войне внутри страны, особенно после 1968 года; (3) Вьетнам как “сдерживаемый конфликт” без четких линий фронта; (4) акцент на подсчете трупов как показателе успеха на поле боя; (5) ограниченный срок службы американских солдат; (6) короткий переходный период после боя для солдата, вернувшегося с поля боя в Соединенные Штаты; и (7) необычно высокий уровень запоздалых психиатрических травм после войны»⁴⁰¹.

Согласно принципу, впервые использованному в Корее и сохраненному во Вьетнаме, рядовые американские солдаты проходили ограниченный срок службы: двенадцать месяцев для армии и тринадцать месяцев для морской пехоты; этот период также включал недельный отдых и реабилитацию (R&R) с выездом за границу, в один из десяти пунктов от Гонконга до Гонолулу. Офицеры служили шесть месяцев на передовой, а затем переводились на штабные должности в тыл⁴⁰². Сменялись не целые подразделения, а отдельные

⁴⁰⁰ Лигостаев А. О патриотизме в американском и российском кино // Свободная мысль. 2012. № 11-12 (1635). С. 163.

⁴⁰¹ Figley Ch., Seymour L. Introduction: Estrangement and Victimization // Strangers at Home: Vietnam Veterans Since the War. New York, 1980. Pp. 21-31.

⁴⁰² Herzog T.C. Ibid. P. 54.

бойцы и командиры. Хотя эта политика была введена для сохранения боеспособности отрядов и повышения морального духа солдат, ее результаты зачастую оказывались противоположными: «личная война» для каждого заканчивалась через несколько месяцев, независимо от результата, и потому для большинства главной заботой оказывалось выжить, а не победить. Вместе с тем, уезжающие домой, увозили с собой чувство вины по отношению к тем, кто остался, отчуждение, ностальгию, нерешенные вопросы о значении и значимости конфликта, воспоминания о кошмарах и ужасах войны.

Солдат мог оставить свою часть, пройти через сортировочный центр в Long Binh Cam Ranh Bay во Вьетнаме, прибыть на военный терминал в Окленде (штат Калифорния) и добраться до своего родного города всего за 24-48 часов. Столь короткое время перехода от поля боя к гражданской жизни вызывало дополнительное эмоциональное потрясение у многих ветеранов, делало их опыт адаптации достаточно травматичным. Психологи назвали послевоенные реакции этих людей посттравматическим стрессовым расстройством или «вьетнамским синдромом».

Проблема усугублялась также отношением американской общественности к вернувшимся солдатам. Победоносные американские бойцы, вернувшиеся с Первой и Второй мировых войн, заслужили парады победы, благодарности и уважение. Эти войны, особенно Вторая мировая, имели положительный имидж, и солдаты, участвовавшие в них, воспринимались как достойные люди. Корейские ветераны, которые, так сказать, сыграли вничью, вернулись в почти безразличную страну, «не имеющую никакого интереса к ним»⁴⁰³. Ветераны Вьетнама приходили в очень напряженную ситуацию общественного протеста и сталкивались с равнодушием, враждебностью, страхом и подозрением. Реакция гражданского населения варьировалась от «Давайте все забудем» и «Вы, ребята, проиграли войну», до «Вы не более чем безнравственные убийцы»⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Herzog T.C. Ibid. P. 55.

⁴⁰⁴ Ibid. P. 55.

«Вьетнамский синдром» стал одной из главных тем американского кинематографа 1974-1979 гг. Первым таким фильмом оказался «Таксист» (*Taxi Driver*, 1976) Мартина Скорсезе (*Martin Scorsese*)⁴⁰⁵. Ветеран вьетнамской войны Трэвис Бикл устраивается работать ночным таксистом в Нью-Йорке и берет на себя миссию вычистить всю «грязь» из города.

Вьетнамский синдром и его (не)преодоление во многом также лежат в основе сюжета «Охотника на оленей». В третьем акте фильма Майкл возвращается в США. Он избегает друзей и близких, поскольку не знает, где Ник и Стивен. Спустя некоторое время он все-таки встречается со старыми товарищами, и мужчины отправляются на охоту. Этот эпизод отсылает к началу фильма. Но если в первой части Майкл убивает оленя и обещает себе все в жизни решать «одним выстрелом», то теперь его выстрел сознательно направлен мимо. Он не желает более нести смерть, «Окау?» – кричит охотник, «Окау!» – отвечает эхо.

Майкл находит Стивена в госпитале для ветеранов – парализованного и безвозвратно психически изуродованного пережитым. Среди прочего, тот сообщает Майклу о крупных суммах денег, которые ему пересылает кто-то неизвестный – возможно, Ник.

Ник проходит восстановление в госпитале в Сайгоне, ему неизвестна судьба друзей. В один из свободных вечеров он приходит в квартал красных фонарей, где француз Жульен Гринда втягивает его в азартную игру со смертью – на экране снова «русская рулетка».

Майкл возвращается во Вьетнам и обнаруживает Ника в притоне, одурманенного наркотиками, тот не узнаёт друга. Пытаясь вывести его из полубезумного состояния, Майкл вызывается выступить его противником в игре. Проговорив шёпотом «только один выстрел», Ник спускает курок – и

⁴⁰⁵ Сценарий Пола Шредера (*Paul Schrader*). Продюсеры: Филлип М. Голдфарб (*Phillip M. Goldfarb*), Джулия Филлипс (*Julia Phillips*), Майкл Филлипс (*Michael Phillips*). Оператор Майкл Чэпмен (*Michael Chapman*), композитор Бернанд Херрманн (*Bernard Herrmann*). Актеры: Роберт Де Ниро (*Robert De Niro*), Джоди Фостер (*Jodie Foster*), Харви Кейтель (*Harvey Keitel*), Сибилл Шепард (*Cybill Shepherd*), Питер Бойл (*Peter Boyle*) и др.

умирает. В эпилоге Майкл привозит тело друга в Америку. После похорон, в своем старом баре друзья вспоминают прошлое и исполняют гимн США.

«Охотник на оленей» далеко не однозначен в своих «суждениях» о войне. Главный герой не сомневается в правильности выбранного пути: коммунистический Вьетнам – зло, с которым необходимо бороться. Американское общество в фильме поддерживает правительственный курс: Майкла провожают и встречают с войны, как героя. Но вместе с тем, фильм не отрицает, что война – это ужас и трагедия. Ветеран в баре в самом начале фильма является своеобразным «эпиграфом», наглядным примером того, какими возвращаются люди из Вьетнама. В фильме не показано общественное движение против войны. Однако картины госпиталя, где находятся изуродованные войной люди, демонстрируют предельный драматизм ситуации. «Вьетнамский синдром» мало коснулся Майкла, однако Стивен захвачен им, а Ник полностью поглощён.

Не удивительно, что фильм был неоднозначно принят критикой. Одни хвалили его антивоенную позицию и честность, другие (например, Джейн Фонда), критиковали за про-военные настроения. Когда «Охотник на оленей» был показан на Берлинском кинофестивале в 1979 г., делегация СССР демонстративно покинула кинозал, ее примеру последовали представители ГДР, Польши, Болгарии, Венгрии, Кубы и ещё нескольких стран социалистического лагеря. Впоследствии советская печать критиковала фильм за поднятую тему русской эмиграции, а также «оскорбление борьбы вьетнамского народа»⁴⁰⁶.

Проблеме вьетнамского синдрома также была посвящена первая часть «Рэмбо» (1981)⁴⁰⁷. Этот фильм вышел на экраны спустя 7 лет после окончания Вьетнамской войны.

⁴⁰⁶ Paris M. The American Film Industry & Vietnam // History Today. URL: <http://www.historytoday.com/michael-paris/american-film-industry-vietnam>.

⁴⁰⁷ Режиссёр Тед Котчэфф (*Ted Kotcheff*). Авторы сценария: Майкл Козолл (*Michael Kozoll*), Уильям Сэкхайм (*William Sackheim*), оператор Эндрю Ласло (*Andrew Laszlo*), композитор Джерри Голдсмит (*Jerry Goldsmith*). Актеры: Сильвестр Сталлоне (*Sylvester Stallone*), Ричард

Ветеран Джон Рэмбо, не находя себе подходящего занятия в мирной жизни, путешествует по США. Он узнаёт о скоропостижной кончине своего боевого товарища – последнего выжившего из подразделения. В тихом провинциальном городке местный шериф Уилл Тизл принимает Рэмбо за бродягу и, отвезя его за пределы города, настоятельно советует не возвращаться, обещая в противном случае серьезные неприятности. Однако Рэмбо тут же поворачивает обратно, и шериф арестовывает его, оберегая покой «своего» города. В полицейском участке «бродягу» пытаются силой заставить «делать, что велят». Рефлексы «зеленого берета» просыпаются, Рэмбо без труда справляется с десятком полицейских и совершает побег.

Полиция городка поднята по тревоге: собаки-ищейки, вертолет, подразделения Национальной гвардии, – начинается облава. Рэмбо несколько раз пытается объясниться с преследующими его людьми, но в ответ звучат только выстрелы. Навыки коммандос позволяют Рэмбо справиться с ситуацией: раненный, он, тем не менее, выживает – и при обстреле из автоматического оружия, и под огнем из гранатомета, и при взрыве шахты. Он умеет профессионально убивать, но не делает этого: поймав в ловушку пятерых полицейских и, схватив шерифа, он лишь предупреждает: «отстань от меня», иначе я «устрою войну, которая тебе и не снилась».

Тем временем полиция узнает, что Джон Рэмбо – герой Вьетнамской войны, имеющий несколько наград, в том числе медаль Конгресса США за личную храбрость. С целью урегулирования ситуации в город приезжает бывший командир Рэмбо – полковник Сэмюэл Траутман. Шериф не желает слушать его предложений, и в результате получает от полковника совет: «Если вы решили послать за Рэмбо двести человек, то не забудьте ещё одно – мешки для трупов».

Полковник вступает с Рэмбо в переговоры, что позволяет полиции вычислить его местоположение. Окруженный со всех сторон и доведённый до отчаяния Рэмбо захватывает грузовик Национальной Гвардии с пулемётами М60 в кузове и ночью прорывается в город. Следуют взрыв бензоколонки, расстрел изоляторов на электрических столбах, разгром полицейского участка. Раненный шериф во власти Рэмбо.

Появившийся в критический момент полковник Траутман объявляет: «Операция закончена!» Он убеждает Джона сдаться властям и обещает ему сохранение жизни. Герой заключен под стражу, но не побежден.

Фильм «Рэмбо» снимался на протяжении 1981 г. и вышел на экраны в начале 1982. Он близок по духу к фильмам о Вьетнаме 1970-х гг., но в то же время заметно отличается от них. На первый взгляд совершенно очевидны параллели с «Таксистом» Мартина Скорсезе. И в одном фильме, и в другом главный герой – лишний человек, ветеран войны, вернувшийся домой и не способный найти себя в гражданском мире. Однако «Таксист» – фильм 1970-х гг., а «Рэмбо» – продукт совсем другого времени. Если в первом фильме главный герой «уходит в себя», и сюжет его чрезвычайно психологичен, то Рэмбо решает все свои проблемы через физическое действие. «Таксист» – психологическая драма, «Первая кровь» – яркий пример «классического» боевика. Дело не в том, что первый – «умное» авторское кино, а второй – лента, принадлежащая масс-культуре. Вопрос здесь не в глубине замысла, разница обусловлена наступлением иной эпохи.

Кульминация фильма «Первая кровь» и его ключевая мысль заключена в одном из финальных эпизодов. Полковник Траутман уговаривает Рэмбо сдаться властям и произносит: «Всё кончено, Джонни. Конец». В ответ Джон кричит, что ничего не закончилось, война продолжается. «Кто-то не дал нам победить!», – ключевая фраза этого фильма. Именно в этот период власти инициировали процесс реабилитации войны: американские парни молодцы, они непобедимы, войну провалило бездарное командование, правительство – но не люди – виновно в позорном поражении. И этому охотно веришь, глядя на то,

как Рэмбо в одиночку противостоит целому городу. Авторы фильма оправдывают его деяния: Рэмбо плачет как ребёнок и объясняет полковнику (и зрителю), *что* сделало его таким. Он рассказывает про страшную гибель лучшего друга, с которым они мечтали о жизни после возвращения домой, про то, как уже в Штатах он приехал к другому сослуживцу и опоздал – тот скончался от рака. Война не отпускает, каждую минуту Джон вспоминает гибель друзей и ад, из которого он вернулся физически, но не может вернуться психологически.

В полицейском участке у задержанного Рэмбо в памяти всплывают сцены плена, мучения и враги-вьетнамцы. Издевающиеся над «бродягой» полицейские визуально «совпадают» с вьетнамскими солдатами, пытающими пленных. Таким образом, вокруг главного героя одни враги – и во Вьетнаме, и в США. Только полковник Траутман – ожившее «прошлое», парадоксальным образом может подарить Рэмбо будущее.

Вьетнамский синдром лежит в основе и финального эпизода фильма: герой отклоняет предложение Траутмана о службе в регулярной армии и разворачивается следующий диалог:

***Полковник:** Война и всё, что здесь произошло неправильно, но из-за этого ненавидеть свою страну...*

***Рэмбо:** Ненавидеть? Я умру за неё!*

***П.:** Тогда чего же ты хочешь?*

***Р.:** Я хочу того же, что и они, чего хотел каждый парень, прибывший сюда, который проливал кровь и отдал всё, что у него было: чтобы наша страна любила нас также сильно, как любим её мы. Вот чего я хочу.*

***П.:** Как ты будешь жить, Джон?*

***Р.:** День за днём.*

В этом эпизоде – не просто суть данного фильма. В нем – суть произошедших к концу 1980-х гг. перемен. Ветераны Вьетнама требуют (именно так!) уважения, признания и любви – со стороны государства, и со стороны общества. Они не желают больше выслушивать обвинений пацифистов, они выполняли приказ, честно и хорошо делали свою работу. Если что-то не получилось – не их вина. Власти иницируя, поддерживая, позитивно

оценивая подобные кинопроизведения «подписывались» под реабилитацией военной миссии США во Вьетнаме, проектировали ее восприятие на новые вооруженные конфликты, обещали: честно выполняйте свой долг, и Родина вас не бросит и не забудет. Фильм стал кассовым – его смотрели. Не освистывали, не саботировали – смотрели. Если и не одобряли, то оправдывали и принимали новую позицию.

Вместе с тем, и в этот период ситуация отношения к ветеранам и вьетнамскому синдрому в американском обществе и в кинематографе не была однозначной. Несмотря на социальный ревизионизм и достаточно прозрачную политику правительства, появлялись фильмы, освещавшие проблему с иной стороны. Один из самых ярких примеров – «Рожденный четвертого июля» (*Born on the Fourth of July*, 1989)⁴⁰⁸. Это был второй после «Взвода» фильм Оливера Стоуна, посвященный Вьетнамской войне. Сценарий был написан им самим по мотивам одноименной автобиографической повести Рона Ковика.

Рон Ковик вырос в небольшом городке Массапика на Лонг-Айленде в католической семье, в атмосфере традиционной гордости за свою страну. Он не сомневался в правильности выбора, когда ему, студенту, предложили отправиться во Вьетнам защищать интересы Америки. Но, участвуя в зачистках деревень, убив по неосторожности товарища, получив тяжёлое ранение и обнаружив в госпитале небрежение персонала, нехватку оборудования и лекарств, Ковик столкнулся с оборотной стороной войны. Вернувшись домой в инвалидном кресле, он ещё верил в былые идеалы и возмущался антивоенными выступлениями пацифистов. Но, пытаясь приспособиться к мирной жизни, осознал, что его иллюзии разрушены, правительство навсегда испортило его жизнь из-за необоснованных амбиций и далеких интересов. После множества

⁴⁰⁸ Продюсеры: Джозеф П. Рейди (*Joseph P. Reidy*), Клэйтон Таунсенд (*Clayton Townsend*), А. Китман Хо (*A. Kitman Ho*), Лопе В. Джубан мл. (*Lope V. Juban Jr.*). Оператор Роберт Ричардсон (*Robert Richardson*), композитор Джон Уильямс (*John Williams*). Актеры: Том Круз (*Tom Cruise*), Уиллем Дефо (*Willem Dafoe*), Кира Седжвик (*Kyra Sedgwick*), Рэймонд Дж. Бэрри (*Raymond J. Barry*), Джерри Ливайн (*Jerry Levine*) и др.

драматичных событий и исканий, Рон присоединяется к антивоенному движению ветеранов и заново обретает себя.

Роджер Эберт в своей рецензии на фильм отмечал, что в конце 1980-х – начале 1990-х гг. СССР начал признавать свои ошибки во внешней политике – Афганистан, Чехословакия, другие страны советского блока также менялись, разоблачая своих лидеров, признавая просчеты. Однако, писал Эберт, США, самая демократичная страна, не сделала того же. А извиниться есть за что – Вьетнам. Эберт спрашивал: «Когда президент Буш собирается встать перед Конгрессом и извиниться перед вьетнамцами? Ответ – никогда». Эберт полагал, что «Рожденный четвертого июля» – это своеобразное извинение за Вьетнам: вместо речей в Конгрессе можно просто провести показ этого фильма на Капитолийском холме⁴⁰⁹.

Фильм «Рожденный четвертого июля» не о войне, он об американце, который поменял своё отношение к войне. В начале картины мы глазами юного Рона Ковика наблюдаем за парадом ветеранов Второй мировой войны в его родном городке. Это праздник для всех – воздушные шары, хлопушки, клоуны и циркачи. Толпа ликует, размахивает национальными флагами, пребывает в радостной эйфории от происходящего. Камера задерживается на фигурах и лицах самих ветеранов – людей, покалеченных войной. Мы видим не героев, но разбитых инвалидов. Рон встречается глазами с человеком без обеих рук. Точно также, уже будучи ветераном Вьетнама и находясь в инвалидном кресле, Рон будет смотреть на маленького мальчика на военном параде в середине фильма. Однако в детстве Рон, глядя на калек, лишь воскликнул: «Ух, ты, солдаты!» Военные парады являются сюжетными «арками» фильма, они логически делят фильм на два акта и обрамляют его. В первой части фильма мы наблюдаем за одним Роном Ковиком – патриотом, героем и любимым сыном своей семьи, города, страны; «перелом» происходит в середине картины, на параде в честь жертв и ветеранов Вьетнама. Здесь публика не радуется, не приветствует

⁴⁰⁹ Ebert R. Born on the Fourth of July. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/born-on-the-fourth-of-july-1989>

ветеранов, вернувшихся из Инодокитая, – пацифистски настроенная молодежь не скрывает своего отношения к «убийцам женщин и детей». Ковик лишается последнего, на что он рассчитывал – благодарности своей страны и народа. Начинается разрушение личности главного героя, он осознает весь ужас своего положения – инвалид, который никогда больше не сможет ходить, работать, любить и жить полноценной жизнью. В момент психологического срыва рушится вера Рона в свою страну, прежние ценности им отринуты. Но на руинах старых идеалов происходит возрождение героя, он продолжает борьбу – не на полях сражений, а за мир. Рон становится антивоенным активистом и известным общественным деятелем. Одним из ключевых эпизодов к пониманию фильма является его реплика на демонстрации протеста во время съезда Республиканской партии. Он кричит: «Просто всё враньё, а правда такая – извели целое поколение, наше поколение они принесли в жертву!»

Винсент Кэнби (*Vincent Canby*) в своей рецензии называл «Рождённый четвёртого июля» самым амбициозным документальным фильмом о Вьетнаме.⁴¹⁰ Он полагал, что Стоун поработал с материалом более эффективно, чем Хэл Эшби в «Возвращении домой» и Майкл Чимино в «Охотнике на оленей». Критик отметил, что фильм продемонстрировал две войны – «вооружённую борьбу с врагом за границей и борьбу со своей совестью дома».

Антивоенные протесты

Помимо трилогии Оливера Стоуна протестные акции составили часть нарратива и других фильмов, посвященных локальным войнам.

Один из них – «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*, 1994)⁴¹¹. Картина Роберта Земекиса (*Robert Zemeckis*) «вышла в мировой прокат в 1994 г., Вьетнамская война закончилась почти 20 лет назад.

⁴¹⁰ Canby V. Review / Film; How an All-American Boy Went to War and Lost His Faith. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=950DE6DA1F38F933A15751C1A96F948260&partner=Rotten%2520Tomatoes>

⁴¹¹ Сценарий Эрика Рота (*Eric Roth*) по одноим. роману Уинстона Грума (*Winston Groom*). Оператор Дон Бёрджесс (*Don Burgess*), композитор Алан Сильвестри (*Alan Silvestri*). Актеры: Том Хэнкс (*Thomas Jeffrey Hanks*), Салли Филд (*Sally Margaret Field*), Робин Райт (*Robin*

В августе 1990-го г. США начали войну в Персидском заливе. Это событие «возвратило» государственную власть и американское общество к памяти о Вьетнаме. Вслед за Рональдом Рейганом Джордж Буш-старший продолжил курс на «восстановление национальной гордости и традиционного величия» Соединенных Штатов ⁴¹². Однако, несмотря на общий подъём милитаризма и патриотических настроений, Роберт Земекис выпустил открыто антивоенный фильм, во многом идейно пересекающийся с картиной Оливера Стоуна «Рождённый четвёртого июля».

Трагическая гибель темнокожего Баббы, безногий лейтенант Дэн Тейлор, участие Дженни в движении хиппи, выступление Форреста на знаменитом антивоенном митинге в Вашингтоне, – все это создает общую атмосферу фильма. Хотя Вьетнам не главная тема картины, а лишь эпизод в длинном ряду обстоятельств жизни героя, фильм «не о войне» стал настоящим антивоенным манифестом. К концу XX в. в сознании американцев Вьетнамская война перешла в разряд давних исторических событий, в «Форресте Гампе» это такое же удивительное приключение героя, как первый футбольный матч, ловля креветок, чемпионат по пинг-понгу в Китае и т.п. Вместе с тем, этот «миф» заставлял задуматься о проблемах современности.

В начале 2000-х гг. тема локальных войн и протестных акций казалась исчерпанной в американском обществе, но война в Ираке актуализировала ее, кинематограф вновь обратился к Вьетнаму – в том числе как к опыту противостояния власти и общества.

Лента «Секретное досье» (*The Post*) Стивена Спилберга (*Steven Spielberg*) вышла на экраны в декабре 2017 г. ⁴¹³. Этой картиной режиссер продолжил тему истории, политики и мировых военных конфликтов («Линкольн», 2012 –

Wright), Гэри Синиз (*Gary Sinise*), Майкелти Уильямсон (*Mykelti Williamson*), Майкл Коннер Хэмпфри (*Michael Conner Humphreys*), Ханна Р. Холл (*Hanna R. Hall*) и др.

⁴¹² Llacer E.V., Enjuto, E. Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood// *Film-Historia*. 1998. Vol. VIII, No.1.P.5.

⁴¹³ Оператор Януш Камински (*Janusz Kaminski*), композитор Джон Уильямс (*John Williams*). Актеры: Том Хэнкс (Tom Hanks), Мэрил Стрип (Meryl Streep), Сара Полсон (*Sarah Paulson*), Боб Оденкёрк (*Bob Odenkirk*), Трэйси Леттс (*Tracy Letts*), Брэдли Уитфорд (*Bradley Whitford*), Брюс Гринвуд (*Bruce Greenwood*) и др.

Гражданская война в США, «Боевой конь», 2011 – Первая мировая война, «Спаси рядового Райана», 1998 – Вторая мировая, «Шпионский мост», 2015 – «холодная война»).

В российский прокат картина вышла под названием «Секретное досье». На наш взгляд, акценты были смещены не очень удачно. Оригинальное название «The Post» адресовало зрителя одновременно к названию газеты, о которой пойдет речь в фильме и, вместе с тем, задавало более широкий дискурс темы – сообщение, известие, новость... Отметим, что во многих других странах (в том числе во Вьетнаме) фильм вышел с названием «Pentagon Papers» – «Документы Пентагона». Изначально Спилберг назвал свой фильм именно так, но на стадии пост-продакшн изменил название на более нейтральное и многозначное⁴¹⁴.

Фильм основан на реальных событиях: в разгар войны во Вьетнаме министр обороны США Роберт Макнамара заказал аналитикам обзор достигнутых успехов и прогноз развития военных действий. Итог проведенного исследования был однозначным: война Соединенными Штатами выиграна не будет. Несмотря на этот вывод, правительство продолжило эскалацию конфликта. Спустя несколько лет, в 1971 г. газеты «New York Times» и «Washington Post» получили в свои руки секретные документы, из которых было очевидно – в течение 30 лет Белый дом скрывал от американского народа правду о военных операциях во Вьетнаме: публично заявляя о стремлении к миру, зная о безнадежности дела, четыре президента последовательно расширяли военные действия. Правительство запретило публиковать документы. Но владелица «Washington Post» Кэтрин Грэм (Мерил Стрип) и её главный редактор Бен Брэдли (Том Хэнкс) приняли решение о выходе дальнейших статей. Их не остановили судебное разбирательство, угроза тюремного заключения и закрытия газеты. Примеру «Washington Post» последовали другие газеты страны, перепечатывая их материалы. «Четвёртая

⁴¹⁴ Секретное досье // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6294822/releaseinfo>

власть» отстаивала свободу слова, гарантированную Первой поправкой к Конституции США⁴¹⁵.

В интервью С. Спилберг открыто заявил о взаимосвязи фильма с современностью: «Никсон и другие президенты, не уважающие правду, – вот параллели, которые напрашиваются», – сказал он⁴¹⁶.

Появление такой картины как «The Post» знаменовало открытие новой страницы в отношении американского общества к участию страны в локальных конфликтах. Фильм продемонстрировал важность противостояния граждан США милитаристским амбициям правительства. Спилберг не скрывал, что Никсон в «Секретном досье» – это портрет действующего президента Дональда Трампа. С точки зрения сюжета фактически был снят приквел фильма «Вся президентская рать» (1976) Алана Дж. Пакула – о расследовании Уотергейта, задавшего современные стандарты журналистского триллера.

Как таковая Вьетнамская война отсутствовала в «Секретном досье», но её «дух» – в каждом кадре фильма. Действие во Вьетнаме непосредственно длится около 4 минут от общего хронометража ленты, все остальные события происходят в США. В первые минуты нам показаны классические элементы собирательного образа «Вьетнама» – джунгли, вертолётные эскадрильи, американские парни, попадающие в засаду в проливной дождь. Зритель сразу вспоминает многих других «Вьетнамов», показанных в более ранних фильмах. Но картина прежде всего о том, как рядовые американцы узнают, что же происходит во Вьетнаме на самом деле. Ложь президентов и политиков раскрывают представители американского истеблишмента. Принципы свободы слова берут верх над связями и личными отношениями. Главный редактор Бен Брэдли (Том Хэнкс) произносит следующие слова: «Публикация – единственная защита права на публикацию».

⁴¹⁵ Steven Spielberg, Tom Hanks & Meryl Streep Team For Pentagon Papers Drama 'The Post'// Deadline. Hollywood.

⁴¹⁶ Спилберг С. В этом году жертвы обрели свой голос. Интервью // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/interview/3129849/>

Решение о противостоянии правительству дается героям нелегко, но вызывает массовые волнения в стране: мы видим протестные демонстрации молодежи, пикеты ветеранов-колясочников, даже работница аппарата Верховного суда заявляет героине Мэрил Стрип о своей поддержке – потому что её брат «до сих пор там». Мы видим, как сильно американское общество к 1971 г. устало от бесконечной войны, которая, к слову, продлится ещё четыре года. Журналисты «NY Times» и «Washington Post» стремятся приблизить её окончание.

В «Секретном досье» подняты множество тем – феминизм, борьба с «поддельными новостями», свободная журналистика и др. Фильмы, где на экране мы видим собственно Вьетнамскую войну, ушли в прошлое, в 2000-2010 гг. локальные войны – фон, повод для повествования о других проблемах. Но в сознании американцев «Вьетнам» продолжает оставаться войной, а не страной. «Я хотел, чтобы люди чувствовали, что существует прямая параллель между тем, что происходило в 1971 году – администрацией Никсона и *Washington Post* – и что происходит прямо сейчас с этой администрацией и желанием [Трампа] контролировать прессу и свободу слова», – сказал в своем интервью Стивен Спилберг. «В эпоху “fakenews” и журналистики, подвергшейся нападению со стороны Белого дома, журналистская драма не могла найти лучшего времени для выхода», – отметил критик Абид Рахман⁴¹⁷.

Вышедший в 2020 г. «Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*) Аарона Соркина (*Aaron Sorkin*) также полностью посвящен антивоенному общественному движению. Его главная сюжетная линия – суд над главными активистами массовых протестов в Чикаго в 1968 г. В фильме нет ни одного эпизода боевых действий, только кадры с улиц Чикаго (представленные в сюжетной канве через риверсии) и из зала суда. В реальности молодёжные выступления во время съезда Демократической партии в Чикаго в августе 1968 г. имели широкую социальную и политическую

⁴¹⁷ Rahman A. 'The Post': First Reactions to Steven Spielberg's Timely Ode to Journalism // Hollywood Reporter.

повестку: президентские выборы, запрет на ношение оружия, охрана окружающей среды, легализация марихуаны, реформа образования, поощрение творчества и т.д., включая «свободный» 18-й пункт – «каждый может вписать сюда, что хочет»... Однако создатели фильма сделали акцент на антивоенных требованиях демонстрантов. Не случайно финал картины – последнее слово в суде лидера движения Тома Хейдена, который вместо оправданий начинает зачитывать список из 4752 имен американских солдат, успевших погибнуть во Вьетнаме за время многомесячного юридического разбирательства. Эпизод не соответствует исторической действительности, но картина заканчивается им, а последующие титры рассказывают о судьбе реальных обвиняемых. Отметим: симпатии авторов фильма на стороне «семерки», потенциальный зритель эмоционально вовлечен в происходящее на экране, историческая правда тоже предъявлена – как открытый финал и приглашение к дискуссии. Из-за пандемии COVID-19 фильм был показан в нескольких кинотеатрах один день – 25 сентября 2020 г., затем права на его распространение были проданы стриминговой компании Netflix. В целом картина получила высокую оценку как зрителей, так и профессиональных критиков: на конец года фильм вошел в топ-10 в 39 рейтингах, получил 6 «Оскаров» и 5 номинаций премии «Золотой глобус»⁴¹⁸. Вместе с тем, работу А. Соркина обвиняли в недостоверности. Так, Джереми Каган, режиссер телевизионного фильма *Conspiracy: The Trial of the Chicago 8* (1987), в котором все реплики героев полностью совпадали со стенограммой суда, писал: «меня беспокоит, что поколения, не жившие в это время, теперь будут придерживаться этой версии того, что произошло. А этого не было и нет. Это интерпретация...»⁴¹⁹ Однако исторически точный фильм Кагана прошел совершенно незамеченным как публикой, так и профессиональным сообществом кинематографистов, мифологизированная версия Соркина оказала влияние на массовое сознание.

⁴¹⁸ ‘The Trial of the Chicago 7’ // Rotten Tomatoes. Fandango media. 2024. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/the_trial_of_the_chicago_7

⁴¹⁹ Kagan J. How ‘The Trial of the Chicago 7’ gets history wrong // Forward. 2020. October 26. URL: <https://forward.com/culture/457160/how-the-trial-of-the-chicago-7-gets-history-wrong/>

Последний по времени фильм, посвященный локальным военным конфликтам второй половины XX в., – *The Greatest Beer Run Ever* Питера Фаррелли (2022). Матрос торгового флота Джон Донохью (Зак Эфрон) во время отпуска отправляется на театр военных действий во Вьетнаме, чтобы угостить пивом своих друзей и тем самым поддержать важность их миссии. В процессе путешествия он кардинально меняет свою точку зрения и возвращается домой противником продолжающейся войны. Символична последняя сцена: Чики летит в США на самолете, полном гробов, – он единственный живой среди десятков мертвых. Картина основана на реальных событиях, зритель узнает об этом из финальных титров и продемонстрированных фотографий Джона Донохью и его друзей. Фильм «За пивом!» встретил довольно прохладное отношение критиков и зрителей, но важно отметить неизменный интерес к этой теме американского кинематографа.

Итак, проведенный анализ позволил выделить следующие направления сюжета фильмов о локальных войнах, снятых Голливудом во второй половине XX – начале XXI вв.: боевые действия, противостояние жизни и смерти, подготовка новобранцев в учебном лагере, взаимодействие и взаимоотношения военных и гражданских лиц, плен, возвращение домой и посттравматический синдром, протестные акции и стремление преодолеть и предотвратить войну.

Все эти сюжеты встречаются в фильмах с начала 1950-х гг. и до сегодняшнего дня. Однако частотность их присутствия в кинопроизведениях и конкретное наполнение было разным и зависело как от «заказа» государства и общества, так и от творческой и гражданской позиции создателей конкретных фильмов (см. Приложение 7).

Отметим, что в последнее десятилетие фильмы о локальных войнах второй половины XX в., как правило, имеют в основе реальные исторические события – и не только боевые операции, но и повседневные «человеческие истории», их нарратив напрямую связан с текстуальными или визуальными документами эпохи, основан на мемуарах, автобиографических записках, дневниках, письмах, фото, кинохронике и т.д. Но «документальность» сюжетов

работает не столько на обеспечение «правдивости», сколько на формирование эмоциональных представлений о войне в общественном сознании. Обусловленные идеологическими установками, динамикой внешнеполитического курса страны, финансированием со стороны Пентагона или отсутствием такового, уровнем общественной активности и другими социально-политическими и экономическими факторами, фильмы в свою очередь становятся акторами влияния, средством коммеморации и формирования коллективной исторической памяти.

В целом можно говорить о движении нарратива американского военного кино от эксплуатационного кино и патриотичных, сосредоточенных на показе боевых действий фильмов 1950-х гг. к психологическим драмам, поднимающим экзистенциальные вопросы жизни и смерти и формирующим сюжет вокруг темы Человека на войне. Подчеркнем, что было бы упрощением считать такое движение линейным и поступательным: на каждом из этапов развития киноиндустрии и в рамках каждого из выделенных направлений и хронологических периодов существовали и фильмы, в фокусе которых находилась человеческая трагедия, и работы сугубо пропагандистского и / или коммерческого характера.

3.2. Киноперсонажи и их исторические прототипы: герои и жертвы локальных войн второй половины XX в.

Персонаж (от лат. *persona* – личность, лицо) – действующее лицо художественного произведения – романа, спектакля, кинофильма. Персонаж может быть вымышленным или иметь прототипом реальную фигуру истории и современности. Принято говорить о главных и второстепенных персонажах, о протагонистах и антагонистах.

Филологи-формалисты утверждали, что персонаж является «продуктом сюжета», его статус «функциональный», это «актер», а не живое существо, и подходить к его анализу следует, избегая «психологических сущностей» – у

персонажа нет характера, есть только действия, которые он совершает⁴²⁰. Структуралисты, кроме того, подчеркивали, что «сферы действия» персонажа ограничены: они «сравнительно малочисленны, типичны и классифицируются», персонаж – «это средство, а не цель истории»⁴²¹.

Но как в литературе, так и в киноискусстве мы ценим черты характера сами по себе, в том числе те, которые имеют мало общего с тем, «что происходит». Скорее напротив – люди-функции малопривлекательны, поскольку выглядят «производными» от сюжета, искусственными «конструкциями», неспособными к развитию. «Созерцание персонажей – преобладающее удовольствие» в современном искусстве⁴²². И даже если «ничего не происходит», то история может двигаться силой внутренней динамики человеческой личности.

Изначально военное кино – это, конечно, экшн – цепь событий, движений, действий множества людей. Позднее была выстроена модель – герой *на фоне* толпы: сочетание массовых батальных сцен с «крупными планами» главных действующих лиц – «двигателей» сюжета. И, наконец, в военное кино пришла идея психологизма: индивидуальная трагедия отдельного человека оказалась в фокусе повествования.

Проанализируем персонажи кинофильмов, посвященных локальным военным конфликтам, и постараемся ответить на взаимосвязанные вопросы: какие персонажи-функции появляются (и появляются ли) в зависимости от динамики нарратива *combat-movie* на протяжении рассматриваемого периода? какие социальные типы присутствуют и как они развиваются по мере усложнения сюжетов военного кино? имеются ли взаимосвязи между набором персонажей, их характеристиками и динамикой отношения американского общества к войнам второй половины XX в.?

Герои и супер-герои

⁴²⁰ Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London, 1980. P. 111.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² Ibid. P. 113.

Военный сюжет, как правило, предполагает наличие персонажа-героя, совершающего самоотверженный и мужественный поступок ради общего блага. Но что это за поступок и что за герой его совершает? Ответ на этот вопрос претерпел довольно сильные изменения в американском кинематографе на протяжении второй половины XX в.

В американских фильмах, посвященных Второй мировой войне, героем часто оказывался так называемый *citizen soldier*, т.е., штатский – гражданский человек, призванный на войну, вырванный из обычной жизни. Это был символ жертвенности и национальной солидарности, защитник свободы и всех угнетенных, обыкновенный соседский мальчик, совершающий необычные поступки. Его переход от повседневной жизни к боевым действиям знаменовал переход всей нации от мира к войне⁴²³. Однако по мере отстояния от военных дней фигура «гражданского солдата» менялась в трансмедийных конструктах: происходило движение от идеи войны как необходимого коллективного предприятия к идее войны как индивидуального мужского усилия, что предполагало внимание к солдату – либо как главной жертве, либо – как к герою-индивидуалисту.

Романы и фильмы первых послевоенных лет «в качестве основного повествовательного центра часто выбирали страдания личности»⁴²⁴. Но к концу 1940-х ситуация уже изменилась. Ярким (и существенным для наших дальнейших рассуждений) примером являются «Пески Иводзимы» (*Sands Of Iwo Jima*, реж. Аллан Двон, 1949) – фильм, посвященный одному из наиболее значимых и кровавых эпизодов войны для армии США – штурму японского острова в Тихом океане. Главный герой – сержант Билл Страйкер в исполнении Джона Уэйна, уже известного зрителям по ролям суровых пограничников и шерифов, действующих на окраинах цивилизации, представлял собой совсем иное явление и формировал в военном кино новый слой интертекстуальности. Персонажи «короля вестерна» участвовали практически во всех войнах,

⁴²³ Ramsay D. Ibid. P. 41-42.

⁴²⁴ Ibid. P. 42.

которые вела Америка – от Индейской до Второй мировой. «Звездное» изображение Уэйна – Страйкера в массовом сознании прочно связало качества решительного и непреклонного «человека фронта» с образом солдата, который чувствует себя в бою как дома и для которого насилие – вторая натура. Квинтэссенцией образа явились слова сержанта Страйкера: «Я буду здесь вдохновителем...» (*I'll be the mastermind here*). В послевоенные годы в американском обществе изображение Страйкера во многом заменило «повседневные лица отцов и дядей, которые действительно сражались на войне», стало «лицом» солдата Второй мировой войны для следующих поколений⁴²⁵.

В художественной литературе и кинематографе периода Корейской, а затем Вьетнамской войн обе эти тенденции сохранились и получили новое развитие в представлениях о роли и месте солдата на войне.

Мы уже упоминали о том, что Корейская война прошла фактически незамеченной в сознании американского общества, связь между отдельным человеком и политическими институтами оказалась разорванной. Это нашло отражение и в медийном пространстве. Так, сюжет фильма «Люди на войне» (*Men in War*, реж. Энтони Манн, 1957) был посвящен небольшому отряду, отрезанному от своей части и отчаянно пытающемуся воссоединиться с основными силами. Герой ленты лейтенант Бенсон произносит: «Батальона не существует. Полка не существует. Командного штаба не существует. США не существует. Мы единственные, кому предстоит вести эту войну».

Во время Второй мировой войны фотографий или изображений плачущих солдат практически не существовало, во всяком случае они не попадали в общественное поле зрения – как из-за цензуры, так и из-за общепринятых социальных практик и стереотипов⁴²⁶. Но одна из самых знаковых фотографий корейского конфликта – снимок Дэвида Дугласа Дункана, опубликованный 18 сентября 1950 г. в журнале «Лайф». На нем запечатлен капрал пулеметчик

⁴²⁵ Ramsay D. Ibid. P. 49.

⁴²⁶ Ibid. P. 42.

Леонард Хейворт, потерявший почти всех своих товарищей по отделению, – по его щекам текут слезы.

Уже в первых фильмах о Корейской войне появился образ солдата-новобранца, проходящего все стадии становления мужчины и в кульминации совершающего некий подвиг. Таким примером является фильм «Янки в Корее» (*A Yank in Korea*, 1951). Главный герой – Лон Маккалистер (*Andy Smith*) добровольцем записывается в армию, проходит подготовку в базовом лагере, спасает своего сержанта в бою, участвует в операции по взрыву электростанции в тылу врага, управляя поездом, прорывается «к своим», теряет лучшего друга и, наконец, благополучно возвращается домой.

Второй вариант героя фильма – опытный командир подразделения, строгий, но справедливый «отец» своих солдат. Таков герой фильма «Минута до нуля» (*One Minute to Zero*, 1952). Это история о первых девяноста днях боев в Корее и попытке отбросить северо-корейцев за тридцать восьмую параллель. Перед отрядом полковника Роберта Митчама (*Steve Janowski*) появляются сотни беженцев. Он приказывает дать предупредительный залп, а затем – стрелять в толпу. Его люди и представитель ООН потрясены жестокостью приказа. Но тут выясняется стратегический замысел: красные используют беженцев для проникновения за линию обороны США, бóльшая часть толпы – это вооруженные враги. Сначала солдаты ненавидят безжалостного полковника, но после «разоблачения» восхищаются им и теперь готовы за него «в огонь и в воду». Отметим, что превращение солдата в фигуру национального единства было частью преднамеренной стратегии, принятой Управлением военной информации (OWI).

Эти два персонажа во многом стали «лекалом», по которому далее Голливуд выкраивал героев для фильмов о локальных войнах. Отметим, впрочем, что в «корейском» кино нет ни одного «Рэмбо» – супер-герой появится позже, в лентах о Вьетнаме.

Безусловно, «идеальным солдатом» американских кинофильмов второй половины XX в. стал полковник Майк Кирби в исполнении Джона Уэйна.

Несмотря на явную клишированность персонажа, он стал олицетворением «мужественной Америки» для целого поколения.

С середины 1970-х гг. формирование в американском обществе антивоенных настроений предполагало и преодоление сложившихся паттернов восприятия «героев войны». Известны описания опыта психологического консультирования ветеранов Вьетнама, пытающихся освободить свое сознание от «дела Джона Уэйна»⁴²⁷.

Новой тенденцией отношения американского общества к локальным войнам стала неудобная правда о том, что американские солдаты могут быть не слишком героическими, отличаться далеко не безупречным личным поведением, быть жестокими и способными на зверства. Впрочем, освобождение от иллюзий оказалось длительным и нелинейным процессом. Кинематографистами этого периода были созданы образы «двойной природы» – героев, обладающих чертами и «супермена», и «живого» человека. Таков, например, Майкл Вронский в исполнении Роберта де Ниро (Охотник на оленей, 1978). Он не сомневается в правильности выбранного пути: борьба с коммунистическим Вьетнамом – это борьба со злом. Он явный лидер компании, привыкший и умеющий решать проблемы «одним выстрелом». Он не ломается физически в плену, не ломается психически при возвращении на родину, спасает друзей и в конце пути получает заслуженную награду – прекрасную Линду (Мэрил Стрип). Именно такой герой – стойкий боец, верный товарищ, надежный муж – был необходим Америке, чтобы с достоинством перенести поражение в войне. Вместе с тем, мы видим поступки, «супермену» совсем не свойственные: Майкл издевается над приятелем-недотепой, чуть было не оставляет раненого Стива в плену, избегает близких по возвращении домой, тайно влюблен в девушку друга и т.д. Все это частные эпизоды, но они создают ощущение многомерного персонажа. Кроме того, рядом с главным героем его друзья – и они не просто «фон», выгодно оттеняющий протагониста. У каждого из них своя судьба – главным образом трагическая. Антивоенный пафос

⁴²⁷ Herzog T.C. Ibid. P. 21.

фильма заложен именно здесь – в рассказе о жизни искалеченного войной Стивена (Джон Сэвидж) и смерти Ника (Кристофер Уокен). Подчеркнем, что «Оскар» фильм получил как раз за лучшую мужскую роль второго плана. Друзья Майкла не герои, а скорее жертвы войны, и такое смещение акцента знаменательно.

Через год на экраны вышел фильм, персонажи которого еще дальше от «идеальных солдат». Капитан Уиллард («Апокалипсис сегодня», 1979) – типичный «легионер», разочарованный во всем, но не представляющий своей жизни без войны. Это еще один вариант «вьетнамского синдрома». Уиллард – не патриот, не убежденный антикоммунист, не стремящийся к подвигам «супермен», но и жертвой войны его не назовешь. Скорее он – сторонний наблюдатель психоделической картины, в силу обстоятельств вынужденный участвовать в ее создании. Его прямого антагониста – полковника Курца тоже нельзя считать бесспорным злодеем. Он – просто ещё одна «сторона» войны, ужасная в своей откровенности. Позиции Уилларда и Курца не противоположны, это не добро и зло, это два лица одного явления. Не случайно после «ритуального» убийства люди полковника готовы подчиняться Уилларду, но он не остается среди них. Среди второстепенных персонажей фильма также нет ни «своих», ни врагов – в традиционном понимании этих ролей в военном кино. Сюжет движется не противостоянием «плохих» и «хороших», «наших» и «чужих», но абсурдистскими решениями – неожиданными как жизнь и бессмысленными как смерть. Все эти люди – трагические жертвы войны. Любой их выбор – к худшему, любое действие – во вред. В войне нет победителей, она поглощает не только тела, но и души.

Однако супер-герой – бесстрашный, безгрешный и бессмертный – оказался устойчивым образом в границах жанра военного кино. Его возвращение на экраны в 1980-е гг. было обусловлено изменением внешнеполитического курса США и необходимостью «переиграть» итоги Вьетнамского конфликта. Востребованный герой не заставил себя ждать – в 1981 г. вышел первый фильм сериала «Рэмбо».

Именно в этот период власти инициировали процесс реабилитации войны. Глядя на «боевые действия», устроенные Джоном Рэмбо в мирном городе, никто не усомнится – конечно, он победил бы и во Вьетнаме.

В финале романа (литературной первооснове картины) главный герой погибает, в кинофильме – остается жить. Такой символ нужен Америке – впереди много войн. Армия создала идеальную машину убийства и «забрала» ее обратно. Финальный крупный план с характерным разворотом головы и взглядом героя прямо в глаза зрителю даёт понять, что Рэмбо не сломлен и не побеждён, его история будет иметь продолжение.

Отметим, что формирование симпатии зрителя к персонажу решено в фильме мелодраматическими средствами: героя окутывает аура жертвы, мечтающей только о том, чтобы вновь обрести утраченное чувство патриотизма и ощущение того, что «наша страна любит нас так же сильно, как мы ее». Мы видим слезы героя, возвращающегося в лоно армии и родины. На наших глазах злодей реконфигурируется в героя. Фильм пытается «разрешить» непосильное моральное бремя «плохих парней» в проигранной войне. По законам жанра «чем больше историческое бремя вины, тем пафоснее и активнее работает мелодрама над признанием и возвращением утраченной невинности»⁴²⁸.

Персонаж Сильвестра Сталлоне действительно оказался устойчивым и востребованным – миссии Рэмбо в послевоенном Вьетнаме и в Афганистане неизменно привлекали интерес публики, 2-я и 3-я части франшизы оказались коммерчески успешными. И хотя критика отзывалась о картинах уничижительно, известно, что президент Рональд Рейган похвалил Сталлоне за создание портрета Рэмбо как символа американской армии. В 1986 г. был выпущен мультсериал «Рэмбо и силы свободы» – персонаж зажил отдельно от его создателей и продолжил развиваться в мифологическом формате.

Вместе с тем, как мы уже отмечали, в 1980-е гг. были сняты и яркие антивоенные фильмы, герои которых хотя и укладывались в стереотипные

⁴²⁸ Moine R. Cinema Genre / Translation by Alistair Fox and Hilary Radner. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2008. P. 183-184.

функции жанра (солдат-новобранец и отец-командир), но эти образы решены были совсем в другом ключе.

Один из примеров – «Цельнометаллическая оболочка (1987) Стэнли Кубрика. На учебной базе морской пехоты Пэррис-Айленд один из молодых солдат – грузный и неловкий Леонард Лоуренс (по прозвищу *Gomer Pyle*) отстает в подготовке, за что постоянно подвергается унижению и насмешкам со стороны сержанта Хартмана. Их знакомство начинается со страшной сцены: заставляя Лоуренса убрать с лица «отвратительную ухмылку» (на самом деле – застенчивую, чуть детскую улыбку), сержант командует «задуши себя *моей* рукой». Парень послушно выполняет приказ и больше не улыбается. Понемногу Гомер превращается в образцового солдата, особенно ему удается стрельба в цель. В последнюю ночь в учебном центре он заряжает винтовку боевыми патронами, убивает сержанта и стреляет себе в рот. Классическая «пара» новичок – умудренный опытом боевой командир «рассыпалась». Добрый неуклюжий парень превращен в машину для убийства, и машина уничтожает и своего создателя – сержанта Хартмана, и то человеческое, что осталось от прежнего Леонарда Лоуренса. Превращение мальчика в мужчину не удалось. Фильм не заканчивался трагедией, а начинался ею.

Фактически цитатой из «Цельнометаллической оболочки» выглядел тренировочный лагерь в «Форресте Гампе» (1994). Сержант-инструктор казался воскресшим Хартманом, Форрест с винтовкой – аллюзией на Гомера Кучу. Но фильм Роберта Земекиса принадлежал совсем другой эпохе, и в нем были другие герои.

Форрест Гамп (Том Хэнкс) – человек с низким IQ, что определило его наивно детское поведение и отношение к жизни. Сюжет картины «нанизан» на одну нитку: сидя у автобусной остановки, Форрест рассказывает случайным прохожим историю своей жизни – эпизод за эпизодом. Рассказ его совершенно невероятен: он – выдающийся футболист, герой войны во Вьетнаме, мастер игры в пинг-понг мирового уровня, владелец фирмы по ловле креветок, акционер «Apple» и миллиардер. «Обыкновенный» человек в истории

Соединенных Штатов. В целом фильм вовсе не о войне, и Вьетнам – одно из множества приключений главного героя.

Гампа призывают в армию, и он оказывается в Индо-Китае. Взвод под командованием лейтенанта Дэна Тейлора попадает в засаду. Форрест выносит из-под огня своих однополчан, но и сам получает ранение. Его лучший друг убит. В госпитале Форрест учится играть в пинг-понг, и самое яркое воспоминание об этой странице биографии – «очень вкусное мороженое». За свой подвиг Форрест получает Медаль почета и беззастенчиво демонстрирует президенту Линдону Джонсону место своего ранения. Нельзя и представить себе подобный набор действий героя в более ранних фильмах о Вьетнаме. Героическое соседствует с обыденным, трагическое перемешивается со смешным.

Форрест Гамп – герой войны, но это другое геройство – утверждающее жизнь, а не смерть. В фильме немало трагических событий, но выход из них всегда есть: безногий лейтенант Тейлор находит свою любовь, Дженни уходит из жизни, но у Форреста остается их сын и т.д. Кинокритик Роджер Эберт в своей рецензии обратил внимание на особое настроение фильма и залог его успеха у зрителя: «главный герой несет в этот мир только добро, и потому все вокруг него оказывается светлым и предельно простым – как “коробка конфет”»⁴²⁹. Конечно, Форрест Гамп – тоже своеобразный «американский миф», олицетворение наивности, доброты, честности, искренней преданности своей стране и друзьям и т.п. Но это привлекательный и сложный в своей конфигурации образ, все симпатии зрителя явно на его стороне. Критики писали, что этот фильм «“снимает вину” за участие США в войне с простого человека», с его помощью происходила перестройка исторической памяти⁴³⁰. В фокусе внимания кинематографа не «боевая машина», а человек – со всеми его сильными и слабыми сторонами.

⁴²⁹ Ebert R. Forrest Gump // Roger Ebert.com. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/forrest-gump-1994>

⁴³⁰ Кузнецов Д.В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности. Благовещенск, 2013. С. 127.

Враги

Образ врага – один из ключевых для военного кино. В рассматриваемый период динамика здесь оказалась весьма значительной. С кем борются герои локальных войн?

Ощущение инаковости, отношение к врагу как к «чужому» – неизбежное следствие логики войны: для того, чтобы сделать возможными разрушения и убийства, необходимо увидеть врага радикально отличающимся от себя, усомниться, что он является человеком ⁴³¹. Этот маркер всегда присутствует в военном кино в силу специфики жанра, однако уровень «инаковости» может быть разным.

В период Второй мировой американские медиа обычно изображали японцев через преувеличенные расовые стереотипы: в лучшем случае карикатурно, а в худшем – вовсе вне человеческих черт, в виде животных, насекомых или чудовищ. В Тихоокеанском регионе расовая ненависть с обеих сторон сделала войну особенно жестокой: на Иводзиме морские пехотинцы шли в бой с надписью на касках «Уничтожитель грызунов»⁴³².

В фильмах, посвященных Корейской войне (и в значительной части Вьетнамской), враг часто был обезличен – зритель видел не отдельных персонажей с персонифицированными характеристиками, а «чужих людей вообще». Во многом это было обусловлено тем, что войны в Юго-Восточной Азии велись американцами не только против вражеских соединений, но и против мирного населения и «стихий» – жары, холода, дождя, джунглей с дикими зверями и сонмами насекомых, пыли, грязи и болезней. Солдаты армии США в большинстве своем не понимали чужого языка, не принимали иной культуры. Часто они боролись с «невидимым» врагом – партизаны мгновенно растворялись в городах и деревнях, сливаясь с местным населением. В результате зачастую сложно было решить, с кем ты столкнулся – с

⁴³¹ Ebert R. Ibid.

⁴³² Ramsay D. Ibid. P. 49.

гражданским лицом, невинным свидетелем, равнодушным наблюдателем или активным участником войны.

Но по мере эскалации конфликта во Вьетнаме черты врага заострились – в жизни и на экране.

В целом ряде фильмов вплоть до середины 1980-х гг. вьетконговцы были показаны как опасные противники с высоким уровнем боевой подготовки – иначе было не объяснить череду поражений американской армии. Вместе с тем, говорить о некоем уважении к врагу в этот период не приходилось: на экране показаны явные садисты, жестокие и беспощадные. Например, в «Зеленых беретах» партизаны занимают укрепленный американский лагерь и сразу же начинают стаскивать сапоги с погибших и всячески глумиться над трупами. В «Охотнике на оленей» бесчеловечные тюремщики мучают пленных и получают удовольствие от их ужаса перед «русской рулеткой». Рэмбо вспоминает сцену в плену, мы видим его мучения, но – и это важно! – не видим лиц врагов и не слышим ни слова. В этом эпизоде вьетнамцы – абстрактный враг, не люди, а звери, лишённые дара речи. Дилемма «свой – чужой» в подобных фильмах была решена крайне упрощенно. К «чужим» часто отнесены и союзники: в том же «Охотнике на оленей» Сайгон показан как гиблое место, притон наркоторговцев и проституток, развращающих «хороших американских парней»: француз Жюльен Гринда (Пьер Сегю) вовлекает Ника в азартную игру и по большому счету оказывается виновным в его гибели.

«Обычными людьми» вьетнамцы впервые показаны в фильме «Доброе утро, Вьетнам!» (1987). Главный герой Эдриан Кронауэр дружит с вьетнамцем, безответно влюбляется в прелестную девушку, ведет ее многочисленную семью в кино, учит новых друзей английскому языку и игре в бейсбол и т.д. Отношения выстроены, может быть, и не совсем «на равных», но во всяком случае здесь нет ни демонизации, ни презрения к «чужим». Более того, человеком показан даже вьетконговец – кровный враг американского народа. Друг Кронауэра, брат его возлюбленной, спасший ему жизнь, рассказывает Эдриану о своей пострадавшей от войны семье, объясняет, почему он борется

против Соединённых Штатов. У агента Вьетконга и террориста, устроившего взрыв в ресторане, даже есть имя – Туан. Вместе с американским радиожурналистом мы симпатизируем этому человеку и пытаемся понять, что им движет. Нельзя и подумать, чтобы в конце 1960-х – начале 70-х гг. вьетконговец выглядел человеком, и уж тем более – пользовался сочувствием главного героя-американца.

Другую сцену сострадания к врагу мы видим в фильме, вышедшем на экраны в том же 1987 году – в «Цельнометаллической оболочке». Отряд попадает под огонь снайпера. Убиты несколько человек, в том числе командир. Ворвавшись в здание, солдаты обнаруживают девушку-подростка. Смертельно раненая, она молится и просит добить ее. Сцена имеет ощутимо мистический оттенок: на полу разрушенного и горящего дома, посреди окруживших ее бойцов, умирает еще не женщина, уже не ребенок – враг, которого невозможно себе представить, но который только что унес несколько жизней. Внутри этого ритуального жертвенного круга выстраивается противостояние человеческого и нечеловеческого: оставить ее медленно и мучительно умирать или проявить милосердие. Рядовой Зверюга (*Animal mother*) бросает вызов своему вечному vis-à-vis – Джокеру: «теперь я командир, и я приказываю оставить ее на съедение крысам». «Я не собираюсь командовать, – отвечает тот, – я говорю, что мы не можем просто так ее оставить». И тогда во всей очевидности встает дилемма: «Хочешь убить ее? Давай! Убей», – призывает Зверюга. После долгих колебаний Джокер стреляет. Убийство оказывается благом в этом безумном мире и «рифмуется» со смертью Леонарда Кучи в первой части. «Мы внесли свои имена в анналы истории. Я думаю, на сегодня хватит», – саркастически комментирует сцену смерти главный герой.

Этот эпизод демонстрирует сразу несколько важных характеристик, ранее не типичных для лент о Вьетнаме: враг имеет облик хрупкой юной женщины – одновременно безжалостной и беззащитной; убить ее очень просто в запале боя и почти невозможно – после; цинизм смерти имеет свои пределы –

перед таким вызовом сложно остаться человеком. А песня, следующая за этой сценой, практически не оставляет на это шансов:

*Мы играем честно.
Работаем на совесть
И дружно мы живем.
Микки Маус, Микки Маус,
Мы держим высоко свое знамя,
Мальчики и девочки, пожалуйста к нам*⁴³³.

Л. Аронсон интерпретирует эту сцену как особый «гуманизм» взаимоотношения врагов – «коммуникацию через войну», «опыт общности-в-смерти», который «не предполагает ни прощения, ни снисхождения, но ... позволяет преодолеть “врага” как политическую функцию, открыть неполитическое измерение образа войны»⁴³⁴.

В фильмах начала XXI в. отношение к врагу подчеркнуто уважительное. Так, в титрах фильма «Мы были солдатами» (2002) стоит посвящение не только американцам, павшим в долине Йа-Дранг, но и «членам Народной армии Северного Вьетнама, погибшим в этом месте». Создатели картины предприняли попытку «дать лицо» и подчеркнуть проницательность и ум подполковника Нгуен Хыу Ана, командира соединения, противостоящего американцам. Критики назвали эту попытку «замечательной»⁴³⁵. Однако до спокойного отношения между прежними врагами еще далеко: во Вьетнаме фильм был запрещен к показу, а актер Дон Зыонг обвинён в «предательстве родины» и вынужден был эмигрировать в США.

Расовая принадлежность героев

Как мы отмечали выше, в изображении локальных войн на смену герою-одиночке пришла воинская часть, состоящая из представителей всех национальностей и классов, работающих вместе для достижения одной цели⁴³⁶.

⁴³³ Основная музыкальная тема телешоу «Клуб Микки Мауса», которое *Walt Disney Productions* выпускала с 1955 по 1996 г.

⁴³⁴ Аронсон О. В. Гуманизм врага: политика и кинообразы войны // Index. Досье на цензуру, 2003. № 19. URL: <http://index.org.ru/journal/19/arons19.html>

⁴³⁵ Ebert R. We were soldiers // Chicago Sun-Times. March 1, 2002.

⁴³⁶ Ramsay D. Ibid. P. 42.

Но в рассмотренных фильмах белая расовая идентичность главного героя по-прежнему является его наиболее устойчивым атрибутом. Вместе с тем, практически в любом фильме, посвященном локальным войнам второй половины XX в. присутствует темнокожий персонаж – никогда не главный, но всегда положительный. В значительной мере это отвечало реальному положению дел в армии.

Дело в том, что именно во время Корейской войны произошло объединение вооруженных сил США – ранее отряды белых и черных сосуществовали, но не перемешивались. В результате реформы в боевых действиях в Корее участвовало непропорционально большое количество солдат, набранных из расовых меньшинств⁴³⁷. Объединение войск прошло без особенных трудностей, но проблемы взаимоотношений, конечно, имели место. Кинематограф довольно оперативно отозвался на эту проблему. Ряд фильмов демонстрировали подчеркнуто хорошие отношения и полное взаимопонимание между солдатами разной расовой принадлежности (например, «Все молодые люди» (*All the Young Men*), 1960, реж. Холл Бартлетт). Другие – делали акцент на дружбе конкретных персонажей.

Одна из самых симпатичных «пар» – Форрест Гамп и Бенджамин Баффард Блю по прозвищу Бабба (малыш). Они знакомятся в учебном лагере – оба уязвимые для насмешек окружающих, Форрест – в силу особенностей интеллекта, Бабба – из-за расовой принадлежности. Они поддерживают друг друга и вместе отправляются во Вьетнам. Форрест выносит друга из-под огня, но тот умирает у него на руках. После увольнения из армии Форрест, как и обещал Баббе, занимается ловлей креветок, а разбогатев, привозит акции семье своего друга.

Темнокожие персонажи есть и в «Апокалипсисе» (старшина 3-го класса Тайрон по прозвищу «мистер Клин» (Лоренс Фишбёрн), «Цельнометаллической оболочке» (рядовой Браун по прозвищу Снежок

⁴³⁷ Edwards P. M. Ibid. P. 33.

(Дориан Хэрвуд), «Доброе утро, Вьетнам» (новый ведущий радиостанции Эди Гарлик (Форест Уитакер) и др.

Гендер

Среди фильмов о локальных войнах второй половины XX века практически нет таких, где главной героиней была бы женщина (об исключениях скажем ниже). Роли второго плана или эпизодические это: матери, жены, подруги; медсестры; проститутки.

Первые олицетворяли собой «прочный тыл» – поддержку, помощь, верность и т.п. Вторые – заботу о бойцах на передовой. Третьи – соблазны и искушения, проверку моральной стойкости мужчины-воина. Эти персонажи часто были заданы через динамику их отношений с главным героем.

Так, взаимоотношения сына с матерью проходят «красной нитью» через фильм Оливера Стоуна «Рожденный четвертого июля» (1989). Рона Ковика воспитывают очень строго, в рамках традиционных пуританских ценностей. В начале фильма мы видим его мать (Кэролайн Кава) в ярости от найденного в комнате сына порно-журнала: «Я не потерплю таких журналов в своём доме! – кричит она. – У тебя грязные мерзкие мысли!». Выросшего сына отпускают на войну не со слезами на глазах, а с нескрываемой гордостью – все так и должно быть, он выполняет свой долг и отправляется служить на благо родины. Роном гордятся, когда он, уже будучи инвалидом, едет на парад в белом кабриолете, в мундире с орденами: сын – герой войны. Однако психологически принять инвалида-алкоголика, который орёт на всю округу «неподобающие» для добропорядочного христианина вещи, мать не может. Такой образ не вписывается в ее систему ценностей, он неудобен. Мать впадает в иступление из-за «плохого поведения» сына: Рон начал пить, совершенно опустился. Ему советуют «развеемся» и поехать в Мексику, фактически выставляют из дома. Мать – как и страна – может гордиться только «парадным фасадом». Сочувствовать, жалеть, терпеть и помогать человеку, обнаруживая трагическую и неприглядную «изнанку» его личности – нет. Однако примирение происходит, когда Рон возвращается к общественно одобряемой модели

поведения. В начале фильма мать говорит малышу: «Мне недавно снился сон, Ронни. Ты перед толпой говорил речь. Это была великая речь». Эти же слова возникают в голове уже взрослого Ковика перед началом его антивоенного выступления в финале картины. Сюжетная арка завершена: Ронни оправдан в глазах матери, он добился общественного успеха и теперь ею принят и прощен.

Другой яркий образ матери героя создала Салли Филд в фильме «Форрест Гамп» (1989). Она любит своего сына *безусловно* – ей не важен его уровень интеллекта, социальный статус, факты поведения и т.п. Она во всех ситуациях поддерживает его, и к ней он возвращается из всех коллизий. Мать готова для Форреста буквально на все: сдает комнаты внаем, чтобы прокормить его; спит с директором школы, лишь бы сына не исключили; умирая, думает о нем, а не о себе.

Жены – как значимый персонаж – встречаются в рассматриваемых нами военных фильмах не так уж часто. Причина понятна – молодые солдаты, как правило, не успевали обзавестись семьей. Один из немногих примеров «Сабля» (*Sabre Jet*), 1953, реж. Луис Кинг (*Louis King*). Каждый вечер на японской авиабазе жены американских летчиков ждут их возвращения с боевых вылетов. Журналистка Колин Грей, жена полковника ВВС, приезжает на базу для подготовки очерка, но соприкоснувшись с опасностями войны, понимает, что ее брак важнее карьеры и остается с мужем, чтобы разделить его заботы и горести, чтобы ждать – так как это делают другие женщины.

Еще один подобный пример – жены офицеров в фильме «Мы были солдатами» (2002). Эта линия разворачивается параллельно основному сюжету на всем протяжении картины. За 10 тысяч миль от идущего в долине реки Йа-Дранг сражения женщины томительно ожидают вестей. В течение нескольких страшных дней многие из них теряют мужей, братьев, сыновей. В расположение части приходят «похоронки». В период Вьетнамской войны телеграммы с извещениями о смерти развозили таксисты – это исторический факт. Жена главного героя – полковника Мура возмущена этим обстоятельством: не священники, не психологи, не офицеры приходят к вдовам,

а чужие, безучастные люди. «Страна была не готова к такому повороту дел», – говорит ей подруга. Вдвоем они берут на себя страшную миссию. Джулия Мур (М. Стоу) просит таксисов привозить все извещения ей, и когда «завтра» зритель видит толстую пачку телеграмм у ее двери, он понимает масштаб происходящей трагедии. Отметим, что это фильм 2002 г. – уже «нового времени», когда вопрос гендерного равенства находился на острие общественного интереса, и это не могло не отразиться на экране.

Подруги – в отличие от матерей и жен – далеко не так однозначно трактуемый персонаж военного кино. Это либо олицетворение верности и ожидания, либо «приз» победителю. Иногда эти функции совмещены. И в том, и в другом случае подруги не являются самостоятельно действующими лицами, их роль по отношению к мужчине пассивна.

Одно из немногих исключений – Дженни в «Форресте Гампе». Главный герой пронесит любовь к ней через всю жизнь: дети знакомятся в школьном автобусе, помогают друг другу противостоять недругам, судьба много раз соединяет и разводит их. Дженни дарит герою его лозунг-напутствие «беги, Форрест, беги!», с ней он становится мужчиной и отцом. Но Дженни свободна, это независимая фигура – она то появляется в сюжетной канве фильма, то исчезает, у нее иная, отдельная от Форреста жизнь леворадикальной активистки, сторонницы движения хиппи, участницы протестного движения Америки. Но умирать она приезжает к человеку любящему ее. Форрест хоронит ее под деревом, с ветвей которого они в детстве столько раз смотрели на закат. И счастлив, что у него есть продолжение Дженни – их сын, «самый умный в классе».

Отметим, что в период войны в Корее практически не было снято фильмов «про тыл». Объяснением этому служит, вероятно, то, что в 1950-е гг. в сознании американцев не было этого понятия, применимого к локальной войне – в отличие от Второй мировой. Общественное участие в Корейской войне было незначительным – если только родственник или друг не принимали в ней непосредственного участия; не существовало национальной программы

мобилизации; в экономическом отношении США переживали одну из самых благополучных эпох в своей истории; люди были больше озабочены своим социальным статусом, нежели проблемами войны, о которой они мало что знали. Голливуд, в свою очередь, почти не обращался к этой теме. Фактически единственный фильм этого времени, посвященный «тылу», – «Я хочу тебя» (*I Want You*), 1951, реж. Марк Робсон (*Mark Robson*). Картина называла главной катастрофой боевых действий в Корее разлуку героя с идеальной семьей, а «домашние добродетели» – противоядием от коммунизма. Затяжной характер Вьетнамской войны и ее осмысление обществом вывели тему «тыла» на экран.

Презентации роли женщин в районе боевых действий появились гораздо раньше. Прежде всего, конечно, речь шла о медицинских сестрах.

Один из фильмов, специально посвященных этой теме, – «Арена боя» (*Battle Circus*, 1953). Это дань уважения военным медикам, рассказ о героической работе мобильного Хирургического госпиталя. Группа медсестер прибыла в палаточный лагерь недалеко от линии фронта в Корее. Одна из девушек (Джун Эллисон) привлекает внимание заместителя начальника больницы (Хамфри Богарт), между ними возникают чувства. Драматические сцены включают в себя эвакуацию раненых солдат на вертолете с передовой, перемещение госпиталя через всевозможные опасности и трудности, помощь раненому северо-корейцу и т.д.

В «Японской военной невесте» (*Japanese War Bride*), 1952, реж. Кинг Видор (*King Vidor*) герой ранен в Корее, выздоравливает в военном госпитале, влюбляется в свою медсестру-японку и женится на ней, она следует за ним в Соединенные Штаты.

Яркий образ медсестры был создан в фильме «М*А*S*Н». Начальник службы вспомогательного медперсонала майор Маргарет Халиган (Салли Келлерман) в начале фильма олицетворяет армейский порядок и военную субординацию. Она пытается взять инициативу в свои руки и навести в госпитале уставной порядок, нарушаемый безалаберными мужчинами-врачами. Но жизнь побеждает: героини решают проверить, натуральная ли она блондинка,

и после публичного зрелища в душе, ее словно «подменяют». В конце фильма это уже вполне человеческая, очень женственная фигура, как само собой разумеющееся принимающая снисходительное мужское обращение, прозвище «Жаркие губки» и эпитет «совершеннейшая дура» (этот сюжет в фильме вызвал протесты феминисток ⁴³⁸). Женщины в «М*А*S*Н» выглядят явно второстепенными персонажами – фоном для развития событий, касающихся героев-мужчин.

Мы обнаружили всего два фильма, где ситуация иная, и женщина является главным действующим лицом в картине о войне – Корейской и Вьетнамской.

Лента «Медсестра на борту» (*Flight Nurse*), 1953, реж. Аллан Дуон (*Allan Dwan*), посвящена медсестрам ВВС, выполняющим эвакуационные рейсы с фронтов боевых действий в Корею на базы госпиталей в Японии. Полли Дэвис (*Джоан Лесли*) добровольно отправляется на войну в надежде встретить своего жениха капитана Майка Барнса (*Артур Франц*), летчика ВВС. Молодые люди несколько раз встречаются и снова теряют друг друга в зоне боев. В финале Джоан решает не выходить замуж, отправляет раненого Артура домой в Техас и возвращается к своим боевым обязанностям. И, надо сказать, к пилоту медицинского самолета капитану Биллу Итону (*Форрест Такер*). Роль женщины в этом фильме неоднозначна – с одной стороны мы видим самоотверженного профессионала и бойца (например, в сцене крушения самолета с полным грузом раненых), с другой – движет ею все-таки любовь к мужчине, а не иные мотивы.

Другой фильм с главной героиней-женщиной – «Секретное досье» (2017). После смерти отца и мужа Кэтрин Грэм (*Мэрил Стрип*) становится владелицей и руководителем газеты «Washington Post». Она берет на себя бразды правления в нелегком бизнесе, и на ее плечи ложится огромная ответственность в сложной ситуации. Мэрил Стрип создала довольно сдержанный портрет сомневающейся, но сильной женщины, вынужденной принимать решения в

⁴³⁸ Edwards P.M. Guide to Films on the Korean War. Westport; London, 1997. P. 48.

нелегкое время. Представитель истеблишмента, близкая подруга Роберта Макнамары (министра обороны США в 1961-1968 гг.), Грэм вступает в противодействие с властями и побеждает – ради торжества правды и приближения окончания войны. Отметим, впрочем, что рядом с Кэтрин находится волевой мужчина, готовый поддержать ее и взять на себя часть ответственности – главный редактор газеты Бен Брэдли.

Не удивительно, что в 2017 году появился такой «феминистский» фильм как «Секретное досье», удивительно то, что «женская» тема как бы «обрамила» голливудские фильмы о локальных конфликтах.

Нон-комбатанты

Особая тема в военном кино – персонажи «не военные». Это гражданские лица, вовлеченные в конфликт. Не солдаты, но люди иных «военных профессий» – журналисты, врачи, фоторепортеры и т.д.

Такие роли появились уже в первых фильмах о локальных войнах. Так, в «Зоне боевых действий» (*Battle Zone*), 1952, реж. Лесли Селандер (*Lesley Selander*) была рассказана история фотографа Джона Ходиака, который добровольцем отправился в Корею. В фильме много батальных сцен, но финальные победные действия оказываются возможными благодаря фотографиям – так что на первый план вынесены «мирные» заслуги героя, а не его военная доблесть. Отметим, что фильм включал в себя подлинные кадры боевых действий, снятые фотографами морской пехоты во время высадки в Инчхоне, движения к Ялу и эвакуации беженцев.

Яркий пример не-комбатантов на войне – это, конечно, главные действующие лица фильма «М*А*S*Н» (1970). В передвижной госпиталь приезжают новые хирурги – капитан Пирс по прозвищу «Ястребиный Глаз» (Эллиотт Гулд) и капитан Форрест – «Дюк» (Дональд Сазерленд). Они пренебрегают уставом, флиртуют с медсестрами, играют в гольф и футбол, устраивают массу розыгрышей и веселых провокаций. Блестящие профессионалы, они противостоят халтуре, безразличию и напыщенности. Зритель последовательно видит ряд сцен, где в жанре черного юмора обыграны

самые трагические истории войны. Один из центральных эпизодов картины – проводы сослуживца на самоубийство. Герои собирают своего друга, переживающего психологическую драму, на тот свет, принося ему в гроб всё необходимое. Это, пожалуй, квинтэссенция противоречивой атмосферы фильма – в ней соединены воедино саркастические диалоги, звучащая фоном песня «Суицид это не больно», явная аллюзия на Тайную вечерю и т.д. Казалось бы, у героев нет ничего святого, но нет – ситуация исчерпана сведением к абсурду, товарищ спасен и жизнь продолжается. Образы Ястребиного глаза и Дюка демонстрируют: человек и война несовместимы, нет ничего привлекательного в убийстве себе подобных, главные ценности иные – вот люди, которые это понимают и поступают в соответствии со своими убеждениями.

В 1970-е годы «М*А*S*Н» стоял особняком среди кинокартин и казался не принадлежащим своей эпохе. В 1980-е тема гражданского человека, противостоящего войне, нашла свое продолжение.

Прежде всего, назовем «Доброе утро, Вьетнам!» (1987). Главный герой Эдриан Кронауэр (Робин Уильямс) не «супермэн», не герой, не борец за демократию, в общем-то, даже не солдат. Во многом в этом состояла уникальность картины: фильм о Вьетнамской войне впервые не показывал войну как таковую. Его герои не бравые (или страдающие) американские солдаты, а нонкомбатанты – работники радиостанции и мирные жители. Практически все действие фильма, за исключением одного эпизода, развивается далеко за линией фронта. И протагонисты положительного главного героя – не враги-вьетнамцы, а вполне «свои» – штабные офицеры, цензурирующие творчество – юмориста-радиоведущего. Значительная часть фильма сосредоточена на мимике Кронауэра и его «плясках» в помещении радиостанции: монтажные фразы построены на многочисленных крупных планах актера. Критики писали даже, что он «застрял в кресле, монополизируя микрофон»⁴³⁹. Однако полагаем, что все это создало важный и необычный

⁴³⁹ Hinson H. Good morning, Vietnam // The Washington Post. – URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/goodmorningvietnam.htm>

смысловой эффект: мы видим войну глазами «маленького» и смешного человека, следим за тем, как ему открывается ее изнанка – черная и неприглядная. За появлением на экране весельчака Робина Уильямса стояла очень значимая идея. Герой фильма оказался нетипичен, он не укладывался в заданные рамки. Он не принимал всерьез святая святых – американский патриотизм, но высмеивал его: история войны в его глазах выглядела не трагедией, а фарсом. «Если что-то где-то делается хорошо и разумно, то вероятно военные тут не причём», – не случайно фильм заканчивался этой издевательской фразой.

К разделу нон-комбатантов отнесем и главного героя фильма «Рожденный четвертого июля». Это несколько условное деление, поскольку в картине мы видим разные этапы его жизни, в том числе участие в боевых действиях. Но все же главные деяния относятся к послевоенному времени.

Фильм фактически являлся документальным. Он основан на истории жизни реального человека, все события, отраженные в нем, действительно имели место. Рон Ковик родился в День независимости США в городе Лэдисмит штата Висконсин в 1946 г., старшим из шести детей. В юности Ковик занимался спортом и не интересовался учёбой. После окончания школы стал работать в бакалейной лавке, а в сентябре 1964 г. записался добровольцем в корпус морской пехоты США с твёрдым намерением стать образцовым солдатом и героем.

Ковик отслужил в Южном Вьетнаме два срока и за время службы полностью разочаровался в своих идеалах. Из-за инвалидности и полученного психологического шока по возвращении домой он прошел через глубокую депрессию, а затем вступил в ряды антивоенного движения. В 1972 г. он сорвал речь Никсона на съезде Республиканской партии, после чего короткое интервью с ним было показано по телеканалу CBS. В 1974 г. Ковик возглавил группу инвалидов войны, устроивших голодовку с требованием расследовать состояние дел во всех заведениях Министерства по делам ветеранов. За свою

антивоенную деятельности он получил широкую известность, его 12 раз арестовывали за участие в протестных акциях. В 2000-е гг. Рон Ковик активно участвовал в акциях против Иракской войны. Ему посвящены песни Брюса Спрингстина «Shut Out The Light» и Тома Пакстона «Born on the Fourth of July». Хэл Эшби снял свой фильм «Возвращение домой» (*Coming Home*) также на основе истории Ковика. В настоящее время он проживает в Редондо-Бич (Калифорния)⁴⁴⁰.

Герой фильма и реальный Рон Ковик фактически совпадают. По окончании съёмок Рон вручил Тому Крузу свою медаль «Бронзовая звезда», считая, что тот полностью вжился в роль.

Ну, и, наконец, «Секретное досье». О главной героине фильма мы уже сказали, здесь вернемся к ее сотруднику и соратнику Бену Брэдли – главному редактору «Washington Post» в исполнении Тома Хэнкса. Так же, как и Кей Грэм, это реальное лицо – медийная персона, приятель Джона Кеннеди. В фильме это уверенный в себе человек, который всегда знает, что делает и чем эти действия могут быть чреваты. Он искренне верит в силу публикации и показан настоящим лидером, который грамотно руководит большим коллективом, и которому верят подчиненные. Бен Брэдли и Кэтрин Грэм – герои нового плана. Они сражаются не на театре военных действий, но противостоят самой войне.

Аналитик Даниэль Эллсберг (передавший в газету документы Пентагона) в своем интервью отмечал: «Когда вы позволяете небольшой группе людей в исполнительной ветви власти в тайне принимать решения, это гарантирует новые вьетнамы, ираки и ливии и в целом является глупой, безрассудной и опасной политикой»⁴⁴¹. Герои Спилберга делают тайное явным – предотвращая новые локальные войны.

⁴⁴⁰ Ron Kovic. Born on the Fourth of July: The Long Journey Home // Heroism Project <http://www.heroism.org/class/1970/kovic.html>

⁴⁴¹ Daniel Ellsberg. Bio. URL: <https://www.ellsberg.net/bio/>

Итак, в результате анализа мы выяснили, что в американских фильмах о локальных войнах второй половины XX в. наиболее часто присутствуют следующие типы персонажей: опытный воин (отец-командир и / или супергерой одиночка); новобранец; афроамериканец; враг-вьетнамец; мать / жена / подруга; медсестра; *не*-военный человек, вовлеченный в военный конфликт. Функции персонажей могли пересекаться, дополнять друг друга и меняться на протяжении фильма (новобранец превращался в опытного бойца; медсестра становилась возлюбленной и т.д.).

Можно говорить о взаимосвязях нарратива и типах персонажей:

фильм, посвященный преимущественно боевым действиям, требует наличия героя;

показ учебного лагеря предполагает пару «новобранец – командир-наставник»;

тема ранения и плена – роль медсестры или иной женщины, заботящейся о герое;

разговор о жизни и смерти непременно включает в себя образ врага;

посттравматический синдром связан с образами матери и / или подруги, а также с противостоянием противнику – но уже не на поле боя, а в рамках противоречивых и изменчивых социальных ролей;

тема протеста и антивоенных настроений генерирует образы нонкомбатантов, активно стремящихся к завершению и дальнейшему предотвращению войны.

Движение нарратива – это и динамика персонажей. «Герой» и «супермен» – устойчивое явление в военном кино, но по мере развития и обогащения нарративов (от показа боевых действий – к образу Человека на войне) в фильмах появлялось все больше многомерных персонажей – не сюжетных функций, а «живых» людей со множеством индивидуальных черт и противоречивых поступков. Важным явлением в кинематографе становится герой трагедийного плана – страдающий, сомневающийся, мучительно ищущий выход. Подобные персонажи также становятся частью коллективной памяти о

локальных войнах, коммеморативные практики усложняются, отношение общества к войне оказывается дифференцированным, а динамика процессов памяти – нелинейной. Особую роль здесь сыграли персонажи, имеющие своим прототипом реальных людей: Рон Ковик (*Рожденный четвертого июля*, 1989), Гарольд Мур (*Мы были солдатами*, 2002), Кэтрин Грэм (*Секретное досье*, 2017), Джон Донахью (*За пивом!*, 2022) и др. Количество подобных фильмов в последнее время увеличилось. Кинематограф активно включает в социальную память некий синтез исторических фактов и художественного воображения, в сконструированном коммеморативном пространстве вымышленные персонажи живут и действуют рядом с «настоящими» людьми.

3.3. Аудиовизуальные конструкции войны: киноязык как средство репрезентации исторической памяти

Военное игровое кино реализует свои функции коммеморативного актора не только через сюжет и систему персонажей, но и с помощью художественных средств – специфического киноязыка: *монологическая и диалогическая речь* («рассказчик(и)», языковые стили, использованные языки, их функции и значение, национально-этнические и индивидуальные речевые характеристики персонажей, диалоги как отражение взаимоотношений героев, их ценностных ориентиров и т.п.); *визуальный ряд* (монтажные фразы, техники монтажа; функции и роль кадра и плана в раскрытии темы; цветовая гамма картины / фрагмента, ее функции в отображении идеи и характеристик персонажей; маркирование места действия, декорации, костюмы, реквизит и т.п.); *звуковой ряд* (музыкальная тема(ы), их функции, музыкальные характеристики персонажей, шумовые эффекты, их роль и функции в картине, соотношение с визуальным рядом).

Проанализируем, как использованы эти и другие приемы и средства в американских фильмах о локальных войнах второй половины XX в., подчеркивая конструктивный характер выстроенной в фильмах реальности.

Речь: диалог и монолог

Для начала остановимся не на содержательной (это было сделано выше, в разделе, посвященном нарративам), а на формальной стороне языка фильмов, с акцентом на двух взаимосвязанных аспектах: индивидуальные речевые характеристики персонажей и использование различных (двух и более) языков для маркирования действующих лиц и характера их взаимоотношений.

Традиционно герои военных фильмов, как правило, немногословны. Их речь односложна, близка к воинским командам, порождает ощущение полного контроля над ситуацией и людьми.

Так, полковник Кирби в «Зеленых беретах» изъясняется преимущественно простыми и короткими фразами: «Убирайся», «Майк Форс уже в пути», «Мы можем переехать туда завтра», «Река не поднимется» и т.п. Создается впечатление, что это не ведающий сомнений образец твердости духа, силы, чести и целеустремленности. Страх, смятение или вина не имеют отношения к этому персонажу.

Практически весь фильм молчит главный герой фильма «Рэмбо» (часть первая). В начале и почти 2/3 общего хронометража Джон ограничивается следующими фразами: «Где здесь можно перекусить?», «Ты чего цепляешься?», «Отстань от меня». Только в кульминационный момент зритель слышит довольно пространственный монолог, объясняющий как причины молчания героя, так и мотивы его поведения. Рэмбо полностью погружен в себя, он не выстраивает диалога ни с кем, кроме своего бывшего армейского командира. Главное – эффективное действие, речь не имеет значения. Почти полное отсутствие диалогов является важной особенностью картины.

Примерно такую же манеру построения речи можно наблюдать в фильме «Мы были солдатами» (2002). Короткими отрывистыми фразами изъясняются полковник Гарольд Мур и его сержант Бэзил Пламли (Сэм Эллиотт). Нельзя не отметить наличия в этой картине огромного количества речевых штампов и расхожих «голливудских клише»: «Я сражался за свою страну», «Передайте моей жене, что я ее люблю» и т.п. Зритель легко «опознает» ценностные установки героев, которые выглядят «плоско», рисунок речи персонажей

отличается стереотипностью и даже определенного рода «инфантильностью».

Чего стоят «разговоры» (и договоренности) полковника с Богом:

Отец Наш небесный, уходя в бой, каждый солдат обратится к Тебе, каждый по-своему. И враги наши – хоть и другой веры – станут просить о помощи и победе. Мы преклоняемся перед Твоей бесконечной мудростью и молимся Тебе, как можем. Я прошу: позаботься о ребятах, ... которых я поведу в бой. Ты сделал меня своим орудием, чтобы сберечь их на войне... Аминь!

Да, и еще одно, Боже! Я про врага. Прошу, помоги нам отправить этих ублюдков прямо в ад. И снова аминь. Спасибо!

В противовес приведенным примерам герои фильмов с антивоенными настроениями говорят много и активно. Отметим, что ряд таких картин построен на основе реальных эго-документов эпохи – дневниках, письмах, мемуарах и т.д. Таким образом, речь персонажей возникает в фильме из внутреннего монолога, раскрывает мироощущения героя, его отношение к происходящему, другим людям и самому себе.

Ряд таких фильмов содержит в том числе развернутые публичные выступления героев на антивоенных митингах или демонстрациях протеста. Яркий пример – Рон Ковик («Рожденный четвертого июля», 1987). Подчеркнем, что именно «великая речь» героя является актом его общественного признания и примиряет Рона с матерью.

В «Форресте Гампе» (1994) тот же сюжет решен уже в несколько ироничном ключе: мы слышим только начало и финал выступления героя на митинге в Вашингтоне. По сюжету виной тому неисправная аппаратура. Но мы понимаем, что речи не самое сильное место Форреста – он заражает слушателей эмоционально, а не тем, *что* говорит. После выхода фильма в одном из интервью Том Хэнкс раскрыл содержание произнесенной им речи: «Иногда, когда люди едут во Вьетнам, они возвращаются домой к своим мамам без ног. Иногда они не возвращаются вообще. Это плохо. Это все, что я хотел сказать о Вьетнаме». Эта безыскусная речь как нельзя лучше характеризует простодушного героя и, вместе с тем, по замыслу создателей фильма, это действительно то главное, что стоит сказать о Вьетнаме.

Нельзя не упомянуть еще две картины – очень разные по своему стилю и содержанию – но похожие с точки зрения постоянно включенного «микрофона» у главного героя. Оба фильма 1987 г. выпуска. В одном случае это «Доброе утро, Вьетнам!». Постоянная монологическая и диалогическая речь Эдриана Кронауэра задана сюжетом: радиоведущий говорит много, ярко и эмоционально. В начале фильма для Кронауэра война – привычная «сцена», с этих подмостков звучат его остроты, и публика танцует под его – а не уставную – музыку:

– *Дружок, наконец-то ты в Сайгоне, среди гостеприимного народа!*
 – *Вы знаете, что Хо Ши Мин – один человек, а вовсе не три?*
 – *Тут авария, буйвол на полной скорости сошел с трассы, так и стоит. Дальше идти не можем – страшно, вдруг забодает. Попроси авиацию подкинуть нам напалм, из него может получиться обалденный шашлык. И т.п.*

К финалу он превращается в другого человека – более мудрого и глубокого, фильм – во многом история его личностного роста. Роджер Эберт писал, что к финалу герой перестает непрерывно острить, потому что ему это больше нужно. Юмор сыграл роль «гуманитарного инструмента» – способа заставить нас слышать. И когда цель достигнута, в нем больше нет необходимости ⁴⁴². Прощальное пожелание Кронауэра – поскорее всем оказаться дома. Речевые характеристики демонстрируют нам динамику мироощущения персонажа, его понимание войны как сложного явления, главным образом трагического оттенка.

Второй пример – Джеймс Дэвис в «Цельнометаллической оболочке». Джокер – военный журналист и он «звучит» в кадре постоянно: зритель слышит его комментарии ко всем событиям фильма как откровенные записи в дневнике – размышления о жизни и смерти, ироничные замечания о людях и фактах, интерпретацию и оценку происходящего на экране. «Не слушайте его, иногда он представляет себя в роли Джона Уэйна», – говорит он об однополчанине. Командир фронтового подразделения обнаруживает на груди

⁴⁴² Ebert R. Good Morning, Vietnam. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/good-morning-vietnam-1988>

Джокера пацифистский значок и грозно вопрошает: «На чьей ты стороне!?!» – На нашей, сэр», – отвечает тот. – Тогда думай, как все! – резюмирует офицер. Но это, конечно, невозможно. Вместе с пацификом Дэвис носит на каске надпись *Born to kill*, и объясняет это теорией двойственности Карла Юнга. Он противоречивая фигура и «голос» этого фильма. Стенли Кубриком использован прием совмещения личности главного героя и авторского комментария «за кадром», а случаи несовпадения их позиций отмечены иронией и нарочитым противоречием между визуальным рядом и текстом (например, уже упомянутая нами финальная песня про Микки Мауса).

Очень «разговорными» являются фильмы о проблемах локальных войн, снятые в уже XXI века – «Секретное досье» и «Суд над чикагской семеркой». Масса диалогов, развернутых объяснений действий и т.п., с одной стороны, демонстрируют зрителю мотивацию героев, а с другой, показывают их внутренние сомнения, сложность морального выбора перед принятием решения. Основная сюжетная линия «Суда над чикагской семеркой» – судебное заседание, конечно, в принципе предполагает, огромное количество реплик героев. В фильме очень ярко выстроены индивидуальные речевые характеристики персонажей – они отражают широкий спектр социальных слоев, которые были вовлечены в Америке в антивоенные протесты 1970-х гг.: студенты, ветераны локальных войн, хиппи, рабочие, представители религиозных общин, – в фильме все они говорят по-разному, но об одном.

В силу особенностей сюжета в военном кино довольно часто используется не один, а несколько языков – что помогает зрителю опознать героев и разделить их на «своих» и «чужих». «Не-наша» речь сопровождается титрами с переводом далеко не всегда: иногда, по замыслу авторов, герою и / или зрителю не следует знать, о чем говорит «враг».

Так, в «Охотнике на оленей» (1978) использованы четыре языка: английский, русский, французский и вьетнамский. Основной язык повествования английский – на нём большую часть экранного времени герои общаются между собой. Русский звучит во время венчания в православной

церкви, от гостей «славянской» свадьбы, в процессе дружеских застолий, – это язык «интимного общения», в фильме он маркирует «семейные» сцены и напоминает о происхождении героев. Вьетнамский использован преимущественно во втором акте в сценах плена и затем в третьем акте фильма – в Сайгоне, за столом игры в «русскую рулетку». «Лающие», отрывистые звуки направлены на устрашение зрителя. Перевода того, о чём говорят между собой вьетконговцы, нет. Это не люди, обладающие внятной и членораздельной речью, это «чужие», понять которых не стоит и пытаться. Такой прием ориентирует зрителя на восприятие «врага» на эмоциональном уровне: не важно *что* говорят, важно – *кто* и *как*.

В «Апокалипсисе сегодня» (1979) использованы английский, французский, вьетнамский и кхмерский язык – основной язык Камбоджи, на котором в фильме говорят приверженцы полковника Курца. Они не американцы, и не вьетнамцы, а – «третья сила», использование уникального, никому не понятного языка подчеркивает отстраненность этих людей от происходящего в «большом мире». На английском постоянно говорят главные герои-американцы. Французский использован в сцене с колонистами, живущими в своем поместье со времен владычества Франции в Индо-Китае. Они обороняют свой дом от *всех* – вьетнамцев, американцев и т.д. Это *их* земля, *их* родина, *их* язык. На вьетнамском говорят между собой (но не с американцами!) местные жители, этот язык мы слышим фоном в сценах вертолетной атаки и других сцен боевых действий.

Таким образом, не только содержание, но и «оболочка» речи работает на общий замысел рассмотренных картин. Несколько упрощая, скажем, что психологизм и трагичность сюжета в военном кино одним из средств выражения имеют развернутое «текстуальное оформление», и напротив – сосредоточенность собственно на боевых действиях, на героическом и победном влечет за собой большое количество событий и малое – речи, особенно «внутренних монологов». Герои не знают сомнений, жертвы – свое смятение «проговаривают» вслух.

Визуальный ряд

По мере развития в XX в. медиапространства конструирование «экранной» войны сместило акценты в сторону зрелищности как ключевого элемента эстетики боя. «Визуальный конструкт» локальных войн в художественных фильмах – продукт сложного набора взаимосвязанных ситуационных, материально-технических и политических факторов. Все они сохраняли, а некоторых случаях и усиливали идеологические фильтры, встроенные в образ войны средствами массовой информации.

Одна из особенностей визуального ряда военных фильмов – использование в них подлинных документальных кадров. Однако вопрос их достоверности и соответствия событиям стоит достаточно остро.

Мы уже отмечали, что в фильмах периода Корейской войны достаточно широко использовалась кинохроника времен Второй мировой. Часто этот прием «оправдывало» то, что по сюжету герой (особенно старший офицер) оказывался участником двух войн. Например, в фильме «Небесный командос» (*Sky Commando*, 1953, реж. *Fred F. Sears*) пилот испытывает чувство вины за пережитый страх на фронтах Второй мировой и старается преодолеть его на полях сражений в Корее. Такой прием позволял сценаристу и режиссеру сосредоточить внимание на опытном офицере как источнике сюжетного конфликта, и одновременно давал возможность использовать ранее снятые эффектные кадры боевых действий⁴⁴³.

Отметим, что зачастую, пытаясь усилить реализм изображения, режиссеры использовали малоподходящие фрагменты: в том же *Sky Commando* общий вид пикирующих бомбардировщиков сменялся крупным планом и зритель видел, что самолет приводится в действие винтом.

Вместе с тем, в картинах были и удачные, эмоционально сильные решения использования хроники. Фильм «Зона боевых действий» (*Battle Zone*), 1952, реж. Лесли Селандер (*Lesley Selander*) включал в себя кадры, снятые фотографами морской пехоты во время высадки в Инчхоне, движения к Ялу и

⁴⁴³ Edwards P. M. Ibid. P. 35.

эвакуации беженцев. «Прекратить огонь!» (*Cease Fire!*), 1953, реж. Оуэн Крамп (*Owen Crump*) был целиком снят в зоне боев, реальные солдаты изображали самих себя. Граница между хроникальными и постановочными кадрами здесь размыта. Это был первый фильм Голливуда, полностью снятый за пределами Соединенных Штатов.

В гораздо более позднем «Мы были солдатами» режиссером тоже были использованы черно-белые кадры фотохроники, снятые в ходе сражения в долине реки Йа-Дранг. Они вмонтированы в цветную ленту в кульминационных моментах боя – возникает эффект «стоп-кадра», зритель понимает, что «пишется история». По сюжету это снимает журналист, находящийся в эпицентре событий. Именно он потом – и по сценарию фильма, и в реальности – напишет книгу об этой войне. Эти кадрам пронзительны по своему воздействию на зрителя. И звучат явным диссонансом с выдуманной и примитивно сконструированной войной в этой ленте.

Постановочные кадры военного кино – их, конечно, большинство – могли быть натурными и павильонными съемками, а также компьютерной графикой.

Фильмы о Корейской войне, как правило, были сняты в Южной Калифорнии и Аризоне. «Рэмбо» снимали в ряде провинций Британской Колумбии (Канада): Питт Лэйк, Питт Меадовс, Голден Ирс Провинциал Парк, Хоуп, Порт Коквитлам, Северный Ванкувер. Все «вьетнамские» сцены «Форреста Гампа» сняты в США (о-ва Хантинг и Фрипп в Южной Каролине, Варнвиль, Лос-Анджелес, Вашингтон). Основные съемки «Операции “Слон”» были проведены в Таиланде, некоторые сцены – в Лос-Анджелесе, Калифорнии и Майами.

Примерно до середины 1980-х гг. при осуществлении съемок на натуре была важна поддержка Пентагона, которая обеспечивала использование аутентичной военной техники, обмундирования и солдат в массовых сценах. Именно во второй половине XX в. в игровом кино появляются грандиозные (и дорогостоящие в производстве) сцены, наполненные военной техникой. Война перестает быть прерогативой солдат и превращается в конфликт «машин».

Впрочем, отметим, что на своих экранах американцы видели мало «картин широкомасштабного уничтожения собственности США»⁴⁴⁴, и если уж боевые машины присутствовали в кадре, то визуальный ряд поражал воображение по-настоящему красивыми съемками и масштабными пиротехническими эффектами.

Про-милитаристские фильмы, как правило, получали техническую поддержку от Пентагона, антивоенные – нет. Например, «Стальной шлем» Сэмюэля Фуллера (1951) такой поддержки не получил: режиссер отказался убрать из сценария эпизод, где американский солдат в ярости убивает беззащитного северокорейского пленного. Фильм Фуллера был снят в Калифорнии, Гриффит-парке, всего за двенадцать дней, его бюджет составил 104 тыс. долларов. Танки в этом фильме картонные⁴⁴⁵.

В поддержке было также отказано фильму «Бамбуковая тюрьма» (1954) – в Пентагоне сочли, что сюжет о пленных может оказать негативное влияние на общественное мнение. Вместе с тем, Пентагон поддержал «Боевое такси» (*Battle Taxi*), 1954, реж. Херберта Л. Строка (*Herbert L. Strock*) – картину, посвященную миссии по спасению сбитых американских пилотов. Значительная военная помощь была оказана фильму «Мосты в Токо-Ри» (*The Bridges at Toko-Ri*), 1954, реж. Марк Робсон (*Mark Robson*) и др. А вот картине «Военнопленный» (*Prisoner of War*), 1954, реж. Эндрю Мортон (*Andrew Morton*) было отказано в сотрудничестве: в ней Рональд Рейган признавался по радио в военных преступлениях.

Джон Уэйн, снимая «Зеленые береты», пользовался полной поддержкой Пентагона, благодаря чему в фильме показаны реально применявшиеся во Вьетнаме самолёты и вертолёты, отсутствующие во более поздних картинах (например, «Ганшип» АС-47). Но таким фильмам как «Парни из роты С» (1977), «Возвращение домой» (1978), «Охотники на оленей» (1978), «Иди и скажи спартамцам» (1978), «Апокалипсис сегодня» (1979) в технической

⁴⁴⁴ Ramsay D. *American media and the memory of World War II*. New York, 2015. P. 71.

⁴⁴⁵ Edwards P. M. *Ibid.* P. 11.

помощи и финансировании было отказано⁴⁴⁶. Вместе с тем, к середине 1970-х гг. киноиндустрия уже практически не нуждалась в «инсценировке» войны: большинство американцев видели ее ежедневно на своих телеэкранах. Кинематограф мог сосредоточиться не на показе военных действий, а на их осмыслении.

Новые фильмы делали акцент не на достоверности показа техники, вооружения и формы, а на внутренних смыслах военных сюжетов.

В самом начале фильма *М*А*S*Н* приведены два изречения государственных деятелей:

«Я только что покинул ваших сыновей, которые сражаются в Корее. Они делают невозможное. И я могу вам сообщить без всяких оговорок, они просто потрясающие люди. Теперь я заканчиваю свою военную карьеру и ухожу. Я старый солдат, который пытался выполнить свой долг, так как понимал его по слову Божьему. Прощайте». Дуглас МакАртур.

«Я поеду в Корею». Дуайт Эйзенхаур.

Эти цитаты спроецированы не стену офицерской уборной. «Заземление» пафоса и открытый сарказм демонстрируют отношение героев фильма (и его создателей) к «великим» мыслям о войне и мире.

В картине не использована кинохроника, но эффект восприятия фильма как документа эпохи достигнут за счет характера съемок. Свободно перемещающаяся камера оператора, виды с точки зрения участников эпизода, малоизвестные актёры, разноголосое и несколько хаотичное звуковое сопровождение (диалоги главных героев не выделены на фоне других разговоров и естественных шумов), – в итоге фильм воспринимается почти как документальный, в нем нет ощущения постановки действия, нет зрелищности – кажется, мы находимся среди героев. Обыденная история ...

Монтаж, ракурсы и переходы в «Апокалипсисе сегодня», напротив, создают сюрреалистический эффект полной нереальности происходящего и, вместе с тем, полной включенности, погружения зрителя в «царство тьмы». Уместно вспомнить начало картины: в отсутствии титров и названия зритель

⁴⁴⁶ Edwards P. M. Ibid. P. 20.

сразу слышит шум летящего вертолѐта и песню «The End», видит ковровую бомбардировку и вспышки напалма. На этом фоне постепенно проявляется лицо капитана Уилларда, от имени которого будет идти повествование. Отметим, что для фильма в целом характерен эффект освещения лица героя снизу – образ словно выплывает из мрака, человек «проявляется» из тьмы и уходит туда же. Активно использованы «наплывы» в соединении кадров, что создает эффект непрерывности и некоторой нереальности действия. Начало фильма перемежается сценами из финала, смысл которых будет понятен только по окончании просмотра. Последние кадры картины также наплывают друг на друга: перед зрителем одновременно лицо Уилларда, летящие вертолѐты, каменное изваяние и языки пламени. Всё это создаёт для зрителя мощный «эффект присутствия» и вместе с тем открытого финала.

Общий визуальный ряд в картине Копполы не менее важен, чем сценарный замысел. Фильм «обволакивает» зрителя – чем дальше герои уходят вверх по реке, тем сильнее их «затягивает» Вьетнам. Контрастом пронзительно зелёных исполинских деревьев и многометровых всполохов напалма создатели демонстрируют зрителю, что каждая минута, проведѐнная здесь, опасна: война поглотит и не выпустит обратно. Фильм полон аллегорий. Высшая точка – ритуальное убийство Курца. В восприятии подготовленного зрителя эта сцена переключается со знаменитой кинометафорой – закланием быка в фильме С. Эйзенштейна «Стачка» (1924). Копполой здесь применен «интеллектуальный монтаж», формирующий «параллельные пространства»: древний обряд полудикого племени и превращение в сакральное действие современной военной операции. Зритель попеременно «считывает» аналогии: покорный жертвенный бык – «заложник» обстоятельств Курца; сопутствующие главной процедуре «маленькие» смерти петухов и затем – людей; раскраска лиц и тел камбоджийцев и камуфляж Уилларда; анфилада храмовых комнат с горящим огнем в перспективе повторяющихся проемов и арок; безмолвные и невозмутимые каменные изваяния – и настойчивый голос по радиации: «вызывает

Всевышний...» Но главный герой отказывается от роли Бога на земле и уходит...

Мощное впечатление, которое фильм оставляет у зрителя – во многом эффект сочетания в нем реальности и *не*-реальности происходящего. Метафоры и сюрреалистическое сопоставление, реверсия, акценты в выборе натуральных съемок и визуальные эффекты, – все это создает весьма специфический Вьетнам, принадлежащий исторической памяти о той войне.

Роджер Эберт в своей рецензии назвал «Апокалипсис» лучшим фильмом о Вьетнаме и одним из лучших фильмов всего мирового кинематографа, утверждая, что просмотр этого фильма – одно из центральных событий в его жизни кинозрителя⁴⁴⁷. По сути Коппола создал символ Вьетнамской войны – узнаваемый и воспринимаемый как подлинное отражение событий.

По результатам опроса, проведенного в США в июле 1980 года, 61% респондентов полагали, что «Апокалипсис» представляет «довольно реалистичную картину того, какой была война во Вьетнаме»⁴⁴⁸. Джон Стори (*John Storey*) охарактеризовал этот фильм как «знамя для оценки реализма представлений о войне Америки во Вьетнаме»: «Спрашивать “похоже ли это на *Апокалипсис сегодня*” практически то же самое, что спрашивать, реалистично ли это»⁴⁴⁹. Фильм стал стандартом исторической правды и реализма, несмотря на то, что это – «намеренно сюрреалистическое изображение», созданное по книге *не* о Вьетнамской войне.

Фильм-современник «Апокалипсиса» «Охотник на оленей» был создан с помощью совсем иных визуальных решений, близких к кинематографической «классике».

Эпичность повествования и четкое трех-арочное строение сюжета определяют разнообразие построения кадра и его цветовой гаммы.

⁴⁴⁷ Ebert R. Apocalypse Now // Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-apocalypse-now-1979>

⁴⁴⁸ Middleton A. Ibid. P.9.

⁴⁴⁹ Storey J. Ibid. P. 109.

В фильме прекрасные пейзажные съемки и эти картины выполняют функцию противопоставления: сцены охоты в родном пенсильванском лесу и военные действия в джунглях Вьетнама соотнесены как война и мир.

Этот прием часто используется кинематографистами, чтобы показать противоречивость визуальной конструкции войны. Как правило, хаос войны в фильмах ассоциируется с «чужими и далекими землями», в то время как мирный порядок имплицитно связан с домом – с США. Поляризованная перспектива войны остается центральной чертой трансмедийной конструкции конфликтов⁴⁵⁰.

Родная природа – горные хребты и густые хвойные леса несут успокоение и гармонию; в то время как вьетнамские джунгли стремятся уничтожить героев – взрывы напалма, непроходимая чаща, стремительные водные потоки. Лес в Америке – тихое, уединённое место, в котором человек остаётся наедине с собой. Джунгли Вьетнама – место, наводнённое партизанами и военными вертолётами, оно несет только опасность. В «Охотнике на оленей» соединяет эти сцены выстрел. Если человек берется за оружие, то к нему приходит война. Убивая оленя в начале картины, Майкл Вронский переходит грань между жизнью и смертью, отказываясь от выстрела в финале – возвращается.

Ритм фильма очень разный – действие то разворачивается стремительно (например, эпизод побега из плена); то приобретает «синкопированный» характер (сцены с «русской рулеткой») – зритель, затаив дыхание, ждет развязки, кажется, сердце пропускает один удар; то движется медленно и неспешно – почти в реальном времени (например, дорога домой с завода, свадьба, путешествие в горы). У зрителя есть много возможностей остановиться, «перевести дух» и задуматься об увиденном. Не забудем, что и общий хронометраж картины – 183 минуты, это практически «роман», собранный в соответствии со всеми требованиями жанра.

В отличие от «Охотника на оленей» визуальный ряд франшизы «Рэмбо» выстроен по законам боевика: зритель находится в напряжении на протяжении

⁴⁵⁰ Ramsay D. Ibid. P. 204.

всего времени картины: каждую минуту что-то происходит, нужно действовать – думать и переживать некогда. Вместе с тем, безусловно, этот фильм очень зрелищный. Многие сцены ленты скомпонованы по закону золотого сечения: кадр делится на три равные части по горизонтали и ещё на три по вертикали. При пересечении этих линий образуются четыре условные точки – «узлы внимания». Мозгу человека комфортнее воспринимать и идентифицировать главный объект кинокадра именно в одной из этих точек. Использование режиссером подобного приёма добавляет выразительности фильму в целом. Это «экшн» практически в «чистом виде».

Почти прямой противоположностью «Рэмбо» является фильм «Доброе утро, Вьетнам!» Цветовая палитра и свет в этом фильме не слишком интересны – вспомним оценку кинокритика Хэла Хинсона⁴⁵¹. Почти невозможно говорить о чётком делении картины на акты. Монтажные переходы всегда происходят во время очередного выступления Эдриана в прямом эфире – фильм переходит от одной сюжетной арки к другой через движение от одного выступления к другому: шутки Кронауэра, заводной рок-н-ролл, «нарезка» быта американских солдат – далее следует иной отрезок фильма. По завершении каждого эпизода мы снова видим Эдриана за микрофоном, снова слышим его шутки и музыку. Визуальный ряд сосредоточен на лице человека, а не на действии.

К началу 1990-х гг. киноиндустрия – и фильмы о войне в том числе – стала активно применять средства компьютерной графики. Это, с одной стороны, сделало кинематографистов более независимыми от Армии и Госдепартамента США, а с другой, вооружило их новыми инструментами «игры» в (не)реальность.

Так, в «Форресте Гампе» показаны многие подлинные исторические события, а рядом с известными деятелями политики и культуры мы видим вымышленного главного героя картины: он подсказывает Элвису Пресли «фирменное» танцевальное движение; оказывается свидетелем убийства Джона

⁴⁵¹ Hinson H. Ibid.

Кеннеди; демонстрирует Линдону Джонсону место ранения; вмешивается в Уотергейтский скандал; выступает на антивоенном митинге в Вашингтоне; вдохновляет Джона Леннона на создание песни «Imagine»; изобретает лого «Смайлик» и идиому Shit happens.

Спецэффекты в фильме были созданы компанией «Industrial Light & Magic». Персонаж Тома Хэнкса был «вклеен» специалистами в реальные кадры кинохроник, рядом с историческими персонажами. Заново был снят только телеведущий Дик Кэветт, сыгравший самого себя. Правда и вымысел в буквальном смысле встретились в одном кадре, восприятие зрителем истории уже не имело никакого отношения к реальности.

Режиссёр также включил в фильм множество отсылок к другим картинам на вьетнамскую тему: вертолетная атака в духе «Апокалипсиса сегодня»; суровый, брызжущий слюной сержант – из «Цельнометаллической оболочки»; бесконечный дождь – «сверху, сбоку и снизу» – как в самых суровых сценах «Взвода»; а оставшегося без ног лейтенанта Дэна вполне можно считать «оммажем» Рону Ковику. Интертекстуальность создает сложное переплетение вымысла и реальности, автобиографической и коллективной памяти.

С точки зрения визуального ряда фильм Стивена Спилберга «Секретное досье» (2017) можно назвать «классическим». В нём достаточно простая структура повествования: действие развивается линейно, неторопливо, раскрывая перед зрителем подробности журналистского расследования. Но режиссером интересно выстроен «ритм» рассказанной истории: по мере приближения к кульминации скорость событий нарастает, в момент принятия решения счет идет буквально на минуты: «да» или «нет» зритель ощущает буквально на физическом уровне. Да, публикуем! – и стремительно начинают вращаться печатные станки, а спустя мгновение нагруженные фургоны выезжают из ворот типографии, чтобы доставить правду людям. Но напряжение только нарастает и разрешается лишь с приходом новости: Верховный суд вынес решение в пользу журналистов.

Критики отмечали, что фильм снят в очень спокойной цветовой гамме, необычной для Спилберга. Он подчеркивал: «Я хотел, чтобы этот фильм выглядел очень современным. <...> Моя цель состояла в том, чтобы быть очень спокойным...»⁴⁵²

Композиция кадра и свет помогают зрителю понять характер героев и отражают динамику событий. Так, сначала мы видим Кэй Грэм в костюмах серых и синих тонов, «теряющуюся» на фоне темных стальных панелей редакционного кабинета. В момент принятия решения о публикации секретных документов Спилберг «высветляет» ее: героиня предстает перед нами в свободных бело-золотых одеждах праведницы. Идея визуализирована немного «в лоб», зато эффективно и эффектно.

История секретных документов рассказана как бы «изнутри» редакции газеты. Спилберг намеревался снять фильм на пленке, которая использовалась в 1970-е гг., однако это оказалось технически невозможным. Тем не менее, в картине прекрасно соблюден стиль эпохи: воссоздано помещение «Washington Post», найдены и использованы реальные типографские машины того времени и т.п. Создается ощущение документальной картины. Эффект присутствия адресует ситуацию морального выбора к каждому зрителю: ты сейчас с героями картины – что решишь, как поступишь? Это сильный прием «разомкнутости» пространства, элемент интерактивности, свойственный современному кино.

Музыкальный ряд

Музыка особенно важна для исторического фильма, у нее в этом пространстве две взаимодополняющие функции. Во-первых, музыкальный ряд очерчивает хронологические рамки – и те, к которым относится действие фильма, и современные его производству. Во-вторых, музыка обеспечивает взаимодействие со зрителем: создает настроение, характеризует персонажи, маркирует смену места и времени, подсказывает и даже обеспечивает историческую интерпретацию – «переводит» увиденное на язык понятных

⁴⁵² Galloway S. 'The Post': How Spielberg Beat a Tight Deadline to Make a Timely Newspaper Drama // The Hollywood Reporter.

эмоций. В картине может присутствовать диегетический (то, что слышат персонажи в кадре) и недиегетический (слышимый только зрителю) звук.

В большинстве фильмов о Корейской войне и в первых – о Вьетнамской саундтрек был выстроен достаточно традиционно: визуальный и музыкальный ряды совпадали по настроению, дополняли и усиливали друг друга. Лирические мелодии звучали во время гибели героев, маршевые композиции – в учебном лагере и сценах атаки, бравурные аккорды в финальном хэппи-энде и т.д. Для кино эпохи постмодерна характерным стало смешение жанров, в том числе в рамках саундтреков.

1960-е гг. в Америке стали эрой «психоделической революции». С антивоенным движением хиппи были тесно связаны искания всего «запретного и запредельного», стремления к «измененному сознанию» в литературе (Олдос Хаксли, Тимоти Лири, Том Вулф и др.), музыке (*Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Doors, The Who, Jefferson Airplane, The Grateful Dead*) и кино. Музыкальный ряд военных фильмов активно отозвался на эту тенденцию.

Так, в музыке фильма *M*A*S*H** ярко отражено сочетание комедии абсурда с военной драмой. Вступительные титры сопровождаются песней с приятным и стройным мелодическим рядом и идущим вразрез с ним провокационным содержанием – «Суицид это не больно». Эта композиция была написана Джонни Менделом специально для фильма и записана профессиональными музыкантами. На её фоне в госпиталь на вертолетах привозят раненных с поля боя. Напрашивается параллель между данным эпизодом и знаменитой сценой напалмовой бомбардировки под «Полёт валькирий» Вагнера в «Апокалипсисе сегодня». Использован тот же подход – сочетание несочетаемого. Но *M*A*S*H** был снят почти на 10 лет раньше.

В «классическом» «Охотнике на оленей» музыка Стенли Майерса самодостаточна и, вместе с тем, подчинена общему действию. В основном зритель слышит лирические мотивы, являющиеся фоном важных психологических сцен – музыка не является самостоятельным «героем», она скорее гармонично дополняет картину, добавляя «глубины» происходящему на

экране. В фильме два заимствованных, узнаваемых песенных фрагмента: церковный хор в сцене венчания в самом начале и гимн США в конце. Функцию они выполняют одну и ту же – обозначают принадлежность к социуму. Этнические русские и православные вместе с тем являются гражданами общего отечества – Великой Америки, которая все преодолет и выйдет из потрясений обновленной и сильной. Отметим, что саундтрек этого фильма не «встроен» в эпоху 1970-х гг.

«Апокалипсис сегодня» противоположен в этом отношении. В нем (как и во многих «вьетнамских» фильмах 1970-х гг.) звучит рок-н-ролл – символ антимилитаризма и личной свободы. В отличие от «Зелёных беретов» и «Охотника на оленей» музыка в данном случае не просто сопровождает действие, она является полноправным «персонажем» картины. Фильм совершенно заслуженно получил Оскар за лучший саундтрек. В нем использованы отрывки из рок-н-рольных хитов: «Let the Good Times Roll» Леонарда Ли (Leonard Lee), «Surfin' Safari» группы The Beach Boys, «Susie Q» Дэйла Хокинса (Dale Hawkins) в исполнении Flash Cadillac, «(I Can't Get No) Satisfaction» The Rolling Stones. Визитными карточками фильма являются композиции «The End» группы «The Doors» и «Полёт Валькирий» Р. Вагнера. «The End» в фильме звучит дважды – в самом начале и во время эпизода с убийством Курца. Таким образом, эта композиция начинает и завершает картину, создает для нее символический фрейм. «Апокалипсис сегодня» – во многом «музыкальный знак» поколения, «новый словарь звуков и образов»⁴⁵³.

Аудио-решения через обращение к «контр-культуре», эпатажу и злой иронии были использованы и в других антивоенных фильмах Голливуда. Так, на протяжении всего «Взвода» О. Стоуна (1986) лейтмотивом звучит «Адажио для струнных» (1936) Сэмюэля Барбера, – музыка, которая часто исполняется в США во время официальных траурных мероприятий (объявление о смерти Ф. Рузвельта и Дж. Кеннеди, похороны А. Эйнштейна и др.).

⁴⁵³ Burgoyne Robert *Generational Memory and Affect in Letters from Iwo Jima // A Companion to the Historical Film*. Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. P. 350.

В «Доброе утро, Вьетнам!» рок-н-ролл врывается в радиоэфир вместе с шутками Эдриана Кронауэра. Новый диск-жокей предлагает то, что солдаты действительно хотят слышать. Долой классику, даёшь The Beach Boys – таков лозунг главного героя. Изображения танцующих под сёрф-рок солдат перемежаются кадрами спокойной жизни вьетнамцев в Сайгоне. Под хит Джеймса Брауна «I feel good» пролетают военные вертолёты, проплывают патрульные катера, демонстрируется тяжёлая артиллерия. Для показа военной мощи – и по контрасту с ней – используется лёгкая и весёлая музыка, что, безусловно, определяют ироничное отношение героя ко всему происходящему. Это война словно «понарошку». Общее настроение музыкальных тем хорошо подходит герою Робина Уильямса – подвижно, ярко, громко и весело. Но мягкой иронией дело не ограничивается. В ленте Барри Левинсона напалм взрывается под умиротворённую композицию Луи Армстронга «What a wonderful world». Это уже иное отношение к самой сути войны – почти прямое обвинение.

«Возврат» Голливуда к «милитаристским» картинам всегда означал и возврат в музыкальном отношении. Музыка к первой и второй частям истории Рэмбо написал Дж. Голдсмит, его работа внутренне объединяла обе части и создавала общее настроение – композиции вовлекали зрителя в тревожный ритм картины. Сложно выделить какую-то конкретную мелодию, саундтрек сливается с «картинкой» в единое целое. И лишь в финале звучит песня «It's a Long Road», написанная специально для фильма Дэном Хиллом (*Dan Hill*):

*И кажется, что каждый новый город
Только пытается сломить тебя.
А попытки найти душевное спокойствие
Могут разбить тебе сердце.*

«Дальняя дорога» заключала фильм, на ее фоне возникали титры. Аналогично в «Рэмбо II» звучала песня Фрэнка Сталлоне «Мир в нашей жизни» (*Peace in Our Life*). В обоих случаях зрителю давали понять, что история Джона Рэмбо не закончена – как и война.

Саундтрек к фильму «Операция “Слон”» представлен песнями, записанными Марвином Гаем, Аретой Франклин, Джеки Уилсон и др. Музыка для фильма была подобрана композитором Дэвидом Ньюманом. Ключевая тема – песня «When I See the Elephant Fly» взята из анимационного фильма студии Disney «Дамбо» (*Dumbo*) – такая аудио-цитата исподволь помещала зрителя в атмосферу фантастической и комедийной ленты для семейного просмотра, отсылала к ситуации придуманных, нарисованных приключений, что добавляло легкомысленности, в которой критики справедливо обвиняли этот фильм.

Яркие антивоенные фильмы, снятые в конце 1990-х и начале 2000-х гг., для воссоздания атмосферы эпохи Вьетнамской войны активно использовали и музыкальный ряд. Один из примеров – «Форрест Гамп». Музыку к фильму написал Алан Сильвестри, также в саундтрек включено почти 50 композиций 1950-80-х гг. Возможно, «наблюдается некоторый переизбыток»⁴⁵⁴, но музыкальный ряд эффективно работает на зрительское восприятие. В фильме присутствуют такие культовые исполнители как Элвис Пресли с «Hound Dog», Боб Дилан с «Rainy Day Women», Джими Хендрикс с «All Along The Watch tower», группы «The Mamas & the Papas», «Simon & Garfunkel», «Beach Boys», «The Doors». Отметим, что в фильме диегитический звук – всегда заимствованная музыка, недиегитический – оригинальная, т.е., герои слышат звучание своего времени, а зрители включены в движение от прошлого к настоящему.

Проведенный анализ, позволяет говорить об общих тенденциях и роли различных художественных средств в практиках репрезентации локальных военных конфликтов в американском военном кино. А именно:

отношение к войне как к морально оправданному явлению, ориентированному на победу и «мессианство» американской армии, как правило, было выражено через: лаконичную речь героев; односложные реплики в немногочисленных диалогах; использование нескольких языков, разделяющее «своих» и «чужих»; показ аутентичной военной техники, формы и других

⁴⁵⁴ Berardinelli J. Forrest Gump // Reel Views, 1994.

атрибутов армии; включение в фильм кадров фото- и кинохроники; насыщенная событийность и высокая «скорость» действия; оригинальный саундтрек, в котором музыка – фон, создающий настроение, непротиворечиво дополняющий визуальный ряд;

антивоенные настроения, понимание войны как человеческой трагедии находили свое отражение через: пространные монологи и диалоги персонажей; «переходы» героев с языка на язык для установления взаимопонимания между ними; преимущественно модельные или компьютерные съемки военной техники; документальность повествования и «включенность» зрителя в эпоху, созданные за счет операторской работы и техник монтажа; сложные сюжетные арки и неровный ритм действия; большое количество заимствованной музыки, принадлежащей эпохе, прежде всего, рок-н ролла как символа антивоенного движения в США.

Таким образом, через использование специфических художественных средств фильмы оказывались *разными* коммеморативными практиками, формировали принципиально отличающиеся образы войны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, отправным положением нашего исследования стала идея о том, что историческая память – это не только знания и представления о прошлом, но и процессы их постоянной и непрерывной реконфигурации и трансляции, целенаправленное конструирование «репертуара» исторических событий, придание им актуальных смыслов и символических значений. Обретение исторической памятью подобных функций осуществляется через коммеморативные практики – деятельность, целевым образом направленную на реконструкцию прошлого, его осознанное повторение, закрепление и передачу новым поколениям, исходя из потребностей настоящего и стремления к регуляции будущего. Коммеморативные практики многообразны, они формируют дискурс в реальном и виртуальном пространствах, обладают медийностью и интертекстуальностью. Одна из них – игровое кино.

На протяжении XX в. были предприняты многочисленные теоретические изыскания в области исторической памяти, Пьером Нора, Алейдой Ассман, И.М. Савельевой и др. кинематограф назван важнейшим актором коммеморации. Однако фактически дело ограничилось упоминанием этого аспекта исследований как возможного, и работ, выполненных в этом проблемном поле на конкретном историческом материале, до сих пор создано немного. Данная диссертация – попытка отчасти восполнить этот пробел.

На протяжении 1970-2020-х гг. в работах М. Ферро, П. Сорлена, Р. Розенстоуна, Л. Шорт, Д. Волла, В.М. Магидова, Н. Самутиной, Л.Н Мазур, О.В. Горбачева и др. были выделены ключевые возможности использования игрового кино в качестве инструмента исторического познания: фильм как исторический документ (продукт конкретного момента действительности), фиксирующий не столько факты о прошлом, сколько их интерпретацию; создание «авторской» версии исторических событий, предполагающей не только когнитивные, но и аффективные стратегии познания; формирование кинолентами типичных образов, важных для понимания эпохи; наконец,

фильмы как «двигатели истории» – идеологические конструкции с определенными политическими функциями.

Все эти векторы важны для анализа кинофильма как актора формирования исторической памяти. Реализуя этот подход, в своей работе мы выделили и описали характеристики, отличающие игровое кино от других коммеморативных практик: фиксация и репрезентация не столько исторических реалий, сколько *отношения* людей к ним; категоризация «коллективных представлений» об эпохе через сложную систему символов и образов; сочетание коллективного и индивидуального опыта «проживания» прошлого в процессе кинопросмотра; детерминированность формируемых представлений ситуацией восприятия и одновременно – личностными качествами и социальным опытом зрителя; тесное переплетение в памяти человека личного и увиденного на экране; особое значение визуальных образов для формирования устойчивых паттернов и сценариев представлений о прошлом; мультимедийность средств воздействия на эмоциональное состояние зрителей; значимость политических, социокультурных, экономических и технологических условий производства, презентации и функционирования фильма. Набор этих параметров составил новизну нашей работы и детерминировал комплексный характер проведенного исторического анализа.

Мы обратились к военному кино – жанру, играющему в пространстве исторической памяти особую роль. В своем сюжете *combat movie* всегда содержит отсылку к событиям реального вооруженного конфликта и в силу этого особенно близко стоит к понятию «политика памяти». Такой фильм априори обладает «идеологическим бэкграундом» и подвержен существенному влиянию следующих факторов: деятельность государства (внутри- и внешнеполитический курс); поддержка армии или отсутствие таковой; позиция гражданских социальных институтов; активность разнородных общественных движений. Подчеркнем, что в конкретной историко-культурной ситуации эти факторы могут иметь разные векторы направленности, их влияние не является поступательным и линейным, оно опосредовано творческой и личностной

позицией создателей фильма. Потому военное игровое кино занимает «срединное» место между фактичностью истории как научной дисциплины, мифологизированными обыденными представлениями о ней, замыслом автора и интенцией зрительского восприятия.

Будучи продуктом столь сложных взаимоотношений, в публичном пространстве военное кино становится социальным актором, не только отражающим, но формирующим историческую память. Вопрос, насколько эффективен в этой роли каждый конкретный кинофильм, достаточно сложен. Несмотря на то, что существуют отдельные прямые высказывания (в мемуарах, дневниковых записях, интервью), любой подобный кейс носит единичный и субъективный характер. Сравнительно массовым материалом для анализа служат данные социологии культуры: сведения о кассовых сборах, длительности и местах проката; зрительские рейтинги; оценочные суждения кинокритиков и т.п. Сочетание подобных косвенных признаков позволяет говорить о восприятии фильма обществом в тот или иной момент времени: интересе к нему, одобрении или неодобрении, игнорировании, прямом осуждении и т.д. Эти данные представляются более надежными и объективными, нежели персонифицированные оценочные суждения.

На основе изложенных теоретических положений нами была сформирована дискурсивная матрица и составлена модель анализа военного кино как коммеморативной практики. Исследование было выполнено на материале художественных фильмов, снятых в США с 1951 по 2022 г. и посвященных локальным военным конфликтам второй половины XX в. Из множества снятых фильмов для анализа нами были выбраны 94 картины, принадлежащие к разным хронологическим периодам; разнородные по жанру и авторству; обладавшие популярностью у зрителей и профессионального сообщества кинокритиков.

Отдельной задачей исследования оказалась проблема периодизации презентаций локальных войн в игровом кино США. В силу неодновременности политических и социальных процессов, а также неизбежной «отсроченности»

полноформатного кинопроизводства от времени реальных событий и явлений, нельзя забывать об эффекте «запаздывания». Например, пик общественных протестов против Вьетнамской войны пришелся в США на 1968 г., однако для Голливуда эта тема еще долго оставалась маргинальной и открыто антивоенные кинофильмы появились только в середине 1970-х гг. Вместе с тем, в 1968 г. на экраны вышел предельно патриотичный, антикоммунистический фильм Дж. Уэйна «Зеленые береты». Его съемки продолжались почти 3 года, и, «опоздав», он закономерно вызвал крайне негативную реакцию общества и профессиональной кинокирки.

Учет данных обстоятельств сделал нашу периодизацию несколько условной. Ориентируясь на особенности темы, границы периодов были установлены в соответствии с хронологическими рамками локальных военных конфликтов. Однако в описании каждого из периодов были учтены не только события и тенденции внешнеполитического курса США, но также внутривнутриполитические события, проявления общественной активности и время выхода военных кинофильмов в свет. Таким образом:

1. 1950-1962 гг. (период военных действий в Корее и послевоенное десятилетие) – латентные настроения общества, тема войны использована кинематографом преимущественно в коммерческих целях;

2. 1962-1973 гг. (война во Вьетнаме) – «патриотическая линия», поддержка действий США в локальных конфликтах, вместе с тем, нарастание протестных настроений;

3. 1974-1979 гг. («вьетнамский синдром») – переосмысление участия США в войнах, чувство вины и неудовлетворенности, социальный «разлом»;

4. 1980-1991 гг. (операция в Кувейте) – стремление к единению американской нации, объявление «побед задним числом»; одновременно – появление ярких антивоенных фильмов;

5. 1991-2000-е гг. – спад интенсивности обращений к теме – проблема «преодолена и исчерпана», идея примирения бывших врагов;

6. 2003-2022 гг. (военные действия на Ближнем Востоке) – возрождение интереса и переосмысление темы, поляризация общественного мнения – от глобальной «миротворческой миссии» США до идеи личной ответственности каждого в политическом пространстве современного мира.

Важной особенностью нашей работы стал комплексный, междисциплинарный характер осуществленного анализа. Использование не только методов собственно исторической науки, но и *visual studies*, и социологии культуры позволило выявить не только компоненты игровых художественных фильмов, маркирующие процессы формирования исторической памяти, но и социокультурные механизмы, обеспечивающие взаимовлияние государства, общественных институтов и киноиндустрии в пространстве коммеморации (деятельность Отдела кинопроизводства при Управлении по связям с общественностью министерства обороны США, Офиса военного супервизора в Голливуде, гильдии киноактеров; индивидуальная гражданская и творческая позиция создателей фильмов; формирование зрительских рейтингов; постоянные колонки кинокритиков в ведущих периодических изданиях и т.д.). Все это позволило говорить о военном кино не только как о культурном явлении, но как о специфическом историческом источнике, критический анализ которого создал возможность реконструкции времени – причем не только момента создания фильма и его выхода на экраны, но и (в силу длительности функционирования фильма и его отдельных образов в зрительском пространстве) динамики его восприятия на более или менее длительном промежутке времени.

В результате анализа кинофильмов в диссертации выделены и охарактеризованы средства, с помощью которых кинематограф может конструировать представления о военных событиях и формировать эмоциональное отношение зрителя к ним: наиболее частотные сюжеты (боевые действия, противостояние жизни и смерти, подготовка новобранцев, взаимодействие и взаимоотношения военных и гражданских лиц, плен, возвращение домой и посттравматический синдром, протестные акции);

система персонажей (опытный воин; новобранец; враг; афроамериканец; мать / жена / подруга; медсестра; *не-военный человек*, вовлеченный в военный конфликт); специфические средства киноязыка (речевые характеристики, визуальный ряд, техники монтажа, саундтрек и т.д.).

В работе показано, как изменение этих взаимосвязанных компонентов знаменовало динамику отношения американского социума к локальным войнам и роли в них США с 1950-х гг. по настоящее время. Полагаем, что в целом можно говорить о движении нарративов от прямолинейно патриотических, сосредоточенных на показе боевых действий, к психологическим драмам, поднимающим экзистенциальные вопросы жизни и смерти, формирующим сюжет вокруг темы Человека на войне. Во взаимосвязи с сюжетами изменения претерпевала система персонажей фильмов: хотя «герой» (супермен) – устойчивое явление в военном кино в силу конвенций жанра, но по мере развития и обогащения нарративов в фильмах появлялось все больше «живых людей», обладающих индивидуальными чертами и противоречивым поведением. Практики памяти усложнялись, отношение общества к войне дифференцировалось, к концу 1970-х гг. важным явлением в военном кинематографе стали герои трагедийного плана – страдающие, сомневающиеся, ищущие выход из сложившегося положения («Таксист», 1976; «Возвращение домой», 1978 и др.). Они составили неотъемлемую часть коллективной памяти о локальных войнах. Особую роль здесь сыграли персонажи, имеющие своим прототипом реальных людей: Рон Ковик (*Рожденный четвертого июля*, 1989), Гарольд Мур (*Мы были солдатами*, 2002), Кэтрин Грэм (*Секретное досье*, 2017), Джон Донахью (*За тивом!*, 2022) и др. Отметим, что к 2000-м гг. количество фильмов, использующих опору на реальные события и изображение исторических лиц, увеличилось, структуру памяти образовал синтез исторических фактов и художественного воображения.

Подобный подход потребовал от кинематографистов особых техник и специфических средств киноязыка. Использование речевых характеристик «своих» и «чужих»; показ аутентичной военной техники; включение в фильм

кадров фото- и кинохроники; сложные сюжетные арки и реверсии; использование оригинальной музыки эпохи; широкое применение интертекстуальности, иронии, противопоставления и т.д., – все эти и другие приемы в их сложных сочетаниях сделали фильмы о локальных конфликтах *разными* коммеморативными практиками, формирующими принципиально отличающиеся образы войны – от морально оправданного победного действия до психологической драмы и трагедии Человека, стоящего перед экзистенциальным выбором жизни и смерти.

В целом мы пришли к умозаключению о том, что историческая память о локальных войнах второй половины XX в. в США динамична, она функционировала и функционирует не как способ хранения прошлого, но как непрерывный процесс категоризации и перекатегоризации исторических событий и явлений, как «стратификация» социального опыта, осуществляемая через непрерывную интерпретацию прошлого различными институтами и механизмами – в том числе военным кино. Как для создателей, так и для зрителей, кинофильмы оказываются «социальной практикой», посредством которой культура и память осмысляют себя.

Перспективы дальнейшей разработки темы видятся нам в обращении к иным источникам, фиксирующим и транслирующим отношение людей к важнейшим событиям прошлого. Полнометражное кино сегодня перестает быть «главным искусством», его роль актора влияния переходит к иным медиа-средствам – сериалам, видео-играм, социальным сетям и др., объединенным специальными маркетинговыми технологиями в мультимедийное пространство кросс-культурного характера. Исследование аудитории стриминговых сервисов, контента тематических групп соцсетей, продаж косплей-товаров и т.п. может предоставить историку данные о динамике отношения людей к войне, миру и себе.

Библиография

Исследования

1. Абдульманова, Л. Ш. Фактор «Вьетнамского синдрома» в политике президентов США: середина 1960-х - 1990-е годы: дисс. ... канд. ист. наук / Л. Ш. Абдульманова. – Казань: Казанский ГУ, 2000. – 197 с.
2. Авдони́на, Н. С. Кинематограф о войне во Вьетнаме (1957-1975) как элемент политической коммуникации / Н. С. Авдони́на // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 197-206.
3. Авдони́на, Н. С. Негативная медиатизация войны во Вьетнаме: факторы и результат / Н. С. Авдони́на // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2011. – № 3. – С. 181-186.
4. Авдони́на, Н. С. Природа вооружённого конфликта в информационном обществе / Н. Авдони́на // Власть. – 2011. – № 9. – С. 67-69.
5. «Агонистическая память открыта для бесконечного диалога в бахтинианском смысле». Интервью с Ш. Бергером // Историческая экспертиза. – 2020. – № 1. – С. 9-23.
6. Адорно, Т. Что значит «проработка прошлого» / Т. Адорно // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2. – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/что-значит-проработка-прошлого.html> (дата обращения 25.02.2024).
7. Ажимова, Л. В. Эволюция социального статуса кино: дисс. ... канд. филос. наук. – Владивосток: ДФУ, 2017. – 195 с.
8. Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / Ф. Р. Анкерсмит; [пер. с англ.: Олейников А. А.]. – М.: Европа, 2007. – 609 с.
9. Анкерсмит, Ф. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков / Ф. Анкерсмит; Пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова. Под науч. ред. Л. Б. Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2003. – 360 с.

10. Арнаутова, Ю. «Memoria»: тотальный социальный феномен и объект исследования / Ю. Арнаутова // *Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени.* – М.: Кругъ, 2003. – С. 19-37.
11. Аронсон, О. В. Гуманизм врага: политика и кинообразы войны / О. В. Аронсон // *Index. Досье на цензуру.* – 2003. – № 19. – URL: <http://index.org.ru/journal/19/arons19.html> (дата обращения 11.05.2024).
12. Аронсон, О. В. Кино и философия: от текста к образу / О. Аронсон. – М.: ИФ РАН, 2018. – 108, [1] с.
13. Артюх, А. А. Вьетнамский синдром и американское кино 1970-х / А. А. Артюх // *Артикульт.* – 2023. – №4(53). – С. 60-71.
14. Арьес, Ф. *Время истории* / Ф. Арьес; пер. [с фр. и примеч.] М. Неклюдовой. – М.: ОГИ, 2011. – 302 с.
15. Арьес, Ф. *Ребенок и семейная жизнь при старом порядке* / Ф. Арьес; [Пер. Я. Ю. Старцев]. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 415 с.
16. Ассман, А. *Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика* / А. Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: НЛЮ, 2014. – 328 с.
17. Ассман, Я. *Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности* / Я. Ассман; пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 363 с.
18. Базен, А. *Что такое кино?* [сб. статей]. М.: Искусство, 1972. – 382 с.
19. Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика: перевод с французского* / Р. Барт; ред. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
20. Байрамкулова, А.А. *Военно-политическая экспансия США во Вьетнаме: 1950-1975 гг. : дис. ... канд. ист. наук.* – Ставрополь, 2005. – 248 с.
21. Бахманн-Медик, Д. *Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре* / Пер. с нем. С. Ташкенова. – М.: НЛЮ, 2017. – 502 с.
22. Беньямин, В. *О понятии истории* / В. Беньямин // *Новое литературное обозрение.* – 2000. – № 46. – С. 81-90.

23. Берсенев, В. Л. Голливудский авианосец в джунглях Вьетнама / В. Л. Берсенев // Дискурс Пи. – 2010. – №9. – С. 181-182.
24. Бодрийяр, Ж. Америка = Amérique / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. Д. Калугин. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 203, [2] с.
25. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с фр., вступит. ст. О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.
26. Васильева, В. О. Великая Отечественная война 1941–1945 в нарративах популярной культуры: дрейф означаемого / В. О. Васильева // Международный журнал исследований культуры. – 2020. – № 4. – С. 6-25.
27. Вельцер, Х. История, память и современность прошлого / Х. Вельцер // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3. – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/istoriya-pamyat-i-sovremennost-proshlogo.html> (дата обращения 23.07.2023).
28. Вильярехо, Э. Фильм. Теория и практика / Э. Вильярехо. Пер. с англ. – Харьков: Гуманитарный центр, 2015. – 228 с.
29. Вишленкова, Е. А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому» / Е. А. Вишленкова. – М.: НЛЮ, 2011. – 381 с.
30. Война в американской культуре: тексты и контексты = War in American culture: texts and contexts / РГГУ; [под ред. В. И. Журавлевой и др.]. – М.: РГГУ, 2017. – 487, [1] с.
31. Война во Вьетнаме и крах «великого общества» (1964-1968) // История США: В 4 т. / Ред. Г. Н. Севостьянов и др.; ИВИ РАН. – М.: Наука, 1983. – Т.4. – С. 303-339.
32. Война, политика, память: Наполеоновские войны и Первая мировая война в пространстве юбилеев. – М.: Политическая энциклопедия, 2020. – 570с.
33. Воронов, Б. А. Записки начальника штаба Группы СВС во Вьетнаме / Б. А. Воронов // Art of War. – URL: http://artofwar.ru/k/kolesnik_n_n/text_0230.shtml (дата обращения 15.10.2024).

34. «Вторжение “исторической памяти” в предметную область исторической науки»: интервью с И. Савельевой // Историческая экспертиза. – 2021. – №1. – С. 259-271.
35. Гадамер, Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; общ. ред. и вст. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
36. Горных, А. А. Медиа и общество: [кино – история и память: Вторая мировая война в советском кинематографе 1940-1960-х гг.] / А. А. Горных. – Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2013. – 402 с.
37. Давыдова, О. С. Иллюзорная идеология: как неигровое кино США превратилось в орудие Холодной войны / О. С. Давыдова // Terra Aestheticae. – 2019. – № 1 (3). – С. 82-105.
38. Дройзен, И. Г. Историка: [лекции об энциклопедии и методологии истории] / И. Г. Дройзен; пер. с нем. Г. И. Федоровой; под ред. Д. В. Складнева. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 582, [1] с.
39. Дэвидсон, Ф. Война во Вьетнаме (1946-1975) / Vietnam at War: The History 1946-1975. – М.: Изографус, Эксмо, 2002. – 460с.
40. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / [Перевод с фр. А. Б. Гофмана]. – М.: Канон, 1996. – 432 с.
41. Еремеева, С. А. Памяти памятников: практика монументальной коммеморации в России XIX – начала XX в. / С. А. Еремеева. – М.: РГГУ, 2015. – 530, [1] с.
42. Зверева, Г. И. Память о прошлом в цифровой среде: когнитивные ориентиры для исторического исследования / Г. И. Зверева // ЭОНОЖ «История». 2021. – Т. 12. – № 8 (106). – URL: <https://history.jes.su/s207987840016865-0-1/> (дата обращения 12.09.2024).
43. Земцов, В. Н. Историческая политика и историческая память: современный контекст / В. Н. Земцов // Историко-педагогические чтения. – 2024. – № 28. – С. 111-118.

44. Зонтаг, С. Когда мы смотрим на боль других (фрагмент) / С. Зонтаг // Индекс. Досье на цензуру. – 2005. Вып. 22. – URL: <http://www.index.org.ru/journal/22/zontag22.html> (дата обращения 05.05.2024).

45. Иващенко, Т. С. Перспективы репрезентации истории в экранных медиа / Т. С. Иващенко // Вестник Югорского государственного университета. – 2017. – Вып. 1 (44). – С. 59-63.

46. Изобретение века: проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия: сборник / [ред. Е. Вишленкова, Л. Сдвижков]. – М.: НЛЮ, 2013. – 360, [2] с.

47. Ильинский, М. М. Пепел четырёх войн (1939-1979 г.) / М. М. Ильинский. – М.: Вече, 2000. – 512 с.

48. Исаев, Е. М. Историческая политика в России: репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе / Е. М. Исаев // Журнал исследований социальной политики. – 2015. – Т. 13. – №3. – С. 391-406.

49. История и память: History and memory: ист. культура Европы до начала Нового времени / Под ред. Л. П. Репиной. – М.: Кругъ, 2006. – 763 с.

50. Йейтс, Ф. А. Искусство памяти / Ф. А. Йейтс. – СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. – 479 с.

51. Как мы пишем историю? / отв. ред.: Г. Гаррета, Г. Дюфо, Л. Пименова; [пер. с фр. Е. И. Балаховской, Е. В. Дворниченко, Л. Пименовой]. – М.: РОССПЭН, 2013. – 455 с.

52. Калинин, О. А. Кино-теле-прокат и его воздействие на зрителя / О. А. Калинин // Система ценностей современного общества. – 2011. – № 17(1). – С. 101-103.

53. Касавин, И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка / И. Т. Касавин. – М.: Канон +, 2008. – 542 с.

54. Кемеров, И. 1890. Бойня на ручье Вундед-Ни. – URL: <https://fishki.net/1858560-1890-bojnja-na-ruche-vunded-ni.html> (дата обращения 02.05.2024).

55. Клещенко, Л. Л. Образ Латинской Америки в советском и американском кинематографе холодной войны / Л. Л. Клещенко // *Метаморфозы истории*. – 2022. – № 3. – URL: <https://history-metamorph.ru/s230861810023095-4-1/> (дата обращения 09.03.2024).

56. КНДР // *Зарубежное военное обозрение*. – 2005. – № 1. – С.44-75.

57. Кобелев, Е. В. Парижские переговоры. Как это было... (К 50-летию подписания Парижского соглашения о прекращении войны и восстановлении мира во Вьетнаме) / Е. В. Кобелев // *Восточная Азия: факты и аналитика*. – 2023. – №1. – С. 78-92.

58. Колесникова, А. Г. «Бой после победы»: Образ врага в советском игровом кино периода холодной войны / А. Г. Колесникова. – М.: Изд-во РГГУ, 2015. – 232 с.

59. Конева, И. В. Вьетнамская политика президента США Л. Б. Джонсона в конце 1963 – первой половине 1965г.: от ограниченного вмешательства к войне / И. В. Конева // *Научный диалог*. – 2013. – № 11 (23). – С. 71-84.

60. Копысов, В. Пентагон снимает кино: Как сотрудничают военные и Голливуд / В. Копысов // *Кинопоиск*. – 2018.06.04. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3151100/> (дата обращения 05.05.2024).

61. Корте, Г. Введение в системный киноанализ / Г. Корте. – М.: НИУ ВШЭ, 2018. – 355, [1] с.

62. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера / Пер. с англ., предисл. Р. Юренева. – М.: Искусство, 1977. – 321 с.

63. Кротков, В. О. Политика памяти vs история: теоретико-методологические и прикладные аспекты / В. О. Кротков // *ЭНОЖ «История»*. – 2022. – Вып. 12 (122). – URL: <https://history.jes.su/s207987840024066-1-1/> (дата обращения 09.03.2024).

64. Круткин, В. Л. Формы репрезентации антропологического знания. Антропология в книге и на экране / В. Л. Круткин // *Визуальные аспекты культуры-2007*. Сб. науч. ст. / Под ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. – Ижевск, 2007. – С. 193-203.

65. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнам и её отражение в американском изобразительном искусстве / Д. В. Кузнецов // Актуальные проблемы современности: материалы X Всероссийской научно-практич. конф. / Отв. ред. Д. В. Буяров. – Благовещенск, 2015. – С. 130-142.

66. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнаме (1964-1973 гг.) и посттравматическое стрессовое расстройство среди её американских участников / Д. В. Кузнецов // Этнопсихология: Актуальные проблемы современного мира: мат. межрегион. научно-практич. конф. / Отв. ред. Е. В. Афонасенко. – Благовещенск, 2015. – С. 118-126.

67. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнаме (1964-1973 гг.) и посттравматическое стрессовое расстройство среди её американских участников: на примере личности Рональда Ковика / Д. В. Кузнецов // Этнопсихология: Актуальные проблемы современного мира: мат. научно-практич. конф. / Ред. Е. В. Афонасенко. – Благовещенск, 2015. – С. 127-135.

68. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнаме (1964-1973гг.), массовое сознание американцев и оформление «вьетнамского синдрома» / Д. В. Кузнецов // Актуальные проблемы современности: мат. IV научно-практич. конф. «Альтернативный мир» / Отв. ред. Д. Буяров. – Благовещенск, 2009. – С. 64-90.

69. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // Актуальные проблемы современности: материалы 6-й Всеросс. научно-практич. конф. «Альтернативный мир» / Отв. ред. Д. В. Буяров. – Благовещенск, 2011. – С. 147-171.

70. Кузнецов, Д. В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе / Д. В. Кузнецов // Актуальные проблемы современности: мат. 7-й Всерос. научно-практич. конф. «Альтернативный мир» / Отв. ред. Д. В. Буяров. – Благовещенск, 2013. – С. 102-134.

71. Кузнецов, Д. В. Вьетнамский синдром в общественном мнении США / Д. В. Кузнецов // Общественные науки и современность. – 2012. – № 2. – С. 126-135.

72. Кукарцева, М. А. Современная философия истории США / М. А. Кукарцева. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. – 215 с.

73. Куминов, И. Я. Советская военно-техническая помощь Вьетнаму в годы войны // Война во Вьетнаме: Взгляд сквозь годы: Мат. научно-практич. конф. «Советско-вьетнамское военное и экономическое сотрудничество в годы агрессии США против ДРВ (1964-1973 гг.) / Гл. ред. В. Н. Варганов. – М.: ИВИ Министерства обороны РФ, 2000. – С. 28-32.

74. Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе / В. Куренной. – М.: НЛЮ, 2009. – 224 с.

75. Ланской, Г. Н. Архивоведение аудиовизуальных документов в условиях цифровой трансформации: состояние и перспективы развития / Г. Н. Ланской // Документация в информационном обществе: формирование и сохранение наследия цифровой эпохи. Доклады и сообщения XXIX Международной научно-практич. конф. – М.: ВНИИДАД, 2023. – С. 126-133.

76. Ланской, Г. Н. Аудиовизуальные документы как объекты архивоведческого изучения: традиции и проблемы освоения / Г. Н. Ланской // Вестник ВНИИДАД. – 2024. – №3. – С. 23-32.

77. Леви-Строс, К. Мифологии: человек голый / К. Леви-Строс; [пер. с фр. К. З. Акопяна]. – М.: FreeFly, 2007. – 781, [2] с.

78. Лигостаев, А. О патриотизме в американском и российском кино / А. Лигостаев // Свободная мысль. – 2012. – № 11-12 (1635). – С. 161-1164.

79. Линченко, А. А. Коммеморативные практики и массовое историческое сознание: методологический аспект / А. А. Линченко // Вестник ТвГУ. Философия. – 2015. – № 2. – С.116.

80. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 138 с.

81. Лоуэнталь, Д. Прошлое – чужая страна / Д. Лоуэнталь; пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб: Владимир Даль: Русский Остров, 2004. – 622, [1] с.

82. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов; РГГУ. М.: Издат. центр РГГУ, 2005. – 393, [1] с.

83. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения: автореф. дис. ... д-ра ист. наук / В. М. Магидов. – М., 1993. – 36 с.

84. Мазур, Л. Н. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа : монография / Л. Н. Мазур, О. В. Горбачев. – М: РОССПЭН, 2022. – 350 с.

85. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего / М. Маклюэн; пер. И. О. Тюриной. – М.: Акад. проект; Фонд «Мир», 2005. – 495 с.

86. Маклюэн, М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн; [пер. В. Г. Николаева]. – М.: Кучково поле, 2014. – 462, [2] с.

87. Малинова, О. Ю. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа / О. Ю. Малинова // Полития. – 2017. – № 4(87). – С. 6-22.

88. Малинова, О. Ю. Кто и как формирует официальный исторический нарратив: Анализ российских практик / О. Ю. Малинова // Полития. – 2019. – № 3. – С. 103-126.

89. Малинова, О. Ю., Региональный аспект политики памяти в России / О. Ю. Малинова, А. И. Миллер, К. А. Пахалюк // Новое прошлое. – 2022. – №2. – С. 112-136.

90. Манхейм, К. Избранное: Социология культуры / К. Манхейм; [Пер.: Л. Ф. Вольфсон, А. В. Дранов]. – М.: Университет. кн., 2000. – 505 с.

91. Медушевская, О. М. Источниковедение: теория, история и метод / О. М. Медушевская. – М.: РГГУ, 1996. – 79 с.

92. Метц, К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / К. Метц; пер. с фр.: Д. Калугин, Н. Мовнина; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

93. Миллер, А. И. Политика памяти в России: год разрушенных надежд / А. И. Миллер // Полития. – 2014. – № 4(75). – С. 49-57.

94. Миллер, А. И. Историческая политика в России: новый поворот? / А. И. Миллер // Историческая политика в XXI веке / Под ред. А. Миллера, М. Липман. – М.: НЛЮ, 2012. – С. 328-367.
95. Минеев, А. Наши на Вьетнамской войне / А. Минеев // Эхо планеты. – 1991. – № 35. – С. 27-31.
96. Митри, Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Ж. Митри // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. ст.: Пер., авт. предисл. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.
97. Мкртычева, М. С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы / М. С. Мкртычева // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №12. – С. 113-118.
98. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с фр. Б. А. Власюка и др.; Под ред., с послесл. и примеч. Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова. – М.: Мир, 1966. – 351 с.
99. Муфф, Ш. К агонистической модели демократии / Ш. Муфф // Логос. – 2004. – №2(42). – С. 180-197.
100. Неклассическое наследие. Андрей Полетаев / отв. ред. И. М. Савельева; НИУ ВШЭ. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2011. – 704 с.
101. Новакова, О. В. История Вьетнама / О. В. Новакова, П. Ю. Цветов; Институт стран Азии и Африки, Институт практического востоковедения. – М.: Изд-во МГУ, 1995. Ч. 2. – 270, [2] с.
102. Нора, П. Проблематика мест памяти // Франция-память / СПбГУ; [Пьер Нора и др.; пер. Д. Хапаевой]. – СПб.: Изд-во СПб., 1999. – С. 17-50.
103. Нуркова, В. В. Историческое событие как факт автобиографической памяти / В. В. Нуркова // Воображаемое прошлое Америки. История как культурный конструкт. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – С. 22-23.
104. Нуркова, В. В. Свершенное продолжается: психология автобиографической памяти личности = Past continuous: the psychology of autobiographical memory / В. В. Нуркова. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 315, [1] с.

105. Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад / Ред. Л. П. Репина. – М.: Кругъ, 2010. – 959 с.
106. Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени [Сб. ст. / ИВИ РАН, Отв. ред. и сост. Л. П. Репина]. – М.: Кругъ, 2003. – 405 с.
107. Олик, Д. Фигурация памяти: процессно-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии / Д. Олик // Социологическое обозрение. – 2011. – Т. 1. – №1. – С.40-74.
108. «От новых знаний я получала огромное удовольствие». Интервью с Л. П. Репиной // Историческая экспертиза. – 2021. – №1. – С. 239-258.
109. Пазолини, П. П. Поэтическое кино / П. Пазолини // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. ст.: пер., авт. предисл. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – С. 45-67.
110. Пермякова, А. А. Кинематограф как механизм влияния государственной культурной политики на формирование исторической памяти россиян / А. А. Пермякова // Культурная память и культурная идентичность. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. – С. 137-141
111. Политика памяти в современной России и странах Восточной Европы. Актеры, институты, нарративы: коллективная монография / под ред. А. И. Миллера, Д. В. Ефременко. – СПб.: Европейский ун-т, 2020. – 632 с.
112. Полная академическая история Вьетнама. Т. 4, ч. 1: Новейшее время. (1897-1975 гг.) / Л. А. Аносова и др. – М.: РАО, 2014. – 847 с.
113. Порус, В. Н. Контекстуализм в философии науки / В. Н. Порус // Эпистемология и философия науки. – 2008. – Т. 55. – № 2. – С. 75-93.
114. Поршнева, О. С. Исследование политики памяти: к преодолению методологической дихотомии (на примере Первой мировой войны) // Дискурс Пи. – 2020. – Т. 17. – № 2. – С. 128-141.
115. После грозы. 1812 год в исторической памяти России и Европы [сб. статей] / под ред. Д. А. Сдвижкова (при участии Гидо Хаусманна). – М.: Кучково поле, 2015. – 382, [1] с.

116. Профессор Патрик Хаттон об истории менталитетов и природе коллективной памяти. Интервью журналу «Экспедиция». – 2021. – №8. – URL: <https://expedition-journal.de/2021/08/27/professor-patrik-hatton-ob-istorii-mentalitetov-i-prirode-kollektivnoj-pamyati/> (дата обращения 09.03.2024).

117. Прошлое для настоящего. История-память и нарративы национальной идентичности: коллективная монография / под общей ред. Л. П. Репиной – М.: Аквилон, 2020. – 459, [3] с.

118. Райхман, Д. Искусство как процесс мышления: новые соображения / Д. Райхман // Синий диван. Философско-теоретический журнал. Вып. 18. – М.: «Три квадрата», 2013. – С.150-164.

119. Репина, Л. П. Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории / Л. П. Репина // Одиссей. – 1996. – С. 25-38.

120. Репина, Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л. П. Репина. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 43 с.

121. Репина, Л. П. Наука и общество: публичная история в контексте исторической культуры эпохи глобализации / Л. П. Репина // Ученые записки Казанского университета. – 2015. – Т. 157. – Кн. 3. – С. 55-67.

122. Ржешевский, О. А. Война и общество в период локальных войн и конфликтов второй половины XX века / Науч. рук. М. Ю. Мягков; отв. ред. Ю. А. Никифоров. Кн.3. – М.: Военная литература, 2008. – 556с.

123. Рикёр, П. Память, история, забвение / П. Рикёр; [пер. с фр.: И. И. Блауберг и др.]. – М.: Изд-во гуманитарная литература, 2004. – 725, [1] с.

124. Романовская, Е. В. Морис Хальбвакс: культурные контексты памяти / Е. В. Романовская // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. – 2010. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 39-44.

125. Романовская, Е. В. Идентичность и коммеморация / Е. В. Романовская, Н. Л. Фоменко // Идеи и смыслы. – 2015. – №7. – С. 81-84.

126. Ростовцев, Е. А. Направления исследований исторической памяти в России / Е. А. Ростовцев, Д. А. Сосницкий // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2014. – Вып. 2. – С.106-126.

127. Рюзен, Й. Утрачивая последовательность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти) / Й. Рюзен // Диалог со временем. – 2001. – № 7. – С. 8-25.

128. Рябов, О. В. «Матушка – Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии / О. В. Рябов. – М.: Ладомир, 2001. – 200, [2] с.

129. Рябов, О. В. Регуманизация «чужих»: эволюция репрезентаций «Врага номер один» в американском кинематографе Холодной войны / О. В. Рябов // Диалог со временем. – 2021. – № 77. – С. 277-290.

130. Савельева, И. М. Знание о прошлом: теория и история: в 2 т. Т.1. Конструирование прошлого / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – СПб.: Наука, 2003. – 632 с. – Т. 2. Образы прошлого. – СПб.: Наука, 2006. – 749 с.

131. Савельева, И. М. История и время. В поисках утраченного / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М.: Языки культуры, 1997. – 800 с.

132. Савельева, И. А. Перекрестки памяти // Хаттон П. Х. История как искусство памяти / пер. с англ. В. Ю. Быстрова. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – С. 398-421.

133. Савельева, И. М. Социальные представления о прошлом, или Знают ли американцы историю / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М.: НЛО, 2008. – 456 с.

134. Салынский, Д. наброски к проблеме жанров в кино / Д. Салынский // Киноведческие записки. – 2005. – № 69 (12 февраля). – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues> (дата обращения 09.03.2024).

135. Самутина, Н. В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе: Препринт WP6/2008/01 / Н. В. Самутина. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. – 48 с.

136. Самутина, Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01 / Н. В. Самутина. – М.: ГУ ВШЭ, 2007. – 48 с.
137. Самутина, Н. В. Современное европейское кино и идея культуры «прошлого». Препринт WP6/2003/05 / Н. Самутина. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 28 с.
138. Самутина, Н. В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте. Препринт WP6/2010/05 / Н. В. Самутина. – М.: ГУ ВШЭ, 2010. – 44 с.
139. Сдвижков, Д. А. 1812 год и общая память священного союза // После грозы. 1812 год в исторической памяти России и Европы: [сборник статей] / под ред. Д. А. Сдвижкова (при участии Гидо Хаусманна). – М.: Кучково поле: Deutsches Historisches Institut, 2015. – С. 209-236.
140. Сенявская, Е. С. Человек на войне: Ист.-психол. очерки: [На примере двух мировых и афг. войн] / Е. С. Сенявская; РИР РАН. – М.: Изд. центр ИРИ, 1997. – 226, [5] с.
141. Сенявская, Е. С. Проблема «свой – чужой» в условиях войны и типология «образа Врага» / Е. С. Сенявская // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании: Междунар. науч. конф., 24-25 мая 2001 г. – СПб.: Нестор, 2001. – С. 13-15.
142. Символические аспекты политики памяти в современной России и Восточной Европе / Под ред. В. В. Лапина, А. И. Миллера. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. – 311 с.
143. Соколов, В. С. Киноведение как наука / Сост. Н. А. Изволов, С. М. Смагина. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – 326с.
144. Стычинский, М. С. Формирование российской исторической памяти о Великой Отечественной войне через современный кинематограф / М. С. Стычинский // ЭНОЖ «История». – 2022. – Т. 13. – Выпуск 12 (122). – Часть II. – URL: <https://history.jes.su/s207987840024191-9-1/> (дата обращения 09.03.2024).

145. Трубина, Е. Места памяти, монументы и «новая» демократия / Е. Трубина // Топос. – 2000. – №3. – С. 79-95.
146. Усманова, А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма / А. Усманова // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 183-204.
147. Федоров, А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010) / А. В. Федоров. – М.: Информация для всех, 2010. – 201 с.
148. Филипенко, А. А. Вьетнамская проблема во внешней политике США в 1954-1964 гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2005. – 21 с.
149. Филиппов, А. Ф. Конструирование прошлого в процессе коммуникации: теоретическая логика социологического подхода / А. Ф. Филиппов. – М.: ГУ ВШЭ, 2004. – 54 с.
150. Ферретти, М. Непримируемая память: Россия и война. Заметки на полях спора на жгучую тему / М. Ферретти // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2. – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/neprimirimaya-pamyat-rossiya-i-vojna-zametki-na-polyah-spora-na-zhguchuyu-temu.html> (дата обращения 23.03.2024).
151. Фуко, М. Археология знания = L'Archéologie du savoir / М. Фуко; [пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой]. – изд. 2-е, испр. – СПб.: Гуманитарная академия, 2012. – 415 с.
152. Фуко, М. Кино и популярная память / М. Фуко // Фуко в прямом эфире: интервью 1966-84. – Нью-Йорк: Semiotext(e), 1989. – С. 92–93.
153. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступит. ст. С. Н. Зенкина. – М.: Новое издательство, 2007. – 348 с.
154. Хаттон, П. Х. История как искусство памяти / П. Х. Хаттон; пер. с англ. В. Ю. Быстрова. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – 422, [1] с.

155. Хобсбоум, Э. Изобретение традиций / Э. Хобсбоум // Вестник Евразии. – 2000. – №1(8). – С.47-62.
156. Эксле, О. Г. Культурная память под воздействием историзма / Пер. с нем. М. А. Бойцова // Одиссей. – 2001. – С. 178-198.
157. Эльзессер, Т. Теория кино. Глаз. Эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
158. A Companion to the Historical Film / Ed. by R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. – Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. – 575 p.
159. Agnew, V. History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present / V. Agnew // Rethinking History. – 2007. – № 11(3). – Pp. 299-312.
160. Agulhon, M. Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880 / M. Agulhon. – Paris: Flammarion, 1979. – 447 p.
161. Altman, R. Film / Genre / R. Altman. – London: BFI Publishing, 1999. – 246 p.
162. Altman, R. A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre // Film Genre: Reader IV / Ed. by Barry Keith Grant. – Austin: The University of Texas Press, 2012. – Pp. 27-41.
163. Anderegg, M. Inventing Vietnam: The War in Film and Television / M. Anderegg. – Philadelphia: Temple University Press, 1991. – 315 p.
164. Beattie, K. The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War / K. Beattie. – N. York, London: New York University Press, 1998. – 230 p.
165. Belting, H. Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft / H. Belting. – München: Fink, 2001. – 280 s.
166. Berger, S. Historical writing and civic engagement: a symbiotic relationship / S. Berger // Making sense of history: Studies in Historical Cultures / Ed. S. Berger. – New York: Berghahn, 2019. – Pp. 1-32.
167. Berger, S. History and Forms of Collective Identity in Europe: Why Europe Cannot and Should Not be Built on History // The Essence and the Margin.

National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture / L. Rorato, A. Saunders (Eds.). – Amsterdam: Rodopi, 2009. – Pp. 21-36.

168. Berger, S. Is the Memory of War in Contemporary Europe Enhancing Historical Dialogue? // *Historical Dialogue and the Prevention of Mass Atrocities* / Ed. by E. Barkan, etc. – London: Routledge, 2020. – Pp. 151-178.

169. Bordwell, D. Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema / D. Bordwell. – Harvard University Press, 1991. – 334 p.

170. Boyle, B. Prisoners of war: formations of masculinities in Vietnam war fiction and film: Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy / B. Boyle. – The Graduate School of the Ohio State University, 2003. – 252p.

171. Bull, A. C. On agonistic memory / A. C. Bull, H. L. Hansen // *Memory Studies*. – 2016. – Vol. 9. – Is. 4. – Pp. 390-404.

172. Butterfield, H. Englishman and his history / H. Butterfield. – Cambridge: University press, 1944. – 142 p.

173. Burgoyne, R. The Hollywood Historical Film / Series Ed. B. K. Grant. – Oxford: Blackwell Publishing, 2008. – 173 p.

174. Buscombe, E. The Idea of Genre in the American Cinema / E. Buscombe // *Film Genre: Reader IV* / Ed. B.K. Grant. – Austin: The University of Texas Press, 2012. – Pp. 12-26.

175. Callinicos, A. Anti-war protests do make a difference / A. Callinicos // *Socialist Worker*. – 2005. 19 Mar. – Issue №. 1943. – URL: https://web.archive.org/web/20060321084247/http://www.socialistworker.co.uk/article.php?article_id=6067#top (accessed 19 May 2024).

176. Cathleen, L. D. Left Behind: Cinematic Revisions of the Vietnam POW. – University of Virginia, 2001. – 516 p.

177. Chandler, D. An Introduction to Genre Theory / D. Chandler. – URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre5.html> (accessed 09 March 2024).

178. Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* / S. Chatman. – London: Cornell University Press, 1980. – 277 p.
179. Clarke, J. *War Films* / J. Clarke. – London: Virgin, 2006. – 295 p.
180. Collenberg-Gonzalez, C. *Cinema and Memory Studies: Now, Then and Tomorrow* / C. Collenberg-Gonzalez // *Routledge international handbook of memory studies* / Ed. by T. Hagen, A. L. Tota. – Abingdon: Routledge, 2016. – Pp. 247-258.
181. *Communication and culture: An introduction* / Ed. by G. Kress. – Kensington (N.S.W.): New South Wales univ. press, Cop. 1988. – XV, 190 p.
182. Confino, A. *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method* // *The Collective Memory Reader* / Ed. by J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy. – Oxford University Press, 2011. – Pp. 198-200.
183. Conrad, S. *Entangled Memories: Version of the Past in Germany and Japan, 1945-2001* / S. Conrad // *Journal of Contemporary History*. – 2003. – Vol. 1. – Pp. 85-99. – URL: <http://journals.sagepub.com/toc/jcha/38/1> (accessed 9 March 2024).
184. DeBruyne, N. F. *American War and Military Operations Casualties: Lists and Statistics*. Congressional Research Service. – 2017. – 26 April. – URL: www.crs.gov (accessed 19 May 2024).
185. Eberwein, R. *The Hollywood war film* / R. Eberwein. – Oxford: John Wiley & Sons Limited, 2010. – 192 p.
186. Edwards, P. M. *Guide to Films on the Korean War* / P. Edwards. – Westport; London: Gardners Books, 1997. – 149 p.
187. Ellsberg, D. *Secrets: A memoir of Vietnam and the Pentagon papers* / D. Ellsberg. – New York: Penguin, 2003. – 502 p.
188. Figley, Ch. *Introduction: Estrangement and Victimization* // *Strangers at Home: Vietnam Veterans Since the War* / Ed. by Ch. Figley and S. Leventman. – New York: Praeger, 1980. – Pp. 21-31.
189. Fabian, J. *Remembering the Other: Knowledge and Recognition in the Exploration of Central Africa* / J. Fabian // *Critical Inquiry*. – 1999. – Vol. 26. – Pp. 49-69.

190. *Feature Films as History* / Ed. by K. R. Short. – Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981. – 192 p.
191. Ferro, M. *Cinéma et histoire* / M. Ferro. – Denoël, 1977. – 168 p.
192. Feuchtwang, S. *Ritual and Memory // Memory: Histories, Theories, Debates* / Ed. by S. Radstone and B. Schwarz. – New York: Fordham University Press, 2010. – Pp. 281-298.
193. *Film Genre: Reader IV* / Ed. by B. K. Grant. – Austin: The University of Texas Press, 2012. – 762 p.
194. Fowler, A. *Genre* / A. Fowler // Erik Barnouw (Ed.). *International Encyclopedia of Communications*. – Vol. 2. – New York: Oxford University Press, 1989. – Pp. 215-217.
195. Frank, J. D. *The image of the enemy* / J. Frank // *Sanity and survival: Psychological aspects of war and peace*. Preface by J. William Fulbright. – New York: Random House, 1967. – Pp. 118-139.
196. Fussell, P. *The Great War and Modern Memory* / P. Fussell. – New York: Oxford University Press, 1981. – 414 p.
197. Giesen, B. *Triumph and Trauma* / B. Giesen. – Boulder (Colorado): Paradigm Publishers, 2004. – 196 p.
198. Gillis, J. R. *Memory and Identity: The History of a Relationship // Commemorations* / Ed. John R. Gillis. – Princeton: Princeton University Press, 1994. – Pp. 3-24.
199. Gledhill, Ch. *Genre. Introduction // The Cinema Book* / Ed. P. Cook. – London: British Film Institute, 2007. – Pp. 252-260.
200. Habgood, C. A. *Hollywood and the Korean conflict: a survey of films about the war 1950-1953* / C. A. Habgood. MA thesis. – University of Southern California, 1970. – 108 p.
201. Harmon, M. D. *Found, Featured, then Forgotten: U.S. Network TV News and the Vietnam Veterans Against the War* / M. D. Harmon. – Knoxville, Tenn.: Newfound Press, University of Tennessee Libraries, 2011. – 191 p.

202. Heisler, M. *The Political Currency of the Past: History, Memory and Identity* / M. Heisler // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. – 2008. – Vol. 617/1. – Pp. 14-24.
203. Herr, M. *Dispatches* / M. Herr. – New York: Knopf, 1977. – 272 p.
204. Hershberger, M. *Jane Fonda's War: a Political Biography of an Antiwar Icon* / M. Hershberger. – New York: New Press, Norton & Company, 2005. – 228 p.
205. Herz, M. F. *The Vietnam War in Retrospect: Four Lectures* / M. Herz. – Washington, DC: School of Foreign Service, 1984. – 72 p.
206. Herzog, T. C. *Vietnam war stories: innocence lost* / T. C. Herzog. – London, New York: Routledge, 2005. – 235 p.
207. Hollin, D. *The 'Uncensored War': The Media and Vietnam* / D. Hollin. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1986. – 285 p.
208. Hutton, P. H. *Pierre Nora's Les Lieux de mémoire Thirty Years After* // *Routledge international handbook of memory studies* / Ed. by T. Hagen, A. L. Tota. – Abingdon: Routledge, 2016. – Pp. 28-40.
209. Hutton, P. H. *History as an Art of Memory* / P. H. Hutton. – Burlington: University of Vermont Press, 1993. – XXV, 229 p.
210. Huyssen, A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* / A. Huyssen. – New York: Routledg, 1995. – 292 p.
211. Inglis, D. *Globalization and / of Memory: on the Comlexification and Contestation of Memory Cultures and Practices* / D. Inglis // *International Handbook of Memory Studies* / Ed. A. L. Tota and T. Hagen. – London: Routledge, 2016. – Pp. 143-157.
212. Irwin-Zarecka, I. *Frames of Remembrance. The Dynamics of Collective Memory* / I. Irwin-Zarecka. – New Brunswick: Transaction Publishers, 1994. – 232 p.
213. Israel, M. *Kill for peace: American artists against the Vietnam War* / M. Israel. – University of Texas Press, 2013. – 252p.
214. Jeffords, S. *Friendly Civilians: Images of Women and the Feminization of the Audience in Vietnam War Films* / S. Jeffords // *Film Genre: Reader IV* / Ed. by B. K. Grant. –Austin: The University of Texas Press, 2012. – Pp. 510-523.

215. Kansteiner, W. History, Memory, and Film: A Love / W. Kansteiner, H. Triangle // *Memory Studies*. – 2018. – Vol. 11. – No 2. – Pp. 131-136.
216. Keen, S. Faces of the enemy: reflections of the hostile imagination / S. Keen. – San Francisco: Harper & Row, 1986. – 199 p.
217. Koselleck, R. Les Monuments aux morts: Contribution a l'etude d'une marque visuelle des temps modern / R. Koselleck // *Iconographie et histoire des mentalities*. – Paris, 1979. – 189 p.
218. Koselleck, R. War Memorials: Identity Formations of the Survivors // *The Practice of Conceptual History: Timing, History, Spacing Concepts*. – Stanford University Press, 2002. – 384 p.
219. Kleinen, J. Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese / J. Kleinen // Srilata Ravi, Beng-Lan Goh and Mario Rutten ed., *Asia in Europe, Europe in Asia*. – Singapore, 2004. – Pp. 137-166.
220. Kress, G. Communication and Culture: An Introduction / G. Kress. – Kensington, NSW: New South Wales University Press, 1988. – 190 p.
221. Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge / A. Landsberg. – New York: Columbia University Press, 2015. 213 p.
222. Landsberg, A. Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement / A. Landsberg // *A companion to the historical film* / Ed. by R. Rosenstone, C. Parvulescu. – Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. – Pp. 11-29.
223. LaSpina, J. A. The Visual Turn and the Transformation of the Textbook / J. A. LaSpina. – New York: Routledge, 1998. – 280 p.
224. Lentz, R. J. Korean War Filmography – 91 English Language Features Through 2000 / Robert J. Lentz. – McFarland & Company, Inc., 2003. – 496 p.
225. Levy, D. Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory / D. Levy, N. Sznajder // *European Journal of Social Theory*. – 2002. – No 5. – Pp. 87-106.

226. Llacer, E. V. Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood / E. V. Llacer, E. Enjuto // *Film-Historia*. – 1998. – Vol. VIII. – No.1. – Pp. 3-27.
227. 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 R. Rosenstone, C. Parvulescu. – Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. – Pp. 445-467.
228. McConnell, M., Schweitzer, I. Th. G. Inside Hanoi's Secret Archives: Solving the MIA Mystery. – N. York, London: Simon & Schuster, 1995. – 440 p.
229. McCormick, A. L. The Vietnam antiwar movement in American history / A. L. McCormick. – Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers, 2000. – 134 p.
230. McGregor, G. A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life / G. McGregor // *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*. – 2003. – Is. 5. – URL: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/IVC_iss5_McGregor.pdf (accessed 09 March 2024).
231. Middleton, A. T. A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Master of Arts / A. T. Middleton. – Brigham Young University, 2008. – 106p.
232. Moine, R. *Cinema Genre* / Translation by A. Fox and H. Radner. – Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2008. – 248 p.
233. Mouffe, Ch. *On the political* / Ch. Mouffe. – London; New York: Routledge, 2005. – 144 p.
234. Miller, C. Genre as social action / C. Miller // *Quarterly Journal of Speech*. – 1984. – No 70. – Pp. 151-167.
235. Müller, J.-W. Introduction: The Power of Memory, the Memory of Power and the Power over Memory // *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past* / Müller J.-W. (ed.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – Pp. 1-35.
236. Munn, M. *John Wayne: The Man Behind the Myth* / M. Munn. – London: Robson Publishing, 2004. – Pp. 294-295.

237. Neale, S. Questions of genre // *Approaches to Media: A Reader* / O. Boyd-Barrett, Ch. Newbold (Eds.). – London: Arnold, 1995. – Pp. 46-72.
238. Neale, S. *Genre and Hollywood* / S. Neale. – London and New York: Routledge, 2000. – 348 p.
239. Nguyen, N. *Representation of Vietnam in Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now* / Presented to the School of Journalism and Communication and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 2009. – 137p.
240. Nora, P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* / P. Nora // *Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory.* – 1989. – No 26. – Pp. 7-24.
241. Noreen, M. J. *The soldier's return: films of the Vietnam War* / M. J. Noreen. – Iowa State University, 2004. – 53 p.
242. Olick, J. K. *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility* / J. Olick. – N. York, London: Routledge, 2007. – 229 p.
243. Olick, J. K. *Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices* / J. K. Olick, J. Robbins // *Annual Review of Sociology.* –1998. – No 24. – Pp. 105-140.
244. Olick, J. K. *Sites of Memory Studies (Lieux des Études de Mémoire)* / J. K. Olick // *Routledge international handbook of memory studies* / Ed. by T. Hagen, A. L. Tota. – Abingdon: Routledge, 2016. – Pp. 41-52.
245. *On Media Memory Collective Memory in a New Media Age* / Ed. by M. Neiger, O. Meyers. – N. York: Palgrave Macmillan, 2011. – 300 p.
246. Ong, W. J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* / W. J. Ong. – London: Routledge, 2002. – 203 p.
247. Paris, M. *The American Film Industry & Vietnam* / M. Paris // *History Today.* – Vol. 37. Issue 4. – April 1987. – URL: <http://www.historytoday.com/michael-paris/american-film-industry-vietnam> (accessed 09 March 2024).

248. Pike, S.L. Racism at the movies: Vietnam war films, 1968-2002. In *Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts Specializing in History* / S. L. Pike. – Burlington: The University of Vermont, 2008. – 91 p.

249. Radstone, S. *Cinema and Memory // Memory: Histories, Theories, Debates* / Ed. by S. Radstone and B. Schwarz. – New York: Fordham University Press, 2010. – Pp. 325-342.

250. Ramsay, D. *American media and the memory of World War II* / D. Ramsay. – New York: Routledge, 2015. – 213 p.

251. Renan, E. *Was ist eine Nation? Rede am 11. März 1882 an der Sorbonne* / E. Renan. – Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996. – 296 s.

252. Robins, K. *Into the image: culture and politics in the field of vision* / K. Robins. – London; New York: Routledge, 1996. – XI, 194 p.

253. Rosenstone, R. *History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film* / R. Rosenstone // *American Historical Review*. – 1988. – Vol. 93. – No 5. – Pp. 1173-1185.

254. Rosenstone, R. A. *History on Film / Film on History* / R. A. Rosenstone. – London: Pearson Longman, 2006. – 240 p.

255. Rosenstone, R. A. *The History Film as a Mode of Historical Thought* / R. A. Rosenstone // *A Companion to the Historical Film* / Ed. by R. A. Rosenstone and C. Parvulescu. – Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. – Pp. 71-87.

256. Rosenstone, R. A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* / R. A. Rosenstone. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. – 271 p.

257. Schwartz, B. *Rethinking the Concept of Collective Memory // Routledge international handbook of memory studies* / Ed. by T. Hagen and A. L. Tota. – Abingdon: Routledge, 2016. – Pp. 9-21.

258. Schwartz, B. *Memory, Temporality, Modernity: Les lieux de me'moire // Memory: Histories, Theories, Debates* / Ed. by S. Radstone and B. Schwarz. – New York: Fordham University Press, 2010. – Pp. 41-60.

259. Shain, R. E. *An Analysis of Motion Picture about War Released by the American Film Industry, 1939-1970* / R. Shain. – N. York, 1976. – Pp. 31-32.
260. Schatz, T. *Hollywood Genres: Formula, Filmmaking and the Studio System* / Th. Schatz. – New York: McGraw Hill, 1981. – 297 p.
261. Shaw, T. *Hollywood's Cold War* / T. Shaw. – Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007. – 342 p.
262. Smith, J. *Looking Away: Hollywood and Vietnam* / J. Smith. – New York: Scribner's, 1975. – 256 p.
263. Sorlin, P. *The Film in History: Restaging the Past* / P. Sorlin. – Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980. – 226 p.
264. Stam, R. *Film Theory: An Introduction* / R. Stam. – Oxford: Blackwell, 2000. – 381 p.
265. Stam, R. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond* / R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis. – London; New York: The Taylor & Francis e-Library, 2005. – XV, 245p.
266. Stegall, E. *Igeological, dystopic, and antimythopoeic formations of masculinity in the Vietnam war film: A Dissertation submitted to the Program in Interdisciplinary Humanities in partial fulfillment of the requirements for the degree of PhD* / E. Stegall. – Tallahassee: Florida State University, 2014. – 282p.
267. Stepanov, B. "Coming Soon?": Cinematic Sociology and the Cultural Turn / B. Stepanov // *The Russian Sociological Review*. – 2020. – Vol. 19. – No 4. – Pp. 152-177.
268. Storey, J. *The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf* / J. Storey // *Memory and popular film* / Ed. by P. Grainge. – Manchester. – New York, 2003. – Pp. 99-119.
269. Suid, L. H. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film* / L. Suid. – Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. – 748 p.
270. *The Collective Memory Reader* / Ed. by J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy. – Oxford University Press, 2011. – 497 p.

271. The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past / Ed. by P. C. Rollins. – New York: Columbia University Press, 2003. – 671 p.

272. Torgovnick, M. The War Complex: World War II in Our Time / M. Torgovnick. – Chicago: University of Chicago Press, 2005. – 224 p.

273. Vietnam war films: over 600 feature, made-for-TV, pilot, and short movies, 1939-1992, from the United States, Vietnam, France, Belgium, Australia, Hong Kong, South Africa, Great Britain, and other countries / Ed. by J.-J. Malo and T. W. Jefferson. – N.C.: McFarland, 1994. – 567 p.

274. Virilio, P. War and Cinema: The Logistics of Perception (Radical Thinkers) / Translator Patrick Camiller / P. Virilio. – London: Verso, 1989. – 95 p.

275. Zuschlag, A.L. Green Berets and Gay Deceivers: The New Left, The Vietnam Draft and American Masculinity: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in PhD / A. L. Zuschlag. – London, Ontario, Canada: The University of Western Ontario, 2015. – 332p.

276. Zemon-Davis, N. Slaves on Screen: Film and Historical Vision / N. Zemon-Davis. – Cambridge, London: Harvard University Press, 2002. – 176 p.

277. War museums as agonistic space: possibilities, opportunities, and constraints // International Journal of Heritage Studies. – 2018. – Pp. 1-22. – URL: <http://mc.manuscriptcentral.com/rjhs> (accessed 9 March 2024).

278. Westwell Guy In Country: Narrating the Iraq War in Contemporary US Cinema // A Companion to the Historical Film / Ed. by R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. – Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. – Pp. 384-403.

279. With the Pentagon's Blessing: Hollywood, the Military, and Don Baruch // Hollywood and Film, Military Records. – URL: <https://text-message.blogs.archives.gov/2018/03/01/with-the-pentagons-blessing-hollywood-the-military-and-don-baruch> (accessed 2 May 2024).

280. White, H. The Modernist Event // The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event / Ed. by V. Sobchack. – New York: Routledge, 1996. – Pp. 17-38.

281. Whright, J. H. Genre Films and the Status Quo // In Film Genre Reader II / Ed. B. K Grant. – Austin: University of Texas Press, 1995. – Pp. 41-49.

282. Winter, J. The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom” in Contemporary Historical Studies / J. Winter // Canadian Military History. – 2001. – Vol. 10. – Issue 3. – Pp. 57-66.

283. Wood, M. America in the Movies / M. Wood. – New York: Basic Books, 1975. – 206 p.

Источники
игровые фильмы

1950-1962

1. «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*), 1951, реж. Сэмюэл Фуллер (*Samuel Fuller*);

1962-1973

2. «Зелёные береты» (*The Green Berets*), 1968, реж. Джон Уэйн, Рэй Келлогг, Мервин ЛеРой (*John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy*),
3. «Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» (*M*A*S*H*), 1970, реж. Роберт Олтмен (*Robert Altman*),

1974-1979

4. «Таксист» (*Taxi Driver*), 1976, реж. Мартин Скорсезе (*Martin Scorsese*),
5. «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*), 1978, реж. Майкл Чимино (*Michael Cimino*),
6. «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse now*), 1979, реж. Фрэнсис Форд Коппола, (*Francis Ford Coppola*);

1980-1990

7. «Рэмбо: Первая кровь» (*First Blood*), 1982, реж. Тед Котчефф (*Ted Kotcheff*),
8. «Рэмбо: Первая кровь 2» (*Rambo: First Blood Part II*), 1985, реж. Джордж Косматос (*George P. Cosmatos*),
9. «Взвод» (*Platoon*), 1986, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),

10. «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal Jacket*), 1987, реж. Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*),
11. «Доброе утро, Вьетнам» (*Good Morning, Vietnam*), 1987, реж. Барри Левинсон (*Barry Levinson*)
12. «Рождённый четвёртого июля» (*Born on the Fourth of July*), 1989, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*);

1991-2002

13. «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*), 1994, реж. Роберт Земекис (*Robert Zemeckis*),
14. «Операция “Слон»”» (*Operation Dumbo Drop*), 1995, реж. Саймон Уинсер (*Simon Wincer*),
15. «Мы были солдатами» (*We Were Soldiers*), 2002, реж. Рэндалл Уоллес (*Randall Wallace*);

2003-2022

16. «Секретное досье» (*The Post*), 2017, реж. Стивен Спилберг (*Steven Spielberg*),
17. «Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*), 2020, реж. Аарон Соркин (*Aaron Sorkin*).

рецензии, обзоры, интервью

1. Аргунов, Е. Сердце тьмы: разбор фильма «Апокалипсис сегодня». История создания, анализ и интерпретации главного творения Фрэнсиса Форда Coppola / Е. Аргунов // Платформа DTF. – URL: <https://dtf.ru/cinema/24783-serdce-tny-razbor-filma-apokalipsis-segodnya> (дата обращения 25.03.2024).
2. Денисов, И. Путешествие за край ночи (о фильме «Апокалипсис сегодня») / И. Денисов // Кинематограф.ру. – URL: <http://www.cinematheque.ru/post/140079> (дата обращения 14.03.2024).
3. Секретное досье (2017). Release Info // IMDb. – URL: <https://www.imdb.com/title/tt6294822/releaseinfo> (дата обращения 12.03.2024).

4. Спилберг, С. В этом году жертвы обрели свой голос. Интервью / С. Спилберг // Кинопоиск. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/3129849> (дата обращения 12.04.2024).
5. Adler, R. Screen: 'Green Berets' as Viewed by John Wayne: War Movie Arrives at the Warner Theater / Renata Adler // The New York Times. – 1968. – June 20. – URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/23/reviews/wayne-movie.html> (accessed 19 August 2024).
6. Ansen, D. Hollywood's July Foursome / D. Ansen // Newsweek. – 1994. – 11 July. – URL: <http://www.newsweek.com/hollywoods-july-foursome-190010> (accessed 9 March 2023).
7. Arnold, G. Apocalypse Now / G. Arnold // Washington Post. – 1979. – 10 March. – URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/10/03/mangled-revelations-apocalypse-at-last/92ebb83d-730a-47c5-95e2-0171530f4e4a/> (accessed 9 March 2024).
8. Auty, C. The Deer Hunter / C. Auty // Time Out. – 2014. – 21 May. – URL: <http://www.timeout.com/london/film/the-deer-hunter> (accessed 9 March 2024).
9. Berardinelli, J. Forrest Gump / J. Berardinelli // Reel Views. – 1994. – URL: <https://www.webcitation.org/64w0hakAR> (accessed 9 March 2024).
10. Berardinelli, J. Taxi Driver / J. Berardinelli // ReelViews. – URL: <https://preview.reelviews.net/movies/t/taxi.html> (accessed 19 August 2024).
11. Biskind, P. The Vietnam Oscars / P. Biskind // Vanity Fair. – 2008. – 1 March. – URL: <http://www.vanityfair.com/news/2008/03/warmovies200803> (accessed 9 March 2024).
12. Canby, V. Apocalypse Now / V. Candy // The New York Times. – 1979. – 15 August. – URL: http://www.nytimes.com/1979/08/15/arts/apocalypse-now.html?_r=0 (accessed 9 March 2024).
13. Canby, V. Good Morning, Vietnam / V. Candy // The New York Times. – 1987. – 23 December. – P. 11.

14. Canby, V. Kubrick's 'Full Metal Jacket,' on Vietnam / V. Candy // New York Times. – 1987. – June 26. – URL: – <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/062687kubrick-jacket.html> (accessed 19 August 2024).
15. Canby, V. The Deer Hunter / V. Candy // New York Times. – 1978. – 15 December. – P. 69.
16. Canby, V. Review / Film; How an All-American Boy Went to War and Lost His Faith / V. Candy // The New York Times. – 1989. – December 20. – P. 15.
17. Canby, V. 'Rambo' Delivers A Revenge Fantasy / V. Canby // The New York Times. – 1985. – May 26. – P. 11.
18. Canby, V. The Vietnam War in Stone's 'Platoon' / V. Canby // The New York Times. – 1986. – December 19. – URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/platoon-re.html> (accessed 19 August 2024).
19. Citizen Cane stands the test of time // American Film Institute. – 2007. – URL: <http://www.afi.com/Docs/about/press/2007/100movies07.pdf> (accessed 9 March 2024).
20. Clifford, T. 'A Complex War in Simple Terms' / T. Clifford // Chicago Tribune. – 1968. – June 27. – P. 13.
21. Corliss, R. Cinema: Welcome To Viet Nam, the Movie: II Full Metal Jacket / R. Corliss // Time. – 1987. – June 29. – <http://www.time.com/time/magazine/article/> (accessed 19 August 2024).
22. Corliss, R. The World According to Gump / R. Corliss, J. Grace, M. Smilgis // Time. – 1994. – August 01. – URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,981196-1,00.html> (accessed 9 March 2024).
23. Crowther B. The Screen in Review; 'Steel Helmet,' Dealing With an American Infantry Patrol in Korea, at Loew's State / Bosley Crowther // The New York Times. – 1951. – January 25. – P. 35.

24. Ebert, R. Apocalypse Now / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1979. – Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-apocalypse-now-1979> (accessed 9 March 2024).
25. Ebert, R. Born on the Fourth of July / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1989. – Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/born-on-the-fourth-of-july-1989> (accessed 9 March 2024).
26. Ebert, R. Good Morning, Vietnam / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1987. – Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/good-morning-vietnam-1988> (accessed 9 March 2024).
27. Ebert, R. First blood / R. Ebert // Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/first-blood-1982> (accessed 9 March 2024)/
28. Ebert, R. Forrest Gump / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1994. – July 6. – Roger Ebert.com. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/forrest-gump-1994> (accessed 9 March 2024).
29. Ebert, R. M*A*S*H / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1970. – January 1. – Roger Ebert.com. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/mash-1970> (accessed d 9 March 2024).
30. Ebert, R. Operation Dumbo Drop (1995) / R. Ebert // Chicago Sun-Times. 1995. – July 28. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/operation-dumbo-drop-1995> (accessed 9 March 2024).
31. Ebert, R. The Deer Hunter / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-deer-hunter-1979> (accessed 9 March 2024).
32. Ebert, R. Great Movie: Taxi Drive // Chicago Sun-Times. – 1976. – RogerEbert.com. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-taxi-driver-1976> (acceded 9 March 2024).
33. Ebert, R. The Green Berets / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1968. Roger Ebert.com. – URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968> (acceded 9 March 2024).

34. Ebert, R. 'Platoon' Movie Review & Film Summary / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 1986. – December 30. Roger Ebert.com. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/platoon-1986> (accessed 19 August 2024).

35. Ebert, R. We were soldiers / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – 2002. – March 1. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/we-were-soldiers-2002> (accessed 9 March 2024).

36. Hinson, H. Born on the Forth of July. – Washington Post. – 1990. – January 5. – URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/bornonthefour_thofjulyrhinson_a0a905.htm (accessed 9 March 2024).

37. Hinson, H. Good morning, Vietnam // The Washington Post. – 1988. – January 15. – URL: <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/goodmorningvietnam.htm> (accessed 9 March 2024).

38. Hinson, H. «Operation Dumbo Drop» / H. Hinson // Washington Post. – 1995. – July 28. – URL: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/operationdumbodroppghinson_c02569.htm (accessed 9 March 2024).

39. Galloway, S. 'The Post': How Spielberg Beat a Tight Deadline to Make a Timely Newspaper Drama / S. Galloway // The Hollywood Reporter. – 2017. – Dec. 5. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/post-how-spielberg-beat-a-tight-deadline-make-a-timely-newspaper-drama-1064283> (accessed 9 March 2024).

40. Greenspun, R. 'M*A*S*H' Film Blends Atheism, Gore, Humor / Roger Greenspun // The New York Times. – 1970. – January 26. – P. 26.

41. Kamiya, G. It doesn't get any Dumbo // The San Francisco Examiner. – 1995. – July 28. – URL: <https://www.sfgate.com/news/article/It-doesn-t-get-any-Dumbo-3138973.php> (accessed 9 March 2024).

42. Mahoney, J. M*A*S*H review / John Mahoney // The Hollywood Reporter. – 1970. – January 25. – URL:

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/mash-review-1970-movie-1078385/> (accessed 19 August 2024).

43. Maslin J. 'First Blood' / Janet Maslin // The New York Times. – 1982. – October 22. – P. 6.

44. McCarthy, T. Apocalypse Now / T. McCarthy // Variety. – 2001. – May 13. – URL: <http://variety.com/2001/film/reviews/apocalypse-now-redux-1200468400/> (accessed 9 March 2024)

45. McCarthy, T. Forrest Gump / T. McCarthy // Variety. – 1994. – July 11. – URL: <https://www.webcitation.org/64w0i0Vmg> (accessed 9 March 2024).

46. McCarthy, T. 'We Were Soldiers' / T. McCarthy // Variety. – 2010. – March 5. – URL: <http://variety.com/review/VE1117917064/?categoryid=31&cs=1> (accessed 9 March 2024).

47. McCarten, J. 'The Current Cinema' / J. McCarten // The New Yorker. – 1951. – March 2. – P. 89.

48. Nettles, A. 'The Trial of the Chicago 7 asks: What is worth standing up for?' / A. Nettles // Chicago Reader. – 2020. – October 19. – URL: <https://chicagoreader.com/film/the-trial-of-the-chicago-7-asks-what-is-worth-standing-up-for/> (accessed 19 August 2024).

49. O'Bryan, J. Operation Dumbo Drop / J. O'Brayan // The Austin Chronicle. – 1995. – July 28. – URL: <https://www.austinchronicle.com/events/film/1995-07-28/operation-dumbo-drop/> (accessed 9 March 2024).

50. Overholt, A. D. Operation Dumbo Drop: Two Tons of Weak Humor / A. D. Overholt // The Harvard Crimson. – 1995. – August 1. – URL: <https://www.thecrimson.com/article/1995/8/1/operation-dumbo-drop-two-tons-of/> (accessed 9 March 2024).

51. Rahman, A 'The Post': First Reactions to Steven Spielberg's Timely Ode to Journalism / A. Rahman // Hollywood Reporter. – 2017. – November 27. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/post-first-reactions-stein-spielbergs-timely-ode-journalism-1062014> (accessed 9 March 2024).

52. Review: 'First Blood' // Variety. – 1981. – December 31. – URL: <https://variety.com/1981/film/reviews/first-blood-1200425212/> (accessed 19 August 2024).
53. Robey, T. Is Vertigo really the greatest film of all time? / T. Robey // The Telegraph. – 2012. – August 1. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/9444975/.html> (accessed 9 July 2021).
54. Roberts, S. Lt. Gen. Harold Moore, Whose Vietnam Heroism Was Depicted in Film, Dies at 94 / S. Roberts // The New York Times. – 2017. – February 13. – URL: <https://www.nytimes.com/2017/02/13/us/harold-moore-dead-general-author-we-were-soldiers-once.html> (accessed 2 May 2024).
55. Roeper, R. 'The Trial of the Chicago 7': From an infamous event, Aaron Sorkin makes an instant classic / R. Roerper // Chicago Sun-Times. – 2020. – September 24. – URL: <https://chicago.suntimes.com/movies-and-tv/2020/9/24/21452823/chicago-7-trial-movie-review-aaron-sorkin-movie-sasha-baron-cohen-eddie-redmayne-yahya-abdul-mateen> (accessed 9 March 2024).
56. Rooney, D. 'The Trial of the Chicago 7': Film Review / D. Rooney // The Hollywood Reporter. – 2020. – September 24. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/the-trial-of-the-chicago-7-film-review-4066315/> (accessed 19 August 2024).
57. Schreger, C. The Deer Hunter / C. Schreger // Variety. – 1978. – November 28. – URL: <http://variety.com/1978/film/reviews/the-deer-hunter-1200424319/> (accessed 9 March 2024).
58. Schwarzbaum, L. 'We Were Soldiers' / L. Schwarzbaum // Entertainment Weekly. – 2002. – February 28. – URL: <http://ew.com/article/2002/02/27/we-were-soldiers-4/> (accessed 9 March 2024).
59. Sinha-Roy, P. Aaron Sorkin's 'The Trial of the Chicago 7' / P. Sinha-Roy // The Hollywood Reporter. – 2019. – October 25. – URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/aaron-sorkins-trial-chicago-7-1250147/> (accessed 9 March 2024).

60. Siskel, G. Flick of Week: 'Platoon' Shows The Real Vietnam / G. Siskel // Chicago Tribune. – 1987. – January 2. – Section 5. – P. 2.
61. Siskel, G. 'Rambo': Cinematic soldiering whitewashes Vietnam / G. Siskel // Chicago Tribune. – 1985. – May 22. – Section 5. – Pp. 1, 3.
62. Stanley, E. 'All Can Agree on Wayne's War Film' / Eichelbaum Stanley // San Francisco Examiner. – 1968. – June 27. – P. 31.
63. Steven Spielberg, Tom Hanks & Meryl Streep Team For Pentagon Papers Drama 'The Post' // Deadline. Hollywood. – 2017. – March 10. – URL: <http://deadline.com/2017/03/steven-spielberg-tom-hanks-meryl-streep-pentagon-papers-oscar-race-the-post-1202040913/> (accessed 9 March 2024).
64. Sterritt, D. A fake picture of war's stark reality / D. Sterritt // Christian Science Monitor. – 2002. – March 1. – URL: <https://www.csmonitor.com/2002/0301/p15s02-almo.html> (accessed 9 March 2024).
65. The Steel Helmet // Variety. – 1950. – December 31. – URL: <https://variety.com/1950/film/reviews/the-steel-helmet-1200416829/> (accessed 9 August 2024).
66. Thomas, K. Operation Dumbo Drop / K. Thomas // Los Angeles Times. – 1995. – July 28. – URL: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/> (accessed 9 March 2024).
67. Thompson, B. The Deer Hunter / K. Thomas // Bills Movie Emporium. – 2009. – May 23. – URL: <https://billsmovieemporium.wordpress.com/2009/05/23/review-the-deer-hunter-1978/> (accessed 9 March 2024).

документальные фильмы

68. Война во Вьетнаме. Раны войны (документальный фильм RT). – URL: <https://yandex.ru/video/preview/18082732798771210006> (дата обращения 02.05.2024)
69. Сердце тьмы: Апокалипсис кинематографиста (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*), 1991, реж. Факс Бар, Джордж Хикенлупер, Элионор Коппола (*Fax Bahr, George Hickenlooper, Elanor Coppola*).

70. Прибытие и отъезд из Вьетнама (*Coming and going to Vietnam*), 1970, реж. Майк Воллас (*Mike Wallace*). – URL: <https://www.cbsnews.com/news/coming-and-going-to-vietnam-a-1970-documentary/> (accessed 03.05.2024).

71. Вьетнам: тихий мятеж (*Vietnam: The Quiet Mutiny*), 1970, реж. Джон Пильгер (*John Pilger*). – URL: <https://www.filmsforaction.org/watch/vietnam-the-quiet-mutiny-1970/> (accessed 03.05.2024).

72. Падение Сайгона – конец Вьетнамской войны (*The Fall of Saigon – The End of the Vietnam War*), 1975, реж. Якоб Франдсен (*Jakob Frandsen*). – URL: <https://yandex.ru/video/preview/16006831669664180283> (accessed 03.05.2024).

73. ‘Pabst Blue Ribbon’ представляет: величайший пивной забег в истории (*Pabst Blue Ribbon Presents: The Greatest Beer Run Ever*), 2015, реж. Эндрю Мускато (*Andrew Muscato*). – URL: https://www.yahoo.com/news/entertainment/pabst-blue-ribbon-plays-supporting-110009645.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly95YW5kZXgucnUv&guce_referrer_sig=AQAAAF6V1UErfCQNd1ZdWM-UTmqpjzzTiU6aMN8m4Yh-jBPtfo9t87y5Hct8y81IXQ0jd-7iIT_g9mtCoCdUW_JnVMQf8o_a7O_Joxk1L453FQON2MQOixK6ktQ11GjQ4_rxD3n2o9FGyVP5t1aJT8oSOxWY69PdidxvfuDSTrq1lScC (accessed 03.05.2024).

иные источники

74. Официальная статистика Министерства обороны США. Immediate Release. 22.02. 2021. – URL: <https://www.defense.gov/casualty.pdf> (accessed 10 March 2024).

75. Daniel Ellsberg. Bio. – Blog. – URL: <https://www.ellsberg.net/bio/>

76. *Militant Liberty: A Program of Evaluation and Assessment of Freedom*. – Washington, DC: United States Department of Defense. 1955. – 18 p.

77. Reston, J. War Leaves Deep Mark on U.S. // *The New York Times*. – 1973. – 24 January. – P. 85.

78. Statistics // Project on Government Secrecy Federation of American. <http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RL32492.pdf> (accessed 10 March 2024).

79. National Film Registry More Than a Box of Chocolates. «Forrest Gump», «Bambi», «Stand and Deliver» Among Registry Picks // Library of Congress / News from the Library of Congress. December 28, 2011. – URL: <https://www.loc.gov/item/prn-11-240> (accessed 10 March 2024).

80. The American Film Institute's list of America's 100 Funniest Movies. – <http://www.afi.com/Docs/100Years/laughs100.pdf> (accessed 10 March 2024).

81. The 80 Best-Directed Films // Directors Guild of America. – URL: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1602-Spring-2016/80th-Film-Poll.aspx> (accessed 10 March 2024).

82. Top 20 Greatest War Movies. – URL: <http://www.amc.com/movie-guide/twenty-war-movies-youll-never-forget> (accessed 9 March 2024).

83. Top Rated Movies // IMDb Charts. – URL: <https://www.imdb.com/chart/top> (accessed 10 March 2024).

Фильмография

1950-1962

- «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*), 1951, реж. Сэмюэл Фуллер (*Samuel Fuller*),
- «Янки в Корее» (*A Yank in Korea*), 1951, реж. Лью Лэндерс (*Lew Landers*),
- «Примкнуть штыки!» (*Fixed Bayonets!*), 1951, реж. Сэмюэл Фуллер (*Samuel Fuller*),
- «Я хочу тебя» (*I Want You*), 1951, реж. Марк Робсон (*Mark Robson*),
- «Отступи, ад!» (*Retreat, Hell!*), 1952, реж. Джозеф Х. Льюис (*Joseph H. Lewis*),
- «Зона боевых действий» (*Battle Zone*), 1952, реж. Лесли Селандер (*Lesley Selander*),
- «Японская военная невеста» (*Japanese War Bride*), 1952, реж. Кинг Видор (*King Vidor*),
- «Минута до нуля» (*One Minute to Zero*), 1952, реж. Тэй Гарнетт (*Tay Garnett*),
- «Взять высоту!» (*Take the High Ground*), 1953, реж. Ричард Брукс (*Richard Brooks*),
- «Арена боя» (*Battle Circus*), 1953, реж. Ричард Брукс (*Richard Brooks*),
- «Медсестра на борту» (*Flight Nurse*), 1953, реж. Аллан Дуон (*Allan Dwan*),
- «Небесный командос» (*Sky Commando*), 1953, реж. Фред Сирс (*Fred Sears*),
- «Прекратить огонь!» (*Cease Fire!*), 1953, реж. Оуэн Крамп (*Owen Crump*),
- «Сабля» (*Sabre Jet*), 1953, реж. Луис Кинг (*Louis King*),
- «Мосты у Токо-Ри» (*The Bridges at Toko-Ri*), 1954, реж. Марк Робсон (*Mark Robson*),
- «Бамбуковая тюрьма» (*The Bamboo Prison*), 1954, реж. Льюис Сейлер (*Lewis Seiler*),
- «Военнопленный» (*Prisoner of War*), 1954, реж. Эндрю Мортон (*Andrew Morton*),
- «Боевое такси» (*Battle Taxi*), 1954, реж. Херберт Л. Строк (*Herbert L. Strock*),
- «Лимит времени» (*Time Limit*), 1957, реж. Карл Молден (*Karl Malden*),
- «Люди на войне» (*Men in War*), 1957, реж. Энтони Манн (*Anthony Mann*)

«Высота Порк Чоп» (*Pork Chop Hill*), 1959, реж. Льюис Майлстоун (*Lewis Milestone*),

«Боевое пламя» (*Battle Flame*), 1959, реж. Р.Г. Спрингстин (*R.G. Springsteen*),

«Все молодые люди» (*All the Young Men*), 1960, реж. Холл Бартлетт (*Hall Bartlett*),

1962-1973

«Манчжурский кандидат» (*The Manchurian Candidate*), 1962, реж. Джон Франкенхаймер (*John Frankenheimer*),

«Монахиня и сержант» (*The Nun and the Sergeant*), 1962, реж. Франклин Адreon (*Franklin Adreon*),

«Плотный огонь» (*Brushfire*), 1962, реж. Джек Уорнер мл. (*Jack Warner, Jr.*),

«Безобразный американец» (*The Ugly American*), 1963, реж. Джордж Инглунд (*George Englund*),

«Янки во Вьетнаме» (*A Yank in Viet-Nam*), 1964, реж. Маршалл Томпсон (*Marshall Thompson*),

«Зелёные береты» (*The Green Berets*), 1968, реж. Джон Уэйн, Рэй Келлогг, Мервин ЛеРой (*John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy*),

«Вспышка» (*Explosion*), 1969, реж. Джулс Бриккен (*Jules Bricken*),

«Привет герою!» (*Hail, Hero!*), 1969, реж. Дэвид Миллер (*David Miller*),

«Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» (*M*A*S*H*), 1970, реж. Роберт Олтмен (*Robert Altman*),

«Вьетнам! Вьетнам!» (*Vietnam! Vietnam!*), 1971, реж. Шерман Бек (*Sherman Beck*),

«Летнее дерево» (*Summertree*), 1971, реж. Энтони Ньюли (*Anthony Newley*),

«Любовь '72» (*Love-In '72*), 1971, реж. Карл Хансен, Сидни Найт, Симон Наштерн (*Karl Hansen, Sidney Knight, Simon Nuchtern*),

«Гости» (*The Visitors*), 1972, реж. Элиа Казан (*Elia Kazan*),

«Двое» (*Two People*), 1973, реж. Роберт Уайз (*Robert Wise*);

1974-1979

- «МакАртур» (*MacArthur*), 1977, реж. Джозеф Сарджент (*Joseph Sargent*),
 «Смертельный сон» (*Dead of Night*), 1974, реж. Боб Кларк (*Bob Clark*),
 «Вехи» (*Milestones*), 1975, реж. Джон Дуглас, Роберт Крамер (*John Douglas, Robert Kramer*),
 «Таксист» (*Taxi Driver*), 1976, реж. Мартин Скорсезе (*Martin Scorsese*),
 «Герои» (*Heroes*), 1977, реж. Джереми Каган (*Jeremy Kagan*)
 «Гремящий гром» (*Rolling Thunder*), 1977, реж. Джон Флинн (*John Flynn*)
 «Парни из роты С» (*The Boys in Company C*), 1978, реж. Сидни Дж. Фьюри (*Sidney J. Furie*),
 «Возвращение домой» (*Coming Home*), 1978, реж. Хэл Эшби (*Hal Ashby*),
 «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*), 1978, реж. Майкл Чимино (*Michael Cimino*),
 «Чёрные тигры» (*Good Guys Wear Black*), 1978, реж. Тед Пост (*Ted Post*),
 «Иди и скажи спартамцам» (*Go Tell the Spartans*), 1978, реж. Тед Пост (*Ted Post*),
 «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse now*), 1979, реж. Фрэнсис Форд Coppola, (*Francis Ford Coppola*),
 «Волосы» (*Hair*), 1979, реж. Милош Форман (*Milos Forman*);

1980-1990

- «Инчхон» (*Inchon*), 1981, реж. Теренс Янг (*Terence Young*),
 «Девятая конфигурация» (*The Ninth Configuration*), 1980, реж. Уильям Питер Блэтти (*William Peter Blatty*),
 «Рэмбо: Первая кровь» (*First Blood*), 1982, реж. Тед Котчэфф (*Ted Kotcheff*),
 «Необычайная отвага» (*Uncommon Valor*), 1983, реж. Тед Котчэфф (*Ted Kotcheff*),
 «Без вести пропавшие» (*Missing in Action*), 1984, реж. Джозеф Зито (*Joseph Zito*),
 «Без вести пропавшие 2: Начало» (*Missing in Action 2: The Beginning*), 1985, реж. Лэнс Хул (*Lance Hool*),

- «Рэмбо: Первая кровь 2» (*Rambo: First Blood Part II*), 1985, реж. Джордж Косматос (*George P. Cosmatos*),
- «Взвод» (*Platoon*), 1986, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),
- «Перевал разбитых сердец» (*Heartbreak Ridge*), 1986, реж. Клинт Иствуд,
- «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal jacket*), 1987, реж. Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*),
- «Доброе утро, Вьетнам» (*Good Morning, Vietnam*), 1987, реж. Барри Левинсон (*Barry Levinson*)
- «Высота “Гамбургер”» (*Hamburger Hill*), 1987, реж. Джон Ирвин (*John Irvin*),
- «Неудержимые» (*The Expendables*), 1988, реж. Сирио Х. Сантьяго (*Cirio H. Santiago*),
- «Хроники Вьетнамской войны» (*84C MoPic*), 1989, реж. Патрик Шин Дункан (*Patrick Sheane Duncan*),
- «Рождённый четвёртого июля» (*Born on the Fourth of July*), 1989, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),
- «Военные потери» (*Casualties of War*), 1989, реж. Брайан Де Пальма (*Brian De Palma*),
- «Глаз орла 2: Внутри врага» (*Eye of the Eagle 2: Inside the Enemy*), 1989, реж. Карл Франклин (*Carl Franklin*),
- «В стране» (*In country*), 1989, реж. Норман Джуисон (*Norman Jewison*),
- «Железный треугольник» (*The Iron Triangle*), 1989, реж. Эрик Уэстон (*Eric Weston*),
- «Стилет» (*Jacknife*), 1989, реж. Дэвид Джонс (*David Jones*),
- «Осада базы “Глория”» (*The Siege of Firebase Gloria*), 1989, реж. Брайан Тренчард-Смит (*Brian Trenchard-Smith*),
- «Враг» (*Enemy*), 1990, реж. Джордж Роу (*George Rowe*),
- «Лестница Иакова» (*Jacob's Ladder*), 1990, реж. Эдриан Лайн (*Adrian Lyne*),
- «Эйр Америка» (*Air America*), 1990, реж. Роджер Споттисвуд (*Roger Spottiswoode*),

1991-2000-е

«Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» (*JFK*), 1991, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),

«Для наших ребят» (*For The Boys*), 1991, реж. Марк Райделл (*Mark Rydell*),

«Небеса и земля» (*Heaven & Earth*), 1993, реж. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),

«Форрест Гамп» (*Forrest Gump*), 1994, реж. Роберт Земекис (*Robert Zemeckis*),

«Война» (*The War*), 1994, реж. Джон Эвнет (*Jon Avnet*),

«Операция “Слон”» (*Operation Dumbo Drop*), 1995, реж. Саймон Уинсер (*Simon Wincer*),

«Тонкая красная линия» (*The Thin Red Line*), 1998, реж. Терренс Малик (*Terrence Malick*),

«Три короля» (*Three Kings*), 1999, реж. Дэвид О. Расселл (*David O. Russell*),

«Три сезона» (*Three Seasons*), 1999, реж. Тони Буи (*Tony Bui*)

«Черный ястреб» (*Black Hawk Down*), 2001, реж. Ридли Скотт ,

«Мы были солдатами» (*We Were Soldiers*), 2002, реж. Рэндалл Уоллес (*Randall Wallace*);

2003-2021

«В долине Эла» (*In the Valley of Elah*), 2007, реж. Пол Хаггис (*Paul Haggis*),

«Повелитель бури» (*The Hurt Locker*), 2008, реж. Кэтрин Бигелоу,

«Музыка внутри» (*Music Within*), 2007, реж. Стивен Савалич (*Steven Sawalich*),

«Спасительный рассвет» (*Rescue Dawn*), 2007, реж. Вернер Херцог (*Werner Herzog*),

«21 и пробуждение» (*21 and a Wake-up*), 2009, реж. Крис МакИнтайр (*Chris McIntyre*),

«К стене» (*Faith of Our Fathers*), 2015, реж. Кэри Скотт (*Carey Scott*),

«Секретное досье» (*The Post*), 2017, реж. Стивен Спилберг (*Steven Spielberg*),

«Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*), 2020, реж. Аарон Соркин (*Aaron Sorkin*).

«За пивом!» (*The Greatest Beer Run Ever*), 2022, реж. П. Фаррелли (*Peter Farrelly*).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Бюджеты фильмов и материально-техническая поддержка Пентагона⁴⁵⁵

Фильм	Режиссер	Поддержка Пентагона	Общий бюджет
Стальной шлем (<i>The Steel Helmet</i>), 1951	Сэмюэл Фуллер (<i>Samuel Fuller</i>)	нет	104 000 \$
Мосты в Токо-Ри (<i>The Bridges at Toko-Ri</i>), 1954	Марк Робсон (<i>Mark Robson</i>)	съемки на борту авианосцев USS Oriskany и USS Kearsarge, на военно-морской базе США в Йокосуке, Канагава; использован самолет Grumman F9F-2 Panther, вертолеты S-51/HO3S-1/H-5F, G, H Sikorsky «Dragon Fly»	нет сведений
Боевое такси (<i>Battle Taxi</i>), 1955	Херберт Строк (<i>Herbert Strock</i>)	технический консультант фильма сыграл роль пилота; предоставлены реактивные истребители North American F-86 Sabre, вертолеты Sikorsky H-5, H-19 Chickasaw, самолет-амфибия SA-16A Albatross, спасательный самолет Boeing SB-29 «Super Dumbo» и др.	нет сведений
Зелёные береты (<i>The Green Berets</i>), 1968	Джон Уэйн, Рэй Келлогг, Мервин ЛеРой (<i>John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy</i>)	военная техника, трофейное оружие армии Вьетнама (китайский пистолет-пулемет Тип 50, советский самозарядный карабин СКС, пистолет-пулемет Томпсона, французский пистолет-пулемет МАТ-49); 350 военнослужащих-статистов; натурные съемки в Форт-Беннинге; консультанты Министерства обороны	7 000 000 \$
Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш. (<i>M*A*S*H</i>), 1970	Роберт Олтмен (<i>Robert Altman</i>)	нет	3 500 000 \$

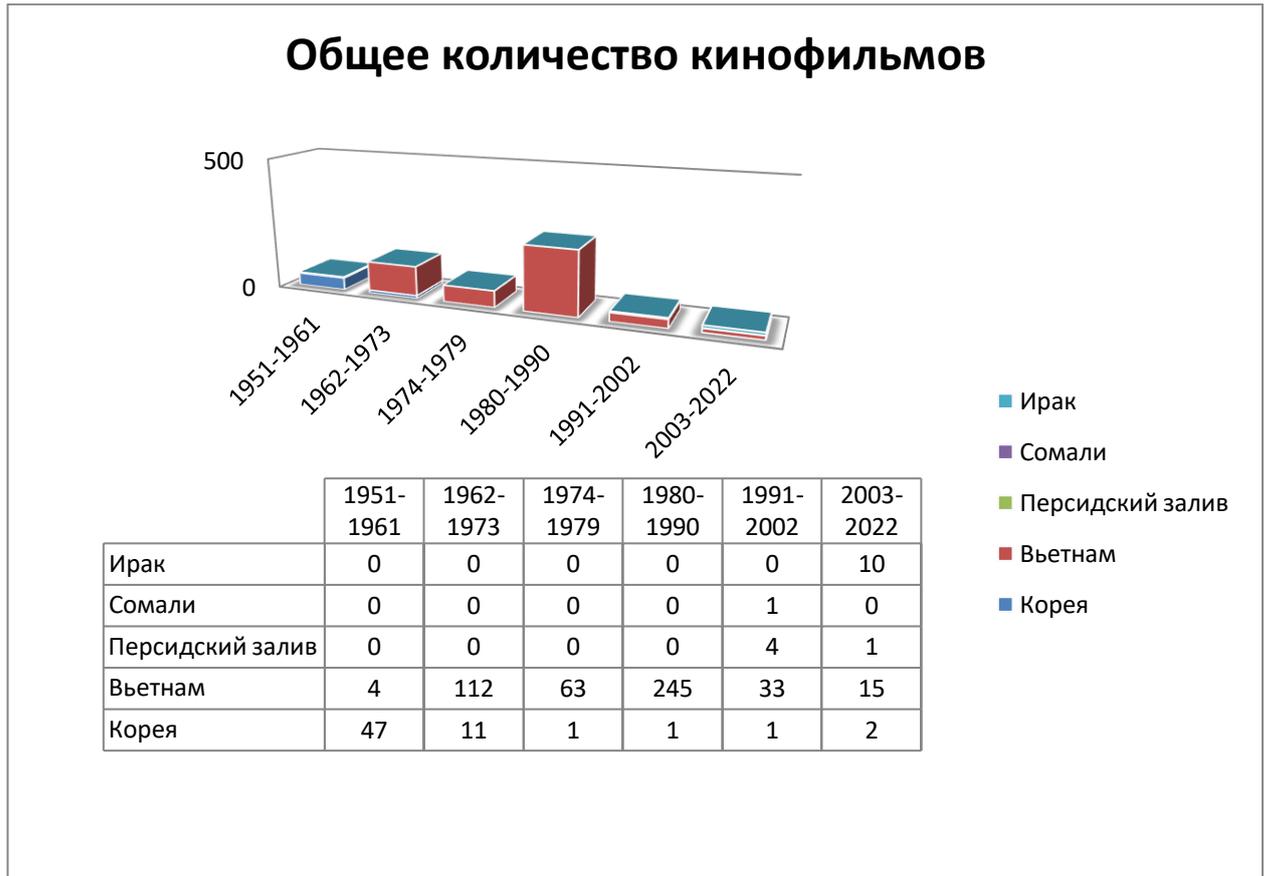
⁴⁵⁵ Информация обобщена на основе:

Vietnam war films: over 600 feature, made-for-TV, pilot, and short movies, 1939-1992, from the United States, Vietnam, France, Belgium, Australia, Hong Kong, South Africa, Great Britain, and other countries / Ed. by J. Malo, T. Williams. Jefferson, N.C.: McFarland, 1994; Lentz R. J. Korean War Filmography – 91 English Language Features Through 2000 / R. J. Lentz. McFarland & Company, Inc., 2003; IMDb (Internet Movie Data Base). URL: <https://www.boxofficemojo.com/>; The Numbers. URL: <https://www.the-numbers.com/>

Таксист (<i>Taxi Driver</i>), 1976	Мартин Скорсезе (<i>Martin Scorsese</i>)	нет	1 900 000 \$
Охотник на оленей (<i>The Deer Hunter</i>), 1978	Майкл Чимино (<i>Michael Cimino</i>)	нет	15 000 000 \$
Апокалипсис сегодня (<i>Apocalypse Now</i>), 1979	Фрэнсис Форд Коппола, (<i>Francis Ford Coppola</i>)	нет	31 000 000 \$
Инчхон (<i>Inchon</i>), 1982	Теренс Янг (<i>Terence Young</i>)	съемки на борту военного корабля; использованы 1500 солдат морской пехоты США (наняты за \$77 000)	46 000 000 \$
Рэмбо: Первая кровь (<i>First Blood</i>), 1982	Тед Котчефф (<i>Ted Kotcheff</i>)	нет	15 000 000 \$
Рэмбо: Первая кровь 2 (<i>Rambo: First Blood Part II</i>), 1985	Джордж Косматос (<i>George Cosmatos</i>)	фильм лишен поддержки Пентагона на этапе производства	25 500 000 \$
Взвод (<i>Platoon</i>), 1986	Оливер Стоун (<i>Oliver Stone</i>)	нет	6 000 000 \$
Цельнометаллическая оболочка (<i>Full Metal Jacket</i>), 1987	Стэнли Кубрик (<i>Stanley Kubrick</i>)	нет	30 000 000 \$
Доброе утро, Вьетнам (<i>Good Morning, Vietnam</i>), 1987	Барри Левинсон (<i>Barry Levinson</i>)	нет	13 000 000 \$
Рождённый четвёртого июля (<i>Born on the Fourth of July</i>), 1989	Оливер Стоун (<i>Oliver Stone</i>)	нет	17 800 000 \$
Форрест Гамп (<i>Forrest Gump</i>), 1994	Роберт Земекис (<i>Robert Zemeckis</i>)	нет	55 000 000 \$
Операция "Слон" (<i>Operation Dumbo Drop</i>), 1995	Саймон Уинсер (<i>Simon Wincer</i>)	нет	24 000 000 \$
Черный ястреб (<i>Black Hawk Down</i>), 2001	Ридли Скотт (<i>Ridley Scott</i>)	актеры прошли курсы подготовки в Форт-Беннинге, в 1-ой учебной группе специального назначения в Форт-Брэгге, слушали лекции летчика М. Дюранта в Форт-Кэмпбелле; использованы 8 вертолетов 160-го авиационного полка специального назначения	92 000 000 \$
Мы были солдатами (<i>We Were Soldiers</i>), 2002	Рэндалл Уоллес (<i>Randall Wallace</i>)	сценарий написан офицером в отставке, консультанты	75 000 000 \$
Секретное досье» (<i>The Post</i>), 2017	Стивен Спилберг (<i>Steven Spielberg</i>)	нет	50 000 000 \$

Художественные фильмы о локальных войнах США (1951-2022 гг.)

С 1951 по 2022 г. в США снято более 550 кинофильмов о локальных войнах (Война в Корее (1950-1953), Вьетнамская война (1955-1975), война в Персидском заливе (1990-1991), миротворческая операция в Сомали (1993), вооруженное вмешательство в Ираке (2003-2011; 2014-2017), из них 472 – о Вьетнамской войне (86%)⁴⁵⁶.



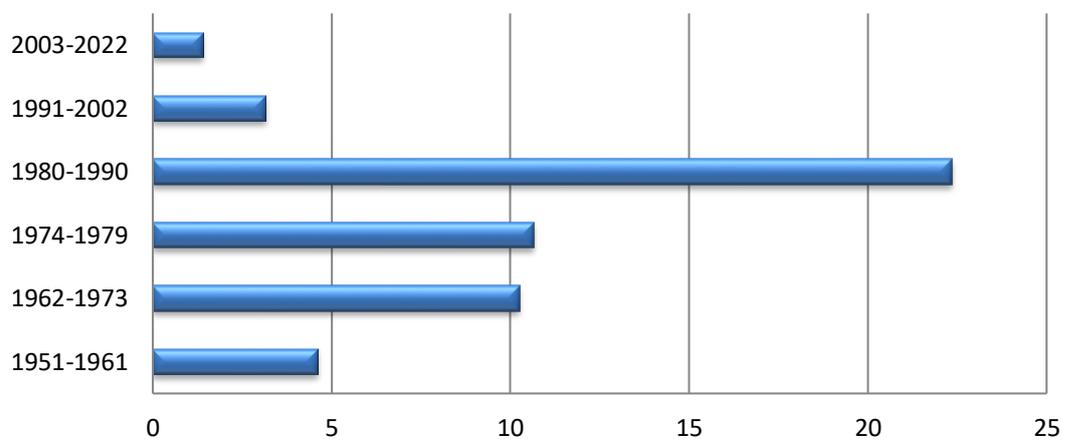
⁴⁵⁶ До 1992 г. для Вьетнамской войны подсчеты выполнены по: Vietnam war films: over 600 feature, made-for-TV, pilot, and short movies, 1939-1992, from the United States, Vietnam, France, Belgium, Australia, Hong Kong, South Africa, Great Britain, and other countries / Ed. by J. Malo and T. Williams. Jefferson, N.C.: McFarland, 1994. 567p.

До 2003 г. для Корейской войны подсчеты выполнены по: Lentz R. J. Korean War Filmography – 91 English Language Features Through 2000 / R. J. Lentz. McFarland & Company, Inc., 2003. 496 p.

Более поздние фильмы выявлены автором по открытым источникам сети Интернет.

Во всех случаях учтены только полнометражные кинофильмы. Телевизионные ленты, сериалы, фильмы, вышедшие на стриминговых сервисах, не учитывались. Не учитывались также фильмы, жанр которых может быть определен как боевик или фантастика, а сюжет, хотя и отсылает к локальному военному конфликту, не имеет под собой исторической основы (например, «Люди Икс: Дни минувшего будущего» (*X-Men: Days of Future Past*), 2014 и т.п.).

Снято фильмов в год



	1951-1961	1962-1973	1974-1979	1980-1990	1991-2002	2003-2022
■ Снято фильмов в год	4.63	10.25	10.67	22.36	3.16	1.4

Выборка проанализированных источников

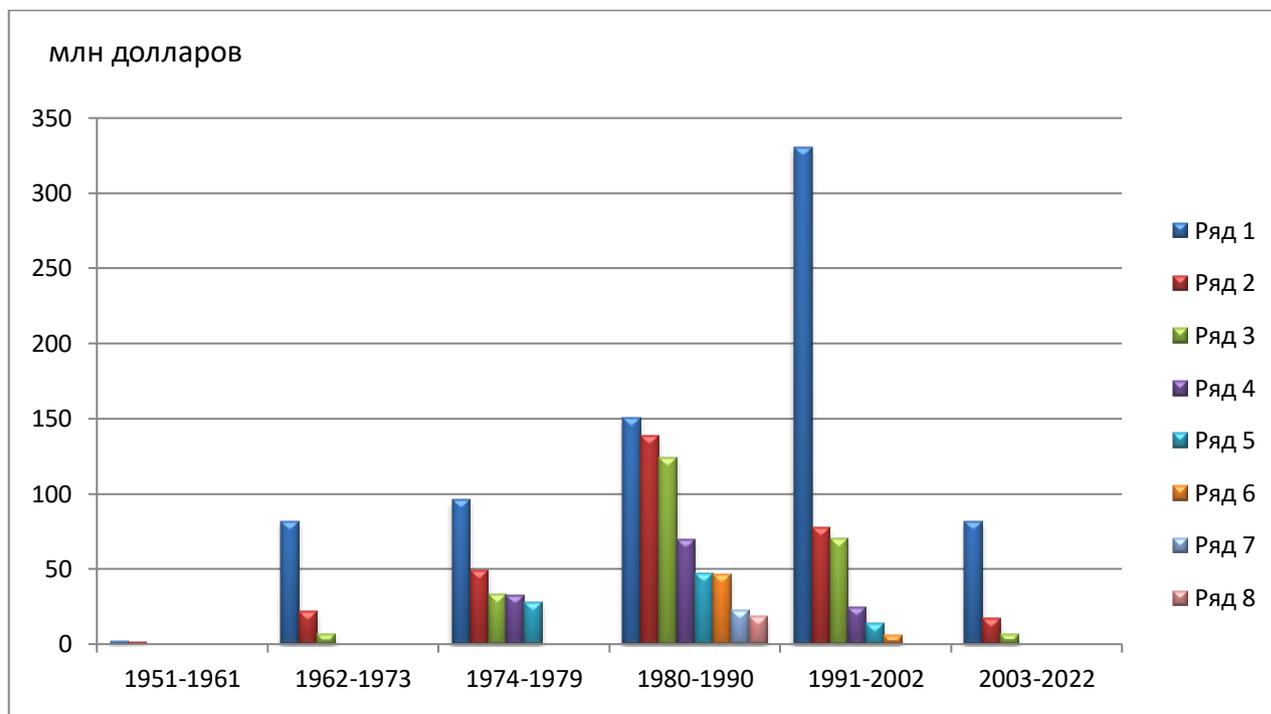
При отборе фильмов для анализа по каждому хронологическому периоду соблюдена числовая пропорция к общему количеству военных фильмов, снятых Голливудом в тот или иной период⁴⁵⁷.



⁴⁵⁷ Непропорционально большое число упомянутых в тексте диссертации фильмов о Корейской войне связано с тем, что именно в них большинство изучаемых явлений и закономерностей появилось впервые. В последующие периоды сделаны отсылки к ранее рассмотренным лентам.

Кассовые сборы (популярность фильма)⁴⁵⁸

Внутри каждого из выделенных хронологических периодов приведены данные по фильмам с наибольшим кассовым сбором на фоне «рядовых» кинолент, имевших средние показатели популярности и окупаемости.



1950-1962

«Стальной шлем» (*The Steel Helmet*), 1951, более \$2,0
 «Я хочу тебя» (*I Want You*), 1951, \$1,5

1962-1973

«Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» (*M*A*S*H*), 1970, \$81,600,000
 «Зелёные береты» (*The Green Berets*), 1968, \$21,707,027
 «Там, где гнездятся орлы» (*Where Eagles Dare*), 1968, \$7,100,000

1974-1979

⁴⁵⁸ Информация получена путем анализа специализированных баз данных киноиндустрии: IMDb (Internet Movie Data Base): <https://www.boxofficemojo.com/>; The Numbers: <https://www.the-numbers.com/>. Приведены данные за период проката фильмов в кинотеатрах США (сборы в мировом прокате не учитывались). Инфляция не учитывалась.

- «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse now*), 1979, \$96,042,913
 «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*), 1978, \$48,979,328
 «Герои» (*Heroes*), 1977, \$33,500,000
 «Возвращение домой» (*Coming Home*), 1978, \$32,653,905
 «Таксист» (*Taxi Driver*), 1976, \$28,262,574

1980-1990

- «Взвод» (*Platoon*), 1986, \$138,530,565
 «Доброе утро, Вьетнам» (*Good Morning, Vietnam*), 1987, \$123,922,370
 «Рэмбо: Первая кровь 2» (*Rambo: First Blood Part II*), 1985, \$150,415,432
 «Рождённый четвёртого июля» (*Born on the Fourth of July*), 1989, \$70,001,698
 «Рэмбо: Первая кровь» (*First Blood*), 1982, \$47,212,904
 «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal jacket*), 1987, \$46,357,676
 «Безвести пропавшие» (*Missing in Action*), 1984, \$22,812,411
 «Военные потери» (*Casualties of War*), 1989, \$18,671,317

1991-2002

- «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*), 1994, \$330,455,270
 «Мы были солдатами» (*We Were Soldiers*), 2002, \$78,122,718
 «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» (*JFK*), 1991, \$70,405,498
 «Операция “Слон”» (*Operation Dumbo Drop*), 1995, \$24,670,346
 «Высота “Гамбургер”» (*Hamburger Hill*), 1987, \$13,839,404
 «Небеса и земля» (*Heaven & Earth*), 1993, \$5,864,949

2003-2022

- «Секретное досье» (*The Post*), 2017, \$81,903,458
 «Повелитель бури» (*The Hurt Locker*), 2008, \$17,017,811
 «В долине Эла» (*In the Valley of Elah*), 2007, \$6,777,741

**Экспертное мнение о фильмах
(развернутые рецензии (*review*) профессиональных кинокритиков
с публикацией в ведущих СМИ)⁴⁵⁹**

Фильм	Общее число рецензий	% положительных рецензий		Рецензии ведущих кинокритиков (Top-Critics)
		профессио- нальных кинокри- тиков	зрителей	
Стальной шлем (<i>The Steel Helmet</i>), 1951	16	100	85	Crowther B., <i>The New York Times</i> , 1951; The Steel Helmet, <i>Variety</i> , 1950; McCarten J., <i>The New Yorker</i> , 1951
Зелёные береты (<i>The Green Berets</i>), 1968	13	23	61	Ebert R. <i>Chicago Sun-Times</i> , 1968; Terry C., <i>Chicago Tribune</i> , 1968; Eichelbaum S., <i>San Francisco Examiner</i> , 1968; Adler R., <i>The New York Times</i> , 1968
Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш. (<i>M*A*S*H</i>), 1970	58	84	83	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1970; Greenspun R., <i>The New York Times</i> , 1970; Mahoney J., <i>The Hollywood Reporter</i> , 1970
Таксист (<i>Taxi Driver</i>), 1976	160	89	93	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1976; Berardinelli J.
Охотник на оленей (<i>The Deer Hunter</i>), 1978	132	86	91	Canby V., <i>The New York Times</i> , 1978; Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1978; Schreger C., <i>Variety</i> , 1978
Апокалипсис сегодня (<i>Apocalypse Now</i>), 1979	97	97	94	Arnold G., <i>Washington Post</i> , 1979; Canby V., <i>The New York Times</i> , 1979; Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1979
Рэмбо: Первая кровь (<i>First Blood</i>), 1982	51	86	86	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1982; Maslin J. <i>The New York Times</i> , 1982; Review: First Blood, <i>Variety</i> , 1981
Рэмбо: Первая кровь 2 (<i>Rambo: Part II</i>), 1985	46	33	60	Canby V., <i>The New York Times</i> , 1985; Siskel G., <i>Chicago Tribune</i> , 1985
Взвод (<i>Platoon</i>), 1986	123	89	93	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1986; Siskel G., <i>Chicago Tribune</i> , 1987; Canby V., <i>The New York Times</i> , 1986
Цельнометалличес- кая оболочка (<i>Full Metal Jacket</i>), 1987	86	90	94	Corliss R., <i>Time</i> , 1987; Canby V. <i>The New York Times</i> , 1987; Nathan I., <i>Empire</i> , 1987
Форрест Гамп (<i>Forrest Gump</i>),	158	76	95	Berardinelli J., <i>Reel Views</i> , 1994; Corliss R., <i>Time</i> , 1994;

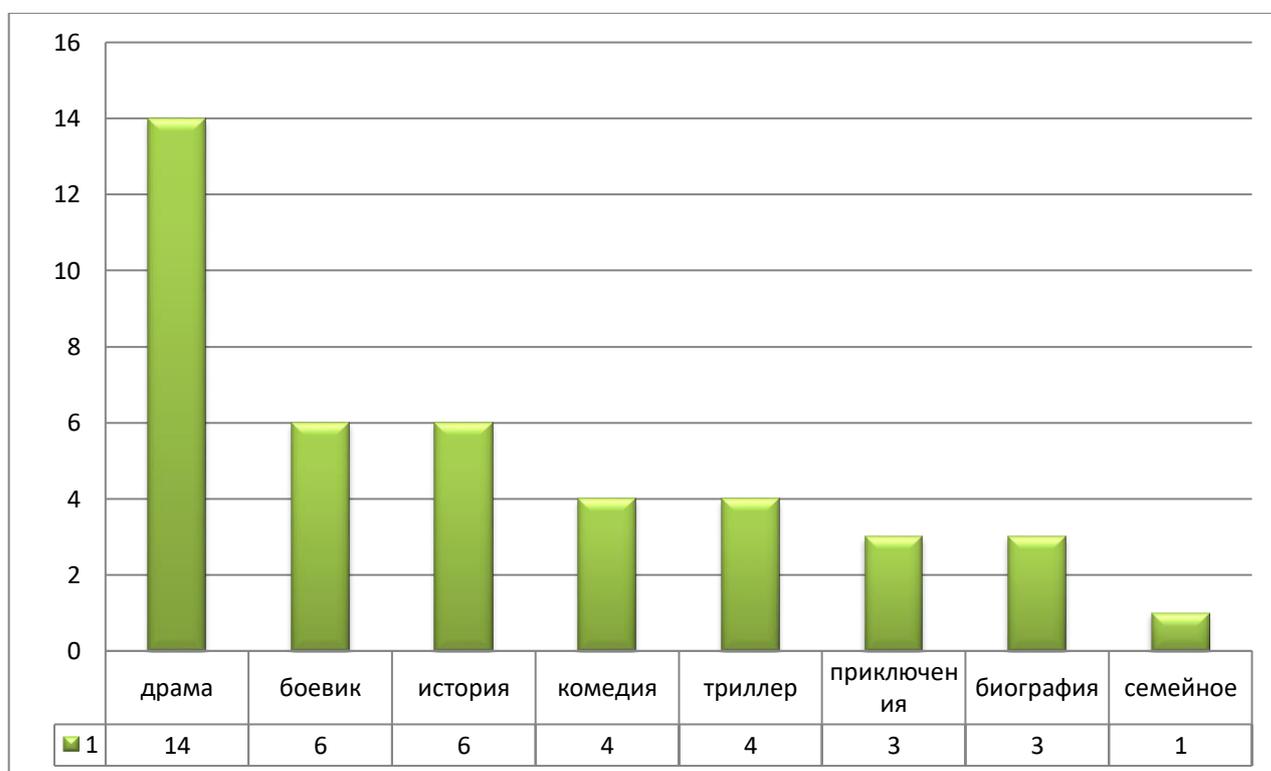
⁴⁵⁹ Информация собрана на основе анализа сайта-агрегатора рецензий *RottenTomatoes*:
<https://www.rottentomatoes.com>

1994				Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1994; McCarthy T., <i>Variety</i> , 1994
Рождённый четвёртого июля (<i>Born on the Fourth of July</i>), 1989	56	84	76	Canby V., <i>The New York Times</i> , 1989; Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1989; Hinson H., <i>Washington Post</i> , 1990
Доброе утро, Вьетнам (<i>Good Morning, Vietnam</i>), 1987	48	90	82	Canby V., <i>The New York Times</i> , 1987; Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1987; Hinson H., <i>The Washington Post</i> , 1988
Операция “Слон” (<i>Operation Dumbo Drop</i>), 1995	24	25	29	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 1995; Hinson H., <i>Washington Post</i> , 1995; Kamiya G., <i>The San Francisco Examiner</i> , 1995; Thomas K., <i>Los Angeles Times</i> , 1995
Мы были солдатами (<i>We Were Soldiers</i>), 2002	146	64	84	Ebert R., <i>Chicago Sun-Times</i> , 2002; Schwarzbaum L., <i>Entertainment Weekly</i> , 2002; Sterritt D., <i>Christian Science Monitor</i> , 2002
«Секретное досье» (<i>The Post</i>), 2017	406	88	74	Galloway S., <i>The Hollywood Reporter</i> , 2017; Rahman A., <i>Hollywood Reporter</i> , 2017; Drama 'The Post', <i>Deadline. Hollywood</i> , 2017
Суд над чикагской семёркой (<i>The Trial of the Chicago 7</i>), 2020	346	89	90	Roeper R., <i>Roger Ebert.com.</i> , 2020; Nettles A., <i>Chicago Reader</i> , 2020; Rooney D., <i>Hollywood Reporter</i> , 2020; Sinha-Roy P., <i>Hollywood Reporter</i> , 2019

Жанровое разнообразие проанализированных фильмов⁴⁶⁰

Детально проанализированные фильмы (всего 17) помимо основного жанра «военное кино», обладают «дополнительной» жанровой принадлежностью:

драма – 14,
боевик – 6,
история – 6,
комедия – 4,
триллер – 4,
приключения – 3,
биография – 3,
семейное – 1.

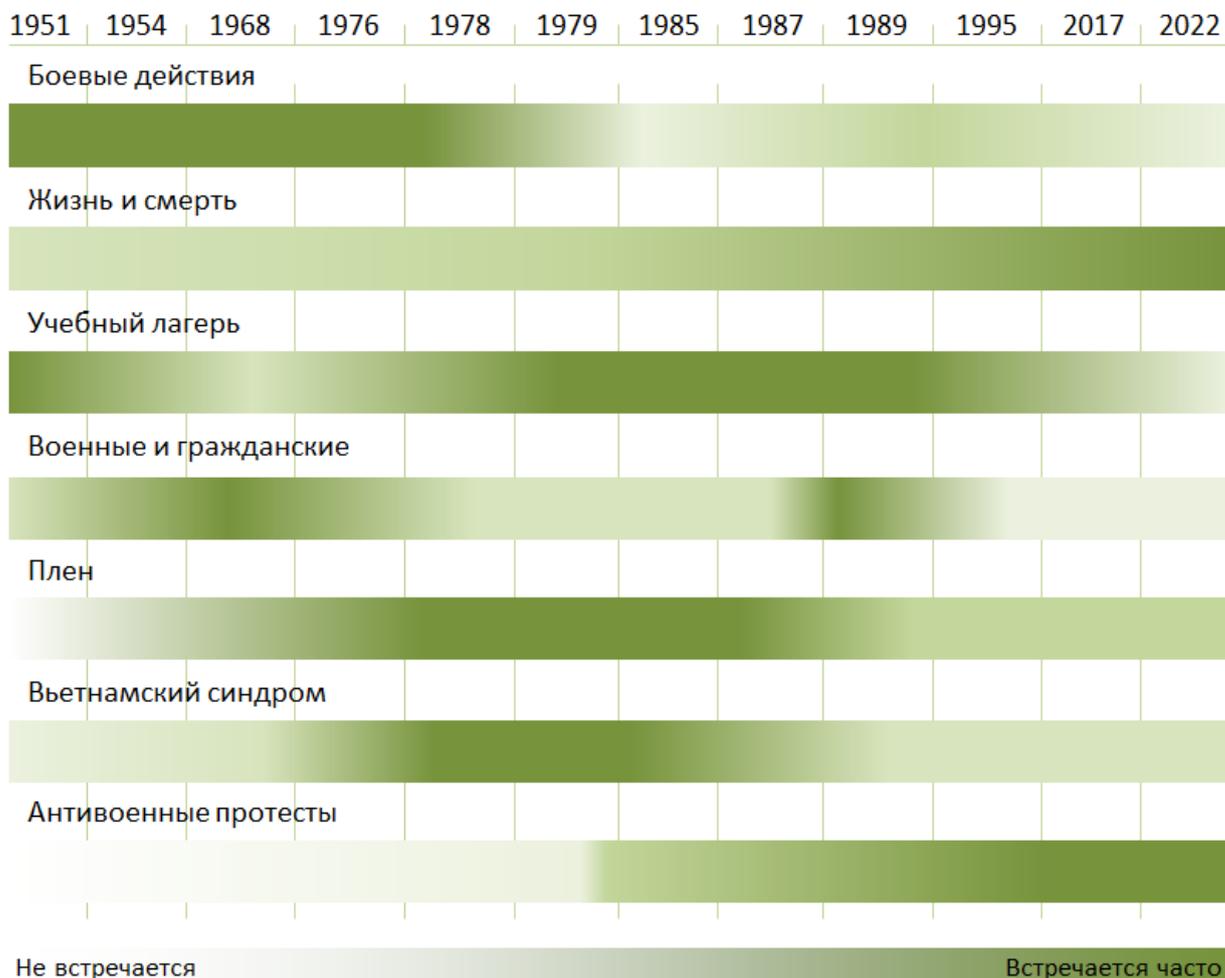


⁴⁶⁰ Информация получена путем анализа специализированных баз данных киноиндустрии: IMDb (Internet Movie Data Base): <https://www.boxofficemojo.com/>; The Numbers: <https://www.the-numbers.com/>. Каждый фильм может принадлежать к нескольким жанрам одновременно.

**Авторское разнообразие проанализированных кинофильмов
(режиссеры)**

1. Сэмюэл Фуллер (*Samuel Fuller*);
2. Джон Уэйн (*John Wayne*),
3. Рэй Келлогг (*Ray Kellogg*),
4. Мервин Ле Рой (*Mervyn Le Roy*),
5. Роберт Олтмен (*Robert Altman*),
6. Мартин Скорсезе (*Martin Scorsese*),
7. Майкл Чимино (*Michael Cimino*),
8. Фрэнсис Форд Коппола, (*Francis Ford Coppola*);
9. Тед Котчэфф (*Ted Kotcheff*),
10. Джордж Косматос (*George P. Cosmatos*),
11. Оливер Стоун (*Oliver Stone*),
12. Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*),
13. Барри Левинсон (*Barry Levinson*),
14. Роберт Земекис (*Robert Zemeckis*),
15. Саймон Уинсер (*Simon Wincer*),
16. Рэндалл Уоллес (*Randall Wallace*),
17. Стивен Спилберг (*Steven Spielberg*),
18. Аарон Соркин (*Aaron Sorkin*).

Частотность основных сюжетов в кинофильмах



- 1951- «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*), С. Фуллер;
 1954 – «Бамбуковая тюрьма» (*The Bamboo Prison*), Л. Сейлер;
 1968 – «Зелёные береты» (*The Green Berets*), Дж. Уэйн;
 1976 – «Таксист» (*Taxi Driver*), М. Скорсезе;
 1978 – «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*), М. Чимино;
 1979 – «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse now*), Ф. Коппола;
 1985 – «Рэмбо 2» (*Rambo: Part II*), Дж. Косматос;
 1987 – «Цельнометаллическая оболочка» (*Full Metal Jacket*), С. Кубрик;
 1987 – «Доброе утро, Вьетнам» (*Good Morning, Vietnam*), Б. Левинсон;
 1989 – «Рождённый 4 июля» (*Born on the Fourth of July*), О. Стоун;
 1995 – «Операция «Слон»» (*Operation Dumbo Drop*), С. Уинсер;
 2017 – «Секретное досье» (*The Post*), реж. С. Спилберг;
 2022 – «За пивом!» (*The Greatest Beer Run Ever*), 2022, П. Фаррелли.