

На правах рукописи

Мурадов Алексей Борисович

**ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ
ЭКРАНЕ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ В
МНОГОСЕРИЙНЫХ ФИЛЬМАХ**

Специальность 17.00.03 – кино-, теле - и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва-2018

Работа выполнена на кафедре экранных искусств
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Научный руководитель: **Шергова Ксения Александровна**,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры экранных искусств
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Официальные оппоненты: **Малькова Лилиана Юрьевна**,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры телевидения и
радиовещания факультета журналистики
ФГБОУ ВО «Московский
государственный университет
имени М.В. Ломоносова»

Марусенков Вячеслав Валентинович,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры киноведения сценарно-
киноведческого факультета
ФГБОУ ВО «Всероссийский
государственный институт
кинематографии имени С.А.Герасимова»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Орловский государственный
институт культуры»**, кафедра экранных
искусств и фотомастерства факультета
художественного творчества

Защита состоится 21 июня 2018 г. в 13.00 на заседании диссертационного
совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии (ИПК
работников ТВ и РВ)» по адресу: 127521, г. Москва, улица Октябрьская, д.105,
корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО
«Академия медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д.
105, корп. 2, ком. 805.

Автореферат диссертации размещён на сайтах: <http://ipk.ru> и
<http://vak.ed.gov.ru>

Автореферат разослан «___» _____ 20__ г.

Учёный секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук

В.М.Латенкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В последние годы теме Великой Отечественной Войны посвящается огромное количество научных статей, публицистических работ и обсуждений: воссоздание и анализ событий тех лет занимают важное место в социокультурной жизни современного российского общества. В то же время глубина исследования образа Великой Отечественной войны на телевизионном экране не соответствует культурологической и искусствоведческой значимости данной тематики.

Следует отметить, что как явление в целом образ Великой Отечественной войны на экране анализируется сравнительно недавно. За последние 15 лет многосерийных фильмов, посвященных событиям тех времен, вышло больше, чем за все предыдущие годы, начиная с 1965 года, когда появился первый в отечественной истории многосерийный телефильм «Вызываем огонь на себя» (реж.С.Колосов). В этом контексте особый интерес представляет жанровое разнообразие этих проектов, в большинстве которых Великая Отечественная война (далее Война) выступает скорее как фон для рассказа о неких персонажах либо в мелодраматическом ключе (например, «На безымянной высоте» (реж.В.Никифоров, 2004), либо как о героях шпионского детектива («Убить Сталина», реж.С.Гинзбург, 2013) или приключенческого боевика («Диверсант» (реж.А.Малюков, 2004). Большая часть сериалов последних лет содержит реминисценции и отсылки к советским фильмам (например, «Истребители» (реж.А.Мурадов, 2013) - «В бой идут одни старики» (реж.Л.Быков, 1973), «Ночные ласточки» (реж.М.Кабанов, 2012) – «В небе ночные ведьмы» (реж.Е.Жигуленко, 1981) и пр.). Так возникает новая жанровая система развлекательно-патриотического кино, в которой, не претендующие на историческую точность, как на уровне деталей и реквизита, так и в более широком смысле, возникают телефильмы, где рассказывается о событиях, якобы помещенных во время историческое, но при этом в действительности никакого

отношения к историческим фактам не имеющим. Лишь в небольшой части современных многосерийных телефильмов, чей жанр можно обозначить как «военная драма», создатели пытаются поведать зрителю нечто принципиально новое, или в художественной форме рассказать о ранее неизвестных или малоизвестных страницах Войны (например, «Штрафбат» (Н.Досталь, 2004), «Конвой PQ-17» (А.Котт, 2004) ¹ или одноименная экранизация романа В.Гроссмана «Жизнь и судьба» (реж.С.Урсуляк, 2012) и некоторые др.). При этом за последние десятилетия вряд ли можно найти хотя бы один многосерийный телефильм, посвященный данной тематике, который бы не критиковался за несоответствие историческим реалиям и фактам. В большинстве случаев современной тенденции противопоставляется традиция советская.

В связи с этим чрезвычайно актуальной оказывается задача показать изменение образов главных героев и сюжетов многосерийных фильмов о Войне на протяжении сорока лет (1965 – 2005), а также проанализировать процесс создания контекста для возникновения современных телефильмов, критика которых основана на несоответствии исторической достоверности. Подчеркнем, что проблема «исторической точности» за последние годы заняла ключевое место в публицистической дискуссии о кино и телефильмах о Войне, вытеснив, таким образом, анализ искусствоведческий. Примеров собственно искусствоведческого анализа картин, посвященных образу Войны, крайне мало, что также подчеркивает актуальность и своевременность данного исследования.

Степень изученности темы исследования. Анализ эволюции образа Великой Отечественной войны был предложен историком О.В.Дружбой в диссертационной работе «Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества»². Автор в основном обращает внимание на

¹ Этот сериал также перекликается с советским фильмом «Семнадцатый трансатлантический» (реж. В.Довгань, 1972) и является экранизацией романа В.Пикуля «Реквием каравану PQ-17».

² Дружба О.В. Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества. Дисс.. докт. истор. наук. Ростов н/Д, 2000.

художественную литературу, публицистику и нормативные документы, предлагая свою периодизацию изменений образа Войны на основе этих источников. Осмыслению новой формы, анализу места многосерийного телефильма в системе советского телевидения посвящен сборник статей «Многосерийный телефильм. Истоки. Практика. Перспектива» (1976). В нем разнообразные по тематике многосерийные телефильмы первого десятилетия своего существования рассматриваются с точки зрения их художественной ценности, оправданности выбора этой новой формы и исторической достоверности, так как большинство из них посвящено историческим событиям. При этом отдельно образ Великой Отечественной войны не рассматривается – историзм многосерийных телефильмов воспринимается как логичная составляющая драматургической основы при создании этой новой формы.

Все эти телефильмы, независимо от событий, о которых в них рассказывается, рассматриваются в той же парадигме, что и те, которые посвящены только Великой Отечественной войне. Однако уже в статье В.Демина возникает понятие «эпоса» как основы многосерийного фильма: художественный вымысел в «Семнадцати мгновениях весны» сопоставляется с аналогичным феноменом в романе «Война и мир». При этом картина Т.Лиозновой - не только самый известный отечественный многосерийный телевизионный фильм, но и один из самых популярных объектов исследования, и в киноведении, и в культурологии, и в филологии, как у российских, так и у западных ученых.³

³ Помимо работ, вошедших в вышеупомянутый сборник, данному фильму посвящены статьи культуролога и литературного критика М.Адамович (Адамович М. «Не думай о «Мгновеньях» свысока». //Искусство кино. № 3. 2002. С. 74-85), литературоведа, профессора Университета Колорадо (США) М.Липовецкого (Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта.// Неприкосновенный запас. № 3, 2007. URL:<http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html>(дата обращения 31.03.2016), специалиста по современной истории, профессора Кинг Колледжа, (Великобритания) С.Ловелла (Lovell, S., 'In Search of an Ending: Seventeen Moments and the Seventies'./ AE Gorsuch & DP Koenker (eds), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Indiana University Press, 2013, pp. 303-321), а также как объект культурологического анализа данный телефильм рассматривается в диссертации Е.Прохоровой «Фрагментированная мифология: советские минисериалы 1970х» (Prokhorova E. *Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of the 1970s*. PhD Thesis, 2003. University of Pittsburgh), защищенной в Питтсбурге, (США) в 2003 году, и во многих других отечественных и иностранных исследованиях, посвященных нашему недавнему прошлому.

В диссертационной работе «Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания)» Ю.Беленький обращает внимание на эффект «документальности» и «эпичности»⁴ советских многосерийных фильмов (и рассматривает его как фактор, повлиявший и на первые постсоветские сериалы), подчеркивая, что к многосерийному телефильму, практически с момента его возникновения всегда предъявлялись повышенные требования, среди которых, как мы видим, «эпичность» - естественная основа принципа многосерийности. Об эпосе и эпическом жанре писали киноведы Ан.Вартанов, В.Демин, Н.Зоркая, Н.Изволов, В.Кисунько и мн.др.

Среди других тем, напрямую связанных с художественными решениями в фильмах о войне, стоит отметить категории времени и пространства, о которых писали Ю.Богомолов, Г.Манько, С.Десяев и др.,⁵ а также проблему историзма в художественной системе фильма (работы К.Огнева и др.)⁶, и, разумеется, проблему существования героя с точки зрения воплощения архетипов, которая подробно разрабатывалась Н.Хреновым, М.Шараповой и др.⁷ Нельзя также не отметить важность работ, анализирующих жанровую структуру кинематографа и телевидения (Н.Вакурова и Л.Московкин, С.Дробашенко, Г.Прожиго, Л.Рошаль, К.Шергова и др.).⁸

Анализ современной киноведческой и публицистической практики исследования образа ВОВ в художественных фильмах и сериалах свидетельствует,

⁴ Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания). Дисс... канд. иск. М., 2012. С. 76-78.

⁵ Богомолов Ю.А. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976. С. 131 – 146. Манько Г.К. Роль монтажа в формировании художественного времени фильма. Дисс...канд.иск., М., 1984; Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики. Дисс... докт.филол.наук., М., 2005.

⁶ Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс... докт. иск., М., 2003, Прожиго Г.С. Концепция реальности в экранном документе. Дисс... докт. иск., М., 2004.

⁷ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006, Шарапова М.А. Архетипические основы образа героя в драматургии отечественного кино, Дисс... канд.иск., М., 2013.

⁸ Н.В.Вакурова, Л.И.Московкин. Типология жанров экранной продукции. М.:Ин-тут совр. искусства, 1997; Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.:Искусство, 1986; Прожиго Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980; Рошаль Л. М. Мир и игра. М.: Искусство, 1973.; Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дисс.. канд.иск., М., 2010.

что в них главным образом акцент делается на проблеме «исторической достоверности», понятии «эпоса» и «мифа».⁹ Такой подход остается сегодня ключевым, а требования к публичным высказываниям об исторической достоверности в какой-то степени усиливаются, подпав даже под государственное регулирование в последнее время.¹⁰ Однако следует помнить: именно в научном ключе проблема эпоса и эпического повествования, их место в системе жанров литературы были исследованы и переосмыслены М.Бахтиным¹¹ и Д.Лихачевым¹². Как следует из их подхода, считать многосерийные фильмы о войне – эпическим повествованием не позволяет именно требование исторической достоверности и связь тех событий с сегодняшним днем.

Разумеется, анализ различных многосерийных фильмов о Великой Отечественной войне не ограничивается проблемой исторической достоверности в ее противопоставлении мифологизации реальных событий. Не только в работах советских лет, таких, как вышеупомянутый «Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива» или вышедший в том же году сборник статей «Проблемы телевидения»¹³ и прочих научных исследованиях в области телевидения уделялось внимание телекартинам о войне как частному случаю многосерийного фильма. Некоторые телефильмы рассматривались¹⁴ и в недавних диссертациях и других научных исследованиях. Но (по аналогии с диссертацией О.В.Дружбы) до настоящего времени никто не предпринимал попытку анализа эволюции основных художественных приемов отображения Войны на экране. Обычно, если

⁹ Например, см. сборник «Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства 25.04.2005 года М., 2006.

¹⁰ Речь идет о появлении в 2014 году в Уголовном Кодексе РФ Статьи 354.1 «Реабилитация нацизма», где среди прочего «распространение заведомо ложных сведений о деятельности СССР в годы Второй мировой войны, совершенные публично», а также «распространение выражающих явное неуважение к обществу сведений о днях воинской славы и памятных датах России, связанных с защитой Отечества, а равно осквернение символов воинской славы России, совершенные публично» влекут за собой соответствующее уголовное наказание, в особенности при использовании средств массовой информации.

¹¹ Бахтин М. Эпос и роман/ Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. 1975

¹² Лихачев Д. Эпическое время русских былин//Сборник в честь академика Б.Д. Грекова М.; Л., 1952. С.55-63.

¹³ Проблемы телевидения. Сб., М., 1976.

¹⁴ Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дисс... канд.иск. М., 2011; Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания) Дисс... канд. иск. М., 2012.;

исследователи и ставили своей целью рассмотреть проблемы образа Войны на экране, то обобщала эту дискуссию именно проблема мифологизации. Мы, в отличие от других авторов, в данном исследовании предлагаем анализ эволюции художественных методов. Не утверждая, что данная работа является всеобъемлющей и исчерпывающей, подчеркнем, что отражение эволюции образа Великой Отечественной войны в игровых и документальных многосерийных телевизионных фильмах, в их драматургических и художественно-эстетических решениях представляется нам крайне перспективной темой и для будущих исследований.

В результате анализа современной критики и практики многосерийных телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне нами была сформулирована следующая **проблема исследования**: при наличии разнообразной критики современных многосерийных телефильмов о войне не существует ни одного научного исследования, в котором бы анализировались художественно-эстетические решения в фильмах, снятых в предыдущие десятилетия. Представляется необходимым провести и представить анализ сложившейся традиции для понимания контекста, в котором возникают современные картины.

Актуальность проблемы, степень изученности темы исследования и практический опыт обусловили определение объекта, предмета, цели и задач исследования.

Объект исследования. Объектом исследования являются отечественные многосерийные игровые и документальные телевизионные фильмы, посвященные Великой Отечественной войне.

Предмет исследования. Предметом исследования является процесс изменения языка и художественных решений телесериалов о Великой Отечественной войне в контексте времени их создания и исторической перспективе.

Целью исследования стал анализ сложившейся в советское время традиции и ее противопоставления характеристикам и свойствам современных фильмов, то есть именно перемещение из предположительно исторически достоверного в пространство «эпического», где возможно использование образа Великой Отечественной войны как фона, а не фактического верного воссоздания реальных событий.

Были выдвинуты следующие **гипотезы исследования**:

- Драматургические и режиссерские решения в телефильмах о Великой Отечественной войне формировались под влиянием текущей идеологии, а критика фильмов последних лет обусловлена их несоответствием сложившейся за предыдущие десятилетия системе художественно-выразительных средств фильмов данной тематики.

- Увеличение временной дистанции между фактическими событиями и сегодняшним днем, а также активное развитие новой формы теленарратива, где историческое время становится фоном для вымышленного повествования, вызывает все большее несоответствие историческим реалиям.

Отметим сразу, что обе гипотезы подтвердились лишь частично, и нам представляется ценным, что подробный анализ художественных приемов многосерийных телефильмов, как документальных, так и игровых, предложенный в данной работе, может показать зависимость режиссерских и эстетических решений от конъюнктуры текущего момента. Это касается не только содержания, но и выбора подхода и художественных приемов для отображения Войны. На примере игровой и документальной продукции мы показываем периодичность разных принципов отображения Войны на телеэкране, влияние которых можно в дальнейшем найти в современных многосерийных картинах. Таким образом, были сформированы следующие **задачи исследования**:

- определение ключевых периодов появления многосерийных фильмов о Войне;

- выявление тех традиций, которые закладывались в советских многосерийных телефильмах о Войне, на которые все ещё ориентируются и сегодняшние авторы и многие зрители;

- исследование художественных методов, режиссерских и драматургических приемов, которые были использованы для создания телефильмов данной тематики;

- анализ эволюции образов героев в многосерийных художественных фильмах о Войне;

- анализ режиссерских решений в многосерийных документальных телефильмах как части контекста, в котором возникали игровые телефильмы о Войне.

Положения, выносимые на защиту

1. Традиция повествования о Великой Отечественной войне, постоянно менявшаяся под влиянием текущей идеологии, создала почву для появления столь разнообразных в жанровом аспекте фильмов о Войне, которые мы наблюдаем сегодня.

2. Великая Отечественная война стала первой и главной темой в новом направлении игровой продукции разных форматов,¹⁵ которую условно можно определить как развлекательно-патриотическую.

3. Развитие технических средств телевидения, в том числе активное использование компьютерных эффектов, принципиально изменило и режиссерски и драматургические решения в документальных телефильмах: освободило в определенной степени их создателей от поиска новых художественных приемов, а просветительская функция телевидения стала реализовываться движением в сторону докудрамы и излишней драматизацией контента вместо рассказа о неизвестных страницах нашей истории.

¹⁵ Под игровой продукцией подразумеваются не только киноленты и многосерийные телефильмы, но и различные проекты - от реконструкций исторических парадов до оформления межпрограммного пространства.

4. Образ войны используется как фон для демонстрации драматического и/или идеологического конфликта в соответствии с текущим моментом, что, среди прочего, определило трансформацию образа главного героя: от «супергероя» в 60-ых-70-ых годах до «маленького человека» в последние десятилетия.

5. Будучи в ряде случаев вторичными по отношению к кинематографу, многосерийные игровые телефильмы о Великой Отечественной войне лишь предлагали новые художественные приемы, вписанные в контекст изменения телеязыка, а вовсе не были предназначены, за небольшими исключениями, для популяризации достоверных знаний о войне, иными словами, просветительская значимость подобных проектов зачастую сильно переоценена.

Методологическая основа и методы исследования. Методологическим инструментом анализа стали искусствоведческие методы, используемые в соответствии с принципом историзма: в работе последовательно исследуется эволюция художественных приемов различных многосерийных фильмов данной тематики, но исследуются они именно в эволюционно-историческом плане. Диссертация представляет собой междисциплинарное исследование: анализ многосерийных телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне находится на стыке искусствоведения, культурологии и исторической науки. Методологической базой исследования, помимо работ теоретиков киноведения и телевизионных искусств, стали работы Ю.М.Лотмана, М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, Е.М.Мелетинского, М.С.Кагана, У.Эко и многих других. Кроме того, в основе нашего подхода лежит историческая периодизация, предложенная О.В.Дружбой, и терминологическая база, сформулированная Ю.М.Беленьким в отношении различия телесериалов и многосерийных фильмов.

Теоретическая база и выводы диссертационного исследования основаны на широкой **эмпирической базе**, в которую входят отечественные многосерийные телевизионные фильмы о Великой Отечественной войне, а также научные исследования и публицистические статьи, посвященные данной теме.

Научная новизна работы. Пока не существует ни одного диссертационного исследования, посвященного анализу экранных произведений о Великой Отечественной войне; результаты изучения этой темы публиковались лишь в форме научных и публицистических статей. В данной работе впервые предлагается рассмотреть драматургические и режиссерские решения в формировании образа Великой Отечественной войны и ее героев на телеэкране.

Разрозненные попытки подобного анализа предпринимались в последние годы, но в основном в отношении кинофильмов и были сфокусированы не на режиссерских решениях, а главным образом на проблеме исторической достоверности, анализе проблемы создания нового типа эпического повествования на основе реальных событий и факторе их так называемой «мифологизации». Оставляя для будущих исследований анализ образа Войны в сериалах последних лет, автором предлагается подробный анализ процесса эволюции художественных решений в многосерийных телефильмах, то есть базы, на которую так или иначе опираются современные режиссеры и драматурги.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Данное исследование и его результаты представляют интерес для специалистов разных областей гуманитарных наук: от киноведения до культурологии, так как рассматриваемые в ней проблемы обладают существенной социокультурной значимостью. Кроме того, в данной работе закладывается базис для дальнейших исследований на эту тему, которая, безусловно, является очень важной для современного общества: не только в плане многосерийных телевизионных фильмов, но и картин для широкого проката, а также телевизионных программ, таких, как постановочные шоу на данную тему, транслируемые в прямом эфире (например, театрализованные стилизованные представления, организуемые 7 ноября на Красной площади). Данная работа может иметь ценность и для дальнейших научных исследований, и для практиков, интересующихся подобной тематикой.

Апробация результатов. Основные положения диссертации отражены в различных публикациях, в т.ч. в журналах и сборниках из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых изданий ВАК. Общий объем публикаций 4.04 п.л. Кроме того, диссертант использует материалы занятий по мастерству режиссера со студентами МГУКа.

Автор диссертации, имеющий значительный собственный опыт в режиссуре телевизионных фильмов, в том числе и на данную тему, демонстрирует модель анализа, основанную на научном подходе к телевизионным экранным искусствам как объекту исследования, а не анализирует свой собственный опыт. При этом выводы, к которым приходит диссертант, соответствуют его практическому опыту.

Структура работы. Структура диссертационной работы predetermined целью исследования, его задачами и соответствует логике изложения материала. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, библиографического списка использованной литературы и фильмографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** отражены актуальность, новизна и степень научной разработанности темы исследования, определены его объект, предмет, цель и задачи, научная и практическая значимость.

В **первой главе «Формирование традиции экранного повествования о войне и образ разведчика»** диссертант исследует основные тенденции первых многосерийных телевизионных фильмов о войне (с 1965 по 1978) В **разделе 1.1. «От реконструкции к художественному замыслу»** анализируются первые три многосерийных фильма и художественные решения для показа образа войны на телевидении (1965-1968). В **разделе 1.2. «Эволюция образа героя-разведчика»** автор показывает, как последовательно менялся образ советского разведчика, одного из главных героев телефильмов о войне первого десятилетия

существования подобных телекартин (1973-1978); как эти изменения отражаются не только на уровне драматургии, но и во всех режиссерско-художественных решениях. Хронологический метод позволяет показать, как постепенно менялся подход в отношении многосерийных фильмов о войне, в рамках которого именно разведчик – центральная фигура телекартин этого периода.

В параграфе **1.1.1. «Игровой фильм как реконструкция событий»** подробно рассматривается первый в истории отечественного телевидения многосерийный телефильм «Вызываем огонь на себя» (реж.С.Колосов, 1965). Предметом анализа стали практически все аспекты: принцип «документальности» и поиск нового киноязыка, ориентированного на телеэкран, а также и визуальное решение и принцип членения на серии, речевые характеристики персонажей и внутренний конфликт главных героев.

В параграфе **1.1.2. «Драматизация исторических событий как ключевой аспект в создании игрового телефильма»** анализируется МХФ «Майор «Вихрь» (реж.Е.Ташков, 1967), также основанный на реальных событиях, но в уже более вольном пересказе. «Майор «Вихрь» - фильм-переход от художественного произведения, максимально стремящегося к фактической точности, к приключенческому и, преимущественно, шпионскому детективу, имеющему уже вполне отдаленное отношение к реальным событиям из недавнего прошлого. Автор показывает взаимосвязь этого «переходного» состояния с режиссерскими методами и приемами, в том числе на примере не только визуальных решений, но и метода драматизации исторического материала, создания образов главных героев, принципов членения на серии и т.д.

Первым многосерийным фильмом о войне, основанном на абсолютно литературном вымысле, стала четырехсерийная картина «Щит и меч» (реж.В.Басов, 1968). Именно он стал предметом исследования в параграфе **1.1.3. «Художественный вымысел как доминирующий фактор в воссоздании образа эпохи Великой Отечественной войны»**. «Щит и меч» был снят для показа в

кинотеатре, хотя, безусловно, предусматривался показ по телевидению¹⁶, что, возможно, и определило поиск новых решений. Диссертант разбирает подробно новации В.Басова в области режиссуры многосерийного фильма, обращая внимания на композицию серий и их связь между собой, музыкальное и пр. художественные решения, при которых кинематографическая условность оказывается важнее, чем достоверность. При этом вымышленная история Белова-Вайса реализует одновременно две цели: возвышение образа советского разведчика, соответствующее требованиям текущего момента, и развитие жанра развлекательно-патриотического кинематографа, подходящего как для телевидения, так и для показа в кинотеатре.

В этих трех фильмах помимо проблемы перехода от фактически точного повествования к приключенческому жанру, автор отмечает и разнообразные приемы внедрения кинематографической условности в ткань многосерийного фильма: от условий использования иностранных языков как речевой характеристики персонажей и хроникальных кадров как части визуального ряда, до режиссерских и операторских подходов в области композиции кадра и его светового решения.

Раздел 1.2. первой главы **«Эволюция образа героя-разведчика»** основан на анализе *трех телефильмов, жанр которых можно было бы определить как приключенческо-шпионский детектив*. Формирование этого жанра было предопределено той тенденцией, которая анализировалась в первом разделе первой главы - движением от документально-реалистического к вымышленному, а также свойствами формата многосерийного телевизионного повествования, при котором жанр «шпионского детектива» органично вписывается в требования телеэкрана. Нельзя не принять во внимание и политико-идеологическую конъюнктуру момента. Именно в условиях сочетания всех этих факторов и возник

¹⁶ В отличие от киноэпопеи «Освобождение» (реж.Ю.Озеров, 1968-1972), который снимался именно для показа в кинотеатре, а впоследствии частично вошел в телевизионный многосерийный фильм «Трагедия века» (реж.Ю.Озеров, 1993-1998), речь о котором идет во второй главе.

один из знаковых отечественных многосерийных фильмов о войне – «Семнадцать мгновений весны» (реж.Т.Лиознова, 1973), о котором идет речь в параграфе **1.2.1. «Образ главного героя в приключенческом фильме»**. В этом разделе на примере детального разбора образа Штирлица показывается, что картина Т.Лиозновой – один из ярких примеров телефильма о войне, где главный участник событий весны 1945 года - герой не ретроспективный и исторический, а современный (времени выхода фильма). Этот постулат доказывается анализом трех пластов интерпретации образа героя.

Создатели фильма «Вариант «Омега» (реж.А.Воязос, 1975), которому посвящен параграф **1.2.2. «Гуманизация образа сотрудника спецслужб»**, смогли предложить нового героя, одновременно и не похожего на образ зарубежных шпионов типа Бонда, и противопоставленного Штирлицу. При этом А.Воязос предложил новую драматургическую конструкцию, суть которой – противостояние двух равных героев, Скорина и Шлоссера. Противостояние двух персонажей как основной прием телеповествования, то есть ситуации, когда в кадре преимущественно только два персонажа: герой и его антагонист - главное художественное решение первого в этом ряду цветного, а не черно-белого, многосерийного телефильма «Где ты был, Одиссей?» (реж.Т.Золотов, 1978).

В параграфе **1.2.3. «Трансформация образа героя»** показано, как в данной картине эволюция образа одинокого разведчика зашла в некоторый тупик. От реальных прототипов, использованных в первых многосерийных фильмах о войне, телевизионное искусство под влиянием ряда факторов пришло к абсолютно вымышленным, синтезированным персонажам, которые в результате перестали вписываться в концепцию формирования эпического нарратива о героях войны. Отметим, что на фильме «Где ты был, Одиссей?» дальнейшие попытки предложить телезрителю именно такого героя войны, скромного разведчика, который чуть ли не в одиночку спас СССР и все сделал для Победы, закончились; они не были возобновлены и в более позднее, то есть, в постсоветское время. При

этом, именно «шпионский детектив» стал первым художественно оформленным жанром телевизионных многосерийных фильмов о Великой Отечественной войне, пережившим в рамках своей эволюции и кульминацию, и закат.

Вторая глава «Расширение жанровой системы многосерийных телефильмов о войне и появление новых героев» посвящена развитию новых жанров в последующие годы (1975-2004). В ней разобраны основные картины, которые, по мнению автора, так или иначе, влияют на сегодняшние многосерийные фильмы о войне.

В разделе 2.1. «Художественные приемы и возникновение новых жанров в телевизионных версиях киноэкранизаций» рассматриваются три многосерийных телефильма, у каждого из которых в той или иной степени были кинопредшественники, но на телеэкране фильмов о войне в этом жанре еще не было.

Первым таким фильмом является «На всю оставшуюся жизнь» (реж.П.Фоменко, 1975). В параграфе **2.1.1. «Образы героев в мелодраме о войне»** диссертант анализирует весь спектр визуальных решений, выбранных режиссером для синергии театральных и кинопринципов в ее адаптации для телевидения. Для П.Фоменко телевидение – это именно расширение возможностей того, что он делал на театральной сцене, а не некая адаптация киноприемов для небольшого экрана. В то же время в этой картине предлагается и новый взгляд на героев войны: вместо супергероев-разведчиков мы видим не просто рядовых участников военных действий, а врачей, спасающих жизни бойцов в медицинском поезде.

Судьбам рядовых участников войны, их подвигу и жертвам посвящен телефильм «Батальоны просят огня» (реж.А.Боголюбов, В.Чеботарев, 1985). Это один из первых цветных фильмов о войне, принесший на телевидение новый тип повествования. В параграфе **2.1.2. «Военная операция как основной сюжетобразующий элемент»** показано, как у картины, основанной на реальных

событиях, все художественные и драматургические приемы направлены на создание многосерийного фильма о войне не для современников тех событий, а скорее, для более молодой аудитории. Общий для тех лет просветительский подход, основанный, среди прочего, и на появлении возможности рассказа о неизвестных и прежде «отцензурированных» страницах войны, позволил снять цветной фильм с большим количеством очень разных персонажей, где в основе драматургического хода – развитие военной операции.

Такой же просветительский подход, то есть кинорассказ-реконструкция был заложен и в широко известных фильмах¹⁷ Ю.Озерова, которые он в 1990-ые годы решил переделать в телевизионную сериальную версию. Так в 1998 году появился телесериал «Трагедия века». Параграф **2.1.3. «Адаптация кинореконструкции исторических событий для телеэкрана»** посвящен анализу приемов, которые использовал режиссер для объединения разных кинокартин в единое телеповествование. Сочетание хроники, закадрового текста и сцен реконструкции приближает проект «Трагедия века» если не к документальному телекино в его сегодняшнем понимании, то, скорее всего, к формату докудрамы.

Принципы документальных телесериалов о Великой Отечественной войне также сильно изменились с момента появления многосерийного фильма Р.Кармена «Великая Отечественная» («Неизвестная война»). В разделе **2.2. «Режиссерские решения в документальных многосерийных фильмах в рамках просветительской функции телевидения»** диссертант предлагает отследить эволюцию методов конструирования документального рассказа о войне в период с 1978 по 2014 год.

В параграфе **2.2.1. «Документальные сериалы на советском телеэкране»** подробно разбираются художественные решения в документальном сериале «Стратегия Победы» (1985), в котором отдельного внимания заслуживает факт

¹⁷ Речь идет о фильмах «Освобождение» (1968-1971), «Солдаты свободы» (1977), «Битва за Москву» (1985) и «Сталинград» (1989).

создания не двух привычных для документально-исторического фильма временных пластов (настоящее и прошлое), а трех. То есть, к образам «сегодняшнего дня» и взгляда на прошлое добавлен еще один: человек в «сегодняшних условиях» пытается осмыслить прошлый опыт, который одновременно является и его личным.

Если в «Стратегии Победы» использование хроникальных кадров было частью визуального повествования, то в последующих многосерийных документальных проектах о Великой Отечественной войне основным стало сочетание хроникальных кадров с синхронами экспертов. Параграф **2.2.2. «Автор-документалист как основная фигура телерассказа»** анализирует 96-серийный проект «Вторая Мировая – день за днем» (реж. О. Андрианова, М. Михеев, 2005). В нем каждая серия состоит из синхронов и закадрового текста журналиста В. Правдюка, а визуальным рядом между съемками в библиотечном интерьере выступает некая последовательность хроникальных кадров, лишь часть из которых имеет отношение к закадровому тексту, в основном дублируя или иллюстрируя его. Тем не менее, несмотря на довольно невыразительное режиссерское решение, этот фильм на долгие годы остался единственной авторской (В. Правдюк выступает именно автором фильма) многосерийной телекартиной о войне. В последующих работах либо - как и в «Стратегии Победы» - ведущими становились профессиональные актеры, либо звучал закадровый текст профессионального диктора, а иногда и то, и другое.

В параграфе **2.2.3. «Трансформация документалистики в телесериалах XXI века»** демонстрируется, как при развитии технических средств в документальных фильмах стала использоваться в значительных количествах компьютерная графика, чьим назначением в ряде случаев было воссоздание не воспоминаний, а переживаний. Этот подход реализован в многосерийном фильме «Концлагеря. Дорога в ад» (реж. Ф. Стуков, 2009), «Алтарь Победы» (реж. С. Краусс, В. Серкез, 2009) и др. Одним из приемов для достижения этой цели

стала колоризация хроники в документальных фильмах в противовес деколоризации кадров в игровых картинах той же тематики того же времени. При этом в многосерийном фильме С.Краусса и В.Серкеза совмещение документального и игрового доходит до максимума: в нем связываются исторические документы и реальные события с их интерпретацией в массовой культуре второй половины XX века – кадры из художественных фильмов, зачастую основанных на вымышленных сюжетах (например, «Щит и меч»), чередуются с высказываниями экспертов, интервью с ветеранами и постановочными кадрами. Эволюция художественных приемов от самостоятельного видеоряда в пользу т.н. «докудрамы», то есть, среди прочего, совмещения хроникальных кадров и закадрового текста с кадрами постановочными и стилизованными под хронику,¹⁸ – явление, характерное для отечественного телевидения последнего десятилетия, и лучше всего видно именно на примере масштабных многосерийных документальных проектов.

Большая часть проектов последних лет, выполняющих просветительские функции, ориентированы на более подробный рассказ о тех событиях, о которых предположительно уже должен знать зритель. Собственно, реализация просветительской функции в данном случае, с одной стороны, заменяет собой необходимость поиска принципиально новых художественных решений, а с другой – требует, в соответствии с современными представлениями о зрительских запросах, спецэффектов, драматизации и более динамичного и яркого повествования.

В разделе **2.3.«Новый этап формирования телеязыка в многосерийных художественных фильмах о войне»** анализируются первые четыре постсоветские сериала, вышедшие в 2004 году: «Конвой PQ-17» (реж.А.Котт), «Штрафбат» (реж.Н.Досталь) «На безымянной высоте» (реж.В.Никифоров) и

¹⁸ Также рассматриваются проекты «Великая война» (реж. А.Граждан, В.Бабич, 2010-2012, «ВМФ СССР. Хроники Победы (реж.Д.Андреев, 2012), «Сталинград. Победа, изменившая мир» (реж.А.Беланов, 2012), «Освободители» (реж. П.Тупик, Е.Коваленко, 2010) и пр.

«Диверсант» (реж.А.Малюков). Все четыре картины – ответ на возникший новый общественный запрос и в той или иной степени – диалог с предыдущими картинами, от реминисценции и реализации зрительских ожиданий, зачастую гипертрофированной, до спора с ними.

Фильм А.Котта, экранизация романа В.Пикуля «Реквием по каравану PQ-17» – это не только палитра разнообразных героев, но и поиск новых художественных решений для каждого «эпизода». С помощью цветокоррекции создаются разные пласты повествования, в этом плане перед нами один из редких фильмов, где компьютерные возможности используются как часть не только режиссерского, но и драматургического замысла. Особенный интерес представляет цветокоррекция съемок «Мурманска»¹⁹. Это один из первых примеров, когда для создания атмосферы военных лет используются различные приемы, в том числе и технические средства, цель которых - не точное и детальное отображение того времени, а воссоздание зрительских представлений об этих событиях, основанных на фильмах советского периода. Это тенденция, в какой-то степени вполне ожидаемая для постмодернистского течения в современной культуре – реминисценции и образы из популярных поствоенных фильмов, в первую очередь, советских, не только становятся неотъемлемой частью фильма современного, но и выступают как ориентиры в большей степени, чем кадры исторические или документальные.

Если в фильме «Конвой PQ-17» заимствования и реминисценции - лишь часть художественного замысла, то снятый в том же году телефильм «На безымянной высоте» (реж.В.Никифоров) – уже в своем названии содержит прямой намек на преемственность, связь советской традиции и современности. Но сюжет этого 4х-серийного фильма – вымышленный. Отсылки к опыту зрителя в отношении переживаний, возникших при неоднократном просмотре картин

¹⁹ Название города поставлено в кавычки, так как в действительности съемки проходили не в самом Мурманске, а в Полярном (Мурманская область).

советского времени, позволяют перенести этот эмоциональный опыт на современные картины. Таким образом, сюжет современного сериала предлагается зрителю в контексте сложившийся за предыдущие десятилетия культурно-экранной традиции.

При анализе фильма «Диверсант» (реж.А.Малюков) обращается внимание на сочетание элементов драмы (трагедии) с приключенческим боевиком, что для современного отечественного телевидения представляется вполне закономерным, когда речь идет о фильмах, в которых рассказывается о событиях времен Войны. При отсутствии просветительского замысла ²⁰ приключенческий сюжет представляется наиболее подходящим для телевизионного формата, а современные технологии позволяют сделать такой рассказ чрезвычайно зрелищным.

Самым известным и одновременно резонансным фильмом 2004 года о Войне стала 11-серийная картина Н.Досталя «Штрафбат». Без участия в полемике по поводу исторической достоверности данного сериала, диссертантом предлагается анализ тех художественных средств, которые спровоцировали бурную дискуссию вокруг именно этой картины, в то время как ни один из телепроектов за все эти годы не вызвал столь эмоционального обсуждения. Автор утверждает, что это связано, среди прочего, не столько с сюжетом, сколько с режиссерскими решениями, благодаря которым и возникло то ощущение подлинности, из-за которого обсуждение картины Н.Досталя оказалось в пространстве публицистики, а не киноведения. Деколоризация и стилизация под советские военные цветные фильмы представляется уже приемом неизбежным, использование этой технологии можно увидеть практически в каждом современном фильме. Но ощущение «правды» возникает, помимо, разумеется, актерских работ, в первую очередь, благодаря работе оператора.

²⁰ Мы не утверждаем, что у любого фильма, посвященного Войне, он должен быть, мы лишь предлагаем различать картины, в которых авторы стремятся рассказать что-то новое, малоизвестное об истории тех лет, и фильмы, в которых Великая Отечественная война – фон для рассказа вымышленной истории.

Диссертант приходит к выводу, что резонанс того или иного многосерийного фильма о войне связан с его соотношением с днем сегодняшним, и именно это и определяет художественные решения для его создателей.

Среди выводов, представленных в каждой главе и параграфах, содержится и частичное опровержение двух выдвинутых гипотез. Во-первых, мы показываем, что многосерийные фильмы о войне на протяжении долгого времени даже нельзя было выделить в отдельную категорию, а художественные решения в телефильмах советского времени были продиктованы, в первую очередь, телевизионными возможностями в целом. В то же время, эстетика постсоветских фильмов, несмотря на принципиально иные технические возможности, формировалась, скорее, под влиянием предыдущей традиции изображения войны на телеэкране. Во-вторых, мы демонстрируем, что хотя, с одной стороны, создатели телефильмов о войне постепенно отходили от реализма в сторону романтизма, но с другой – разнообразные замыслы в XXI веке не позволяют нам утверждать, что во всех современных или даже будущих многосерийных фильмах наличествует меньше внимания к фактам, чем в фильмах середины 1970-х годов.

В **Заключении** подводятся общие итоги исследования, намечены перспективы изучения темы. Для дальнейшего исследования автор отмечает круг вопросов, которые заслуживают отдельного, более детального рассмотрения.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях общим объемом **4,84 п.л.:**

Публикации в журналах и сборниках из перечня ведущих рецензируемых изданий ВАК:

1. *Мурадов А.Б.* Особенности режиссерских решений при поиске нового языка в первых многосерийных телефильмах о Великой Отечественной войне // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 1А. С. 400 - 417. (1,1 п.л.)

2. *Мурадов А.Б.* Великая Отечественная война в многосерийных фильмах: эпос, миф и историческая достоверность. // *Культура и искусство*. 2017, № 6. С.1-10. (0,75 п.л.)

3. *Мурадов А.Б.* Герои в первых многосерийных фильмах о Великой Отечественной войне: драматургические решения и исторический контекст // *Философия и культура*. 2017, № 6 (109). С. 1 –14. (1,09 п.л.)

4. *Мурадов А.Б., Шергова К.А.* Современный герой в хронотопе военного времени. // *Вестник ВГИК*. 2017, № 4 (34). С. 37-50. (0,8 п.л.)

Публикации в других изданиях:

5. *Мурадов А.Б.* Художественные решения многосерийных документальных фильмов // В сб. «Экранные искусства: прошлое, настоящее и будущее», Академия медиаиндустрии, 2017 г. С.125-144. (1,1 п.л.)