

УТВЕРЖДАЮ

«15»

мая

2018 г.



Н.А. Паршиков,
доктор педагогических наук, профессор,
ректор ФГБОУ ВО
«Орловский государственный институт культуры»

Отзыв ведущей организации

на диссертацию Мурадова Алексея Борисовича «Великая Отечественная война на телевизионном экране: художественно-эстетические решения в многосерийных фильмах», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства.

Диссертационное исследование Мурадова Алексея Борисовича представляется нам очень актуальным. Сегодня тема Великой Отечественной войны играет очень важную роль в жизни общества, к ней постоянно обращаются в публичной сфере, в кино, на телеэкране, она является неотъемлемой частью сегодняшнего политического дискурса. Парадоксально, что А.Б.Мурадов – вероятно, первый, кто обратился к анализу телевизионного образа войны; в своей работе он не только впервые выделяет многосерийные телевизионные фильмы о войне как объект анализа, но и в результате создает научную базу для дальнейших исследований. Как справедливо отмечено в диссертации – многосерийные фильмы, где действие разворачивается в первой половине 40-х годов XX века на протяжении долгого времени не рассматривались как отдельный феномен, а были лишь частью анализа такого явления, как многосерийное повествование.

А.Б.Мурадов в диссертации не только демонстрирует знание исторического, теоретического и эмпирического материала, но и опирается на собственный режиссерский опыт в создании телепроизведений. Именно совокупность этих

знаний позволяет соискателю предложить качественный анализ художественных решений в многосерийных фильмах о войне.

Целью исследования соискатель видит анализ советской традиции и ее противопоставление художественным решениям российских многосерийных фильмов начала XXI века. Автор обращает внимание, что чем дальше время создания сериала от фактических событий, тем выше вероятность, что образы Великой Отечественной войны помещаются в пространство эпического, как это определено М.М.Бахтиным и Д.С.Лихачевым. Таким образом соискатель подчеркивает, что критика современных фильмов о войне переживает конфликт свойств эпического повествования и фактически верного воссоздания реальных событий.

Тем не менее, задачи кандидатской диссертации значительно шире, она не ограничивается только лишь конфликтом эпического и фактического, автор создает целую систему, которая может быть востребована для дальнейшего анализа. Так А.Б.Мурадов заявляет как одну из задач исследования - определение ключевых периодов появления многосерийных фильмов о войне. Периодизация, основанная и на исторических реалиях, и на истории кино, как видно из диссертационной работы, в данном случае уже сама по себе показательна. Среди других задач исследования Мурадов пишет об определении влияния советских традиций на авторские решения и зрительское восприятие современных многосерийных телевизионных картин. И таким образом, исследование художественных-драматургических методов, которые были использованы при создании телефильмов на данную тематику очень важно для заявленного анализа. Более того, автор не ограничивается лишь игровыми фильмами, он обращает внимания и на многосерийные документальные картины, вписывая их в контекст многосерийного телеповествования о войне.

Задачи исследования определили и предмет, и объект исследования: процесс изменения художественных решений в телесериалах о Великой Отечественной войне рассматривается на основе оправданно подобранной выборки в контексте времени их создания и исторической перспективе. Этот подход представляется очень важным и интересным – выявление художественных особенностей и их эволюции в отечественных телесериалах определенной тематики, особенно с учетом того, что сама тема является крайне актуальной.

В первой главе исследования, которая носит название **«Формирование традиции повествования о войне и образ разведчика»**, соискатель достаточно подробно анализирует первые многосерийные фильмы (1965-1978) на заданную тему. В первом параграфе первой главы «От реконструкции к художественному вымыслу» подробно анализируются первые три многосерийных фильма – «Вызываем огонь на себя», «Майор «Вихрь» и «Щит и меч». Данный анализ позволяет увидеть не только движение от попытки максимально точно воссоздать реальные события в сторону абсолютного вымысла, но и изменения художественных решений в телекартинах под влиянием режиссерской задачи. Этот переход, как утверждает автор, привел к формированию нового языка и контекста, которые так или иначе заместив реальность, создали пространство для поиска новых художественных решений, адаптации новых жанров и иных форматов. Произведения, которые анализируются в первом параграфе, также можно рассматривать и как субъект эволюции подобного повествования: от реального героя – к вымышленному сверхчеловеку, лишенному слабостей; от сохранения и передачи памяти – к приключенческому фильму, в котором решаются текущие идеологические задачи; от случайных решений – к формированию принципов построения повествования многосерийного фильма.

Во втором параграфе первой главы «Эволюция образа героя-разведчика» подчеркивается, что шпионский детектив – главное жанрово-драматургическое решение для многосерийных фильмов на протяжении второго десятилетия их существования, а также показано, как менялся образ советского разведчика в эти годы. В подробном анализе образа главного персонажа фильма «Семнадцать мгновений весны» диссертант демонстрирует, как современные времена выхода фильма представления об идеальном герое влияют на драматургическую структуру повествования самого известного отечественного многосерийного фильма. Крайне интересным представляется подробный анализ этого образа, в том числе в сравнении с агентом Бондом и прочими культурными индикаторами тех лет.

Далее в диссертации рассматривается многосерийная картина, которая, как утверждает соискатель, была снята в некотором диалоге с предшествующей. В фильме «Вариант «Омега», как предполагает автор, предложен новый образ героя, принципиально отличающийся от главного героя «Семнадцати мгновений весны». В отличие от Штирлица образ Скорина весь состоит из переплетения человеческих слабостей. Но соискатель обращает внимание на более интересное драматургическое решение – построение сюжета как противостояние двух персонажей. Собственно, вся завязка в первой серии ведет зрителя к кульминации в четвертой: когда protagonist и antagonist окажутся один на один, - но и вся драматургическая конструкция держится именно на этом противостоянии, заявленном еще в самом начале. Этот же драматургический прием стал основным в многосерийном фильме «Где ты был, Одиссей?».

В первой главе автору удается показать, как менялись художественные решения и драматургические приемы не только в ситуации развития возможностей телевидения, но и под влиянием текущего момента, общественно-политического запроса. Очень интересны рассуждения автора об

образе Штирлица, в которых он показывает, как герой времени создания телефильма был воплощен в образе советского разведчика времен Великой Отечественной войны. Отметим, что для этого анализа используются методы и киноведения, и литературоведения.

Во второй главе «Расширение жанровой системы многосерийных фильмов о войне и появление новых героев» автор исследует феномен возникновения других жанров в телесериалах о войне. В первом параграфе этой главы «Художественные приемы и возникновение новых жанров в телевизионных версиях киноэкранализаций» показано не только жанровое разнообразие подобных фильмов, но и то, что авторы этих фильмов черпали вдохновения в кино, что несколько отличается от опыта предыдущих лет. Тут, возможно, стоит отметить главный недостаток этой диссертационной работы. При том, что соискателю удается показать контекст, тенденцию и последовательность в создании телевизионных многосерийных фильмов, из работы практически исключен фактор влияния кинематографа на данные фильмы. То есть кинокартины данной тематики в работе упоминаются, особенно в третьем параграфе, где речь идет о реминисценциях из советских фильмов в постсоветских сериалах, но при этом в исследовании взаимосвязь кино- и фильмов практически не рассматривается. Складывается ощущение, что в жизни советского телезрителя существовала некая стена между кинофильмами и тем, что показывается по телевизору, поэтому создатели фильмов никак не ориентировались на зрительский киноопыт, но как мы понимаем, это не так. Очевидно, что соискатель сознательно ограничил себя анализом лишь телепродукции, но тем не менее в анализе контекста возникновения тех многосерийных фильмов, которые последовательно исследуются в работе, не хватает именно киноконтекста. Более того, как сам автор справедливо отмечает, многосерийный фильм «Щит и меч» был снят именно для кино и тем не менее он становится предметом исследования, а

после киноверсии (см. «Освобождение» Ю.Озерова). Автор отмечает, что телезрителям был предложен новый жанр многосерийного фильма о войне, где вместо детективного сюжета или рассказа о судьба о другой стороне войны, предлагается драматургическая конструкция, основанная именно на военной стратегии, где военная хитрость и становится основой сюжета. И опять же основной претензией к подробному анализу художественных решений в данной картине мы считаем отсутствие кинематографического контекста: несмотря на краткое сравнение с предыдущими многосерийными фильмами, все режиссерские решения рассматриваются без учета кинофильмов. С формальной точки зрения этот подход понятен, но тем не менее вызывает вопрос об оправданности такого исключения. Тем не менее, на наш взгляд автор справедливо отмечает, что именно эта картина – один из первых телесериалов, где аудиторией виделись не участники событий или даже те, у кого могли быть воспоминания о войне, а новое поколение, для которого события тех лет переместились уже в пространство исторического: «У основанной на реальных событиях картины 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 «отцензуриванных» страницах войны, позволил снять цветной фильм, с большим количеством очень разных персонажей, где ключевой драматургический ход – военная тактика и стратегия.» (С.107)

Как бы завершающим элементом в анализе советских многосерийных художественных фильмов о войне предъявлен анализ телевизионной адаптации киноэпопеи Ю.Озерова – «Трагедия века». Несмотря на то, что данная адаптация была сделана уже в 90-ые ХХ века, такое решение представляется логичным: автор показывает возвращение к максимальной документальной

точности, которое было во главе замысла самого первого многосерийного фильма. Сам же анализ телевизионной версии кинематографической реконструкции, хотя и сделанный очень качественно, вряд ли представляет интерес для искусствоведения. То есть очевидно, что автор не мог проигнорировать сам факт выхода такого многосерийного фильма, и отсутствие его в исследовании вызывало бы множество вопросов. Но при этом, как и отмечает автор, у этого телепродукта слишком много недостатков, продиктованных в первую очередь конъюнктурой того времени, чтобы подробно останавливаться на этом анализе.

Вполне ожидаемо, что с точки зрения повествования, той эволюции, которую показывает автор (движение от реконструкции событий в игровом телефильме через вымышленные сюжеты обратно к исторической реконструкции) объектом анализа станут документальные фильмы. И в этом одновременно и достоинство, и недостаток данной работы. Достоинство именно в том, что автор не ограничивает себя анализом лишь игровой продукции и показывает, как документальные многосерийные фильмы переживали эволюцию, обратную фильмам игровым – то есть в реализации просветительской функции отказывались от поиска новых художественных решений, заменяя их лишь новыми техническими возможностями телевидения. Недостаток же в том, что этот анализ вносит ощущение фрагментарности данного исследования, разрушает его целостность, вызывает новые вопросы. Точно такие же вопросы возникают и в связи с последней частью диссертационной работы, посвященной первым многосерийным фильмам начала XXI века. Несмотря на подробный анализ, его соотнесенность с предыдущими параграфами, третья часть второй главы выглядит скорее как начало нового исследования, а не заключительная часть данной работы.

Тем не менее все эти замечания не снижают общего уровня исследования, не уменьшают общей значимости работы и объясняются масштабностью задачи и

тем, что данная тема анализируется впервые. Автореферат полностью отражает содержание диссертации, опубликованные статьи раскрывают ее основные положения. Диссертационная работа Мурадова Алексея Борисовича «Великая Отечественная война на телевизионном экране: художественно-эстетические решения в многосерийных фильмах», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, представляет собой законченное научное исследование, отвечающее требованиям п.9 «положения о порядке присуждения ученых степеней» от 24.09.2013 №842 и Паспорту номенклатуры научных специальностей 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства, а А.Б.Мурадов заслуживает присуждения ему искомой степени.

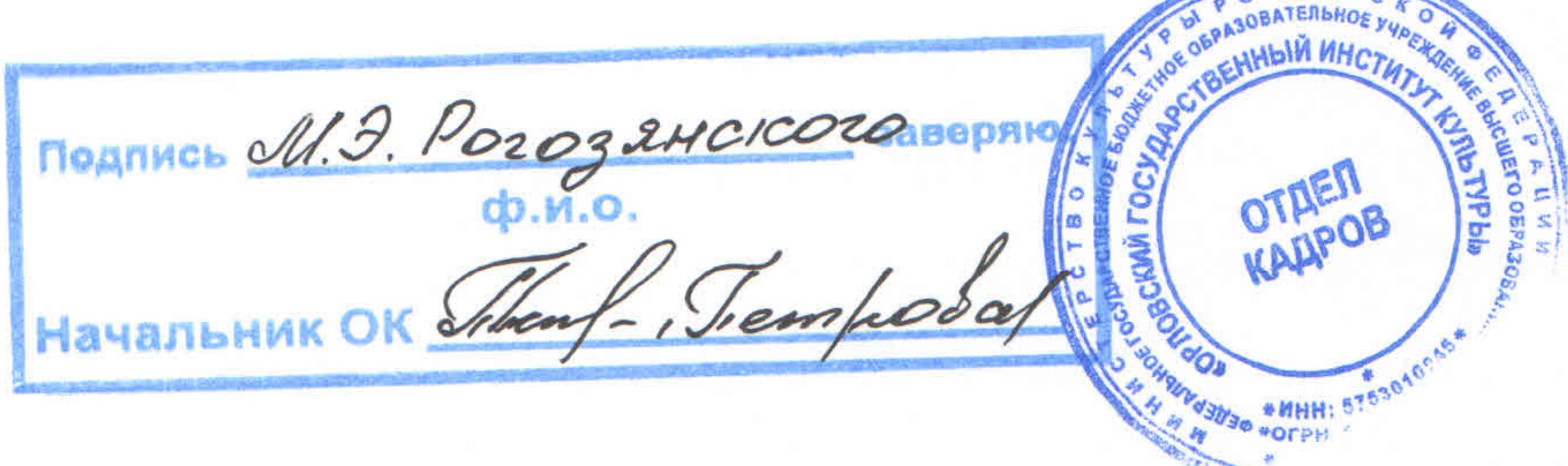
Отзыв подготовлен доцентом, кандидатом педагогических наук, заведующим кафедрой экранного искусства и фотомастерства ФГБОУ ВО "Орловский государственный институт культуры" Рогозянским М.Э., обсужден и утвержден на заседании кафедры экранного искусства и фотомастерства 14 мая 2018 г., протокол № 9.

тел.: +7 9208034399

e-mail: m.rogoz@mail.ru

Рогозянский Марат Эдуардович

ФГБОУ ВО "Орловский государственный институт культуры"
302020, Центральный федеральный округ, Орловская область, г. Орёл,
ул. Лескова, д. 15



киноэпопеи Ю.Озерова – лишь как часть телевизионной версии. Безусловно, как и показано в диссертации, влияние кинофильмов на телевизионную продукцию значительно важнее в начале XXI века, чем во второй половине XX, но отсутствие киноконтекста в этом разборе нам представляется главным недостатком. Так, среди прочего, возникновение жанрового разнообразия, которому посвящена вторая глава, выглядит как нечто принципиально новое, но при этом кинофильмы о Великой Отечественной войне изначально были самых разных жанров: от музыкальной комедии до драмы.

При этом отметим, что соискатель сравнивает телевизионные версии с их кинооригиналами. Так, например, А.Б.Мурадов рассматривает телеэкранализацию романа В.Пановой «Спутники» - фильма «На всю оставшуюся жизнь» режиссера П.Фоменко, который в результате оказался значительно известнее, чем его кинопредшественник - «Поезд милосердия». С этого телефильма, как отмечает соискатель, на телевидении начинается и новая эра рассказа о героях войны: впервые в многосерийном телефильме показаны рядовые участники военных действий, в данном случае – врачи. То есть это первый фильм о «другой стороне войны, о которой в телевизионных предшественниках пока особенно не говорилось» (С.94). А.Б.Мурадов утверждает, что «На всю оставшуюся жизнь» - первый телевизионный многосерийный фильм о войне, где основой драматургической конструкции становятся лишь временные рамки и место действия, а не подвиг или несколько сложных операций, о которых рассказывается в разных сериях.» (С.96) Этот фильм безусловно стоит особняком в истории отечественного игрового кино не только из-за нового взгляда на войну, но и потому что, как отмечает соискатель, в этой картине режиссер использует возможности телевидения не как продолжение возможностей кинематографа, а как расширение возможностей театра.

Следующим в исследовании за картиной П.Фоменко стал фильм «Батальоны просит огня». Это тоже повторная экранизация романа, сделанная