

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

В диссертации А.Б.Мурадова «Великая Отечественная война на телевизионном экране: художественно-эстетические решения в многосерийных фильмах» предлагается подробный анализ темы, которая никем ранее на защиту не выносилась. Ее важность для современного киноведения связана с самим предметом: Великая Отечественная сохраняет ключевое значение в самоидентификации российской нации, а многосерийный формат экранной интерпретации остается ведущим на телевидении на протяжении десятилетий.

Актуальность работы, на наш взгляд, определяется, с одной стороны, текущим информационным телеконтекстом, демонстрирующим заинтересованность стран Запада в пересмотре геополитических итогов Второй мировой, и, с другой, растущей необходимостью поддерживать память о ней, передавать образ, проверенный опытом участников и детей Великой Отечественной, новым поколениям, войны не знавшим. Сегодня это важнейшая культурологическая задача отечественного телевидения в целом, а тема диссертации позволяет автору вскрыть проблемы и средства, связанные с ее решением.

Научная значимость работы вытекает из общего подхода автора к теме, его выбора многосерийного фильма в качестве объекта исследования и предложенных параметров рассмотрения трансформации его бытования на ТВ. Это подход режиссера-практика, и требования канала, условия телевизионного фильмопроизводства, технические возможности рассматриваются как важный фактор влияния на эстетическую эволюцию фильма, что, разумеется,

становится залогом высокой практической ценности диссертации.

Кинорежиссеры сегодня их пишут нечасто.

Диссертация состоит из двух глав, введения и заключения. Общий принцип построения – хронологический, позволяющий проследить эволюцию решения темы в многосерийном телекино. Отдельно подчеркну ее общий пафос – авторское стремление выявить все накопленные опытным путем средства драматургии и монтажно-образной аудиовизуальной экспрессии, которые способствуют привлечению зрителя к теме Великой Отечественной. Эти средства обобщены в параграфах внутри глав, демонстрируются в анализе фильмы - показательных примеров. При этом сам метод, предложенный соискателем, заслуживает отдельного рассмотрения. Работа не просто построена на последовательном анализе, каждый параграф – это анализ подробным разбором отдельного фильма в каждом параграфе, в каждом случае объект анализа помещен в контекст и сравнивается с аналогами. Такой метод анализа, положенный в основу структуры диссертации Мурадова, пока редко встречается среди искусствоведческих работ, а его обоснованность, на наш взгляд, прямо зависит от широты привлекаемого контекста.

Во Введении автор подчеркивает, что в последние годы количество многосерийных фильмов о войне превышает количество снятых телефильмов данной тематики за советские годы. Однако, посвящая первую главу подробному анализу именно советских фильмов, возвращаясь к ним во второй, автор утверждает, что современные фильмы находятся в прямой зависимости от советской традиции, и поэтому без исследования этой советской традиции невозможно приступить к анализу телефильмов современных.

Военная история открывается современному поколению наших зрителей в экранном смешении с зарубежным кино: фильмы «Спасти рядового Райяна» (1998) С.Спилберга или «Бесславные ублюдки» (2009) К.Тарантино мы также

видели на ведущих отечественных телеканалах. Сегодня свобода вымысла и тугое переплетение перипетий сюжета – ключ удержания зрительского внимания, а на ТВ широко понимаемое экранное приключение (любовное, военное, экзотическое и т.п.) позволяет множить число фильмов внутри серии, загружая в нее любую идею. Именно поэтому автор совершенно прав, обращаясь в первой главе к проблеме границ вымысла и подробно анализируя вариации жанровых форм, отвечающих этой задаче в советское время: в начале разработки темы на ТВ экзистенциальные смыслы человеческого бытия вскрывались рядом в большом кино о войне, телевидение же собирает миллионную аудиторию вокруг все более захватывающих сюжетов. В первой части главы (С.17-60) рассматривается последовательный выход таких картин, как «Вызываем огонь на себя», «Щит и меч», «Майор «Вихрь», подтверждающий эту динамику.

Во второй части первой главы автор фокусируется на анализе образа разведчика. Эта часть (С.60-90), возможно, одна из самых интересных в данной работе. В ней много новых идей, важных для экранной разработки структуры этого образа, неизменно востребованного аудиторией разных стран и времен. Ведь секретный агент во вражеском окружении – герой архетипический, стержень серийного киноприключения на мировом экране с 1910-х годов, а Штирлиц Лиозновой - его лучшее отечественное воплощение. Продуктивность архетипа и одновременно сложность совершенствования художественного решения его множащихся экраных вариаций демонстрируется при сопоставлении «Семнадцати мгновений весны», «Варианта «Омеги» и малоизвестной картины «Где ты был, Одиссей». Собственно, и различие глубины анализа всех трех произведений, предложенного в данной работе, служит подтверждением сложности драматургической и режиссерской разработки образа.

А.Б.Мурадов последовательно, то есть хронологически, исследует режиссерские и драматургические решения в советских многосерийных фильмах, показывая, как менялись эти методы повествования под влиянием и текущей идеологии и развития телевизионных возможностей. Впрочем, отметим, что первому параметру соискатель уделяет значительно больше внимания, чем второму: идея первична, но порой оказывается самодавлеющей.

Во второй главе автор показывает, как создатели многосерийных фильмов о войне расширяли палитру игровых жанров до мелодрамы, обращается к документальному виду киноискусства на телеэкране. Обозначенные хронологические рамки (1975-2004) создают естественные трудности объединения разнородной кинопродукции, выходившей в разных не только политических, но и экономических условиях телепроизводства. Тем не менее проведенный анализ смены драматургической конструкции (от стратегии и тактики военных действий в основе сюжета до обращения к образу «маленького человека» в военное время) и влияния новых технических возможностей на современные (то есть начала 2000x) фильмы о войне в целом убедителен.. Продолжая пользоваться методом case study, автор строит вторую главу из трех частей: возникновение новых жанров фильмов о войне в советское время, эволюция режиссерских решений в документальных фильмах и новые многосерийные телекартины, снятые в нулевые годы XXI века.

Исследование документальных сериалов, проведенное диссидентом, заслуживает особого внимания. Именно в работе с военной кинохроникой, обладающей феноменальной достоверностью, сложно создать образный строй, который отвечал бы историческим реалиям войны и одновременно апеллировал к современной аудитории, ее на собственном опыте не познавшей. Модернизация истории здесь неизбежна, и в свое время в книге «Современность как история» я также разбиралась в причинах очевидной эволюции идейно-художественных форм монументальных сериалов («Великая

Отечественная» Р.Кармена - «Стратегия Победы» Г.Шерговой – анонимный совместный с ФРГ сериал «Будь проклята война!» эпохи Горбачева). А.Б.Мурадов рассматривает тему более конкретно и захватывает эпоху 1990 - начала 2000-х, когда война вписывалась в общие исторические концепции сериалов от Е.Киселева, Н.Сванидзе и др. На мой взгляд, совершенно справедливо он и здесь ищет опору в советском опыте обращения к зрителю и находит ее в режиссерских приемах и методах создания «Великой Отечественной» («Неизвестная война») и «Стратегии Победы». Диссертант убедительно демонстрирует, что создатели «Стратегии Победы» заложили основы новой драматургии, оживляющей телевизионный диалог со зрителем «сквозь время», а последующие попытки дальнейшей драматизации экранного действия часто подрывали эстетику документализма.

Спорным, на мой взгляд, является представление диссертанта об авторском документальном телефильме, который он связывает с появлением сценариста на экране ( см. Параграф 2.2.2). На мой взгляд, дело не в том, есть автор в кадре или нет, а в глубине его мысли и убедительности формы ее представления в кинодокументах, что позволяет выделить фильм из общего потока. Кино, - всегда коллективное творчество, но кто-то - сценарист ли, режиссер, художественный руководитель проекта – становится носителем идеи, как, например, Светлана Алексиевич в киносериале «У войны не женское лицо» (1981-1984). Он шел и большим и малым экраном. На телевидении Джемма Фирсова из короткометражки создала вопреки плановым препонам четырехсерийный документальный фильм о войне «Зима и весна 1945-го» (1975) и заработала для ТВ первую Госпремию в области литературы и искусства. В кадре их нет, а авторские идеи той и другой пробивали политические и художественные стереотипы. С другой стороны, диссертант справедливо критикует В.Правдюка, попросту провозглашающего свой взгляд в кадре с хроникальными иллюстрациями (авторский проект «Вторая Мировая –

день за днем»). Но позднее появился громкий проект А.Пивоварова (фильмы «Ржев», «Брест», «22 июня» (2009-2011), который использовал в них актерское опосредование, множество цифровых эффектов и сам себя размещал в кадрах боев – и проблема «авторского» фильма еще усугубилась. Потому что пределы возможной манипуляции с кадрами, за которые четверть фронтовых операторов заплатили жизнью, - не только эстетическая, но и этическая проблема для серьезного документалиста сегодня.

Конечно, вопрос авторского кино на телевидении – отдельная сложная и болезненная тема, заслуживающая специального исследования на материале как игрового, так и неигрового киноискусства. В целом же докторант прав в своих размышлениях во второй главе: новые аудиовизуальные технологии уводят создателей от поиска серьезных содержательных решений в сторону облегченных визуальных, ориентированных на заниженные зрительские запросы. При этом анализ первых четырех постсоветских игровых сериалов интересен именно с точки зрения их постановочных решений, монтажно-образных приемов, которые тогда только вводились в оборот.

Подводя итоги, отмечу, что недостатки работы связаны, на мой взгляд, с ее некоторой замкнутостью на телевизионном сериале, отрывом от контекста большого кинематографа, породившем и серийность, и давнишнее противостояние «коммерческого» и «авторского» фильма. Однако их искупают очевидное знание телепроизводства изнутри, понимание специфики проблем и поиск путей разрешения столь острого именно для ТВ конфликта высокого идейного замысла и зрелищной формы, привлекательной для многомиллионной аудитории.

Высказанные в отзыве замечания не снижают уровня диссертационного исследования, авторская мысль выражена ясно, текст написан научным, но легко воспринимаемым языком. Отдельно подчеркну ее прикладное значение

для кино- и телережиссуры, множество выявленных по ходу анализа практических приемов.

В целом диссертационное исследование, выполненное А.Б.Мурадовым, - состоявшаяся научная работа, имеющая практическую ценность и научную новизну. Реценziруемая диссертация «Великая Отечественная война на экране: художественно-эстетические решения в многосерийных фильмах» соответствует всем требованиям п.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» от 24.09.2013г. №842, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Автореферат и научные публикации отражают основные положения данного диссертационного исследования. Работа оформлена в соответствии с действующими нормативными требованиями. А.Б.Мурадов заслуживает присвоения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экраны искусства».

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

Адрес места работы официального оппонента  
125009, Москва, ул.Моховая, 9  
тел. 8-495-629-4427  
e-mail: [lilianamalkova@gmail.com](mailto:lilianamalkova@gmail.com)



ПОДПИСЬ ЗАВЕРЯЮ  
ЗАВ. КАНЦЕЛЯРИЕЙ  
ЛАСКЕВИЧ М.В.