

А.Б. МУРАДОВ  
К.А. ШЕРГОВА

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ  
ВОЙНА В МНОГОСЕРИЙНЫХ  
ТЕЛЕФИЛЬМАХ 1965–2005 гг.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ**

А.Б. МУРАДОВ  
К.А. ШЕРГОВА

**ВЕЛИКАЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ  
ВОЙНА  
В МНОГОСЕРИЙНЫХ  
ТЕЛЕФИЛЬМАХ 1965–2005 гг.**

МОСКВА 2019

УДК 791.43/45  
ББК 85.375

Рецензент:  
доктор искусствоведения **К.К. Огнев**

М 91 **Мурадов А.Б., Шергова К.А. Великая Отечественная война в многосерийных телефильмах 1965–2005 гг.** Монография. – М.: Академия медиаиндустрии, 2019. – 138 стр.

ISBN 978-5-902899-37-2

В данной работе последовательно показывается, как менялись художественные приемы в многосерийных фильмах о Великой Отечественной войне по мере увеличения временной дистанции между самими историческими событиями и моментом создания игрового или документального произведения.

В исследовании детально разбираются практически все первые многосерийные фильмы, снятые в советское время, на примере которых видна и эволюция от документальной реконструкции в сторону художественного вымысла, и формирование образа одного из главных телегероев военных фильмов – разведчика. Наглядно демонстрируется, как под влиянием различных обстоятельств формируются новые жанры, возникают новые герои и новые художественные решения. В XXI веке на последнее также повлияло и развитие новых технологий.

ISBN 978-5-902899-37-2

**УДК 791.43/45**  
**ББК 85.375**

© Академия медиаиндустрии, 2019.  
© А.Б. Мурадов, К.А. Шергова, 2019.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

ВВЕДЕНИЕ .....	7
ГЛАВА 1. ОТ РЕКОНСТРУКЦИИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВЫМЫСЛУ .....	10
«Вызываем огонь на себя» – игровой фильм как реконструкция событий .....	14
«Майор «Вихрь» – драматизация исторических событий как ключевой аспект в создании игрового телефильма .....	26
«Щит и меч» – художественный вымысел как доминирующий фактор в воссоздании образа эпохи Великой Отечественной войны .....	33
ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ-РАЗВЕДЧИКА .....	45
«Семнадцать мгновений весны» – современный герой в хронотопе военного времени .....	45
«Вариант «Омега» – гуманизация образа сотрудника спецслужб .....	56
«Где ты был, Одиссей?» – рассинхронизация образа героя в рамках сложившегося шаблона .....	64
ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВЫХ ЖАНРОВ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ВЕРСИЯХ КИНОЭКРАНИЗАЦИЙ .....	69
«На всю оставшуюся жизнь» – образы героев в мелодраме о войне .....	69
«Батальоны просят огня» – военная операция как основной сюжетобразующий элемент .....	76
«Трагедия века» – адаптация кинореконструкции исторических событий для телеэкрана .....	84

ГЛАВА 4. РЕЖИССЕРСКИЕ РЕШЕНИЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МНОГОСЕРИЙНЫХ ФИЛЬМАХ .....	87
Документальные сериалы на советском телеэкране (« <b>Великая Отечественная</b> » и « <b>Стратегия Победы</b> ») .....	87
« <b>Вторая Мировая — день за днем</b> » — автор-документалист как основная фигура телерассказа .....	93
От « <b>Алтаря Победы</b> » к « <b>Воине и мифам</b> » — трансформация документалистики в телесериалах XXI века .....	97
ГЛАВА 5. НОВЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ТЕЛЕЯЗЫКА В МНОГОСЕРИЙНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ О ВОЙНЕ .....	107
« <b>Конвой PQ-17</b> » — возникновение новых художественных решений под влиянием технического прогресса .....	107
« <b>На безымянной высоте</b> » — реминисценции и заимствования из советского кинематографа как основной художественный прием .....	112
« <b>Диверсант</b> » — формирование кинематографической условности нового типа при создании образа Войны .....	114
« <b>Штрафбат</b> » — трансформация традиционных эстетических решений в условиях нового общественного запроса .....	119
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	124
ЛИТЕРАТУРА .....	134

## ВВЕДЕНИЕ

---

В последние годы теме Великой Отечественной войны посвящено все больше и больше 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. При этом нельзя не отметить, что как явление в целом образ Великой Отечественной войны на экране анализируется сравнительно недавно. Это одновременно и вполне закономерно, и очень показательно. С одной стороны, это связано с тем, что Великая Отечественная война на протяжении многих лет оставалась событием, которое коснулось всех и каждого и, следовательно, было частью в какой-то степени повседневной жизни. С другой — чем больше времени проходило, тем больше появлялось возможностей рассмотреть, как столь значимое событие в нашей недавней истории отражается в игровых картинах.

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). С учетом закономерности того факта, что многосерийных фильмов для российского телевидения снимается больше, чем для советского, особенный 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 подобных 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 имеющие. 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» (реж. Н. Досталь, 2004), «Конвой PQ-17» (реж. А. Котт, 2004)<sup>1</sup> 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 представляется 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, то есть научный, и поэтому, несмотря на внимание профессионального и киноведческого сообщества к тем или иным телепроектам, примеров научного анализа картин, посвященных образу Войны, крайне мало, что также подчеркивает актуальность и своевременность данного исследования.

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

Анализ современной киноведческой и публицистической практики исследования образа ВОВ в художественных фильмах и сериалах свидетельствует, что главным образом акцент делается на проблеме «исторической достоверности», понятии эпоса и мифа.<sup>2</sup> Данный подход публицистического, а не научного характера остается сегодня ключевым, а требования к публичным высказываниям об исторической достоверности в какой-то степени усиливаются, подпаив даже под государственное регулирование в последнее время<sup>3</sup>. Именно в научном ключе проблема эпоса и эпического повествования, их место в системе жанров литературы были исследованы и осмыслены М. Бахтиным<sup>4</sup> и Д. Лихачевым<sup>5</sup>. 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. Обычно, если 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 данной работе 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.

<sup>2</sup> Например, см. сборник «Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства 25.04.2005 г. М., 2006.

<sup>3</sup> 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».

<sup>4</sup> Бахтин М. Эпос и роман / Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

<sup>5</sup> Лихачев Д. Эпическое время русских былин // Сборник в честь академика Б.Д. Грекова М.-Л., 1952. С.55-63.

## ГЛАВА 1

ОТ РЕКОНСТРУКЦИИ  
К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВЫМЫСЛУ

Первый в истории советского телевидения многосерийный художественный фильм был посвящен именно событиям времен Великой Отечественной войны: в 4-х серийной картине «Вызываем огонь на себя» (реж. С. Колосов, 1965) рассказывалось о подвигах подпольщицы Анны Морозовой и ее группы в немецком тылу. Выбор данной тематики был не случайным для нового формата телеповествования. Ю.М. Беленький, автор одного из немногочисленных на сегодня исследований проблемы становления жанров сериала на российском телевидении, обращает внимание: в советской телевизионной критике подчеркивалась необходимость обоснования выбора формата «многосерийный телевизионный художественный фильм» — история, рассказанная на несколько серий, должна иметь драматургическое обоснование, не любой сюжет может быть рассказан в увеличенном хронометраже, развитие конфликта не должно искусственно растягиваться ради нового формата, требования к этой форме повествования выдвигались довольно жесткие. При этом любой замах на попытку осмысления исторических процессов (действительно имевших место или легендарных, мифологических), то есть рассмотрение темы «эпического характера», как раз вполне считался аргументом в пользу выбора именно этого формата. Несколько серий позволяли экранизировать рассказ об историческом процессе (и/или литературное произведение), не отказываясь от важных сцен, без которых замысел самого произведения не мог быть раскрыт в полной мере<sup>6</sup>. Проблематика, связанная с войной, органично вписывалась в эти требования к такому формату.

<sup>6</sup> Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов (Начальный этап формирования современной структуры вещания) Дисс... канд. иск. М., 2012. С. 76-78.

Показательно и другое: в дальнейшем в большинстве советских многосерийных фильмов, так или иначе посвященных событиям начала 40-х годов XX века, главными героями становились в основном разведчики. Выбор персонажа, который действует «за линией фронта», скорее всего, не случаен. В частности, с точки зрения теории литературы, как указывает литературовед В.Максимов, анализируя одну из первых «шпионских» повестей в советской военной традиции — «Звезду» Э. Казакевича, описание войны — это почти всегда разговор о неопределенности: «Исходная сюжетная ситуация — «недопустимой на передней линии фронта неопределенности», «потери противника», «отсутствия необходимых данных о его расположении» — ставит в центр повествования тех, кто способен добыть недостающую информацию и тем самым изменить опасную ситуацию. Это — разведчики»<sup>7</sup>.

Значительная часть советских многосерийных фильмов о войне была посвящена действиям разведчиков, диверсантов и подпольной деятельности. Этот выбор не только определяется потенциально интересным сюжетом вокруг персонажа, действующего за линией фронта. Как нам представляется, при выборе тематики фильмов и сериалов о работе разведчиков произошло совпадение нескольких факторов.

С учетом политических изменений в СССР после прихода к власти Н.С.Хрущева (1954—1964 гг.) и в первую очередь с развенчанием культа личности Сталина (1956) возникла потребность в разговоре о недавних крайне важных событиях, где победителем выступает не лидер государства, а солдат своего Отечества, то есть потребность в рассказе о советском народе и его подвиге. Разведчик, много лет живущий во вражеской стране, — очень подходящий герой для такого многосерийного повествования.

Открытие архивов в 1963-м году и признание факта и масштаба репрессий 1930—1950-х годов нанесли существенный урон образу советских спецслужб; и КПСС, и руководители «органов» понимали необходимость возврата доверия к спецслужбам СССР, поэтому самым удобным идеологическим «инструментом» стали рассказы, публикации, а впоследствии и аудиовизуальная продукция о подвигах разведчиков. Впоследствии героизация спецслужб стала встречать некоторое неприятие: чем больше вымысла в повествовании об очередном успехе

<sup>7</sup> Максимов В.В. «Звезда» Э.Г.Казакевича: жанр, сюжет, герой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №1 (19). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zvezda-e-g-kazakevicha-zhanr-syuzhet-geroy> (дата обращения: 27.05.2016).

разведывательной операции предлагалось зрителю, тем менее значимым выглядели другие участники военных действий, подвиги которых становились частью подвига коллективного, то есть обезличенного.

Жанр «шпионского детектива», действие которого разворачивается во время Великой Отечественной войны, органично вписывается в требования возникающего телевизионного «формата». В данном случае сюжетная конструкция становится чуть ли не ключевым элементом для подобного выбора: детективная составляющая идеально подходит для телевизионного повествования, а использование Великой Отечественной войны как исторического фона позволяет помещать многосерийные телевизионные фильмы этой тематики в категорию эпического повествования, где многосерийность реализуется не только как свойство телевидения, но еще и как принцип, оправдываемый сюжетной и социальной значимостью предмета описания.

Различные источники подтверждают факт существования полуофициального заказа на создание позитивного образа советского разведчика. «В КГБ существовал тогда Совет по связям с общественными организациями и творческими союзами. Мне было поручено представлять в Совете внешнюю разведку и способствовать «в разумных пределах» освещению отдельных сторон ее деятельности», — пишет заместитель начальника ПГУ (Первое главное управление, политическая разведка) КГБ СССР В.Г.Павлов<sup>8</sup>. Подробнее говорит об этом доктор исторических наук, генерал-лейтенант А.А. Зданович: «После прихода на пост руководителя КГБ СССР Юрия Владимировича Андропова была поставлена задача, что нужно показать общественности, что в органах госбезопасности были не только люди, которые проводили массовые репрессии, но и те, кто занимался действительно работой по защите и обороне государства, по защите государственной безопасности. Было принято соответствующее решение и определен тот круг лиц, которые были репрессированы из числа чекистов и которых подняли из небытия, и проводились определенные пропагандистские мероприятия с тем, чтобы показать их роль в обеспечении безопасности государства»<sup>9</sup>.

Еще раз подчеркнем: за все годы существования советских многосерийных фильмов, посвященных именно военной тематике, большая часть из них рассказывала именно о подвигах разведчиков.

<sup>8</sup> Павлов В. Г. Операция «Снег». — М.: Гея, 1996. — 187 с.

<sup>9</sup> «Мифы без грифа: Доверие и вероломство», документальный фильм. — 14-ая минута. Производство т/к «Россия», «Мастер-фильм», реж. Д.Золотов, 2003.

Центральным произведением в истории становления советского многосерийного фильма была и остается двенадцатисерийная картина Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Одна из главных и крайне важная составляющая успеха «Семнадцати мгновений весны» как у профессиональных, так и у непрофессиональных зрителей, — обретение собственного языка, нового, отличного от телепередачи, театральной постановки, снятой для показа на малом экране. Данный фильм стал важным этапом, поворотной точкой и новым ориентиром для всех многосерийных художественных фильмов (в дальнейшем — МХФ), при этом, что важно для данного исследования, был именно о войне. При том что этой картине посвящено множество как отечественных, так и зарубежных научных и публицистических работ, многосерийным фильмам-предшественникам не уделялось такое внимание. Мы уверены, что подобный анализ первых трех фильмов, посвященных событиям времен Великой Отечественной войны, а именно — уже вышеупомянутого «Вызываем огонь на себя», а также картин «Майор «Вихрь» (реж. Е. Ташков, 1967) и «Щит и меч» (реж. В. Басов, 1968), необходим для понимания не только становления и дальнейшей эволюции образа героя-разведчика, но и более того — для дальнейшего осмысления формирования художественно-эстетических принципов телеповествования о войне, истории поиска нового языка и пр.

Мы считаем необходимым подчеркнуть, хотя это и не является предметом нашего исследования, что эти ранние МХФ также оказали формирующее воздействие на восприятие телезрителем соответствующего повествования и отчасти на формирование критериев кино- и телекритики произведений о Великой Отечественной войне.

В данном разделе мы исследуем основные режиссерские и драматургические решения первых трех картин, благодаря создателям которых и были заложены основы, создан тот художественный контекст, в котором возник не только фильм Т. Лиозновой, но и другие, более поздние фильмы, посвященные событиям времен Великой Отечественной войны.

## «ВЫЗЫВАЕМ ОГОНЬ НА СЕБЯ» — ИГРОВОЙ ФИЛЬМ КАК РЕКОНСТРУКЦИЯ СОБЫТИЙ

«Вызываем огонь на себя» — первый советский многосерийный телевизионный фильм — в первом же титре, возникающем еще до классической заставки «Мосфильм», содержит прямое указание «К 20-летию победы Советского народа в Великой Отечественной войне». Уже сам этот факт подчеркивает, что фильм — часть первого празднования значимого юбилея. Как известно, именно в 1965-м впервые с 1947-го года 9 мая стало официально выходным днем, и парад Победы прошел в том же году — первый после 1946 года<sup>10</sup>. Премьера фильма на телевидении прошла чуть раньше — 18 февраля, став таким образом одним из важных элементов в подготовке нового праздника в послевоенном Советском Союзе, на ближайшие годы ставшим вторым по значимости после 7 ноября. Формирование именно культа празднования Победы связывается с временами правления Л.И. Брежнева — в эти годы идут поиски новой опорной идеи в советской идеологии. На основе вышедшего еще в 1959 году материала Овидий Горчаков и Януш Пшимановский в 1960 году написали одноименную повесть, радиоспектакль будущий режиссер первого многосерийного фильма поставил в 1963 году, и тогда же начались съемки будущего телефильма<sup>11</sup>. Таким образом, работа над произведением началась еще при Хрущеве и до того, как празднование Победы вышло на новый уровень. Стоит подчеркнуть: первый многосерийный телефильм, более того, еще и посвященный именно Войне, вышел в год первого послевоенного празднования Победы, а 8 мая 1965 года по просьбе общественных организаций Анне Морозовой посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза.

На примере данного телефильма мы можем говорить о первых значимых шагах в поиске нового языка для телеэкрана, одновременно отличного от языка киноэкрана и визуально соответствующего новой форме аудиовизуального повествования.

<sup>10</sup> Шаповалов С.Н. Реорганизация советского праздничного календаря в 1945-1950-е гг. // Общество: философия, история, культура. 2015. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/georganizatsiya-sovetskogo-prazdnichnogo-kalendarja-v-1945-1950-e-gg> (дата обращения: 27.05.2016).

<sup>11</sup> Интересно, кстати, что спустя несколько лет соавтор О.Горчакова, Я.Пшимановский, написал другую повесть, которая также легла в основу многосерийного, на этот раз польского, но крайне популярного в СССР фильма — «Четыре танкиста и собака» (1964 — 1970).

## Визуальное решение

Первая сцена фильма, еще до титров, — последовательно показанные кадры, в которых мы видим пилота сбиваемого самолета, штаб немецких военных, принимающих решение сбить падающий самолет на фоне неба над деревьями — выглядит вполне кинематографической, неотличимой по своему решению от сцены для широкого экрана, то есть никак не адаптированной для экрана телевизионного. Следующая сцена с заключенными в подвале уже дает основания говорить о поиске специфического и именно телевизионного языка: световое решение первого кадра в этой сцене как раз отсылает к совершенно иному подходу, тому, который впоследствии был реализован в традиции т.н. телетеатра. Ю. Беленький, анализируя визуальную традицию многосерийных художественных фильмов, отмечает: «В этом отношении крайне интересным представляется визуальное решение первого советского «вертикального» сериала «День за днем» (реж. В. Шиловский, 1971). <...> Телевизионность этого спектакля обеспечивается, в частности, световым художественным решением. Использование света при совершенно театральной мизансцене позволило придать изобразительному ряду разнообразие и большую выразительность. Благодаря такому освещению снятые одним планом длинные монологи выглядят не просто не скучно, а даже напоминают ожившую живопись»<sup>12</sup>.

В этом анализе, к сожалению, рассматривается более поздний сериал «День за днем» и практически не упоминаются более ранние произведения. Представляется странным, что автор диссертационного исследования, посвященного анализу первых сериалов, уделяет внимание первым советским многосерийным телефильмам довольно выборочно, выделяя традицию телеспектакля (что важно, например, при анализе многосерийного фильма «На всю оставшуюся жизнь» (реж. П. Фоменко, 1965 г., о котором пойдет речь ниже), но в то же время не является исчерпывающим описанием складывающейся в то время традиции телевизионных фильмов. Тем не менее данная сцена фильма С. Колосова в ее световом решении как раз соответствует описанию Ю. Беленького: средние и крупные планы с использованием соответствующего освещения как раз выбиваются из привычной кинематографической традиции. Собственно, вся сцена в «тюремном подвале» — это сцена скорее

<sup>12</sup> Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания). Дисс... канд. иск. М., 2012. С. 62.



театральная, где только движение камеры дает понять, что мы имеем дело с киноискусством, а не просто с театральной постановкой, снятой на камеру. Таким образом, уже в первых кадрах «Вызываем огонь на себя» можно увидеть конфликт двух разных традиций: кинематографической и театральной. Поиск нового языка, языка телеэкрана предполагал преодоление обеих традиций. При этом отметим, что если традиция «телетеатра» продолжала существовать и развиваться на протяжении долгого времени (как, собственно, и отмечает Ю. Беленький в своем диссертационном исследовании), то киноязыку, предназначенному для широкого экрана, довольно быстро была найдена замена в виде новой формы визуального повествования, более подходящая для телевидения. Именно этот процесс поиска «замены» мы и наблюдаем в первых многосерийных фильмах советского периода, от «Вызываем огонь на себя» до «Семнадцати мгновений весны».

Следующая сцена фильма, снятая на природе, является чередованием общих и крупных (или первых средних) планов, как следствие ориентирования на телеэкран, который требует крупности. Собственно, большинство сцен снято С. Колосовым и оператором В. Яковлевым первым средним планом (по терминологии Л. В. Кулешова), их даже значительно больше, чем крупных. Общие планы, разумеется, тоже используются, но именно чередование первых средних и общих планов — и есть основной арсенал визуального повествования этого фильма.

Впрочем, и у светового художественного решения, и у особенностей композиции ряда кадров есть и другое объяснение — режиссер «Вызываем огонь на себя» предпринял попытку использовать кадры хроники военных лет как органичную часть художественного повествования, не отмечая их как хроникальные элементы. Ряд сцен является монтажом документальных кадров с кадрами постановочными. В фильме достаточно тому примеров, от мелочей, когда Костя Поваров (В. Косач) смотрит в окно, и то, что он там видит, — это кадры хроники (вторая серия, пятая минута), взлетающие и летящие бомбить самолеты, до сюжетного элемента, когда хроника монтируется с лицами актеров — польских подпольщиков, заминировавших эти самолеты (конец 3-й серии), и наконец до художественно значимых сцен — вход советских войск в Сещу и радость местных жителей — это тоже монтаж постановочных кадров с хроникальными (конец 4-й серии).

Подобное совмещение хроники с постановочными кадрами уже само по себе было решением абсолютно новым. В дальнейшем хроникальные кадры использовались по-разному, и, например, именно использование подобных кадров в вымышленной истории стало основанием для некоторой критики фильма «Семнадцать мгновений весны»<sup>13</sup>. Для того чтобы понять, почему этот прием в случае с «Вызываем огонь на себя» не встретил особых возражений, следует вспомнить историю создания этого многосерийного телефильма: в нем максимально точно предполагалось воссоздать реальные события, уже известные некоторым потенциальным зрителям, знакомым со статьей Горчакова, повестью и/или радиоспектаклем. От статьи до телефильма — все формы рассказа об этой истории были максимально ориентированы на практически документальное воссоздание событий.

При этом, несмотря на всю «документальность» повествования и, предположительно, точное следования фактам, этот фильм — все-таки результат адаптации реальной истории под нужды игрового кино. В фильме появляются драматургические повороты и характеристики персонажей, которые, как того и требует драматургия фильма, возникают не в результате документального подхода, а именно как следствие адаптации.

Не будем перечислять все случаи фактических несоответствий, они скорее незначительны, обратим внимание на те приемы, которые были использованы именно для того, чтобы подчеркнуть «документальность», с одной стороны, и чтобы связать эпизоды между собой — с другой.

### Принцип членения на серии

В фильме С. Колосова последняя сцена каждой серии, казалось бы, предлагает ставить новый вопрос. Конец первой серии — это наведенная на Анну Морозову (Л. Касаткина) винтовка в руках старшего полицейского. При этом мы понимаем, что этот арест — ненастоящий, но главная героиня только что увидела своими глазами, что ее связной «дядя Вася» (О. Ефремов) героически погиб. Вторая серия начинается ровно с того же места, где закончилась первая, а в конце нее — намек, что Терех (Р. Быков) явно задумался о том, что наблюдал он не празднование дня рождения, а радость по поводу бомбардировок немецкой авиабазы. Именно с обсуждения этих подозрений начнется следующая серия.

<sup>13</sup> Об этом, например, упоминает Ю. Богомолов в статье Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм. М., 1976.

Отметим при этом, что разгром немецкого аэродрома, ключевое событие во всей истории деятельности подпольщицы Анны Морозовой и ее команды, уже происходит во второй серии (а впереди еще две). Если бы не задумчивое выражение лица Тереха в последнем кадре, то в принципе предпоследняя сцена — «подпольное» празднование завершения очень важной операции — могла бы быть и финальной. Так это выглядит для сегодняшнего зрителя, но не для зрителя тех лет, который мог быть знаком и со статьей, и с повестью, и с радиоспектаклем. Телепросмотр «Вызываем огонь на себя», вероятно, был вполне подготовленным процессом, в котором зрителей интересовала именно экранизация — ведь сам ход событий им мог быть более или менее известен. Именно поэтому вопрос клиффхэнгеров<sup>14</sup> и сюжетных поворотов внутри серий, и их завершения выглядит несколько иначе для того времени, чем ныне.

Сегодня традиция фильма о войне, в том числе и многосерийного, предполагает конечность результата в рамках решения военных задач, то есть решение одной задачи и есть удачная операция, которую стоит отпраздновать. В повести Горчакова события последней серии изложены лишь в нескольких абзацах, но в случае фильма С. Колосова перед нами новый для того времени жанр, который не предлагает остановиться на очевидном подвиге и предложить надпись «конец». Наоборот, отвечая традиции «единства места», авторы сценария расширяют временные рамки, чтобы дать возможность показать, как советские войска входят в Сещу, в которой был совершен не один подвиг подпольной группы. И поэтому главный подвиг подпольщицы Анны Морозовой показан примерно посередине четырехсерийного фильма. Если современный зритель не понимает, что еще должно происходить дальше (и именно поэтому последний план второй серии — дальновидный подход С. Колосова), то зритель тех лет, в общем, более или менее знакомый с историей Морозовой и ее группы, ждал продолжения в традиции «былинного повествования» о героических подвигах.

При этом если «клиффхэнгеры» первых двух серий так или иначе соответствовали ожиданиям читателей повести, то конец третьей, по нашему мнению, — это именно «жанровое» требование. Подчеркнем еще раз: конец первой серии по сути своей не «клиффхэнгер», конец вто-

рой — искусственное создание напряжения для ожидания следующей серии, так как по существу сюжет исчерпан. А вот арестованные поляки, которые устанавливали бомбы на вражеских самолетах, — это именно середина нового сюжета, разделенного на две серии, который заканчивается приходом советских войск в Сещу.

Тут следует отметить, что в то время сама концепция «клиффхэнгера» не встречала поддержки у советских телекритиков: «Действие, представляемое непосредственно, очень трудно разорвать или прервать. Когда в «Семнадцати мгновениях весны» одна из серий обрывается в самой кульминационной точке: гестаповец наводит пистолет на радистку, то это сильно компрометирует саму драматическую ситуацию. Ибо прерванное действие ощущается как не вполне реальное, не вполне серьезное. Так могут прерываться детективы, с поправкой на иронию», — так среди прочих писал о подобном решении Ю. Богомолов<sup>15</sup>. То есть, как мы видим на примере анализа более позднего многосерийного фильма, «высокое» искусство, пусть даже телевизионное, не должно было пользоваться инструментами криминальной драмы, детективов: многосерийный телевизионный фильм о войне, о разведчиках и их подвигах все равно изначально должен был выстраивать новый нарратив в соответствии с ожиданиями самых требовательных зрителей без поправки на способ распространения, т.е. — на небольшой экран пока еще не очень доступного телевизора.

### Документальность и речевые характеристики

Попытка «документального» воспроизведения исторических событий в рамках игрового многосерийного фильма сказалась среди прочего на речевых характеристиках персонажей, от выбора языка, на котором они говорят, до того, как различные языки и диалектные особенности вплетаются в канву фильма. Тут следует выделить несколько аспектов.

Во-первых, далеко не все реплики, произнесенные на иностранном, а не русском языке, переводятся полностью. Немецкий язык, который закономерно звучит довольно часто, переводится (не дублируется, перевод звучит как «вторая дорожка» с опозданием и не полностью) только в случае важной сюжетобразующей ситуации. В большинстве случаев (и их действительно большинство) переводится лишь малая часть сказанного ради передачи основной информации. Сложно понять сегодня,

<sup>14</sup> Клиффхэнгер — драматургический приём, при котором в тот момент, когда герой попадает в сложную ситуацию, повествование обрывается, таким образом оставляя развязку открытой до появления продолжения. Подробнее об этом см. Акопов А.А. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дисс... канд.иск., 2011. С. 82.

<sup>15</sup> Богомолов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм. Москва, 1976. С.140.

чем именно руководствовались авторы, когда решили не переводить большую часть разговоров на иностранных языках. Было ли это связано с тем, что предположительно многое было и так понятно для зрителей тех лет, либо это, пусть даже не осознанно, восходило к возникающему в те годы подходу, основанному на принципах структурализма, за которыми стояло переосмысление идей Ф. де Соссюра в рамках аудиовизуальных произведений.

Структурализм в кинематографе — течение на тот момент довольно популярное и относительно доступное в Советском Союзе, оно предполагало переосмысление прагматических и практических открытий Л.В.Кулешова в сфере монтажных решений. Тем не менее подобное решение очевидно обращает на себя внимание. Непереведенный немецкий язык, регулярно звучащий в фильме «Вызываем огонь на себя», это не только эксплуатация «неприятного звучания» «вражеского» языка, это еще и сцены, смысл которых зритель должен додумывать самостоятельно в силу своих возможностей: для того, кто понимает немецкий язык, — это лишь органично встроенная в общий нарратив сцена, для тех, кто нет, — вражеская речь, подчеркивающая соответствие происходящего на экране тому, что было в реальной задокументированной жизни.

Конечно, довольно сложно утверждать, что не переведенные на русский тексты, произносимые на иностранных языках, — режиссерское решение, основанное на желании подчеркнуть связь со структуралистами. Тем не менее если бы все ограничилось только немецким языком, то обращения к «новой волне» и структурализму в данном случае были бы сомнительны. Польский язык в этом фильме также звучит в переводе на русский довольно редко. То есть именно в традиции структурализма в кино перед нами возникают сцены, смысл которых мы понимаем из контекста: предыдущей и следующей, а сама сцена имеет смысл не линейный, а самостоятельный, добавляющий большую достоверность тому, что мы видим на небольшом экране телевизора. При этом подобный конфликт восприятия игровых многосерийных телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне на долгие годы станет (и в какой-то степени и по сей день остается) ключевым параметром в кино- и телекритике фильмов о ВОВ — критерий достоверности и исторического соответствия. И можно утверждать, что данная квазидокументальная языковая «игра» помещает это аудиовизуаль-

ное произведение в европейскую традицию поиска нового киноязыка уже на уровне отсутствия перевода иностранной речи, смысл которой предполагается понять «в контексте».

### Критика фильма

В профессиональном сообществе этот многосерийный фильм получил невысокие оценки, впоследствии отмечалось лишь его место в историческом развитии нового для советских телеэкранов формата. «“Вызываем огонь на себя” при всей скромности художественных достижений этого фильма оказался как бы первоатомом будущей бесконечно расширяющейся вселенной»<sup>16</sup>, — пишет В.Демин. Тот же автор спустя несколько лет отмечает: «Задним числом нетрудно разглядеть в этой работе сбой стилистических пластов, как бы маятниковое качание между пафосом публицистики и протокольно холодноватой верностью документам, между «правдой факта» и требованиями приключенческого жанра, его канонических ситуаций, воспитывающих в нас пронизательность, довольно часто стандартную. Что ж, шел поиск, и результаты его уверенно оправдали себя в следующей режиссерской работе С. Колосова — четырехсерийной «Операции «Трест»»<sup>17</sup>.

Мы уже выше писали о проблеме «поиска нового языка», на наш взгляд, это и есть ключевой инструмент для анализа первых советских многосерийных фильмов. В этом плане мы бы хотели подчеркнуть, что, несмотря на вышеуказанную оценку данного фильма, с точки зрения эволюции поиска нового языка «Вызываем огонь на себя» — явление совершенно уникальное и заслуживающее и анализа, и внимания. В документальном фильме «Роман с сериалом» (2006) киновед К. Разлогов отмечал, что, учитывая исключительно кинематографическую традицию в советских и постсоветских многосерийных художественных фильмах, по-настоящему телевизионным режиссером можно считать именно С. Колосова, и назвал его «воплощением телевизионной многосерийности»<sup>18</sup>. В этой первой телевизионной картине были, пусть немного непоследовательно, опробованы множество как визуальных, так и драматургических приемов, которые впоследствии, возможно, более

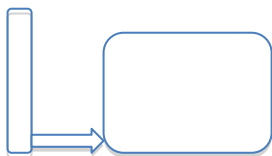
<sup>16</sup> Демин В. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. Москва, 1976. С.5.

<sup>17</sup> Демин В. Достоинство стремительного жанра. /Большие проблемы малого экрана. Москва, 1981. С.104.

<sup>18</sup> «Роман с сериалом», документальный фильм, производство т/к «Россия», «Вип техникс», реж. Ю. Проскурня-Завьялова, 2006 г., 7-ая минута.

качественно были использованы в более поздних фильмах. Это касается и использования хроники в художественном произведении, и создания образа не карикатурных фашистов, а преданных своему государству солдат, и выстраивания истории Победы на примере подвига одного человека (и его помощников), добывающего уникальные и крайне важные разведданные.

Если говорить об очевидных художественных неудачах данного фильма, то стоит отметить, например, однотипность композиции в интерьерных съемках: будь то вход в казино или квартира, где живет Аня, все выглядит практически одинаково — вход-коридор слева, а дальше все действие развивается в прямоугольном пространстве справа:



Также есть и в некотором смысле лишние с точки зрения содержания сцены: например, некое лишнее объяснение зрителю того, что он увидит дальше, как, к примеру, сцена празднования в казино приближения немецких войск к Москве так или иначе предсказана в разговоре Ани и Паши и этим же разговором «запрограммирована». При том что такое драматургическое решение имеет право на существование, оно входит в противоречие с основной стилистикой фильма, где, с одной стороны, реплики на иностранных языках переводятся лишь в крайнем случае, то есть с пресуппозицией, что зритель понимает их значение из контекста, а с другой, как уже отмечалось, зритель того времени вряд ли нуждался в таких разъяснениях, так как среди прочего был знаком с сюжетом и смотрел всего лишь экранизацию популярной повести.

Несмотря на всю «документальную оправданность», использование хроникальных кадров именно таким образом, которым это было сделано в первом фильме С.Колосова, — решение более чем спорное, и сегодня, скорее, расценивалось бы как некоторый обман, а не как художественный прием. Спустя всего лишь десять лет «Семнадцать мгновений весны» критиковали за использование хроники внутри фильма с вымышленным сюжетом (подчеркнем: хроникальные кадры иллюстрируют там в основном исторические справки и преимущественно не

становятся частью вымышленного, пусть и максимально приближенного к описанию реальных событий повествования, как это сделано в «Вызываем огонь на себя»): документальные кадры таким образом добавляли некоторой «правдоподобности» кадрам художественным, то есть постановочным, игровым, снятым по сценарию, в котором основной герой был вымышленным, равно как и его взаимодействия с другими персонажами и вся история в целом.

### Внутренний конфликт главного героя

Но отметим и несколько уникальных тем, которые рассматривались в этом фильме. Во-первых, как выразился В.Демин, «задним числом» стоит признать, что режиссер вслед за авторами повести обратил внимание на всю сложность ситуации, в которой оказываются Анна Морозова, а затем и ее подруги. Создатели фильма предлагают рассмотреть проблему внутреннего конфликта героя в ситуации, при которой необходимо притворяться и встраиваться в систему работы на немцев при публичном порицании со стороны соседей, обвиняющих их в сотрудничестве с фашистами и в соглашательстве. Именно с обсуждения этой дилеммы и начинается дружба Ани с Люсей, именно это рефреном проходит через весь фильм.

Проблема внутренней борьбы человека, который во враждебной среде готов терпеть не только унижение со стороны врагов, но и осуждение со стороны более пассивных единомышленников — ради высокой цели, в которую не все посвящены, — могла бы стать лейтмотивом отдельного фильма, но в работе С.Колосова, скорее, проходит фоном. Квинтэссенцией этого конфликта становится смерть Кости Поварова, в котором крестьяне узнали немецкого полицая, но, разумеется, не могли узнать советского подпольщика и поэтому отправили его на заминированное поле, то есть на верную смерть. При этом в повести Костя погибает не из-за «неправильных указаний», а из-за попытки помочь. То есть в фильме этот конфликт «двойной жизни» усиливается специально. В следующих фильмах мы не увидим такого порицания со стороны тех, кто более или менее пассивно не принимает фашистскую оккупацию, ярко представленную в «Вызываем огонь на себя», в основном намеками нам будут показаны страдания главных героев, вынужденных изображать поддержку действий гитлеровской Германии ради дальнейшей победы.

Создатели фильма не только предлагают нам рассмотреть главную героиню и ее помощников не просто как людей-функций, готовых к подвигу, но и в контексте морально-этического выбора человека, они также отделяют образ врага от образа отрицательного персонажа. В фильме «Вызываем огонь на себя» предложена практически вся палитра образов немецких врагов, от циничных до глупо-восторженных и/или самовлюбленных военных, выполняющих при этом свой долг. Впрочем, хоть сколько-нибудь привлекательных немцев в этом фильме нет, они появятся в более поздних картинах. Оккупанты издеваются над Пашей, заставляя ее плясать, после того, как, выпив, узнали о приближении немецких войск к Москве.

Вообще, тема оскорбительного поведения в отношении женщин и потенциального насилия довольно недвусмысленно становится частью экспозиции, призванной показать образ жизни наших героев на оккупированной территории, часть которого — и упомянутая выше необходимость терпеть унижения и со стороны тех, с кем ты по одну сторону. То есть драма, развернутая в экспозиции, — это двойная жизнь в этой среде, описанной в максимально документальных подробностях. Тут стоит обратить внимание на сюжетную конструкцию, связанную с Женей и темой угрозы жизни для евреев. В данном фильме она, в общем, не обсуждается и представляется как сама собой разумеющаяся. В следующих фильмах по ряду причин, в том числе и идеологических, она требует разъяснений, а персонажей, чья жизнь реально оказывается под угрозой лишь в связи с принадлежностью к еврейской национальности, уже не возникает. Именно в этот год выходит фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм», в котором события Холокоста были рассказаны с достаточными подробностями. В четырнадцатой главе фильма «Обыкновенный фашизм» показана хроника из Освенцима, которая станет «классикой», а затем, как известно, уйдет на некоторое время из советского аудиовизуального нарратива о войне, в котором основное место займет противопоставление коммунистической идеи идеалам фашизма.

Именно «Обыкновенный фашизм» предложил образ, как теперь говорят, «зомбированных» немцев, глупых, лишенных человеческих качеств, лишенных сознательно, в результате эффективной пропаганды, превратившей граждан и воинов Германии из людей в массы, впадающие в экстаз от любви к Гитлеру. Этот образ надолго остался в памяти.

При том что обычно принято считать, что в фильме «Семнадцать мгновений весны» были впервые показаны привлекательные фашисты, это не так: все телевизионные фильмы предлагали образы хитроумных и интересных врагов, что, впрочем, было логично: глупость врага дискредитировала бы значимость Победы.

Главным отрицательным персонажем в такой ситуации выглядят даже не враги, выполняющие при этом свой долг, как они его понимают, а предатели. Вот именно они и изображаются карикатурно: главный отрицательный персонаж Терех, помимо разнообразных недостатков — таких как пьянство и «вещизм», еще и крестится в самый драматичный момент — это сразу большой набор штампов, отрицательно характеризующих персонажа: предательство, корысть, бахвальство и религиозность. С другой стороны, попытка соединить такие штампы в главном (т.е. не по роли, а по степени) отрицательном персонаже создает образ непоследовательный и поэтому неубедительный: появляющийся практически все время в пьяном состоянии, помешанный на своих запасах «добра», он не производит убедительного впечатления хитроумного полнца.

Возможно, это связано с тем, что в повести такого персонажа не было, его образ скорее собирательный, необходимый для связи некоторых эпизодов и создания определенной атмосферы в аудиовизуальном произведении, но не на бумаге. Образ противостояния героев и антигероев в данной картине в общем и целом лишен идеологической составляющей: есть враги, они оккупанты, но они — солдаты, которые выполняют приказ; и есть «наши», за кем правда и победа, и кто пытается остановить врага. Противопоставление идеологий — советской и нацистской — в этом фильме не рассматривается.

Стремление создателей фильма «Вызываем огонь на себя» максимально точно, практически документально, воссоздать в игровом произведении реальные события определило большую часть режиссерско-художественных решений, от монтажа хроникальных кадров с кадрами постановочными, что требовало определенных световых решений, до звучания немецкого языка практически без перевода. Картина С. Колосова была первой в своем роде, и в ней сразу заложено несколько разных тенденций съемок МХФ, которые нашли свое отражение в последующих фильмах.

## «МАЙОР «ВИХРЬ» — ДРАМАТИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ КАК КЛЮЧЕВОЙ АСПЕКТ В СОЗДАНИИ ИГРОВОГО ТЕЛЕФИЛЬМА

Спустя два года вышел следующий многосерийный фильм — «Майор «Вихрь». Его связь с «первоатомом», как назвал «Вызываем огонь на себя» В. Демин, в чем-то даже парадоксальна. Считается, что помимо Алексея Ботяна и Евгения Березняка одним из прототипов майора «Вихря» был друг автора сценария Ю. Семенова — автор повести «Вызываем огонь на себя» Овидий Горчаков.

Изначально, как подтверждает С. Колосов<sup>19</sup>, в первом МФХ тоже должно было быть три серии, как и у «Майора «Вихря»», и только в последний момент было решено сделать четыре. Три серии в принципе виделись телевизионному руководству тех лет (и мы видим другие более поздние примеры такого решения, например «Кортик» (реж. Н. Калинин, 1973) или «Где ты был, Одиссей?» (реж. Т. Золотов, 1978) как вполне подходящее количество для многосерийного художественного фильма<sup>20</sup>. Сегодня, конечно, такой подход выглядит более чем странным. Три серии, возможно, одно из самых неудобных программных решений: две можно показать в один день, четыре — в течение рабочей недели, исключая, например, пятницу, и т.д.

«Вызываем огонь на себя» был экранизацией, как уже неоднократно отмечалось выше, произведения, вероятно, знакомого зрителю. В случае с «Майором «Вихрем» Ю. Семенов одновременно работал и над романом, и над сценарием. При этом, как и в случае с первым МФХ, основой и для романа, и для фильма послужили реальные события. Но тут следует подчеркнуть разницу: создатели фильма «Вызываем огонь на себя» прилагали максимум усилий для того, чтобы художественный фильм был максимально приближен к событиям, имевшим место в истории Великой Отечественной войны. В сценарии Ю.Семенова, из которого специально были вычеркнуты все элементы, подчеркивающие связь одноименного романа с циклом о подвигах разведчика

<sup>19</sup> Например, в документальном фильме «Роман с сериалом. Производство т/к «Россия», «Вип техникс», реж. Ю. Проскурня-Завьялова, 2006.

<sup>20</sup> Следующий фильм С.Колосова «Операция «Трест» также планировался трехсерийным, но сценарист А.Юровский уже в процессе написания третьей серии решил увеличить объем, что поначалу вызывало возражения у режиссера и руководства «Мосфильма».

Исаева-Штирлица, были, в частности, изменены и позывные-псевдонимы членов разведгруппы и главного героя (вместо «Голоса» он стал «Вихрем», равно как и группа), вместо «Комара», позывного радистки Вологодской, используется «Муха», но при этом прототипом персонажа был командир группы «Львов» и пр. То есть если О. Горчаков и вслед за ним С.Колосов пытались, используя художественные и, соответственно, постановочные методы, рассказать реальную историю, которая, по их мнению, заслуживала максимального внимания, то Ю. Семенов и Е.Ташков скорее создавали художественное произведение, основанное на реальных событиях, информацию о которых автор получил благодаря открывшимся в 1963 году архивам. Но Ю. Семенов сохранил основную канву событий: группа была выброшена не там, где предполагалось, «Вихрь» был арестован и впоследствии сбежал при посещении краковского рынка — и прочие ключевые действия, включая и предотвращение уничтожения города.

«Майор «Вихрь» — фильм-переход от художественного произведения, максимально стремящегося к документальности, к приключенческому и преимущественно шпионскому детективу, имеющему лишь некоторое отношение к реальным событиям из недавнего прошлого. Именно это «переходное» состояние нашло отражение и в режиссерских решениях. Собственно, уже первая сцена, игра в машине в «морской бой» — свидетельство перехода к скорее развлекательной, чем «документальной» форме. В одном из интервью Евгений Березняк, один из прототипов «Вихря», говорит: «Со мной писатель встретиться не пожелал, но позвонил и объяснил, что создает художественное произведение и не хотел бы, чтобы на сюжет слишком влияли документы»<sup>21</sup>. Этот подход автора сценария выразился даже в мелочах: так, например, в том же интервью Березняк объясняет, как он обманул гестапо, он рассказал им, что в ожидании связного должен был продавать часы на рынке, несколько раз туда ходил с агентами и в результате неразберихи, возникшей из-за случайных выстрелов, убежал. В фильме никаких выстрелов нет, при посещении рынка главному герою случайно удается убежать, а поиск связного осуществлялся с помощью пароля про «хороший черный гуталин» и отзыва «хороший черный гуталин в наше время — дефицит». Это довольно карикатурная модель взаимодействия со связным, напоминающая зрителю, например, фильм «Подвиг разведчика» (реж.

<sup>21</sup> Галух А. Евгений Березняк: «Наш осведомитель, офицер Абвера...»// Факты, 08.05.2009 URL: <http://vrazvedka.com/smi/bereznyak/index.html> (дата обращения: 03.03.2016).

Б.Барнет, 1947), где в отзыве на вопрос о славянском шкафе предлагалось купить никелированную кровать с тумбочкой. Не будем перечислять все отклонения сюжета от реальных событий, но, возможно, одним из самых показательных является смерть главных героев. Это решение не следствие желания авторов увеличить драматический потенциал художественного произведения, а, скорее всего, — результат самоцензуры. Если рассматривать литературно-исторический контекст, то для подобного произведения встреча главных героев с входящими в Краков советскими войсками, как это сделано в том же «Вызываем огонь на себя», могла бы быть вполне закономерной развязкой. Но даже в фильме звучит диалог, полный сомнений:

«Видишь ли, если они требуют моего возвращения обратно на Большую Землю, значит, не очень верят мне после гестапо.

— Значит, мне тоже?

— Ну, вообще-то они по-своему правы. Сейчас надо работать. Ну, а потом вернемся к своим, будет время, поговорим».

Возможно, зрителям того времени должно было быть понятно — в такой ситуации радостной встречи с освободителями быть не может. В реальной жизни Е.Березняк и Е.Вологодская были отправлены в Подольский фильтрационный лагерь и до конца войны как утратившие доверие сотрудники ждали практически случайно возникших доказательств, что они не перевербованные фашистами агенты<sup>22</sup>. Такая правда не представляла, мягко говоря, никакой драматургической ценности по тем временам, более того, противоречила официальной идеологии; но, руководствуясь принципами реализма, было бы странно изобразить радостную встречу. Поэтому так и возникает драматичный финал, не обоснованный ничем, кроме цензуры, — смерть главных героев.

Сложно сказать, выиграл фильм Е.Ташкова или проиграл по сравнению с его предшественником в результате такого подхода. Безусловно, «Майор «Вихрь» — в большей степени однородная картина, чем первый эксперимент С. Колосова. Как уже отмечалось, методы, которые использовал С. Колосов для придания большей правдоподобности, в результате для критиков выглядели несколько противоречивыми.

С первых кадров становится понятно, что «Майор «Вихрь» подается как история из отдаленного прошлого. Хроника с закадровым голосом

<sup>22</sup> Из интервью Галух А. Евгений Березняк: «Наш осведомитель, офицер Абвера...» // Факты, 08.05.2009 URL: <http://vrazvedka.com/smi/bereznyak/index.html> (дата обращения: 03.03.2016).

выполняет одновременно две функции: и некоторой части экспозиции, и собственно помещения зрителя в возможно знакомый, но, предположительно, либо забытый, либо недостаточно актуальный контекст, требующий пояснений. Именно поэтому начальные титры первой серии резко сменяются хроникальными кадрами различных взрывов и разрушений зданий, за которыми следуют кадры с выступлением Гитлера и Геббельса. Тут же появляется закадровый голос, стилизованный под официальную сводку. Он сообщает, что в середине 44-го года партийным руководством НСДАП (Национал-социалистической рабочей партии Германии // *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) было принято решение уничтожить «все очаги славянской культуры». По окончании этого вводного исторического фрагмента разворачивается уже экспозиция самого фильма: будущие диверсанты играют в «морской бой» по дороге в штаб, где они получают задание.

В течение первой серии возникает довольно много разъяснений других, предположительно, не совсем понятных зрителю, явлений и понятий, таких как, например «Абвер» (*Abwehr* — военная разведка фашистской Германии в 1929–1945 годах), и эта справка подчеркивает факт, что зритель имеет дело с Историей, а не с общеизвестным и понятным недавним прошлым. При этом многие фамилии нацистских руководителей звучат безо всяких разъяснений, как, например, особенно не обсуждается история заговора адмирала Канариса — он подается как широко известный эпизод в истории нацистской Германии. Собственно, благодаря известности операции «Валькирия» стало возможным и появление нового конфликта в фильме: убежденные нацисты недовольны политикой Гитлера. В принципе все эти рассуждения о неправильности действий Гитлера можно было списать на близость поражения, чем, собственно, и руководствовались некоторые персонажи в «Семнадцати мгновениях весны», но в «Майоре «Вихрь» проблема несостоятельности политики Гитлера, с точки зрения его вчерашних единомышленников, представлена довольно подробно и разнообразно.

Так, например, журналист Трауб (В.Кенингсон), представитель интеллектуальной элиты фашистской Германии с романтическим именем Зигфрид, критикует текущую ситуацию с точки зрения гуманизма. Если персонаж В. Стрельчика (полковник Берг) переходит на сторону партизан из страха, так как его связь с Канарисом была предметом гордости, то помощь Трауба, его вербовка, основаны именно на этих самых

идеях гуманизма, которые он, сотрудник «идеологического фронта», по возможности декларировал. Если в фильме «Вызываем огонь на себя» перед нами на втором плане разворачивался внутренний конфликт героя, связанный с необходимостью жить «двойной жизнью», то в «Майоре «Вихре» — перед нами новый конфликт: немцы, сохраняющие верность идеям нацизма, его же пытаются переосмыслить, считая, что текущая ситуация — тупик, в который их завел лидер, но не идеология. Парадоксальным образом этот подход созвучен тому, что происходило в СССР в те же годы: переосмысление предыдущих «ошибок» в рамках идей гуманизма без отказа при этом от самой идеологии.

Такой внутренний конфликт по понятным причинам не нашел своего продолжения в следующих МХФ о войне: в дальнейшем встречается в основном второй тип предателя нацистской идеологии — как Берг, то есть человек, который в ситуации близкого поражения ищет для себя более выгодные условия жизни после падения нацистской Германии. Хотя в чем-то на Трауба походит Шлоссер из «Варианта «Омега» (реж. А. Воязос, 1975), о котором речь пойдет ниже. И предатели в результате выглядят точно так же, как и в предыдущем фильме, — не из страха или угрозы жизни кому бы то ни было, а ради материальных благ они оказываются готовы не только отказаться от своих убеждений, но и обречь на верную смерть своих товарищей. Предатель в «Майоре «Вихре» рассуждает о том, что у него наконец появилась возможность приобрести машину, которой в Советской России у него не было.

Интересно, как трактуются образы персонажей, перешедших на правильную сторону, — враги и/или жертвы подчинения врагам. Так, например, в обоих фильмах важную роль играют поляки и чехи, которые в ситуации поражения их стран ждут способа помочь изменить текущее состояние, но сами при этом вроде как не решаются на самостоятельные действия. В данном случае мы совсем не пытаемся рассматривать проблему исторической достоверности, а именно обращаем внимание на то, что помощники главных героев возникают примерно в той же конструкции, которая описана В. Проппом в «Морфологии волшебной сказки»: без помощников невозможен счастливый финал, но и они возникают не просто так, а в результате открывшегося при общении с главным героем изменения *status quo*. Тут стоит обратить внимание и на в общем обаятельный образ врага, который вдруг возникает в этом фильме, но при этом именно он и становится предателем, то

есть переходит на сторону советских войск. В данном случае мы имеем в виду Берга (выбор харизматичного В. Стрельчика на эту роль не случаен), который с самого начала сильно отличается от практически карикатурного шефа СД (Е. Кузнецов) и явно занимает важное место в ряду «привлекательных» фашистов, среди которых будут позднее и Шелленберг (О. Табаков) с Мюллером (Л. Бронева) из «Семнадцати мгновений весны», и многие другие. Но, как и было сказано, обаятельный и привлекательный фашист в данном случае выбирает максимально возможный комфорт в обмен на свои убеждения и присягу, то есть не остается преданным немцем, как это происходило с аналогичными героями в дальнейшем.

Если говорить об образе главного героя, то тут нужно отметить, что майор «Вихрь» — персонаж Вадима Беровца — сильно отличается от всех других. По сюжету — он особенный, и выделяется и его актерское исполнение, что находит свое выражение во многих факторах, включая даже одежду. Белая рубашка в черно-белом фильме, снятом в момент становления цветного телевидения, как бы светится в особо значимых для сюжета сценах. Постепенный уход от документальности, как это было заявлено автором сценария, привел к тому, что фильм о подвиге не только содержательно, но и визуально подтолкнул авторов в пространство архетипического, где супергерой, спаситель города, визуально, текстологически и на уровне знаков, его сопровождающих<sup>23</sup>, отличается от всех остальных персонажей.

В фильме «Майор «Вихрь» главный герой в первую очередь «другой», не похожий не только, естественно, на своих врагов, но и даже на своих единомышленников, которые, по сути, становятся его последователями, сказочными спутниками и соратниками. Если в фильме «Вызываем огонь на себя» сложный образ главной героини складывался среди прочего из конфликта двойной жизни девушки, живущей среди тех, кто не решился взять на себя ответственность, то в данном случае мы имеем дело с принципиально другим героем — присланным с «Большой земли» лидером, который ни перед кем не отчитывается и никому по сути дела не подчиняется. Только ему известна цель, ради которой он прибыл, а все те, кто пришел вместе с ним, — не равные товарищи, а ориентирующиеся на него подмастерья. Именно поэтому не только сюжетно, но и в актерском исполнении майор «Вихрь» принципиально не похож на своих соратников.

<sup>23</sup> См. подробнее Пропп В. Морфология волшебной сказки. М., 2006.



Интересно, что прием с использованием иностранного языка, как это было сделано в «Вызываем огонь на себя», в данной картине скорее не работает: он представлен непоследовательно, а потому неудачно. В начале фильма немецкая речь звучит без перевода, потом появляется с переводом, а дальше персонажи, которые очевидно между собой должны говорить по-немецки, говорят исключительно по-русски, как, например Берг и шеф СД. То есть использование немецкой речи лишь сначала создает иллюзию «документальности», как это было сделано в предыдущем фильме, а затем она исчезает, и нам предлагается условность — принимать русский язык за немецкий в зависимости от того, к какому народу относится персонаж.

Связь серий между собой и их окончание также может быть рассмотрена как пример становления нового жанра — приключенческого фильма на основе реальных событий. Первая серия заканчивается типичным «клиффхэнгером»: фразой вбежавшего в парикмахерскую главного героя — «Это ищут меня». Мы указывали, что финалы серий в «Вызываем огонь на себя» в действительности «клиффхэнгером» не являлись, так как развитие событий было хорошо известно, да и окончание, например, первой серии на самом деле не оставляло зрителя в недоумении, что будет дальше, никакого специального «крючка», заставляющего гадать, не было. Окончание серии «на самом интересном месте», в общем, решение интуитивно понятное, при этом начало второй и третьей серии — это поиск нового подхода. Если в первой серии на фоне хроникальных кадров закадровый голос предлагает исторический экскурс, то в следующих двух сериях нам предлагается то же сообщение как текст на экране, а содержание предыдущих серий — на фоне стоп-кадров с закадровым голосом. В принципе это решение, то есть именно стоп-кадры, фотографии, из предыдущих серий с закадровым рассказом, что произошло ранее, — это новый (и впоследствии неиспользованный) метод конструирования связи между сериями, которые предполагают телевизионный просмотр. Этот прием, новый для советского телевидения, в частности, в силу того, что сам формат многосерийного телевизионного фильма был новым, в результате не прижился в дальнейшей практике: краткое содержание предыдущих серий стало довольно расхожим приемом, но использование череды стоп-кадров вместо смонтированных планов никогда особенно не практиковалось.

«Майор «Вихрь» — первый фильм про успешную исторически достоверную операцию советских спецслужб, основанный (но не повторяющий дословно) на реальных событиях, а его главный герой — первый в ряду вымышленных героев-разведчиков времен Великой Отечественной войны. Изменение деталей и значимых фактов — это шаг в сторону вымышленных историй, где война используется как фон для развития нового жанра. О полном отказе от «документальности» говорить еще рано, но мы можем констатировать выбор в пользу «художественного» по сравнению с историческим.

### **«ЩИТ И МЕЧ» — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ФАКТОР В ВОССОЗДАНИИ ОБРАЗА ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

Первым многосерийным фильмом о войне, основанным на абсолютном литературном вымысле, стала 4-серийная картина «Щит и меч». Главным свойством как романа В. Кожевникова<sup>24</sup>, так и фильма, стала еще более подчеркнутая литературная обработка событий тех лет. Это находит свое выражение не только в большом количестве фактических неточностей (не те автомобили, одежда и прически более позднего времени и даже сюжетные нестыковки или, например, неправильно приведенный фашистский лозунг «Родина-народ-фюрер»<sup>25</sup> в первой серии), но и в самом замысле литературной истории, которая легла в основу. Согласно воспоминаниям<sup>26</sup> бывшего сотрудника КГБ и разведчика В. Павлова, В. Кожевников сознательно стремился представить читателям «модификацию Джеймса Бонда», так как считал, что более развлекательный образ разведчика будет интереснее и привлечет более молодую аудиторию. В. Павлов утверждает, что познакомил автора с Рудольфом Абелем, который должен был стать прототипом Иоганна Вайса, а его «реальное имя» Александр Белов — намек на этот прообраз. Но, как рассказывает В. Павлов, первая глава романа под названием «Щит и меч» заставила обоих разведчиков отказаться от дальнейшего

<sup>24</sup> Кожевников В. «Щит и меч». М., 1965.

<sup>25</sup> Действительный лозунг нацистской партии «Ein Volk, Ein Reich, Ein Fuhrer» — «Один народ, один рейх, один фюрер».

<sup>26</sup> Павлов В. Г. Операция «Снег». — М.: Гея, 1996. — 188 с.

сотрудничества именно в связи с нежеланием автора придерживаться документальности повествования и, ровно наоборот, со стремлением написать приключенческий роман.

«Щит и меч» был снят для показа в кинотеатре (хотя, безусловно, предусматривался показ по телевидению)<sup>27</sup>, что, возможно, и определило поиск новых решений. В кинотеатрах выходило по две серии с интервалом в две недели (19 августа и 3 сентября 1968 года). Как и в случае с «Вызываем огонь на себя», роман В.Кожевникова будущим зрителям мог быть известен, впрочем, возможно, не так хорошо, так как за ним не стояло ни реальной истории, рассказанной массовыми изданиями, ни радиопостановки. Стоит отметить, что фильм «Щит и меч» является экранизацией одноименного романа с большими сокращениями и с заметным изменением сюжетных линий, поэтому даже для тех читателей, которым был знаком литературный первоисточник, фильм оставался в какой-то степени новым художественным произведением, не только по форме, но и по содержанию.

Роман, по мотивам которого снят четырехсерийный фильм, разумеется, не является предметом нашего исследования, равно как и его литературные достоинства. Отметим лишь несколько приемов: в книге довольно часто используется выражение «все этого не знал» в конце рассказа о некоторых событиях, знание о которых было бы полезно тому или иному персонажу, но ему недоступно, а для читателя существует. Такой прием, подчеркивающий присутствие автора в повествовании, формально дающий читателю больше информации, в действительности выстраивает дистанцию не только между автором и героем, но и между героем и читателем. В фильме при этом режиссер В. Басов этот прием не использует: нам не показываются те события, о которых может не знать главный герой, все происходящее мы так или иначе воспринимаем глазами Иоганна Вайса. Кроме того, роман В.Кожевникова наполнен литературными ассоциациями и реминисценциями самого разного уровня: в «легенде» знакомства Бруно (В. Басов) и Вайса (С.Любшин), заключающейся в том, что Вайс ухаживал за белокурой дочерью Бруно, которая всю жизнь хромала на левую ногу, потому что в детстве упала с дерева, читатель, а впоследствии зритель, не без труда узнает намек на историю героини романа «Виконт де Бражелон, или десять лет спустя»

<sup>27</sup> 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 пойдет ниже.

Луизы де Лавальер, вышедшего довольно большим тиражом на русском языке в 1956 году. Еще более заметной литературной аллюзией стал и образ Генриха: неприкаянный молодой человек, чей отец умер при не до конца понятных обстоятельствах, оказывается на содержании у своего дяди, который, как становится понятно ближе к концу, и виновен в смерти отца. Если Гертруду тут заменить на Рейх, то очевидно, что перед нами Гамлет, которому в результате не приходится умирать за правду, но страдает он не меньше. Сознательно или нет, режиссер В.Басов усиливает эту аллюзию, немного, признаем, несколько растворенную внутри четырех серий: первые кадры, предваряющие появление Вайса и Генриха (после стоп-кадра, но речь об этом приеме чуть ниже), — это волны, бьющиеся о берег. Именно так начинается фильм Г. Козинцева «Гамлет», вышедший на четыре года раньше: до титра «Гамлет» нам показывают именно такие волны, беспокойное море.

Чем подход Кожевникова—Басова отличается от того, что было предложено в фильме «Майор «Вихрь»? Ю. Семенов и Е. Ташков старались, немного меняя и домысливая реальные события, сохранить историческую канву. Метод, использованный авторами в «Майоре «Вихре», состоял в том, чтобы, внося лишь некоторые корректировки в историю, например, объединив несколько реальных исторических персонажей в одного героя повествования, можно было избежать спорных моментов, имевших место в действительности, и пожертвовать ими ради последовательности повествования.

В. Кожевников и вслед за ним В. Басов пошли дальше: перед нами, в общем, приключенческий, а не исторический фильм; документальность и достоверность истории состоит только в том, что в годы Великой Отечественной войны в разные эшелоны Рейха было внедрено некоторое количество советских разведчиков. Не будучи скованным историческими ограничениями, В. Басов смог предложить новое решение для многосерийного художественного фильма, новые приемы и новое понимание формата.

Новации В. Басова в области режиссуры многосерийного фильма требуют разбора, тем более что они в значительной степени повлияли на дальнейшее развитие жанра. Принципиально новым для советского многосерийного фильма было решение сделать каждую серию отдельным фильмом. В отличие от показанного в том же году польского сериала «Ставка больше, чем жизнь» (реж. Я. Моргенштерн, А. Кониц)

в картине В. Басова совмещается одновременно и сквозной сюжет со сквозными персонажами, и законченность истории внутри каждого «фильма»-серии. Для длинных, т.н. вертикальных, сериалов свойственно формирование сюжетной линии, которая связывает самостоятельные серии, общим между которыми может быть лишь, например, профессиональная деятельность главного героя или место действия. Зарубежные производители сериалов, особенно в последнее время, практически без исключений используют именно этот прием; это явление закономерное и зачастую предопределенное жанром (например детективные сериалы, ситкомы). Для советского телевидения, которое к 1968 году располагало только тремя собственными многосерийными фильмами<sup>28</sup> и двумя зарубежными сериалами («Сага о Форсайтах» (реж. Д. Джиллз, Дж.С.Джонс, 1965) и «Ставка больше, чем жизнь»), предложенный В.Басовым подход был совершенно новым и опередившим время<sup>29</sup>.

В. Басов предложил более сложную конструкцию взаимосвязи серий-фильмов: он нашел новый композиционно-драматургический ход, который объединяет и также делает каждую серию частью одного фильма. Серия начинается с части титров под первые аккорды ставшей знаменитой песни «С чего начинается Родина» (музыка В. Баснера, сл. М. Матусовского), затем появляется титр с номером фильма (именно фильма, а не серии) и его названием. Затем в трех из четырех серий зрителю сразу предлагается сцена, которая, как будет понятно впоследствии, становится если не финальной для данной серии, то довольно близкой к финальной. Крупный план лица главного героя выступает маркером, затем последует то, что впоследствии будет называться «флэшбэком»<sup>30</sup>. Дальнейшие поиски формы для введения «флэшбэка» как в отечественном, так и зарубежном игровом кинематографе, приводили к использованию дополнительных эффектов: нестандартных визуальных решений, неожиданного аудиосопровождения и пр. Одним из самых распространенных приемов для демонстрации противопоставле-

ния настоящего и прошлого времени, особенно в ситуации «флэшбэка», стало использование разных цветовых решений для разного «времени». В черно-белом фильме Басова используется лишь крупный план и во второй серии звуковое оформление при переходе в «прошлое» и обратно, и этот прием выглядит абсолютно самодостаточным, не требующим какого-либо пояснения.

Все серии объединены этим приемом: экспозиция, на самом деле являющаяся кульминацией, затем возврат в недавнее прошлое, которое, собственно, и привело к событиям, о которых говорится в первых кадрах. Тем не менее режиссер фильма «Щит и меч» этим не ограничивается. Как уже отмечалось, формально фильм выходил в двух частях (по две серии с интервалом в две недели). Поэтому для каждой такой «части» из двух фильмов Басов нашел еще один прием, который будет широко принят в западных, т.н. качественных, сериалах лишь в последние десятилетия. Мы имеем в виду появление титров под известную песню не в начале серии, а лишь спустя 15 минут, как это сделано в первой и третьей сериях. Первая серия начинается с титров лишь с фамилиями режиссера и авторов сценария, а следующее за ними название «Без права быть собой», в общем, мало что означает, смысл возникает перед «вторыми» полноценными титрами, после слов Бруно (В. Басов) «Вживаться, вживаться, вживаться. Нужен Иоганн Вайс. Не нужен, еще долго не будет нужен Александр Белов». В этот момент появляются более подробные титры под песню в исполнении М. Бернеса и название фильма приобретает смысл: мы понимаем, что перед нами советский разведчик, который получил задание внедриться в германскую разведку еще до начала войны, «без права быть собой». Снова перед переходом к титрам режиссер использует тот же прием укрупнения: при наезде на лицо Бруно начинаются первые аккорды музыкальной темы фильма, и они же звучат на этом же лице близкого к смерти персонажа Басова, который пытался известить о возможности вторжения 22 июня, в финале первой серии, создавая таким образом кольцевую композицию всей серии.

В третьей серии, вышедшей спустя две недели после первых двух, этот ретроспективный прием отсутствует — повествование в ней линейно. При этом именно внутри нее при помощи титров используется «клиффхэнгер»: серия начинается с демонстрации обсуждения карьерного роста И. Вайса и вдруг неожиданно на фоне разоблачения заговора адмирала Канариса главный герой оказывается в тюрьме ожидающим

<sup>28</sup> «Вызываем огонь на себя» и «Операция «Трест» (реж. С. Колосов) и «Майор «Вихрь» (реж. Е. Ташков).

<sup>29</sup> Хотя стоит еще раз подчеркнуть, В.Басов снимал фильм для показа в кинотеатре, поэтому рассматривать его картину как чисто телевизионную не совсем справедливо. Тот же снятый на Мосфильме «Майор «Вихрь» вышел сначала на телеэкранах (8 ноября 1967), а лишь потом, спустя более чем полгода, в кинотеатрах (8 июля 1968 года).

<sup>30</sup> Флэшбэк — то есть ретроспектива, а именно — художественный приём, временное прекращение повествования сюжетной линии с целью демонстрации зрителю событий прошлого.

расстрела вместе с другими офицерами, участвовавшими в покушении на Гитлера. И после «внутренних» титров — постановочный расстрел главного героя как проверка его лояльности, встреча с Гиммлером и прочие карьерные успехи, вершиной которых оказывается вербовка Генриха, на чем, собственно, и заканчивается третья серия.

Отдельного внимания заслуживает и музыкальное решение: основной музыкальной темой выступает именно песня «С чего начинается Родина». Использование одной и той же узнаваемой песни на начальных и финальных титрах — это тоже было новым решением по сравнению с предыдущими многосерийными фильмами, в которых была лишь некоторая музыкальная тема, одинаковая, но не такая узнаваемая, специально написанная песня с запоминающимися словами. Эта мелодия используется не только как музыка для песни, но и как тема с измененным ритмом или тональностью в ключевых эпизодах, но, конечно, важно именно ее звучание в начале и в конце каждого фильма-серии.

И так как зритель привыкает к этому использованию песни, то довольно неожиданно в финале, то есть в четвертой серии, вместо нее звучит совершенно новая — «Махнем не глядя» — замена, которая подчеркивает, что история, которую нам рассказывали на протяжении нескольких часов, закончена. В данном случае такое музыкальное решение — подход абсолютно новый, включая и отказ от ставшей привычной закадровой песни в пользу новой, подчеркивающей, что мы смотрим финальную сцену. Этот прием будет использован в последних двух сериях «Семнадцати мгновений весны», но в рамках четырехсерийного произведения, ориентированного на просмотр в кинотеатре, — это довольно оригинальное решение, и, возможно, стоит отдельно проанализировать, использовалось ли оно впоследствии, несмотря на кажущуюся сегодня очевидность. При этом отметим: в картине Т. Лиозновой песня «Мгновения» звучит в начале, на финальных титрах преимущественно — лишь мелодия. В то же время песня «Где-то далеко» из сериала «Семнадцать мгновений весны» — это мелодия, написанная в общем и целом в той же тональности, исполняет ее тот же артист, в сопровождении оркестра того же типа и т.д. «Махнем не глядя» — принципиально иное произведение, резко отличающееся от основной темы фильма, то есть от песни «С чего начинается Родина» и ее мелодических вариаций. Первые аккорды новой песни начинают звучать, когда Александр Белов наконец решает выйти на улицу из больничной палаты, а за ним следом

идет его начальник, после слов которого «нет ни линии, ни фронта», что означает, что война закончилась, и звучит новая песня, исполняет которую хор в противопоставлении сольному, близкому к речитативу исполнению М. Бернесом основной темы. Противопоставление сохраняется и на уровне текста обеих песен. И в самом конце, в момент встречи главного героя с матерью, звучат лишь аккорды основной темы, звучат скорее победно, и через микшер мы видим титр «Конец фильма». Музыкальное решение, естественно, лишь часть создаваемого образа событий времен Великой Отечественной войны.

Итак, перед нами первый отечественный многосерийный художественный фильм, события и герои в котором преимущественно вымышлены, и даже очевидные факты искажены. «Документальность», которая ставилась во главу угла в «Вызываем огонь на себя», внимание к деталям, которое чуть не привело к трагедии на съемках первого в истории советского многосерийного телефильма<sup>31</sup>, — все эти детали отринуты в пользу приключенческого сюжета о «подвиге разведчика», в общем и целом не имеющего под собой никаких реальных исторических оснований. История Белова–Вайса, несмотря на различные попытки указать прототипов, — история вымышленная, реализующая одновременно две цели: возвышение образа советского разведчика, соответствующее конъюнктуре текущего момента, и развитие жанра развлекательно-патриотического кинематографа, подходящего как для телевидения, так и для показа в кинотеатре.

Совмещение этих двух целей находит отражение на всех уровнях, начиная от драматургии, заканчивая визуальными и прочими художественно-эстетическими решениями, при которых, как уже сказано выше, некая кинематографическая условность оказывается важнее, чем достоверность. Так, например, решена проблема с использованием немецкого и русского языков, которую мы рассматривали и в предыдущих двух фильмах. Все герои фильма говорят по-русски. При этом немецкий язык в фильме присутствует в написанном виде — это вывески, это газетные публикации. В таких случаях поверх накладывается русский титр, а документы или статьи через микшер появляются уже на русском

<sup>31</sup> В воспоминаниях о съемках фильма «Вызываем огонь на себя» Л. Касаткина рассказывает, что при воссоздании максимальной достоверности событий она чуть не стала жертвой несчастного случая именно в связи с тем, что весь реквизит был исторически-достоверный (см. например, фильм «Роман с сериалом», производство т/к «Россия», «Вип техникс», реж. Ю. Проскурня-Завьялова, 2006, 6-ая минута).

языке. Этот же прием впоследствии будет использован и в «Семнадцати мгновениях весны». В начале первой и третьей серий также звучит немецкая речь: она переводится на русский одним и тем же женским голосом с резкой интонацией в технологии наложения звука поверх иноязычной речи (войс-овер // voiceover). При этом русский язык в данном случае именно язык условный, авторы фильма отказываются от самой попытки выстраивать какие-то более сложные «языковые игры» ради воссоздания атмосферы. На одном и том же (то есть русском) языке герои разговаривают не только в Латвии или в Германии, но и между собой, даже будучи представителями разных национальностей: так в четвертой серии при встрече с советским десантом интернациональная подпольная группа, состоящая из поляков, немцев, венгров, чехов и словаков, представляется советскому офицеру на том же языке, на котором чуть ранее Гитлер разговаривал с Герингом, а впоследствии и тот же Белов с генералом Барышевым (С. Плотников) на территории, занятой советскими войсками. То есть сначала можно было бы, конечно, предположить, что русский выступает как «альтернативный» немецкий, так как у подпольщиков именно он и должен быть общим, но на самом деле логику в этом выборе искать не имеет никакого смысла: язык тут — именно кинематографическая условность, за которой не стоит ничего, кроме цели упростить зрителю погружение в сюжетные линии. Хотя отметим, что в той же сцене включения в личный состав Вайс здоровается с каждым из партизан-подпольщиков на его родном языке (51-ая минута 4 серии), таким образом этот эффект единообразия языковой условности размывается.

С другой стороны, в фильме многие артисты были переозвучены, и при этом на озвучании в большей части фильма нет никаких шумов, кроме сюжетно-значимых (взрывы, выстрелы, смех, звук шагов), голоса звучат преимущественно в тишине, а при переозвучении голос не всегда совпадает с артикуляцией. Рискнем предположить, что за этим подходом не стояло никакого творческого замысла и объясняется он техническими возможностями того времени, но в результате такой звук в сочетании с языковым единообразием позволяет создать ту самую условность, при которой зрителю, в общем, неважно, на каком языке в действительности разговаривают персонажи.

Несмотря на то, что фильм «Щит и меч» снят для широкого экрана, в нем можно увидеть признаки исключительно телевизионного повество-

вания. Обратим внимание на сцену светского ужина (с 31-й минуты 1-й серии), где Вайс по приглашению фрау Дитмар (Х. Геринг) знакомится с Ангеликой (А. Демидова). Беседа за столом начинается с выражения надежды на то, что немецкие войска будут маршировать по улицам Лондона, и упоминания Освальда Мосли как соратника фюрера. Вайс пытается сменить тему и спрашивает о судьбе «Мадонны с горностаем» (имеется в виду «Дама с горностаем» Леонардо да Винчи): его вопрос о судьбе этой картины, ставшей впоследствии одним из символов захвата нацистами культурных ценностей, повисает в воздухе; одна из присутствующих дам вдруг говорит: «Обожаю острое», и разговор уходит от политики к проблемам ревности и пр.

В данном случае мы хотели бы обратить внимание на визуальное решение этой сцены, а не на содержательное, которое чем-то напоминает то, как «разговаривают» персонажи в фильмах французской «Новой волны», — отрывочные реплики, связь между которыми восстановить сложно, герои произносят заученные штампы, будь то штампы политические или рекламные. Тем временем камера «выхватывает» лица говорящих, ее движение передает ощущение светской беседы, которой вдруг противопоставляется диалог Ангелики с Вайсом: композиционно строго выстроенный кадр, со свечой, разделяющей двух говорящих персонажей, которые смотрят скорее перед собой, и световое решение, более напоминающее те, которые использовались в фильме «Вызываем огонь на себя», — подсвеченная стена создает иллюзию декорации в театре. Это своеобразное сочетание двух традиций внутри одной сцены — кинематографической и телевизионной — в результате оказывается ключевым решением во всем фильме, что, собственно, и демонстрирует нам, что автор предлагает свой подход в поисках нового киноязыка, за которым в результате стоит скорее отказ от ориентира на небольшой экран.

Опыт фильма «Щит и меч», снятого для большого экрана, которому телевизионный экран дал значительно больше лет жизни и больший зрительский охват, продемонстрировал, что, за исключением некоторых составляющих, многосерийный художественный фильм не требует исключительно крупных и средних планов, даже если его ждет только телевизионная судьба.

В фильме «Щит и меч» отрицательные персонажи уже больше не жадные до прибыли мещане; они все либо идеологически верные идеям

нацизма и следуют им яростно и бездумно, либо, как мы уже видели в образе Берга в фильме «Майор «Вихрь», — сомневающиеся в успехе предприятия под предводительством Гитлера персонажи, все равно при этом верящие в идею великой Германии. Если в первых фильмах о войне нам рассказывали просто о битве с врагом, то по мере становления образа разведчика на первый план стала выходить борьба двух идеологий: Германия видела в Советском Союзе врага в первую очередь из-за неприятия коммунистических идей, а угроза сепаратных переговоров, которые так часто играли либо ключевую роль в драматургической конструкции фильма («Семнадцать мгновений весны»), либо второстепенную («Щит и меч», «Где ты был, Одиссей»), вызвана тем, что в идеологии «холодной войны» наши недавние союзники больше союзниками не были, поэтому необходимо было подчеркнуть, что они готовы были отказаться от сотрудничества с СССР и поддержать немцев только потому, что действующая советская идеология во всех европейских странах виделась как угроза.

Мы не пытаемся утверждать, что сомнения в честности союзников были не оправданы, мы лишь подчеркиваем, что этот идеологический конфликт стал играть важную роль в построении сюжета и контексте многосерийных фильмов о Великой Отечественной войне. Существует мнение, что образ умных и привлекательных фашистов появился на отечественном телевидении для того, чтобы подчеркнуть ценность и значимость усилий советской армии в целом и разведслужбы в частности.

Мы бы хотели добавить, что, несмотря на то, что авторы фильмов о войне и нацистской Германии, в общем, подчеркивали, что эти персонажи в своей идеологической одержимости совершили массу преступлений, у такого в какой-то степени привлекательного образа была еще и дополнительная цель: изображая войну как конфликт двух идеологий, а не просто операцию по захвату чужих территорий, двух сильных противников, один из которых выставляется отвратительным преступником, враги в «холодной войне», выступающие против той же советской идеологии, что и Гитлер, таким образом к Гитлеру и его умным, опасным и в чем-то привлекательным подчиненным приравниваются. Иными словами, использование проблемы сепаратных переговоров играет роль не только и не столько сюжетную, сколько идеологическую, но не обращенную в прошлое, а имеющую отношение к текущему настоящему, что мы и увидим впоследствии.

Главный же герой, Иоганн Вайс, по сравнению со своими предшественниками практически потерял все признаки внутреннего конфликта: если у «Вихря» еще сохранялись хоть какие-то «человеческие слабости», например влюбленность в Аню (А. Вознесенская), то Белов практически лишен этих человеческих слабостей и проявлений. Только в финальном фильме-серии седые виски и «неврологическая слепота» подчеркивают всю тяжесть пережитых им событий. Но помимо этого драматургического хода сложно говорить о том, что главный герой переживает какой-то внутренний конфликт. Подобное предположение должно, скорее, возникать из сочетания внешних факторов и отношения зрителей к происходящему на экране, как, например, в сцене посещения концлагеря. Вместо осуждения со стороны людей, пассивно не принимающих фашистский режим, нам предлагается контекст, отсылающий скорее к нашим знаниям, чем являющийся попыткой воссоздать исторические события, так как история Белова—Вайса искусственно сконструированная, и поэтому зрители должны предположить, как трудно быть разведчиком в такой ситуации, но при этом не видят никакого проявления этого внутреннего конфликта на экране.

Как и в «Майоре «Вихре», у Вайса возникают не только завербованные, но и случайные помощники. В дальнейшем и этот фактор «случайности» уйдет из повествования о работе нелегалов в фашистской Германии.

В противопоставлении образа положительного героя и образа врага в данном фильме интересны не столько образы немцев в целом: их в фильме много, вернее, большинство, и, как и в предыдущих фильмах, они очень разные, глупые, хитрые и/или верные солдаты — в частности, интересен идеологический антагонист Вайса Ангелика (А. Демидова). Ее истеричное преклонение перед идеями фашизма (из-за чего даже единомышленники за глаза называют ее «идиоткой») должно создавать понятный зрителю обобщенный образ фашиста, как это пытался представить в своем фильме М.Ромм.

Именно эта «истеричность» в крайне интересном своей хладнокровностью исполнении А.Демидовой и становится тем, с чем, по сути, борется главный герой, спокойно и взвешенно, не оставляя в очередной раз и места для сомнений, на чьей стороне правда. Даже без дополнительных объяснений зритель понимает, что перед ним на этот раз рассказ не о войне как таковой с захватчиками и людьми, которые пытаются их

остановить, как это было сделано у С. Колосова, а именно глубинный конфликт двух идеологий, где у одной (советской) – правда, а у другой (фашистской) – нет права на существование.

## ГЛАВА 2

### ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ-РАЗВЕДЧИКА

#### «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ» – СОВРЕМЕННЫЙ ГЕРОЙ В ХРОНОТОПЕ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ

Как уже неоднократно отмечалось, ключевым произведением в истории отечественных многосерийных фильмов стала двенадцатисерийная картина «Семнадцать мгновений весны». Данная картина занимает особое место не только как крайне популярный многосерийный художественный фильм, но и как явление культурологическое и социальное. Об этом писали не только киноведы, но и российские, и зарубежные культурологи.

Главный герой МХФ «Семнадцать мгновений весны» существует многие годы за пределами самого фильма – он стал героем анекдотов, которые, возможно, сейчас и исчезают постепенно, а им на замену приходят новые, тем не менее они существовали несколько десятилетий. Аналогичным образом «жил» и до сих продолжает «жить» другой герой – В.И. Чапаев, причем не как реальный герой Первой мировой и Гражданской войн и даже не столько персонаж из романа Д. Фурманова, сколько Чапаев кинематографический<sup>32</sup>. Не вдаваясь в подробности, как именно возник образ «народного» героя Чапаева, отметим, что природа этих двух феноменов в принципе одинаковая: оба героя пусть и разных войн, персонажи художественных произведений, стали скорее героями былинными, то есть героями эпического повествования, а их существование в пространстве анекдотов – лишь часть этого былинного образа.

При этом Штирлиц как персонаж – герой более сложный, чем кинематографический Чапаев. В различных исследованиях можно найти три разных подхода к пониманию образа этого героя. Мы считаем, что эти

<sup>32</sup> И даже такие произведения постмодернизма, как «Чапаев и Пустота» В.Пелевина.

подходы никак не противоречат друг другу, их следует рассматривать как разные уровни восприятия данного героя.

**Первый**, очевидно, — продолжение эволюции, прошедшей в предыдущие годы, которую мы довольно подробно проанализировали выше, образ идеализированного разведчика, за которым если и стоит совокупность прототипов, то фактически сам персонаж является вымышленным аналогично главному герою фильма «Щит и меч».

Собственно Штирлиц как персонаж — продолжение и, вероятно, самая удачная реализация полуофициальных рекомендаций КГБ СССР о создании позитивного образа представителя советских спецслужб. Отметим, что по аналогичному «заказу» снимались и другие многосерийные фильмы, посвященные разным периодам советской истории вплоть до современных событий, как, например «ТАСС уполномочен заявить» (реж. В. Фокин, 1984), но ни один из них не мог сравниться по популярности с картиной Т. Лиозновой. В статье «Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта» М. Липовецкий, отмечая, что единственным сопоставимым по типуажу таким героем мог бы оказаться поручик Кольцов (Ю. Соломин) из пятисерийного фильма «Адъютант его превосходительства» (реж. Е. Ташков, 1969), предполагает, что дополнительным фактором популярности именно Штирлица стало время действия: «Однако почему-то Штирлиц вошел в фольклор, а Кольцов нет: дело, возможно, в том, что Гражданская война в конце 1960-х—начале 1970-х уже не создавала такого мифологического поля, как Отечественная»<sup>33</sup>. Мы еще рассмотрим более подробно проблему «мифологического поля», создаваемого вокруг Великой Отечественной войны и Победы, в данном случае лишь подчеркнем, что выбор места и времени действия, очевидно, оказался одной из важных составляющих успеха этой картины и популярности главного героя.

В чем заключается эволюция образа «идеализированного разведчика», который мы предлагаем рассматривать как первый уровень восприятия главного героя? Майор «Вихрь», Белов—Вайс и Штирлиц — «другие», не похожие не только на отрицательных, но и на положительных персонажей, и эта «инаковость» в первую очередь выражается в актерской игре. Это отличие от «всех остальных» среди прочего основано на желании авторов показать зрителю, что герои такой профессии —

люди особых интеллектуальных возможностей, они отличаются и от зрителей. Но если первые двое при этом принимают участие в каких-то действиях, предполагающих и физическую подготовку, то Штирлиц — персонаж шпионского детектива, который, не считая убийства Клауса, ничего в большей части фильма не делает. Он ходит, ездит на машине, легко пересекая границу туда и обратно, разговаривает, многозначительно улыбается, курит, размышляет, но **он не человек действия**. Он не стреляет, не участвует в погонях, никуда не бежит.

В отличие от первых сцен фильма «Щит и меч», где после планов проезжающих танков и неожиданно остановившихся среди немецких военных появляется и Вайс в военной форме, первое появление Штирлица также еще до титров — крупный план Тихонова, его созерцательный взгляд, устремленный в небо, где перелетные птицы уже сами по себе символизируют весну. Он в штатском, гуляет по лесу под музыку (основную тему фильма) и ждет, пока фрау Заурих «заряжается кислородом для ужасной городской жизни». Экспозиция «Семнадцати мгновений весны», представление главного героя отличаются от всех их «предшественников». Мы уже анализировали, как зритель «знакомился» с главными героями в предыдущих МХФ данной тематики. В этом фильме формально до конца первой серии зрителю не сообщается, что перед нами советский разведчик, но зато опосредованно сообщается о том, что он в Германии давно, в том числе и в первой сцене: «Вот уже несколько лет подряд, господин Бользен, Вы меня ранней весной вывозите сюда...», — говорит фрау Заурих. Несмотря на некоторые комические характеристики персонажа в исполнении Э.Мильтон, фрау Заурих при этом описывает именно тот образ происходящего в картине, который должен сложиться у зрителя с первых кадров, — «весна — это победа <...> над смертью».

При этом в финале этой первой сцены закадровый голос Е. Копеляна, который так и называется в титрах «текст от автора», дает нам понять: между героем и зрителем есть дистанция. Мы обращали внимание выше на литературный прием «но он всего этого не знал», регулярно использовавшийся в романе «Щит и меч», но не в фильме: у В. Басова мы смотрим на мир, в котором живет Вайс, глазами главного героя. Здесь же сразу звучит: «Мы расскажем вам о некоторых событиях последней военной весны. Последней весны войны. Через три месяца фашизм будет разгромлен, а сейчас — ожесточенные бои идут на Одере...».

<sup>33</sup> 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).



И это лишь первое проявление дистанции между повествователем и главным персонажем, **не допускающей** по факту и **самоидентификации зрителя с героем**. По мере развития повествования дистанция эта между зрителем и героем усиливается: закадровый голос сообщает, кто такие Алекс и Юстас, что прекрасно известно герою, и дальше слова «подумал Штирлиц», ровно как и «ничего этого не знал» в романе В. Кожевникова, не оставляют зрителю никакого шанса для сравнения себя с героем фильма, то есть предлагают ему роль «созерцателя», а не «соучастника». Нельзя сказать, что и оба предшественника Штирлица позволяют зрителю увидеть самих себя в этих телевизионных отечественных супергероях, но сочетание закадрового текста с формальным «бездействием» главного героя, также практически лишенного слабостей, создают практически стену между зрителем и героем, одновременно подчеркивая и его безусловное превосходство над нами.

Штирлиц — герой-одиночка. У «Вихря» и Вайса была своя группа, на месте выполнения задания они находили помощников, и даже если возглавляли подпольное движение, то, как и Аня Морозова, не были теми героями, которые способны обойтись без помощи единомышленников. Они — лидеры, но их подвиги принадлежат не только им, они — часть общего и, кстати, интернационального дела.

Главные помощники Штирлица, радисты Эрвин и Кэт, — скорее источник проблем для главного героя, чем помощь. Можно предположить, что их вклад был существенен в предыдущие годы, которые в фильме не показаны, но, начиная с третьей серии, нам показывают, что рассчитывать Штирлицу особенно не на кого: умирает профессор Карл Плейшнер, Кэт беременна и не факт, что сможет «кричать по-немецки», и более того, для того, чтобы предупредить ее о риске, ему приходится нарушить все правила и приехать к ним на квартиру.

А затем Эрвин погибнет, Кэт все равно будет кричать по-русски, и Штирлицу придется потратить много сил и времени, чтобы не только спасти ее, но и себя, так как его отпечатки пальцев будут найдены на чемодане с рацией. Радисты, преданные ему помощники, отказываются уехать в Швецию, то есть защитить себя и его от потенциальной угрозы раскрытия, в результате вместо того, чтобы быть частью того дела, которому посвящен фильм, на самом деле оказываются дополнительной трудностью. Профессор Плейшнер-младший совершает ошибку, а пастор Шлаг помогает не советскому разведчику Исаеву, а

немецкому патриоту Штирлицу. То есть перед нами практически супергерой, шпион-одиночка, и тут мы подходим **ко второму уровню интерпретации образа главного героя** — сравнение с «главным шпионом» XX века, с Джеймсом Бондом (к 1973 г. в прокат вышло уже 8 фильмов киноэпопеи; даже с учетом изоляции советского культурного пространства от американской массовой культуры, киносериал, начавшийся в 1962-м году, не мог остаться незамеченным как идеологами, так и творческими работниками кино и телевидения<sup>34</sup>).

Выше уже приводился отрывок из воспоминаний В. Павлова, где он говорит, что КГБ был заинтересован в создании правдоподобного образа советского разведчика, а не очередного Джеймса Бонда, и именно поэтому он вместе с Р. Абелем прекратил сотрудничество с В. Кожевниковым. Нам сложно судить, насколько воспоминания В. Павлова заслуживают стопроцентного доверия, но отметим, что т.н. заказ от спецслужб получил не режиссер фильма «Семнадцать мгновений весны», а именно автор романа, Юлиан Семенов, как утверждает, например, Г. Пипия<sup>35</sup>, один из консультантов фильма Т. Лиозновой. Герой у Ю. Семенова как раз походил на Бонда, а в фильме режиссер решила предложить другой образ: «Первоначальный сценарий сериала, написанный Юлианом Семеновым, автором саги о разведчике Исаеве, Лиознова, по сути, забрала и почти целиком переписала сама. По ее признанию, у Семенова было слишком много пальбы и беготни — типичный западный шпионский триллер. Лиознова же, попросту говоря, переделала его в антитриллер. А еще точнее — в российский триллер, как она его понимала. Отражающий главные национальные идеи и идеалы. Опирающийся на основные ценности и традиции народа. Да, действие было сведено на нет, но оно стало эдаким гиперантидействием. В таком контексте знаменитая лиозновская сцена пятиминутного немого свидания Штирлица с женой — это эпатажно заявленное кредо режиссера на свое собственное видение супершпиона — супергероя современности», — отмечает культуролог М.Адамович<sup>36</sup>. Таким образом, мы можем говорить о противопоставлении образа главного героя сложившемуся стереотипу супершпиона, который одновременно предполагал и некоторую карикатурную, пародийную составляющую.

<sup>34</sup> Chapman, J. Licence to thrill: a cultural history of the James Bond films. NY, NY. 2007. 336 p.

<sup>35</sup> «Новейшая история. Семнадцать мгновений весны 25 лет спустя», документальный фильм. Производство т/к «НТВ», реж. С.Кожевников, А.Левин, 1998.

<sup>36</sup> Адамович М. «Не думай о «Мгновеньях» свысока». //Искусство кино. №3. 2002. С. 74-85.

Эталоном такого образа, разумеется, является Джеймс Бонд, но он не одинок, такого героя мы видим, например, в крайне популярном в советское время польском сериале «Ставка больше, чем жизнь».

Итак, Штирлиц противопоставлен Бонду, это противопоставление находит свое выражение во множестве деталей. Про бездеятельность Штирлица уже сказано, Бонд же, наоборот, гиперактивен. Бонд стремителен, для него всегда готов самолет, автомобиль и все необходимые последние достижения военной и шпионской техники. Штирлиц подчеркнуто медлителен, тщательности, с которой он выполняет практически любое действие, камера уделяет много внимания: вот он открывает ворота, чтобы въехать в гараж дома, в этих планах, особенно в третьей серии, даже нет монтажных склеек, чтобы «ускорить» время, наоборот, время растянуто, Штирлиц открывает эти ворота дольше, чем это делал бы любой среднестатистический человек. При этом эта «медлительность» совершенно сознательная, благодаря ей мы понимаем, что в его действиях нет места случайности, что бы он не делал, он постоянно смотрит на часы. Тема времени и образ часов постоянно присутствуют в фильме: в названии, в песне, во внутренних титрах с указанием времени и соответствующим звуком хронометра, в словах (вернее, «мыслях») Штирлица о непозволительной роскоши называть время примерно, а не точно. Если использовать метафору шахматной игры, то Бонд — мастерски играет блиц, Штирлиц, рассчитав всю партию вперед, с особой тщательностью разыгрывает дебют и спокойно ждет эндшпиля.

Штирлиц — очевидный анти-Бонд и в том, что является главной гордостью Бонда, то есть в вопросах связей с женщинами. Если Бонд постоянно меняет «девушек», по несколько в каждом фильме, то у Штирлица, несмотря на присутствие женщин, никаких «порочащих связей» нет вообще. Да, у него есть жена, которую он видел 5 минут 10 лет назад, в фильме есть, вероятно, влюбленная в него Габи, которая его «не интересует как шахматный партнер», есть Кэт, с которой он ведет себя скорее как заботливый отец. Но женщин в той роли, в какой мы их видим в фильмах о Бонде, в картине Т. Лиозновой нет.

Из-за этой, как нам представляется, осознанной попытки режиссера создать образ именно советского анти-Бонда в фильме иногда используются приемы, которые входят в противоречие с основным замыслом. Так, например, совершенно неожиданно звучат внутренние моноло-

ги Штирлица, озвученные не привычным уже «автором», а голосом В. Тихонова, как, например, в третьей серии, когда после радиопередачи его останавливают для проверки документов. Штирлиц голосом Тихонова сам себя хвалит, называет хвастуном и молодцом, голос героя вместо голоса автора немного сокращает дистанцию между суперразведчиком и зрителем, о которой мы писали выше, так как именно в таком случае и возможна самоидентификация зрителя с героем. И, вероятно, именно поэтому этот прием неожиданно и используется: мы не знаем, о чем думает Бонд, поэтому мы должны услышать мысли Штирлица, «сказанные» именно им, а не отстраненным рассказчиком.

М.Адамович, на наш взгляд, справедливо отмечает, что, несмотря на все попытки создать противоположного Бонду героя, они оба по своей сути одинаковы: архетипичный идеальный герой, побеждающий зло. Об архетипичности образа Джеймса Бонда, его соотношении с античной традицией мифа, равно как и других супергероев, довольно подробно писал Умберто Эко в книге «Роль читателя. Исследования по семиотике текста», в которой романам о Бонде посвящена шестая глава «Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга». Один из главных выводов, к которому приходит У.Эко в своем исследовании при анализе однотипных драматургических конструкций данных романов, а следовательно, и фильмов: современный читатель и зритель хочет видеть повторяемость одной и той же истории, а не совершенно новое, неожиданное повествование. «Как мы уже показали в другой работе [см. главу 4 данной книги], для детективных сюжетов, будь то сюжет-расследование или сюжет «крутого действия», типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. <...> Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном. <...> Читатель вовлекается в игру, в которой он знает все фигуры, все правила — может быть, даже исход, — но получает удовольствие просто от того, что следит за теми минимальными вариациями, с помощью которых победитель достигает своей цели»<sup>37</sup>.

Предпочтение зрителя/читателя наблюдать за развитием хорошо знакомой схемы вместо эффекта обманутого ожидания и прочих

<sup>37</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005. С. 263.

драматургических неожиданных конструкций — феномен известный. Это те самые древние слушатели былин, которых Д.С. Лихачев сравнивал<sup>38</sup> с современными ему мальчишками, которые в очередной раз смотрят фильм о Чапаеве. И Бонд, и Штирлиц как единство противоположностей восходят к одному герою — эпическому, былинному, описанному в книге У.Эко: «Подставим под эту бондовскую схему действия благолепного Исаева-Штирлица: Штирлиц получает задание от Центра узнать, кто затевает переговоры с союзниками, потом — представление врагов, их прощупывание, потом — досадная накладка с радисткой Кэт. <...> Штирлиц почти в тюрьме, впрочем, он сумеет всех перехитрить, перемудрить, переиграть и победить, чтобы (см.схему)<sup>39</sup> расслабиться на природе перед следующим подвигом. Вот и вся фабула. Вот и весь герой. <...> Бонд-Штирлиц, подобно Осирису, возрождается с каждой новой серией и способен к возрождению бесконечному. Потому что он — просто функция, индексы которой можно менять и менять. В этом смысле оба супергероя имеют большое основание претендовать на статус героя в античном смысле слова. Три десятка книг, два десятка фильмов о Бонде ничего не прибавляют и не развивают в характере флеминговского персонажа. На протяжении двенадцати серий лиозновского фильма, вопреки внешней заявке на психологичность, характер советского разведчика остается статичным, заданным — на уровне досье, прочитанного еще в первой серии. Все серии (или книги) — не углубление характера, но иллюстрация к заявленной характеристике. Суперзадача героя-функции — что-то вроде задачи рыцаря Георгия: побороть мировое зло в форме фашизма, коммунизма, терроризма, любого иного «изма». Тот же Эко скомбинировал свой анализ с идеей Леви-Строса о бинарных оппозициях и показал, как они управляют главными характеристиками эпопеи-триллера и выстраивают особую структуру координат некоей идеологической модели современности», — объясняет сходство двух героев М.Адамович<sup>40</sup>.

Именно такой подход характерен для эпического нарратива в жанре былин: в многосерийных конструкциях, за которыми стояла все равно концепция эпичности, возникают богатыри, действующие во благо Родины без учета положительного или отрицательного образа «царя»,

который ждет от них подвига. Их подвиг существует во имя нашей Родины, а не в рамках верховной воли, оправданность которой со временем может быть дискредитирована. На отделение интересов народа от роли главы государства обращает внимание Д.С. Лихачев, когда описывает эпическое время былин: помещенные в одно и то же время сказания о богатырях, героях, свободных от «вертикали власти» в Киеве, оставались в народной памяти в одном и том же времени, ассоциированным с князем Владимиром, хотя фактически литературный слой записанных былин свидетельствует о том, что многие «богатырские подвиги» были совершены значительно позже<sup>41</sup>. При этом обратим внимание на следующее утверждение: «Владимир был положительным лицом только постольку, поскольку он символизировал собою время единства Руси, «эпическое время», время богатырских возможностей. Однако положительное отношение к Владимиру не переходило в его идеализацию. Народ никогда не ровнял его со своими богатырями. Только богатыри были выразителями народных идеалов. Владимир не был богатырем: он сам не сражался с врагами Руси, он был пассивен, служил пассивным центром объединения богатырей»<sup>42</sup>.

Равно так же и первые фильмы о войне эпохи «оттепели», при которой было позволено не говорить о великом подвиге лично И. Сталина, помещают на первый план героя-богатыря, в том числе и парадоксально-неожиданного, что является частью создания нового эпоса: о самоотверженных героях, защищавших Родину без оглядки ни на что, включая личные обстоятельства. Здесь стоит вспомнить и фразу из переписки Сталина с Рузвельтом, которая звучит в последней серии: «Что касается моих информаторов, то, уверяю Вас, это очень честные и скромные люди, которые выполняют свои обязанности аккуратно и <не имеют намерения оскорбить кого-либо. Эти люди><sup>43</sup> многократно проверены нами на деле.» Именно эти слова из текста письма, помимо своей особой драматичности момента, продиктованной конфликтом фильма, за завязкой и развитием которого мы следили практически с первой серии, звучат еще ярче, так как оказываются закадровым

<sup>38</sup> Лихачев Д. Эпическое время былин/Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С.192-200.

<sup>39</sup> Речь идет о схеме, которую предлагает У. Эко в шестой главе книги «Роль читателя».

<sup>40</sup> Адамович М. «Не думай о «Мгновеньях» свысока». //Искусство кино. №3. 2002.

<sup>41</sup> Об этом подробнее: Лихачев Д. Эпическое время былин/Поэтика древнерусской литературы. М.1979. С.192-200. Лихачев Д. Эпическое время русских былин//Сборник в честь академика Б.Д. Грекова М.; Л., 1952. С.55-63.

<sup>42</sup> Лихачев Д. Эпическое время русских былин//Сборник в честь академика Б.Д. Грекова. М., Л., 1952. С. 62.

<sup>43</sup> Фрагмент в треугольных скобках был удален из текста в фильме, что само по себе тоже очень показательно.

текстом при проходе Исаева-Штирлица, который в рамках зрительских ожиданий должен наконец получить возможность вернуться домой. И нет, «честный и скромный» герой-богатырь, даже, а возможно и тем более, узнав об очередном ордене, все равно возвращается обратно к своему подвигу во имя народа, безо всякой рефлексии о правде о войне и советском руководстве того времени.

Былинный, эпический герой не может существовать и бывать без слушателя. Неоднократно отмечалось, в том числе в исследовании У.Эко, что вклад читателя в образ, например, того же Бонда сложно переоценить. Былинный герой должен выйти за рамки самого нарратива о его подвигах: так, собственно, и возникают анекдоты о Штирлице, он стал частью народного эпоса. При этом отметим, что по структуре и идее анекдоты о Штирлице отличаются от тех, которые посвящены Чапаеву или поручику Ржевскому<sup>44</sup>. Возможно, именно модель с закадровым голосом «автора» подтолкнула к такому типу анекдотов, построенных на лингвистических парадоксах. «Авторский» голос, разъясняющий все слишком подробно, подчеркивающий дистанцию между зрителем и героем — все это привело к тому, что у Штирлица как у героя анекдотов основной характеристикой становится рефлексия («подумал Штирлиц»), в то время как у Чапаева — житейская мудрость по сравнению с младшим товарищем («Понимаешь, Петька»), а у поручика Ржевского — пошлые шутки.

Мы рассмотрели два параметра: Штирлиц как идеализированный образ советского разведчика и Штирлиц как Бонд/анти-Бонд — былинный герой. Из сочетания этих двух характеристик возникает и **третий уровень интерпретации образа** главного фильма «Семнадцать мгновений весны». Ряд исследователей обращали внимание<sup>45</sup>, что, создавая идеальный образ советского разведчика, одновременно противопоставленного зарубежной традиции отображения шпионов, режиссер данной картины на самом деле предлагала зрителю **не героя времен Великой Отечественной войны, а героя современного, то есть начала 70-х годов XX века**. Штирлиц, как выясняется, закончивший физико-

математический факультет по специальности «квантовая механика», — образец советского интеллигента тех лет, особенно в сравнении с «бондами» Рейха, которые, как следует из «Информации к размышлению», не могут похвастаться наличием у них высшего образования. «Тихонов действительно воплотил в Штирлице почти идеальный образ умного, сдержанного и самоироничного интеллигента, в то же время освобожденного от стереотипных интеллигентских слабостей. Железного интеллигента. Играющего в шахматы и на рояле. Знающего толк в старинных книгах и в античном искусстве. Деликатного по отношению к окружающим и в то же время закрытого для посторонних глаз. Вежливого даже во время допроса и подавляющего собеседника псевдо-рациональными софизмами», — пишет М. Липовецкий<sup>46</sup>.

Тут стоит обратить внимание и на выбор артиста для исполнения главной роли: «Недаром Юлиан Семенов продвигал на эту роль Арчила Гомиашвили, уже сыгравшего Остапа Бендера в фильме Леонида Гайдая (1971), тогда как Лиознова видела в роли Штирлица Олега Стриженова, главного романтика 1960-х, ассоциирующегося как с героическим Овдом из фильма Александра Файнциммера и Николая Акимова (1954), так и с аристократом Говорухой-Отроком из «Сорок первого» Григория Чухрая (1956). Тихонов оказался удачным компромиссом между этими интерпретациями Штирлица — то есть сам выступил в роли медиатора между двумя полярными версиями интеллигентской самореализации: героико-романтической и плутовской»<sup>47</sup>.

В.Тихонов к началу 1970-х годов сыграл несколько ролей «интеллигентов», резко отличающихся от его более ранних опытов в таких фильмах, как «Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1957) или «Чрезвычайное происшествие» (реж. В. Ивченко, 1959). До того как стать Штирлицем, Тихонов сыграл Андрея Болконского («Война и мир», реж. С. Бондарчук, 1965) и сомневающегося, несколько потерянного после разоблачения культа личности учителя истории в «Доживем до понедельника» (реж. С. Ростоцкий, 1969).

Штирлиц — герой «нашего» времени, то есть времени выхода фильма, а вовсе не того, о котором рассказывается в фильме. Собственно, и главная интрига фильма — проблема сепаратных переговоров, которую

<sup>44</sup> Большая часть анекдотов построена на языковой игре, основной прием в анекдотах про Штирлица — это каламбур, и, как отмечает А.Ф. Белоусов, Штирлиц — единственный герой анекдотов, чей образ «дурака» создается именно таким образом. Подробнее об этом: Белоусов А.Ф. Анекдоты о Штирлице // Живая старина. — 1995. — № 1. — С. 16–18, Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. — 2-е изд., исп. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2002.

<sup>45</sup> М.Адамович, М.Липовецкий, С.Ловелл и пр.

<sup>46</sup> М.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).

<sup>47</sup> Там же.

разоблачает и предотвращает Штирлиц, — это история идеологически более важная во время Холодной войны, как уже отмечалось выше, чем попытка описать народный подвиг при сопротивлении захватчикам, как это сделано в фильме «Вызываем огонь на себя» и даже в какой-то степени в картине «Майор «Вихрь». Штирлиц по факту — герой современный (выходу фильма), а не ретроспективный: все его характеристики и качества идеализированного разведчика релевантны именно в парадигме нарратива 70-х годов, где Запад выступает уже не союзником, а врагом, а «идеальные» качества главного героя совпадают со стереотипными представлениями и ожиданиями от советского интеллигента. Штирлиц, «казачий» идеальный разведчик и анти-Бонд, существует в пространстве представлений об идеальном интеллектуале 70-х, с образованием в квантовой физике, фортепиано, теннисом, встречами в музее со своими агентами, он даже не стреляет в спину Клаусу, ждет, когда тот повернется. Равно как и само воссоздание по «заказу» КГБ истории о вымышленных героических разведчиках служило текущим целям восстановления позитивного образа сотрудника спецслужб, так и идеализированный, практически былинный образ главного героя не имел никакого отношения к событиям времен 40-х годов — в нем отобразился идеализированный образ времени выхода фильма.

#### **«ВАРИАНТ «ОМЕГА» — ГУМАНИЗАЦИЯ ОБРАЗА СОТРУДНИКА СПЕЦСЛУЖБ**

Главный герой многосерийного художественного фильма «Вариант «Омега», вышедшего в 1975 году, стал антиподом Штирлицу, несмотря на присутствие в его образе разнообразных составляющих «главного разведчика» времен Великой Отечественной войны. Мы указывали, что образ Штирлица частично построен на противопоставлении образу Бонда: создатели фильма «Вариант «Омега» смогли предложить нового героя, одновременно и не равного Бонду и противопоставленного Исаеву. Эти отличия можно обнаружить на различных уровнях: и в экспозиции, и в сюжетной конструкции, и в выборе актера для исполнения этой роли, и т.д.

Если герой в исполнении Тихонова возникал в первых кадрах как бы из ниоткуда и мы по крупницам на протяжении первых серий вроде восстанавливали его биографию, то персонаж Даля сразу появля-

ется в рамках военных действий: очевидно, прошла удачная операция (относительно удачная, так как он был ранен), после которой Скорин возвращается обратно в Москву. Улыбающийся, живой Скорин в исполнении О.Даля — в первую очередь человек со всеми страхами и слабостями, а во вторую — разведчик. Практически первое, что мы о нем узнаем: у него есть сын, хоть он и формально холост, о существовании которого он не знал.

Довольно быстро мы узнаем, что стал он разведчиком скорее случайно и вопреки своим желаниям и устремлениям: «вербовка» студента, изучавшего немецкую филологию, произошла для него неожиданно, он боялся многие годы и, в общем, до сих пор испытывает страх, но в конце концов полюбил свою работу, как это следует из его собственного признания новому начальнику, заменившему старого, которому главный герой явно не доверяет, но при этом в актерском исполнении Е. Евстигнеева этот персонаж вызывает у зрителя безусловное доверие. Нам еще раз таким образом подчеркивают не только сложность работы разведчика и его трудность в установлении новых связей, но и его «вырванность» из контекста жизни, которая разворачивается без него. Главной иллюстрацией тут, конечно, является ребенок, рожденный в его отсутствие, но и сцена разговора с новым начальником — тоже элемент конструирования этого образа.

Большая часть эпизодов, посвященных событиям в СССР, направлены именно на то, чтобы показать зрителю, используя различные приемы, всю многогранность подвига, который совершает «нелегал». Если в истории Штирлица многолетняя разлука с женой — лишь штрих, а жизнь на Родине за пределами видения главного героя существует лишь в сводках и донесениях, то в «Варианте «Омега» довольно много экранного времени первой серии уделяется тому, чтобы показать, что трудности жизни советского разведчика не ограничиваются лишь подвигами, его годы за пределами родной страны означают еще и то, что другая, тоже, в общем, настоящая жизнь проходит мимо, и вернуться в нее нелегко. Главный персонаж таким образом сразу заявляется не совсем как герой, он одновременно и в какой-то степени жертва своего героизма и своего долга перед Родиной. Вопрос «цены» подвига также фигурирует практически сразу: старший лейтенант Петрухин (В. Яковлев) говорит, что данным, которые раздобыл Скорин, нет цены. «Есть цена, — отвечает Скорин. — Человек погиб, меня вытаскивая».

В отличие от Штирлица в Скорине нам в первую очередь показывается человек, которому скорее в силу обстоятельств пришлось выбрать опасную работу, и лишь во вторую, то есть в следующих сериях, он — профессионал, мастер своего дела. Через это соперевживание главного героя и строится главная интрига: не Скорин собирается разоблачать очередной заговор, а для него специально тщательно готовится ловушка, в которую он и отправляется. Противопоставление образу главного героя фильма «Семнадцать мгновений весны» этим не ограничивается: в «Варианте «Омега» множество намеков, подчеркивающих одновременно и связь, и различие Штирлица и Скорина. Так, например, рисунки фломастером самого себя (2-я серия) выполнены практически в той же технике, что и портреты тех четырех фашистских деятелей, из которых выбирает Штирлиц того, за кем он должен проследить. Кроме того, стоит отметить, что и сцена в баре, куда он привозит Лотту (третья серия), с немолодой женщиной, собеседницей главного героя, намекает на аналогичные сцены из первых эпизодов «Семнадцати мгновений весны». Мы можем наблюдать «диалог» двух разных образов, речь не столько о продолжении и развитии характера, сколько, как и было сказано, о противопоставлении.

Штирлиц уникален в ровности и одинаковости реакций на самые различные ситуации, лишь изредка мы наблюдаем «человечность» в его словах (например, он обращается к Кэт — «малыш»), но это никак не находит никакого выражения в актерской игре. Выбор О. Даля для роли Скорина подчеркивает, что перед нами не некий «функционер», каким предстал Штирлиц: персонаж Даля в отличие от своего предшественника — мастер перевоплощений. То он разумный солдат Рейха, то он развязный коммерсант, снимающий квартиру, то — рассеянный прохожий в очках, отвлекающий внимание сотрудника гестапо. И неожиданно этот разнообразный персонаж вдруг оказывается хладнокровным героем, выдвигающим свой ультиматум главному противнику. Если Штирлиц довольствовался логическими конструкциями, в том числе и когда речь шла о необходимости оправдания самого себя в сложных ситуациях, то герой О. Даля, скорее, весь в кажущейся импровизации. Только в самом конце мы понимаем, что все действия Скорина были тщательно спланированы, в отличие от того же Штирлица, который действовал исходя из текущей обстановки и пусть взвешенно, но тем не менее принимал решения, основываясь на данных и вводных, полученных по мере выпол-

нения задания. Иными словами, драматургическая конструкция обоих произведений — диаметрально противоположная. В «Семнадцати мгновениях весны» каждый шаг главного героя, давно внедренного агента, становится следствием предыдущих эпизодов, в «Варианте «Омега» — мнимое движение по течению на самом деле — результат продуманной операции, в которой не только главный герой, но и все его соратники выходят победителями.

В «Варианте «Омега» отдельное место занимают литературные образы и намеки — это скорее приближает данный многосерийный фильм к картине «Щит и меч», чем к произведению Т. Лиозновой. Как уже отмечалось, в традиции 70-х годов важно, что у Штирлица основное образование — физика. Еще более показательно, что у Скорина — это немецкая филология. На протяжении пяти серий регулярно звучат стихи немецких поэтов, в основном запрещенных в нацистской Германии. Их знает не только Скорин, но и его антагонист — Шлоссер (И. Васильев). Тут, как и в «Майоре «Вихре» (сравнить, например, с пианистом в исполнении А. Ширвиндта), неожиданно в рамках довольно незначительных с точки зрения основного повествования эпизодов возникает образ запрещенного нацистами искусства (например, Гейне, чьи стихи — ключ к шифру). Как мы увидим впоследствии, эта тема нашла свое отражение и в более поздних российских фильмах, где вопрос о запрещенных литературных произведениях — вопрос маркера самоидентификации (например, персонаж Д. Дюжева, читающий Гете в оригинале, в сериале «Истребители» (реж. А. Мурадов, 2013). Этим не ограничивается литературный «фон» данной картины. Как и в фильме «Щит и меч», тут возникают намеки на художественные произведения, важные для того времени. Так, например, гестаповец-садист Вальтер (Х. Харавез) подчеркнуто, в том числе и согласно репликам других персонажей, все время ходит в темных очках. Более того, в 4-й серии Скорин кричит: «Пусть он снимет очки» — это очевидная параллель с Абадонной из романа «Мастер и Маргарита», вышедшего отдельной книгой в 1973 году, то есть за несколько лет до фильма. При этом, как известно, в романе Булгакова (а издание 1973-го — третья официальная публикация на тот момент) Абадонна — демон войны. Сложно судить, осознанно ли авторы повести «Операция «Викинг» и сценария «Варианта «Омега» Н. Леонов и Ю. Костров, а вслед за ними и режиссер А. Воязос подчеркивали связь Вальтера с булгаковским персонажем, но в любом случае

место и роль, и место «службы» у этого персонажа несколько иные, чем у демона войны в «Мастере и Маргарите». У Булгакова, как известно, Абадонна — беспристрастный наблюдатель за жертвами войн, Вальтер — хладнокровный палач гестапо на службе у Маггиля, чье имя созвучно Майгелю, барону-доносчику НКВД в романе Булгакова, перед убийством которого Абадонна как раз и снимает очки. Нам представляется, что более подробное изучение этого «переворота» замысла Булгакова в произведении Н. Леонова и Ю. Кострова не вписывается в рамки данного исследования и представляет интерес скорее для культурологического анализа. Тем не менее мы считаем, что эта литературная параллель заслуживает внимания.

Сердечный приступ Скорина из-за пыток, которые на его глазах устраивает Вальтер, и спланированное убийство Вальтера впоследствии — это тоже подчеркнутая «человечность» главного героя, противопоставленная профессиональной «холодности» предшественника.

Отдельно эту разницу в образах главных героев можно увидеть и благодаря песням, которые звучат в финале каждой серии обоих фильмов. «Песня о далекой Родине» (муз. М. Таривердиева, сл. Р. Рождественского), равно как и «Мгновения» (муз. М. Таривердиева, сл. Р. Рождественского) в исполнении И.Кобзона, — это музыкально-поэтическое отражение того образа, который нам предлагается в фильме. Темы, предложенные в этих произведениях, то есть далекая, недоступная Родина, пока ты ждешь того момента, когда ты исполнишь свое предназначение и долг, описывают внутренний конфликт и напряжение главного героя, героя исключительного. Песня «Где он, этот день» (муз. Б. Троцюка, сл. Р. Рождественского) в непрофессиональном исполнении О. Даля могла бы подойти как «монолог» любому участнику войны, необязательно разведчику, это слова обычного, не исключительного человека, который воюет против врага вместе со всеми остальными, такими же, как он, героями той войны.

Штирлица в этом фильме, на первый взгляд, больше напоминает Шлоссер. Это он — настоящий аристократ-интеллигент, который знает Гейне не потому, что получал специальное образование, а потому, что так положено человеку с аристократическим образованием. Он играет в теннис, в шахматы и на пианино. Он продумывает сложную комбинацию, немногословен и эмоционально скрытен. Если внутренний конфликт Скорина — это вопрос отказа от «настоящей» жизни ради долга

во время войны, то есть переживания практически любого советского гражданина того времени вне зависимости от типа военной службы, то внутренний мир Шлоссера — это конфликт иного рода: он выполняет долг перед Родиной вопреки своим искренним убеждениям. Как известно зрителю практически сразу, ни отец Шлоссера, ни сам Шлоссер не принимали идей фашизма, Шлоссер пострадал в свое время из-за того, что, как говорится в фильме, правильно оценил военную мощь Советского Союза и т.д. Если Шлоссер и похож в чем-то на Штирлица, то скорее не того, каким Штирлиц мог бы выглядеть в фильмах начала 2000-х: не принимающий идей и методов партии, но выполняющий свой долг перед Родиной. О подобном конфликте речь пойдет ниже, для советских героев тех лет он был невозможен в силу идеологических причин, о чем уже говорилось.

И тем не менее Шлоссер занимает чуть ли не больше экранного времени, чем Скорин. Именно его операция, его замысел — и завязка, и развитие сюжетного повествования фильма. И именно его внутренний конфликт представляет интерес не только для Симакова и Скорина как возможность для последующей вербовки, но и для зрителя. Он привлекателен, он всячески избегает связи себя со злом и насилием (например, он просит убрать фотографии евреев, в чей дом он въехал), но долг заставляет его искать оправдание необходимости этого насилия, и вся его философия в этом отношении заключается в его словах «люблю охоту, но не люблю стрелять». И чем более сюжет приближается к развязке, тем чаще нам показывают именно Шлоссера, а не Скорина: в начале фильма мы знали о чувствах и переживаниях советского разведчика, ближе к концу — немецкого офицера, и даже действия Скорина, «одного из нас», которому мы так сопереживали вначале, мы воспринимаем глазами Шлоссера. На это обращает внимание В. Демин: «Но в какой-то момент, ничем не отмеченный, мы начинаем смотреть на Скорина только извне. Раньше мы знали о его чувствах, намерениях и поступках, а теперь о них остается лишь гадать. Эффект неожиданной концовки от этого, естественно, возрастает, но не слишком ли дорогой ценой? Скорин, оказывается, в тишине терпеливо ковал оружие своей будущей победы, но от нас-то почему это утаивали? Поединок в результате перестал быть поединком. Он превратился в традиционное приключенческое действие. Три долгих раунда, три полные серии из пяти мы наблюдали уверенную игру в одни ворота, как вдруг, подводя

итоги, нам сообщили, что победила обороняющаяся команда, потому что были произведены такие-то и такие-то удары, о которых мы доселе не имели представления. Побеждал Шлоссер, а победил Скорин. Разве мы не рады? Мы очень рады, но и обескуражены. Обескуражены вместе со Шлоссером. Он обманут и проиграл, мы выиграли, но тоже чувствуем себя сценарно обманутыми»<sup>48</sup>.

У «Варианта «Омега» размах значительно, скажем, «скромнее», чем у картины Т. Лиозновой: мы говорим не только о количестве серий, визуальных решениях и пр. В данном случае имеется в виду количество персонажей, принимающих участие в фильме, а главное, количество «антагонистов» главного героя. У Штирлица было много противников-оппонентов, ему не только нужно выбрать одного из четырех отрицательных персонажей, он параллельно вынужден противостоять Шелленбергу, Мюллеру и мн.др. И все они — «серьезные игроки». В «Варианте «Омега» у Скорина их, по сути, двое: Шлоссер и несколько карикатурный в своей амбициозности, провинциальности и кровожадности Маггиль, который скорее пародия на Мюллера, чем подражание. Тут стоит обратить внимание на выбор артиста для исполнения роли главы местного гестапо: безусловно, А. Калягин вызывает некоторые ассоциации с Мюллером в исполнении Л.Броневого, но первый лишен, разумеется, всей той многогранности образа Мюллера, благодаря которой персонаж Л.Броневого так полюбился советским зрителям. Тем не менее эта аллюзия очевидна. Маггиль в исполнении А. Калягина — это усеченный, редуцированный образ Мюллера, больше похожий на пародию, чем на реминисценцию, со всеми рассуждениями о собственной сентиментальности, пользе берущей во время пыток и пр.

А. Воязос предложил новую драматургическую конструкцию, суть которой — противостояние двух равных героев, Шлоссера и Скорина. Именно на этом противостоянии и строится основная интрига фильма, не на раскрытии заговора или предотвращении какой-то опасной для СССР операции, а именно на многосерийном поединке двух профессионалов. Для реализации подобной задачи не только советский разведчик, но и его соперник должен вызывать интерес и сопереживание у зрителя, к чему и располагает выбор такого персонажа, как Шлоссер, патриота, но не идейного фашиста, аристократа, выполняющего долг перед своей родиной. Для усиления эффекта этого противостояния

появляется и женский образ, то есть Лотта (Е. Прудникова). В сцене в ресторане Лотта сидит между ними обоими, переводит взгляд с одного на другого, а музыкальное сопровождение, реминисценция одной из тем «Лебединого озера», подчеркивает эту тему двойничества, выбора между «белым» и «черным» лебедем.

Подчеркнем, в фильме нет проблемы выбора между двумя мужчинами, выбора, скажем, «романтического», глазами Лотты мы смотрим на двух ярких противников, у каждого из которых — выполнить долг значит пережить другого. И сама Лотта при этом — новое лицо в телевизионных женских нацистских персонажах: искренняя девушка с некоторыми амбициями в карьерном росте, она, оказавшись в подвалах местного гестапо, разочаровывается в методах, которые использует ее государство для достижения своих целей. Спокойные, умные и в чем-то привлекательные фашисты в фильме Т. Лиозновой, как известно, вызвали некоторое недовольство в определенных кругах ветеранов войны, так как последние видели в этом эстетизацию нацизма и образа врага. В фильме А. Воязоса эта проблема решена иначе: главные герой и героиня не поддерживают идеи фашизма, они стремятся служить родине, и именно благодаря такому подходу возникает возможность зрительского сопереживания. Отметим также важный элемент в построении этого конфликта: Шлоссер все время выглядит победителем. Он придумал ловушку, в которую отправляется Скорин, он быстро его вычисляет благодаря якобы ошибкам, которые совершает советский разведчик, он освобождает его из гестапо и договаривается о сотрудничестве. И весь эффект неожиданности, необходимый для жанра шпионского детектива, возникает именно в пространстве их противостояния: в последней серии выясняется, что все действия Скорина были тщательно спланированы и Шлоссер вовсе не выигрывал все это время, а шел к поражению в рамках продуманного плана советских спецслужб.

Фильм «Вариант «Омега», один из последних советских многосерийных фильмов о достижениях спецслужб во время Великой Отечественной войны, предложил зрителю новый образ: вместо холодного и в какой-то степени чужого разведчика возник другой персонаж — высокопрофессиональный солдат, чьи человеческие слабости не скрывались, а подчеркивались. Таким образом зритель мог увидеть себя в этом герое, в отличие от предшественников подобных персонажей. Кроме того, формирование образа «умного врага» вышло на новый уровень, главный антагонист вызывает не только восхищение, но и в

<sup>48</sup> Дёмин В. Достоинство стремительного жанра. /Большие проблемы малого экрана. М., 1981. С. 110.



какой-то мере — сочувствие. А, следовательно, поединок между такими персонажами привлекает больший интерес.

### **«ГДЕ ТЫ БЫЛ, ОДИССЕЙ?» — РАССИНХРОНИЗАЦИЯ ОБРАЗА В РАМКАХ СЛОЖИВШЕГОСЯ ШАБЛОНА**

Противостояние двух персонажей как основной прием кино- или телеповествования<sup>49</sup> — прием, ставший в те годы и впоследствии довольно популярным. Тут стоит обратить внимание, например, на картину «Сыщик» («Игра на вылет», реж. Дж. Манкевич, 1972) и ее более поздний одноименный ремейк (реж. К. Бран, 2007). Этот жанр был реализован значительно позже и на российском телевидении: так, например, на противостоянии двух героев построен сериал «Откровения» (реж. А. Красовский, Дм. Петрунь, А. Маликов, 2011). Но если мы вернемся к данному конфликту в рамках заявленной тематики, то тут стоит отметить, что он лег в основу фильма пусть и менее популярного, но тем не менее также значимого в историографии формирования образа героев Великой Отечественной войны в телевизионных многосерийных фильмах. Речь идет о трехсерийной картине «Где ты был, Одиссей?» (реж. Т. Золоев, 1978). Две серии из трех данной картины посвящены именно противостоянию двух персонажей.

Картина Т. Золоева с точки зрения содержания скорее итог всех предыдущих многосерийных фильмов данной тематики, чем «новое слово». Метафорически тут было бы, на наш взгляд, уместно применить образ поезда, который в результате уехал в тупик вместо того, чтобы двигаться дальше. Сама сюжетная интрига, задачи, которые решает Птижан-Леман, — это некоторый набор уже устоявшихся стереотипов, в которых даже не очень внимательный зритель без труда узнает реминисценции практически из всех предыдущих телевизионных (и не только) фильмов о разведчиках времен Великой Отечественной войны. Тут и задание предотвратить проведение сепаратных переговоров, и заговор Канариса, и легенда о поиске невесты в оккупированном городе, и сама конструкция, при которой немецкий контрразведчик побеждает по ходу действия практически всего фильма, но в последний момент становится понятно, что он лишь угодил в ловушку, расставленную советским шпионом.

<sup>49</sup> Речь идет о ситуации, когда в кадре только два персонажа: герой и его антагонист.

Тем не менее именно в этой картине, в первом цветном, а не черно-белом многосерийном телевизионном фильме о войне, предлагается новый герой, вернее — очередной (и на самом деле последний), как было уже сказано выше, «тупиковый» этап эволюции советского разведчика как главного героя войны. Несмотря на то, что в этом фильме нет, по сути дела, практически никаких примет военных действий (только срочная эвакуация, с которой начинается третья серия, и старая церковь после бомбежки), деятельность главного героя вписана в контекст подвига народного: в прологе на фоне старых фотографий закадровый голос сообщает, что в данном фильме предполагается рассказать о «солдате минувшей войны, который жил и воевал иначе». И это герой под оперативным псевдонимом «Странник», который в фильме называется «Одиссей». Несмотря на то, что практически все остальные кодовые имена и позывные в этой картине восходят к древнегреческой мифологии (см. так же «Орфей» и «Зевс»), мы бы хотели остановиться именно на выборе этого персонажа не только как ключевого, но и заглавного.

Миф об Одиссее — это, как известно, миф о возвращении домой. Борхес выделяет его наряду лишь с тремя другими архетипическими конструкциями как основу всей мировой литературы: «Историй всего четыре. <...> Вторая, связанная с первой, — о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке, и о северных богах, вслед за уничтожением земли видящих, как она, зеленея и лучась, вновь восстает из моря, и находящихся в траве шахматные фигуры, которыми сражались накануне»<sup>50</sup>. Не обсуждая правоту или неправоту Борхеса в его утверждении о количестве лишь четырех сюжетов, обратим внимание на следующее: миф об Одиссее — это миф о возвращении, когда основное сражение осталось позади. При анализе образа главного героя «Варианта «Омега» мы обращали внимание, что «проблема возвращения» для него звучит довольно остро. Именно благодаря этой «проблеме», несостоявшегося возвращения его экранного предшественника (Штирлица), мы видим в Скорине в первую очередь человека и лишь во вторую — профессионала. Сравнение с Одиссеем создает совершенно иную реальность, не подчеркивает эпичность подвига, а акцентирует именно проблему «дороги домой». Дополнительно этот эффект желаемого, но невозможного пока возвращения создает образ некоей женщины, о которой Птижан как бы

<sup>50</sup> Борхес Х.Л. Четыре цикла. // Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т.2. Р., 1994. С. 259-260.

думает практически во всех самых сложных ситуациях, включая допросы и пытки, и который вроде как помогает ему выйти из этих мучительных ситуаций победителем. Тут стоит отметить, что подобный женский образ вызывает в первую очередь вовсе не ассоциацию с Пенелопой, ожидающей возвращения Одиссея, а скорее с фильмом «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль, 1970), где под музыку того же композитора И.Шварца появляется Катерина Матвеевна, которой Сухов как бы пишет письма. Если в фильме В. Мотыля и была действительно заложена одна из четырех, по мнению Борхеса, историй (в том смысле, что Сухов, как Одиссей, пытается вернуться домой), то решение ее в данной картине было скорее юмористическое. В «Где ты был, Одиссей?» визуализированное воспоминание о безымянной «Пенелопе» не анекдот, а серьезная опора в сопротивлении героя при пытках, хотя при этом сам прием спасительного образа женщины не может не вызывать аллюзии на его предшественника, картину В. Мотыля. Когда мы говорим о метафорическом «тупике», в который приехал «поезд» поиска и эволюции образа главного героя в подобных многосерийных фильмах о войне, мы на самом деле имеем в виду даже не эту проблему использования уже установившихся юмористических приемов в ситуации драмы и трагедии. Сама идея рассматривать разведчика как Одиссея, а его деятельность в рамках мифа о возвращении домой, совершенно не подходит к героическому эпосу, то есть эпическому нарративу, который пытались сконструировать в те годы. Это вовсе не означает, что такая интерпретация не имеет права на существование, более того, как отмечалось выше, в фильме «Вариант «Омега» эти аспекты «возвращения» играют важную роль в формировании образа главного героя. На наш взгляд, помещение главного героя в пространство именно этого мифа не соответствует той идеологической задаче, которая ставилась в те годы, в особенности если речь идет о сотрудниках спецслужб времен Великой Отечественной войны.

При этом основная интрига фильма не про возвращение и даже не про трудности, с которыми сталкивается «Одиссей», которые бы ему мешали. При формальном подходе, как уже было сказано выше, этот фильм — скорее «коктейль» сюжетных поворотов из предыдущих многосерийных фильмов, к которому добавляется и выбор артиста — исполнителя главной роли. Донатас Банионис, выдающийся литовский советский артист, стал по-настоящему знаменитым после

того, как исполнил роль разведчика Ладейникова в очень популярном и первом в истории советского кинематографа фильме, посвященном деятельности спецслужб во время «холодной войны» («Мертвый сезон» (реж. С. Кулиш, 1968). В то же время, в отличие от своих «предшественников», в данной картине все эти сюжетные повороты детально персонажи не обсуждают: авторы как будто исходят из того, что зрителю, в общем, все и так известно, достаточно бросить пару фраз, и зритель уже понимает, о чем пойдет речь. Таким образом получается, что все эти, скажем, «заимствования» в фильме не играют значимую роль, на первый план (в первых двух сериях) выходит именно противостояние двух героев, их диалоги, психологический поединок. Отметим при этом, что содержание третьей серии сильно отличается от вполне выстроенной концепции первых двух: случайное или неслучайное попадание Птижана в руки Эрлиха, его дальнейшая вербовка с пытками и притчами, которая в результате оборачивается вербовкой самого немецкого офицера, и стремительным самоубийством противника — все это вполне могло бы быть законченным произведением. Но по каким-то причинам авторы предлагают третью серию, где «Одиссей», преодолев множество препятствий, тем не менее, совершает подвиг, который позволяет его рассматривать как одного из «солдат минувшей войны, который жил и воевал иначе». Третья серия при этом выглядит лишней, она противоречит обоим замыслам: как и нарративу об Одиссее, так и скрупулезно созданной драме поединка двух преданных своему делу противников.

Можно предположить, что данная картина, у которой главное достоинство — ее визуальное решение, а вовсе не интрига, — не заслуживает столь подробного анализа. Тем не менее нам представляется важным отметить этот одновременный «тупик» и «прорыв». Многосерийный фильм «Где ты был, Одиссей?» в первых двух сериях предложил новый уровень конфликта, подходящего для телевидения (и не только телевидения, но и новых кинематографических форм, как указывалось выше, например, в фильме «Сыщик»): минимальное количество персонажей и интерьеров, в кадре в основном — два персонажа и только текст, обмен репликами, оставляющими пространство для самостоятельной интерпретации, а также визуальное решение — приковывают зрителя к экрану. В фильме нет ни хроники, ни каких-либо особых спецэффектов, только диалоги и внутренние, возможно, временами избыточные, монологи главного героя. Яркие красочные кадры, прекрасная операторская

работа (В. Кромас), безусловно, играют важную роль в формировании этого нового телевизионного жанра повествования. При этом слабая драматургия одновременно уводит весь этот процесс эволюции героя войны в лице сотрудника спецслужб, то есть разведчика, практически в никуда, в некоторый тупик осмысления образа «неизвестного героя», который тиражировался по пусть и неофициальным, но все же ясно выраженным рекомендациям КГБ СССР не ради воссоздания образа войны, а ради реабилитации деятельности спецслужб после вскрытия архивов.

### ГЛАВА 3

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВЫХ ЖАНРОВ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ВЕРСИЯХ КИНОЭКРАНИЗАЦИЙ

### «НА ВСЮ ОСТАВШУЮСЯ ЖИЗНЬ» — ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ В МЕЛОДРАМЕ О ВОЙНЕ

Было бы неправильно утверждать, что в советских телевизионных фильмах Великая Отечественная война была представлена только глазами разведчиков, давно работающих в тылу врага. К 30-летию празднования Победы был снят четырехсерийный фильм «На всю оставшуюся жизнь» (реж. П. Фоменко, 1975) — первый художественный фильм в истории советского телевидения, в котором авторы пытались передать зрителю ощущение войны глазами рядовых участников. В романе В. Пановой «Спутники», второй экранизацией которого является эта картина, рассказывается о работе на протяжении четырех военных лет санитарного поезда. Фильм П. Фоменко уникален не только новой для телевидения темой, но и своим местом в истории советского телевидения.

«На всю оставшуюся жизнь» — это поиск нового языка, но основанного не на кинотрадиции, а на традиции театральной. При этом художественные решения данной картины определены не столько самой театральной традицией в целом, сколько спецификой подхода именно П. Фоменко, перенесшего в этот телефильм из театра именно свою узнаваемую режиссерскую стилистику. Отметим сразу, что большинство этих узнаваемых режиссерских решений никак не связаны с заявленной темой — созданием образа Великой Отечественной войны: Фоменко предлагает использовать телевизионные возможности как расширение театрального повествования, но этот подход был бы возможен и в МХФ на любую другую тему: в «На всю оставшуюся жизнь» мы не увидим практически ни одного приема, который был бы продиктован именно

тематикой картины, а не поиском внутри относительно новой формы аудиовизуального произведения возможностей синергии театральных и кинопринципов.

Как пример именно режиссерско-театрального почерка П. Фоменко можно привести разнообразные повторы. Это повторы слов, фраз, даже диалогов. Все ключевые фразы, особенно в воспоминаниях главных героев, повторяются минимум по два раза. Речевая характеристика персонажа — это повтор одного и того же высказывания («Прелестно» у Камина (В. Гафт), «О витязь, то была Фаина» у Соболя (Гр. Гай), «Здрасьте Саша, дядя Саша» у дядя Саши (В. Золотухин). Драматургия некоторых сцен, как это часто бывало в театральных постановках П. Фоменко, построена именно на этих повторах. Так, например, в воспоминаниях Данилова о том, что происходило в первые дни после 22 июня 1941, его жена произносит: «Заместителю твоему — дали? Дали! Главному бухгалтеру — дали? Дали! (речь идет о брони — авт.) <...> Никого тебе не жалко, ни меня, ни Ванюшку, никого!». Эти реплики сами по себе, повторяющиеся два раза, можно было бы воспринять именно как характеристики жены Данилова: она не вызывает особого сочувствия, во время одного из последних «внутренних монологов» Данилов говорит о том, что он жил без любви и будет жить дальше. Тем не менее этот прием не единичен, он используется постоянно и не только на уровне реплик и даже диалогов, но и визуально. Та же сцена, в которой жена Данилова сообщает о начале войны, повторяется дважды: Данилов с сыном в кровати утром, с ним же на улице и т.д. И также повторяется зрительный ряд некоторых сцен в поезде, а не только некоторые реплики (например, один из пациентов спрашивает про своего товарища в первой и во второй серии). Интересно при этом, что повтор сцены Данилова с сыном не просто буквальное воспроизведение через 20 минут того, что уже увидел зритель, — это развитие предыдущего «флешбэка», где договариваются фразы из радиосводки, которые не прозвучали в первой части, а воспоминания выглядят более полными, то есть предлагающими зрителю весь контекст, в котором главный герой принимал решение отправиться на фронт и возглавить поезд. Повтор, в том числе и визуальный, как прием используется не только в создании образа жены Данилова: он используется для «описания» очень многих героев и ситуаций. Если бы эти повторы существовали только как речевые характеристики, этот прием вряд ли бы заслуживал внимания как один

из признаков телевизионного языка. При анализе предыдущих МХФ мы иногда отмечали некоторую «театральность» в отношении композиции кадра, то есть некоторую скудность режиссерских решений, но в данном случае мы имеем дело с нарочитым повтором кадров и планов, смысл которого заложен в режиссерской интерпретации возможностей языка телевидения в сочетании с его театральным опытом.

Для Фоменко телевидение — это именно расширение возможностей того, что он делает на театральной сцене, а не некая адаптация киноприемов для небольшого экрана. Именно этим объясняются и повторы, и другие визуальные приемы. Например, крупный план, на котором артист смотрит прямо в камеру, — очевидная замена выхода на авансцену. Возможности закадрового звука именно с таким крупным планом в его постановке — это именно то режиссерское решение, которое, вероятно, не очень подходит для кино, но органично переносит театральную традицию на телеэкран. Этот прием используется в первую очередь для создания «флешбэков». Мы уже обращали внимание на аналогичный прием в фильме «Щит и меч», но там был использован просто стоп-кадр, а в картине «На всю оставшуюся жизнь» переход к флешбэку осуществляется именно через крупный план смотрящего в камеру артиста, где обязательно с музыкальным сопровождением и закадровым монологом и осуществляется переход к некоему важному воспоминанию. Отметим, что постепенно в следующих сериях вместо воспоминаний таким же образом подаются мечты героев, их сны, надежды и даже иногда кошмары (например сон одного из героев, как его встречают в деревне как победителя и затем, как его никто не встречает, потому что он приходит на костылях). Более того, в первой серии один флешбэк встраивается в другой — так воспоминания Лены Огородниковой о том, как она провожает мужа на войну, являются частью воспоминаний Данилова. При этом аудиосопровождение, будь то музыка или та же радиосводка, используется как фон при монтаже «воспоминаний» с крупным планом «сегодняшнего» дня: визуальный ряд, скрепленный одним и тем же звуковым фоном, предлагает нам чередование этих кадров. В этом есть и тот же вышеупомянутый художественный прием повтора, так как камера «перескакивает» из прошлого в настоящее, предлагая одни и те же сцены из дня сегодняшнего и напоминая зрителю, что это «флешбэк» или «мечта» героя. В некоторых случаях для такого крупного плана, с которого начинается флешбэк или изображение мечты героя,

используются трансфокатор: быстрое, немного небрежное укрупнение для перехода на телевизионную «авансцену» — один из ряда приемов, которые использует Фоменко в создании этой синергии театра и телевидения. «Внутренний монолог» при этом не всегда визуально соответствует тому, что произносится в кадре: иногда выражение лица героя — скорее прелюдия к следующей реплике, чем ее иллюстрация.

Как мы отметили, воспоминания-флешбэки постепенно превращаются в мечты, которые передаются ровно теми же художественными приемами, что и «факты» из прошлого. Более того, не только мечтания героев, но и сами воспоминания подаются зрителю не глазами участников событий (что, возможно, логично для мечтаний, но нарочито неоправданно для моментов памяти), а как кинокартинка: тот же эпизод Данилова с сыном — мы видим и сына, и отца. Такой образ событий из памяти героя в принципе довольно распространенный прием. Но чем больше «воспоминаний» нам предлагают через крупный план персонажа, тем меньше в них эмоционального восприятия самого героя и больше кадров из прошлого, которые видит скорее сторонний наблюдатель. Так, например, персонаж С.Дворецкого, который ищет своего товарища в санитарном поезде, «вспоминает», как тот его спас — в кадрах, которые повествуют об этом событии, нам показывают, как героя в бессознательном состоянии несут куда-то, перекинув через плечо. Огородникова прощается с мужем на вокзале — мы не видим мужа ее глазами, мы видим обнимающуюся пару. Большая часть этих флешбэков — это не попытка воссоздать воспоминания, это именно контекст, в котором «вспоминающий» нам показан как один из участников событий. Параллельно с таким взглядом на себя со стороны возникают и воспоминания другого типа: например, лицо некоей Фаины (М. Терехова) — это именно образ из памяти, а не сцена из прошлого. Но и он впоследствии, когда Фаина окажется в этом поезде, будет развит в небольшую сцену, где уже она сама себя видит. Здесь можно было бы возразить, что и не только для телевидения, но и для кинематографа свойственен именно такой способ изложения событий из прошлого. Тем не менее в картине П.Фоменко эти воспоминания, а затем и мечты предваряются крупным планом смотрящего в камеру актера, **его закадровым голосом, то есть перед нами некоторое нарочитое противопоставление личного рассказа и его экранизации.** При этом ровно наоборот решена сцена, в которой доктор Белов (Э. Романов), узнав о

смерти жены Сонечки (К.Головки), перечитывает ее последнее письмо и пытается с ней разговаривать: она сидит перед ним живая, она с ним разговаривает, спорит и дает советы, мы не видим их вместе, мы видим и слышим ее благодаря доктору, как видит и слышит ее он.

Большая часть режиссерско-художественных решений в данном МХФ, будучи в той или иной степени новыми для телевидения, особой новизны в создание образа войны на телеэкране не приносят. Сам четырехсерийный фильм был уже второй экранизацией романа Пановой и экранизацией закономерно более подробной, чем картина «Поезд милосердия» (реж. И.Хамраев, 1965). В титрах фильма П. Фоменко сразу после названия указывается, что это экранизация, а в первом же монологе Данилова подчеркивается связь трех разных названий: он говорит, что это поезд милосердия, а все, кто в нем работал, — «спутники на всю оставшуюся жизнь». Новым по отношению к предшествующему фильму и литературной основе стало решение режиссера начать фильм с «последней сцены», то есть с того момента, когда Данилов объявляет, что война заканчивается и все могут идти по домам, отдыхать после стольких лет работы в поезде. Эта же сцена повторится в середине 4-й серии, но у зрителя уже при движении камеры по лицам слушающих комиссара сотрудников медицинского поезда есть знание истории каждого из них. Само решение начать с объявления близкой победы принципиально. При том что читатели повести В.Пановой и зрители первой экранизации знали, что война закончилась, истории главных героев рассказываются именно с начала их встречи в поезде, с фрагментами их воспоминаний внутри каждой главы. Фильм П. Фоменко начинается сразу с благодарностей и поздравлений «спутникам», а дальше мы следим за тем, как те, кого нам показали в первых кадрах, еще неизвестные нам персонажи, шли к этой «первой» сцене. Благодаря такой конструкции сам фильм становится своеобразным флешбэком. Похожую конструкцию мы наблюдали в фильме «Щит и меч», где этот прием был использован в первой и третьей сериях, но в фильме В. Басова — этот прием играл роль экспозиции, которая в результате оказывалась кульминацией в детективном сюжете. В каком-то смысле таким же образом этот прием использован и у П. Фоменко, только у него нет детективной интриги, его интерес — люди на войне в наилучшем проявлении, причем не непосредственные участники военных действий, а именно врачи, санитары и другие сотрудники «поезда милосердия».

Войны при этом как таковой в основном повествовании нет, военные действия есть лишь в довольно небольшом количестве флешбэков. «На всю оставшуюся жизнь» — фильм о другой стороне войны, о которой в телевизионных предшественниках пока особенно не говорилось. Основная идея заложена уже в диалоге Данилова с доктором, где они обсуждают идею подвига. Доктор говорит о том, что сотрудники поезда и многие участники военных действий приносят себя в жертву и при этом смеются. Данилов возражает: подвиг не жертва, а естественная функция. И, собственно, весь фильм, помимо других сюжетных линий, — это история пути Данилова от утверждения о подвиге как «естественной функции народа» к мыслям и рассуждениям, где милосердие, сострадание и забота о ближнем выходят на первый план. Холодное рассуждение в первой серии о том, что кому-то придется умереть ради победы советского народа, по ходу фильма замещается шемющим сочувствием и состраданием каждому. На всякий случай подчеркнем: П. Фоменко не отрицает ценность и значимость подвига советских солдат, он смещает фокус в этом повествовании с военных операций и побед на человеческую жизнь в этих обстоятельствах, не только раненых, но и сотрудников медицинского поезда. Война в данном случае скорее проходит за окнами поезда, для авторов фильма главное — люди, их судьбы, преодоление страхов, стремление не просто делать свою работу, выполнять долг: они все, глазами Данилова, ангелы милосердия. Вообще, удивительным образом христианские мотивы постоянно возникают в фильме при том, что прямолинейной советской пропаганды, как, например, рассуждения комиссара в начале о советском народе, довольно мало. Именно Данилов, который говорит о «свойстве» советского народа совершать подвиг как о данности, все чаще обращается к христианской лексике, называя своих коллег «серафимами» и «ангелами», а в конце — то время, которое они провели вместе, — «святым». В частности, в этом плане «На всю оставшуюся жизнь» — первый многосерийный фильм, где события Великой Отечественной войны скорее фон для рассказа о развитии характера персонажа, о людях, искренне выполнявших долг во время войны, но при этом никак не участвовавших в самих военных действиях. Таким образом, перед нами — новый по сравнению с предыдущими МХФ о войне: и дело не в том, что главными героями в нем не выступают разведчики, а в том, что это фильм о войне без военных действий, где

разговоры об идеологии и долге перед Родиной сменяются на рассуждения о сострадании и судьбе человека до и после войны. Зрителю предлагается не экранизация подвига, реального или вымышленного, а размышления о том, что подвиги совершают простые люди, со страхами и мечтаниями, привыкшие уже к своей работе на протяжении этих четырех лет. Показательно, что и смертей в этом фильме только несколько. Именно так авторы показывают ценность каждой жизни в противовес холодному утверждению Данилова о том, что кое-кому придется и погибнуть. И, конечно, главным ударом по его изначально идеологизированному подходу становится смерть жены доктора, именно того человека, которому он и излагал свои взгляды. По этой же причине в фильме нет и немцев: задача и драматургическая конструкция фильма не предполагают прямого противостояния в кадре, потому что авторов интересуют люди в ситуации войны как катастрофы, а не военное сопротивление.

Персонажи в фильме — палитра разных характеров. У каждого героя своя мотивация, которая нам излагается через воспоминания, как они оказались в этом поезде. Кто-то трусоват, кто-то не думает о завтрашнем дне, кто-то просто очень серьезно относится к своему делу, которое предполагает ежедневную работу с ранеными и всеми теми, кто нуждается в помощи. На этом фоне Данилов все равно выделяется как некий супергерой. Он с нуля создал поезд, он похода выигрывает у «пьяниц» в карты, он практически всегда знает, что правильно, а что нет. За исключением внутренних конфликтов, сформировавшихся под влиянием доктора, связанных с вышеупомянутым пониманием подвига и проблемой любви, у него нет никаких сомнений.

«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. Временные рамки как основа в структуре подчеркиваются в титрах, возникающих то в начале серии, то в середине. При этом в романе конструкция несколько иная: каждая глава — это история «поезда» глазами одного из героев. Отголоски структуры романа видны в композиции фильма, но тем не менее включая то, что фильм начинается «с конца», композиционное решение — именно повествование о том, что чувствовали и делали главные герои в течение этих лет. В этом смыс-

ле жанр картины Фоменко в отличие от предшествующих фильмов данной тематики можно считать «мелодрамой», первым мелодраматическим телевизионным произведением, где действие развивается во время войны. Тот факт, что фильм — экранизация романа, написанного на основе личного опыта, никак это мелодраматическое своеобразие не отменяет, а, ровно наоборот, вносит ту самую гуманистическую составляющую в предыдущую телевизионную традицию художественного изображения войны. Разумеется, все художественные решения продиктованы и занятием главных героев, но в то же время выбор материала для экранизации к очередному юбилею, тем более повторной, естественно, тоже часть художественного замысла.

Обратим внимание еще раз на тот факт, что это повторная экранизация. «Вызываем огонь на себя», как указывалось в первой главе, не первая попытка рассказать реальную историю в средствах массовой коммуникации: статья, радиопостановка, затем фильм. «На всю оставшуюся жизнь» не просто имеет литературную основу, но и является второй экранизацией этого произведения. Первый вариант был снят для показа в кинотеатре, второй — для телевидения. В этом отношении интересно, что советский опыт тех лет отличается, например, от американского: у ряда широко известных кинофильмов были именно телевизионные предшественники (например «12 разгневанных мужчин» (реж. Ф. Шаффнер, 1954), «Реквием по тяжеловесу» (реж. Р. Нельсон, 1956), «Нюрнбергский процесс» (реж. Дж. Р. Хилл, 1959) и др.).

Все художественные приемы, использованные в этом фильме, — от драматургического решения начать экранизацию «с конца» до многочисленных повторов и способов отображения «флешбэков» — работают на главный режиссерский замысел: максимальное внимание к человеческой жизни и судьбе в условиях войны.

### **«БАТАЛЬОНЫ ПРОСЯТ ОГНЯ» — ВОЕННАЯ ОПЕРАЦИЯ КАК ОСНОВНОЙ СЮЖЕТОБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ**

Как повторная экранизация к следующему юбилею был снят и многосерийный фильм «Батальоны просят огня» (реж. В. Чеботарев, А. Боголюбов, 1985) по одноименной повести Ю. Бондарева. В 1969 г. эта повесть была уже экранизирована во второй части киноэпопеи

Ю. Озерова «Освобождение», которую мы не рассматриваем в данном исследовании, так как она была снята именно для кино, но о ее телеадаптации вместе с другими картинами Ю. Озерова в 1993 году («Трагедия века») речь пойдет ниже. «Батальоны просят огня» — четырехсерийный фильм о форсировании советскими войсками Днепра в 1943 году.

Повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» вышла в 1957 году в период формирования нового типа литературы военной тематики, т.н. лейтенантской прозы. Как отмечает в своем диссертационном исследовании историк О.В. Дружба, общественный интерес к Великой Отечественной войне в этот период (вторая половина 1950-х—начало 60-х годов) был обусловлен сложным комплексом факторов: «Для правящей элиты апелляция к истории советского общества в целом и к истории Великой Отечественной войны в частности оказалась необходимой для обоснования выдвинутого политического курса, для решения тех или иных политических задач. Для других социальных групп и слоев важными мотивами постоянного обращения к образу войны, актуальности самоидентификации были в большей степени обстоятельства нравственно-этического свойства. Особая общественная ситуация, сложившаяся на рубеже 50–60-х гг., обусловила пристальный интерес к Великой Отечественной войне, стремление воссоздать ее подлинную историю, сделала актуальным человеческий, нравственный опыт военных лет. При этом произошла актуализация невоображаемых ранее пластов исторической памяти, отложившихся как в архивных документах и материалах, так и в сознании очевидцев и участников событий»<sup>51</sup>. Именно в таком контексте и возникла так называемая лейтенантская проза — литературные произведения о войне, сочетающие мемуарные элементы с вниманием к судьбе простого участника событий тех лет. Показательно, что для телевизионного экрана лейтенантская проза была впервые экранизирована лишь в 1985 году, то есть в фильме «Батальоны просят огня».

«Батальоны просят огня» — один из первых цветных фильмов о войне, принесший на телевидение новое повествование, противопоставленное предыдущей традиции. Как мы рассмотрели выше, лишь один телевизионный фильм за все эти годы был в полной мере основан на реальных событиях, и в этом смысле ближайший «родственник»

<sup>51</sup> Дружба О.В. Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества. Дисс... докт. истор. наук. Ростов н/Д, 2000. С.194.

картины В. Чеботарева и А. Боголюбова — это именно фильм С. Колосова. Тем не менее «историчность» фильма «Батальоны просят огня» несколько отличается от первого многосерийного художественного фильма о войне.

Главное отличие — это, разумеется, временные рамки, отделяющие зрителя от событий, показанных в фильме. Первый МХФ, пусть тоже спустя значительный срок, предлагал зрителю одну уникальную историю, о которой до появления заметки О. Горчакова не знали даже современники тех событий, один из, скажем, «частных» эпизодов времен войны, вставший в один ряд с прозой тех лет. «Батальоны просят огня», как и сказано выше, — адаптация повести для телеэкрана спустя 20 лет, но уже совершенно в другом контексте. Среди телезрителей в 1985 году такая картина — это уже не «частные» эпизоды и личные истории времен войны глазами их участников, перед нами многосерийная картина, в которой война показана ретроспективно, важное событие из общего прошлого. Все художественные и драматургические приемы, использованные в этом фильме, направлены на создание картины о войне не для современников тех событий, а скорее для тех, что логично, кто родился позже, 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<sup>52</sup>, позволяет снять цветной фильм, с большим количеством очень разных персонажей, где ключевой драматургический ход — военная тактика и стратегия.

Персонажей второго плана с яркими, запоминающимися речевыми и внешними характеристиками телезрителям уже предлагали. Так было сделано в «На всю оставшуюся жизнь», несколько таких героев мы видели и в картине С. Колосова. Некоторые персонажи из «фильмов про разведчиков» тоже были написаны и сыграны в этой традиции. В телесериале «Батальоны просят огня» — целая палитра разнообразных персонажей со своими яркими особенностями и/или одной отдельной чертой (например Орлов (Н. Караченцев), Витьковский (И. Складар) и др.). И знакомство с ними — не только часть несколько растянутой экспозиции первых двух серий, но и элемент драматургического замысла. Несколько батальонов, состоящих из очень разных, преимущественно запоминающихся героев — это и есть важная часть образа войны:

<sup>52</sup> В том же году вышел многосерийный документальный фильм «Стратегия Победы», речь о нем пойдет ниже.

такие непохожие люди со своими личными переживаниями оказываются вместе, поддерживают друг друга и защищают, и одновременно в интервалах между объединяющими их военными действиями оказываются вовлеченными в личные конфликты. Именно с такого противопоставления и начинается фильм. Командир Ермаков (А. Збруев) возвращается раньше времени из госпиталя в свою часть. Батареей за время его отсутствия стал командовать Кондратьев (А. Галибин), он же стал и соперником Ермакова в личном плане: романтические отношения с медсестрой Шурой (Е. Попова) — предмет обсуждения их подчиненных. С самого начала зрителю предлагают намек на потенциальный конфликт: уверенный профессионал в военном деле, остроумный и обаятельный Ермаков, который как герой раньше времени вернулся в строй, обнаруживает, что все, что ему было важно, теперь «принадлежит» тихому, нерешительному, временами излишне вежливому интеллигенту Кондратьеву. Перед нами интересное драматургическое решение — создание отдельного конфликта внутри этой растянутой экспозиции. Для того чтобы зритель прочувствовал всю драму, которая и составляет сюжетную основу фильма, авторы сделали больше, чем просто представили героев, — они создали отдельное произведение внутри экспозиции с так называемым любовным треугольником и прочими человеческими переживаниями. Это позволило одновременно решить таким образом две задачи: подготовка зрителя к той драме, которая развернется в финале, обеспечивая при этом максимум сопереживания, и показ участников как живых людей со своими страстями и ежедневными переживаниями, противопоставленными военным действиям.

Именно военные действия — основа сюжетной конструкции. Для того чтобы успешно форсировать Днепр и занять стратегически важные позиции, разрабатывается план, согласно которому два батальона идут в обход, оттягивают на себя внимание и позволяют другим военным частям нанести главный удар по войскам противника. Но после начала операции руководство вносит в план коррективы и оттягивающие внимание батальоны, по сути, оказываются обреченными на смерть. Но эта драматическая ситуация начинает развиваться лишь во второй части фильма (в третьей серии), до этого зрителю предлагается наблюдать за героями первого и второго плана, сопереживать их бытовым и личным проблемам, видеть в них людей, персонажей, а не бойцов. При этом



главные герои, не только Ермаков, но и Гуляев (О. Ефремов), и Иверзев (В. Спиридонов), и многие другие — это опытные военные стратеги разного уровня, которые принимают квалифицированные решения, они выглядят как профессионалы, а не как случайные люди, попавшие на фронт по призыву.

На всякий случай отметим, что «Батальоны просят огня» — далеко не первый фильм такого типа, и военная стратегия как основа сюжета и выбор цвета вопреки сложившейся традиции черно-белого повествования о событиях тех лет — все эти решения уже были в той или иной степени использованы в картинах, чей показ в первую очередь был рассчитан на телеэкран, а не на кинотеатр (например ч/б «Долгие версты войны» (А.Карпов, 1975), где каждая из трех серий — один из боевых эпизодов времен ВОВ, т.е. начало войны, 1943 год и 1945 год; «Сын полка» (Г. Кузнецов, 1981), где черно-белое решение противопоставлено впоследствии цветному, «Шел четвертый год войны» (Г. Николаенко, 1983) — цветной двухсерийный фильм о группе советских разведчиков, которые ценой своей жизни обеспечили возможность крупного наступления). В четырехсерийном повествовании В.Чеботарева и А.Боголюбова можно увидеть ряд как драматургических, так и художественных решений из предыдущих фильмов, но один из главных режиссерских приемов — это противопоставление образа природы и военных действий, что возможно именно при цветной съемке.

Формально в летних съемках нет ничего удивительного, так как именно в августе 1943 года и началась битва за Днепр. Но использование частично исторического времени года в художественном произведении все равно — часть художественного замысла. Так, например, мы уже упоминали о значимости весны как времени года внутри фильма Т. Лиозновой с его говорящим названием, так и здесь историческая достоверность могла бы позволить выбрать любой из периодов с августа по декабрь 1943 г., но создатели остановились именно на летних натуральных съемках.

Такое количество натуральных съемок — тоже само по себе новое решение для многосерийного художественного фильма о войне. И тут дело даже не в развитии технологий как таковых, которые ранее ограничивали возможность подобных съемок в многосерийных телевизионных фильмах, но еще и в необходимости в рамках соответствия представлять и батальные сцены. Поэтому вполне показательно, что

значимые сцены военных сражений в данной картине — заимствования из кинофильма «Они сражались за Родину» (реж. С. Бондарчук, 1975). Перед нами на самом деле довольно интересная конструкция, характерная именно для того времени: повторная экранизация произведения, уже снятого для широкого экрана, в котором используются фрагменты кинокартины-эпопеи, но все это сделано для телевизионного показа. Для выстраивания какой-либо гипотезы для будущих исследований истории развития телевизионных фильмов в СССР в этом вопросе у нас, вероятно, слишком мало данных. Ограничимся просто констатацией этого факта. И вернемся к проблеме натуральных съемок летом как элемента художественного замысла.

Яркие картины летней природы на фоне реки в цветном фильме создают выразительный контраст между образами войны и окружающими главных героев пейзажами. Чем дальше развиваются события, тем больше мы видим синего неба, солнца, воды — тем сильнее этот контраст. Более того, к концу третьей серии, когда основной драматургический конфликт сформулирован и мы уже знаем, что батальоны с полюбившимися зрителям персонажами обречены на гибель, это противопоставление — все ярче. Выезжает фашистский танк, за ним — синее небо и зеленый лес, желтые цветы — так погибают несколько бойцов батареи Ермакова; крупный план, деталь — глаза одного из них — нам показаны перед взрывом. Смерть другого показана как длинный план того же неба, проезжает танк, мы видим крупно руку убитого бойца. То есть чем ближе драматическая развязка, тем чаще режиссеры используют противопоставление военных действий и видов природы. В первых сериях на натуральных съемках нет такого акцента, более того, важные разговоры, связанные с личными переживаниями персонажей, подчеркивающие «человеческую» составляющую бойцов, проходят в большинстве случаев ночью, то есть никакого «колорита» летнего Днепра в ключевых для понимания персонажей сценах нет.

Это художественное решение в отношении противопоставления образов природы сценам войны — элемент общей концепции движения от частного к более общему. Экспозиция этого многосерийного фильма, как мы уже упоминали выше, несколько растянутая, нам представлена глазами Ермакова. Именно благодаря его взгляду на текущую ситуацию мы и узнаем, что именно происходит в части, как складываются отношения между бойцами, какими предстают основные, пусть и знакомые

ему, но не знакомые зрителю персонажи. И из этой экспозиции, которая не предвещает ничего, кроме, предположительно, точной зарисовки образов солдат времен Великой Отечественной войны, зритель постепенно переходит к сопереживанию персонажам, которые становятся героями, но не в результате собственного решения, а в ситуации, когда было принято решение «сверху».

В этом отношении «Батальоны просят огня» — многосерийная телевизионная картина, которую в какой-то степени можно считать одновременно и переходом к новому повествованию о войне, и символом того, что будут впоследствии иметь в виду, анализируя постсоветские фильмы с точки зрения исторической достоверности. Поясним сначала последнее утверждение: картина В. Чеботарева и А. Боголюбова, в которой столько внимания уделено деталям, больше походит на аудиовизуальный «учебник» об одном из важных эпизодов времен войны, чем на приключенческие или детективные истории, которые в большинстве мы видели раньше. Именно военно-стратегическое, вышедшее на первый план драматургической конструкции этого фильма, определяет и общее восприятие картины — нам практически максимально достоверно (во всяком случае, с точки зрения художественных решений) рассказывается, как происходило форсирование Днепра, все остальные сюжетные линии — вторичны. Подчеркнем, до этого в многосерийных художественных фильмах такая задача в общем и целом не ставилась. Практически ни один автор предшествующих телевизионных фильмов, за исключением в определенной степени «Вызываем огонь на себя», не задавался целью поставить документальное выше вымышленного, использовать игровую составляющую лишь как подспорье для «документального» рассказа, как это сделано в данной картине. Мы можем наблюдать желание других создателей передать «ощущение», «образ» войны, даже если части сюжета основаны на реальных событиях и/или воспоминаниях, но известные военные события как таковые не становились центральным сюжетобразующим элементом многосерийного телевизионного фильма. При этом отметим, что автор экранизированной повести, Юрий Бондарев, появляется в титрах (на четвертой минуте) чуть выше названия фильма. Таким образом создается и подчеркивается ощущение, что это именно экранизация авторского произведения.

С другой стороны, данная картина, пусть намеками и второстепенными линиями, предложила в определенной степени новый взгляд на

события тех лет. Именно это имеется в виду под «переходом к новому повествованию». Тут мы видим и намек на гуманистический подход, при котором ценность отдельной человеческой жизни противопоставлена стратегическим задачам (то есть «жертву» героями ради возможности нанести важный удар по противнику можно сравнить с тем, как этот конфликт решался в интерпретации реальных событий в фильме «Майор «Вихрь», о чем говорилось выше), и разные эпизоды, смысл которых — передать вскрывшиеся в последние годы факты и дух того времени ровно настолько, насколько это позволяла текущая ситуация, но все-таки сказать чуть больше, чем можно было раньше. В данном случае мы имеем в виду не только различные бытовые подробности жизни тех, чьи дома были захвачены немцами, или карьерные амбиции некоторых персонажей, которые подставляли под удар своих товарищей. Мы бы хотели обратить внимание и на сцены, не играющие никакой роли в выстраивании сюжета, такие как, например, обсуждение судьбы снайпера-власовца, пойманного в третьей серии. Поимка этого снайпера — вставной эпизод внутри основного повествования, предлагающий зрителю не только обратить внимание на очередной «эпизод» внутри многосерийного рассказа о войне, это и намек на неоднозначность ситуации персонажей второго плана. Подобная неоднозначность как основная сюжетная линия станет драматургическим ходом в более поздних, то есть постсоветских многосерийных фильмах, причем редко основным, преимущественно — второстепенным.

«Батальоны просят огня» — один из редких многосерийных фильмов советского (и даже постсоветского) периода, где во главу угла ставится просветительская функция телевидения.

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 «отцензурированных» страницах войны, позволил снять цветной фильм с большим количеством очень разных персонажей, где ключевой драматургический ход — военная тактика и стратегия.

## «ТРАГЕДИЯ ВЕКА» — АДАПТАЦИЯ КИНОРЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ ДЛЯ ТЕЛЕЭКРАНА

Телесериал «Трагедия века» Юрия Озерова — это перемонтированная для телевидения объединенная версия нескольких кинофильмов — «Освобождение» (1968–1971), «Солдаты свободы» (1977), «Битва за Москву» (1985) и «Сталинград» (1989). Работу над созданием телевизионной 24-серийной версии режиссер начал в 1993 году, но сериал был показан лишь в 1998 году, а затем вышел на DVD в сокращенной версии. С точки зрения сегодняшнего разделения телевизионных жанров и форматов этот фильм скорее бы назывался докудрамой — большое количество хроникальных кадров с закадровым голосом сочетаются с постановочными сценами максимальной правдоподобности. Но в конце 90-х годов, когда вышел этот сериал, подобный подход был еще невозможен. Напомним, «Семнадцать мгновений весны» критиковали за сочетание вымышленной истории с хроникальными кадрами. И наоборот, телесериал «Стратегия Победы» (1985) встретил некоторые возражения из-за «драматизации» документального материала, то есть чтения профессиональными и известными артистами официальных документов.

Адаптацию Ю. Озеровым своих кинофильмов в телевизионный продукт, не получившей большого внимания ни со стороны зрителей, ни со стороны критиков, наверное, можно считать очень характерным произведением переходного периода от советского телевидения к современному. Телевидение в 90-е годы при отсутствии возможностей финансирования, недостатках технической оснащенности и падении качества телефильмов в той ситуации — все это среди прочего создало ситуацию, при которой профессиональные кино- и теледеятели пытались заново использовать в измененном виде те фильмы, которые были сняты раньше. Так же, например, было сделано и с вышеупомянутой «Стратегией Победы» в 1995 году. Было бы просто сказать, что «Трагедия века» — просто плохо сделанный телесериал, и даже не пробовать объяснить причины. Тем не менее нам представляется важным отметить, что с точки зрения не только эволюции образа войны на телеэкране, но и истории отечественного телевидения в целом этот фильм оказался возможен, все-таки был показан и, видимо, в каком-то смысле тоже сыграл свою роль в изменении образа сериала о войне в частности и многосерийного телефильма в целом.

Остановимся коротко на общих недостатках. Сама идея, что в одном телефильме можно объединить кинофильмы разных лет, выдав это за единое многосерийное повествование, свидетельствует об отношении авторов к телевидению как к глубоко вторичному по отношению кинематографу и не заслуживающему той же тщательности, что и картины для показа на большом экране. Сложно представить, что режиссер Ю. Озеров стал бы внутри одного фильма использовать кадры, например, с М. Ульяновым в роли Жукова, снятых в разные годы, то есть в течение 20 лет, или соединять совершенно разные по цвету планы, как это сделано в «Трагедии века». Более того, в сериях постепенно меняются и артисты, играющие Сталина (Я. Трипольский — 1–3, А. Гомишвили — 4–6, Б. Закариадзе — 7–11). Опять же, мы понимаем, что это результат адаптации кинолент Ю. Озерова разных лет, но перед нами многосерийный телефильм, вышедший в эфир на канале ОРТ (как назывался нынешний «Первый канал» с 1994 по 2000 год). Очевидно, что такой подход представлялся возможным не только создателям, но и руководству канала, а соответственно и тем зрителям, которые его тогда посмотрели<sup>53</sup>.

Но посмотрим на эти недостатки как на часть телевизионного процесса тех лет. Замена артиста, исполняющего некую роль, на другого внутри одного телесериала (а не внесение изменений в сюжет), как отмечает Ю.М.Беленький<sup>54</sup> и как многие из нас понимают, в те годы была довольно распространенным явлением, особенно под влиянием такой не очень качественной зарубежной «дневной мелодрамы», как американская «Санта-Барбара» или разнообразные латиноамериканские «мыльные оперы». В то же время Ю. Озеров не пытался создать телесериал в современном для того времени понимании, где дискретность повествования<sup>55</sup> преодолевалась через крючки и «клиффхэнгеры». Наоборот, каждая серия — одна из историй времен Великой Отечественной войны, а все эпизоды объединены в единое повествование лишь из желания автора рассказать «историю Великой Войны», как и говорит Ю. Озеров в первой сцене первой серии, объясняя зрителю, в чем был замысел этого телепроекта. Такое драматур-

<sup>53</sup> И сейчас на специализированных сайтах и форумах (например, [www.kino-teatr.ru](http://www.kino-teatr.ru)) можно найти некоторое количество восторженных отзывов тех, кто недавно посмотрел фильм в интернете.

<sup>54</sup> Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания). Дисс... канд. иск. М., 2012. С. 88.

<sup>55</sup> См. подробнее Богомолов Ю.А. Телеэкранный сериал, серийность и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976. С. 131–146, Зоркая Н.М. Чары многосерийности/ Многосерийный телефильм. М., 1976. С. 21–37.

гическое решение, где основой становится лишь принцип историзма, то есть последовательного пересказа, впоследствии было использовано в художественных телефильмах, но в основном как до, так и после — в многосерийных документальных проектах. Ю. Озеров в обращении к зрителям подчеркивает, что в «подлинно исторических местах» снимались лучшие артисты, то есть одновременно говорит и о попытке максимально достоверной реконструкции, и о постановочном аспекте, а не документальности своих фильмов. Несмотря на наличие хроники с закадровым текстом, в данном телефильме вслед за своими кинокартинами Ю. Озеров как бы продолжает ту тенденцию, которая на телевидении была предложена в фильме «Батальоны просят огня», — экранизация исторических событий, более подробный рассказ о войне, создание «телеучебника» по истории, где драматургическая основа — реальные факты и военные действия, а не мелодраматическая или детективная линия. При этом наряду с картиной В. Чеботарева и А. Боголюбова, а также и фильмом С. Колосова телесериал Ю. Озерова — один из немногих, где принцип исторической достоверности доминировал над всеми остальными попытками создать многосерийный фильм о войне. При этом нельзя сказать, что создатели «Трагедии века» не пытались адаптировать кинофильм для телевизионного экрана — длинные планы, например, природы, не вошли в телеверсию. Авторы почувствовали необходимость иного монтажа для телевизионной картины. Отметим, что некоторые приемы, которые были использованы в телеверсии, можно было увидеть и в более ранних кинофильмах: сочетание хроникальных кадров с постановочными сценами как прием — в «Солдатах свободы» и «Битве за Москву», закадровый текст звучал в «Сталинграде» и т.д., но тем не менее в сериале была предпринята попытка все эти приемы объединить в единое телеповествование. С другой стороны, из доступных на тот момент инструментов для создания «цельности» при сочетании различных эпизодов из фрагментов кинофильмов и хроники автор выбрал только музыкальное оформление в начале каждой серии и титры. Даже обращение создателя мы видим только в первой серии, но не в начале каждой, что позволило бы подчеркнуть некую целостность и единообразие телепродукта.

При этом телесериал «Трагедия века» — часть нового типа повествования о войне, того, которое мы увидели в «Батальоны просят огня», — попытка рассказать о событиях тех лет на телеэкране максимально точно, подробно и достоверно, то есть превратить телевизионное произведение в документ, в котором раскрываются новые, неизвестные по разным причинам факты.

## ГЛАВА 4

### РЕЖИССЕРСКИЕ РЕШЕНИЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МНОГОСЕРИЙНЫХ ФИЛЬМАХ

#### ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ СЕРИАЛЫ НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕЭКРАНЕ

#### («ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ» И «СТРАТЕГИЯ ПОБЕДЫ»)

Идея системного документирования именно событий времен Великой Отечественной войны была реализована в многосерийном кинофильме Р. Кармена «Великая Отечественная» («Неизвестная война» — для американского проката) в 1978 году. Как известно, замысел этой картины заключался в том, чтобы рассказать о тех событиях, о которых по тем или иным причинам не было известно потенциальному зрителю. Тут важно отметить, что этим потенциальным зрителем был в первую очередь зритель американский, у которого в силу ряда обстоятельств представления о военных действиях в Европе были крайне ограничены и отличались от принятых в СССР и Европе. Картина, снятая для показа на широком экране, стала отправной точкой в развитии последующих многосерийных документальных фильмов о войне. Стоит подчеркнуть, что «Великая Отечественная» был далеко не первым многосерийным документальным телефильмом — до этого были созданы и «Летопись полувека» (т/о «Экран», группа режиссеров, 1967), «Зима и весна 45-го» (т/о «Экран», реж. Д. Фирсова, 1971), «Наша биография» (ЦТ, худрук Г. Шергова, 1977) и др. Проблеме исторического документа на экране посвящено довольно много научных работ. В рамках данной работы мы считаем важным показать, как в многосерийных телевизионных фильмах эволюционировали принципы документального повествования о войне на уровне их художественного, авторского и режиссерского воплощения в соответствии с теми задачами, которые ставили перед собой авторы.

Картина «Великая Отечественная» Р. Кармена с говорящим названием в ее зарубежной версии была ориентирована на фактографическое, максимально объективное и по мере возможности безоценочное описание. Безусловно, те задачи, которые ставили перед собой создатели этой ленты,

носили пропагандистский характер, но это пропаганда была основана на искреннем желании передать американскому зрителю наше, неизвестное ему понимание и видение основных ключевых событий войны. Наличие в кадре рассказчика, Берта Ланкастера, гарантировало в какой-то степени баланс идеологического и фактического. Обратим внимание на саму функцию, которую выполняет рассказчик: в одной из первых сцен он предстает перед нами на Красной площади, описывает, что он видит, и практически сразу говорит: «Таковыми же мирными и солнечными выглядели Красная площадь и вся Москва тем летним утром 1941 года, утром 22 июня». Эта временная связь дня сегодняшнего (в данном случае с точки зрения зрителя какого-то летнего дня 1978 года) и 22 июня 1941 года становится ключевым повествовательным приемом. Мы уже упоминали проблему перенесения переживаний о войне, а не воспоминаний в сегодняшний день: в первых многосерийных документальных фильмах эта связь как раз подчеркивала дистанцию. Так это решено в фильме «Великая Отечественная», так же это сделано в многосерийной ленте «Стратегия Победы».

Первая серия «Стратегии Победы» — «Накануне», посвященная событиям 1939–1941 годов, начинается похожим образом: лица детей перед школой 1 сентября. И голос «журналиста» в исполнении И. Ледогорова сообщает: «Это было в 39-м. Мы тоже пришли сюда. В этот двор, в эту школу...». Именно «журналисты» (в разных сериях — разные) подчеркивают эту связь дня сегодняшнего (сначала 1985-го, а затем в «новой»<sup>56</sup> версии 1995-го) с событиями времен войны. Образ журналиста (И. Ледогоров, М. Глузский, В. Сафонов и др.) — символ памяти, личных воспоминаний, но не истории. В данной картине четко распределены роли: ощущение сопричастности передают «журналисты», документы читают другие артисты (В. Лановой, Х. Браун, К. Вац, Г. Никифоров), но связующим звеном выступает «Историк» в исполнении А. Голобородько.

«Наиболее полно отвечающим термину «докудрама» мы можем считать фильм, который появился в 1985 году, — это был сериал «Стратегия Победы», созданный в Студии документальных фильмов т/о «Экран». Важно, что в нем профессиональные актеры не играют, а лишь читают документы, пытаясь выявить образ стоящих за документальными материалами людей с помощью лишь очень отдаленного внешнего сходства. Подобное решение «драматизации» документального материала в «Стратегии Победы»,

<sup>56</sup> В 1995 году вышла новая версия «Стратегии Победы», в которой, с одной стороны, был сокращен хронометраж серий, а с другой — внесены коррективы в интерпретации тех фактов, которые ранее излагались под влиянием требований текущей идеологии.

с точки зрения кинодокументалистов, выглядело несколько странно, однако логично продолжало традицию телевизионного рассказчика. И главная положительная особенность «Стратегии Победы» — строгая верность фактам истории».<sup>57</sup> Мы не рассматриваем данную картину с точки зрения ее жанровой принадлежности в парадигме, разработанной К.А. Шерговой, но обращаем внимание: как бы странно ни выглядело присутствие в кадре актеров, обозначенных в титрах как «читающие документы», они были отделены и от тех, кто мог делиться собственными воспоминаниями («Журналисты»), и от того, кто давал отстраненную, в каком-то смысле официальную интерпретацию событий тех лет («Историк»).

Таким образом, в «Стратегии Победы» было предложено оригинальное художественное решение: хроникальные кадры сочетались с тремя разными «голосами», на первый взгляд, близкими к тому, как они и обозначены в начальных титрах каждой серии, — «страницы воспоминаний, документы, хроника». В действительности воспоминания, как они представлены в фильме, — это мемуары известных военачальников и протоколы встреч представителей разных стран-участниц войны. То есть документы. Образ воспоминаний частных, личных создается именно через противопоставление сегодняшнего мирного времени тем годам, о которых рассказчики-журналисты могут помнить, и эта апелляция к их опыту и к их памяти вызывает доверие. Хроника — ключевой элемент нарратива о войне, на котором, собственно, и была построена многосерийная картина Р. Кармена, — выполняет функцию не только информативную, но и верифицирующую, подтверждающую и дополняющую рассказ «Историка».

Интересно, что образ «Историка» на отечественном телевидении впервые появился именно в игровом фильме, в 4-х серийной картине «Операция «Трест». При этом функция «Историка» в игровом фильме, и тем более в фильме документальном, разрывает временной континуум произведения: действие разворачивается в разных повествовательных плоскостях, то отсылая нас к событиям прошлого, то предлагая нам современную интерпретацию событий, а также воспоминания о них. Это и есть в действительности три разных голоса, звучащих в «Стратегии Победы»: документы и хроника, «Историк», «Журналист». Как отмечает исследователь С.Н. Десяев<sup>58</sup>, обращение к памяти и ее воссоздание — это в первую

<sup>57</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дисс... канд.иск. М., 2010. С. 119.

<sup>58</sup> Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики. Дисс. докт. филол. наук. М., 2005.

очередь проблема отражения категории времени в документальном кино: «Сопряжение времен в рамках одного произведения может строиться на параллельном или на перекрестном монтаже. Один из самых эффективных способов создания внутреннего напряжения передачи — сопоставление дневниковых и мемуарных свидетельств очевидцев. Этот прием не нов, его давно и весьма и плодотворно использует литература. На телевидении он обрел свои особенности. Любители мемуаров хорошо знают двухтомник К.Симонова «Разные дни войны». В этом произведении существуют два среза, два пласта: написанные по горячим следам дневники и комментарии, а также размышления писателя о тех же событиях, но уже через тридцать лет. Книга и стала ключом к образному решению второго фильма «Грозное лето» сериала «Стратегия Победы», в которую тексты Симонова вошли практически без изменений»<sup>59</sup>.

Из двух временных пластов, обычно представленных в документальных лентах, авторы «Стратегии Победы» создают три, и этот подход отражается не только в плане содержания, но и в плане выражения. «Историк», который вовсе не некий ученый, должный вызывать доверие, а именно актер, сидит в подходящем для образа историка интерьере — вокруг полки с книгами, папка с важными, подходящими документами всегда под рукой, он «существует» сегодня, отстраненно анализируя события прошлого. Артисты, читающие воспоминания военачальников и дипломатов на соответствующих языках (перевод на русский *voice-over*, тоже интересное художественное решение), пытаются воссоздать и передать сцены военных лет: они (например Лановой, Вац и Никифиров в первой серии) изображают сцену переговоров, при этом внешнее сходство очень и очень отдаленное. Это «голоса» того времени, то есть прошлого, но каждый артист «озвучивает» всех действующих лиц одной из сторон. И это тоже снято в соответствующих интерьерах, периодически смонтированных с видами того города, о котором идет речь. Третье временное пространство создает «Журналист». Он появляется не в интерьерах, а в атмосфере натуральных съемок, в городе, на природе, даже в поезде. Благодаря его присутствию в фильме и появляется это новое пространство — личные, эмоциональные воспоминания о прошлом, но существующие сегодня, позволяющие связать события отдаленные с современностью через персональный опыт.

В 1995 году к очередному юбилею Победы была подготовлена новая версия «Стратегии Победы». Главное ее отличие от первой версии —

<sup>59</sup> Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики. Дисс. докт. филол. наук. М., 2005, С.133.

сокращение хронометража до стандартного телевизионного формата и изменение интерпретации фактов истории благодаря исчезновению идеологического давления коммунистической партии, но при этом художественное решение осталось прежним<sup>60</sup>. Нам представляется, что возможность сохранения того же художественного решения в рамках иной идеологической составляющей — сам по себе крайне интересный киноведческий феномен. О возможностях монтажа для передачи разного отношения к зафиксированным на пленке событиям написано множество работ, от киноведческих до журналистских и культурологических, и даже педагогических<sup>61</sup>. В данном случае перед нами практически уникальный пример не создания нового произведения с использованием старой хроники, а именно попытка донести иное отношение, изменив лишь некоторые элементы внутри единого творческого замысла, который по сути дела остается неизменным. Можно было бы сказать, что в начале 90-х, учитывая экономическую ситуацию, такой подход, который был предложен в новой версии «Стратегии Победы», был логичным и в действительности чуть ли не единственно доступным решением. Возможно, именно так и было в тот момент. Но далеко не всякое произведение при помощи незначительного монтажа и небольших изменений закадрового текста можно превратить в новое, освобожденное от идеологического давления. Именно поэтому нам представляется важным обратить внимание на сам художественный замысел этого многосерийного документального фильма, который в результате позволил осуществить такие изменения.

В современных научных работах о подобных проектах написано, что они пропагандистские. Так, например, Г.С. Прожико пишет о многосерийной картине «Неизвестная война»: «Фильм родился в результате энергичной деятельности большой группы советских документалистов. В основе его лежит нестареющая хроника, снятая на полях сражений советскими операторами, порой платившими жизнью за достоверное отображение событий. И все же необходимо подчеркнуть особую роль нашего ведущего кинодокументалиста Романа Кармена, который был не только художественным руководителем серии и автором нескольких фильмов, но истинной душой, мозгом всей этой работы. Он осознавал высокую пропагандистскую

<sup>60</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дисс... канд.иск. М., 2010. С. 119.

<sup>61</sup> См., например, Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015; Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М., 2000; Федоров А.В. Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007 и мн.др.

миссию будущей ленты и отдал ей весь остаток своих сил и жизни»<sup>62</sup>. Если говорить про новую версию «Стратегии Победы», то можно заметить, что все изменения были связаны с вновь открывшимися фактами и появившейся возможностью называть вещи своими именами, в том числе и несколько иначе представить роль партии, лично Сталина и оценку его решений. В рамках данной работы нам представляется, что образ Сталина и его роль во время Великой Отечественной войны — задача для историков, нас интересует другой вопрос: любая ли структура художественного замысла позволяет сместить некоторые акценты, сохраняя при этом в целом художественное решение неизменным.

Фильм Р. Кармена с учетом его «пропагандистской миссии» в американском прокате выглядел несколько иначе: например, для американской версии была изменена последовательность серий. Новая «Стратегия Победы» осталась такой же цельной картиной, какой ее видели и создатели, и первые зрители, несмотря на стремительное для тех десяти лет изменение общественного мнения и запросов общества.

Чтобы ответить на поставленный вопрос, необходимо понять, в чем именно заключались эти изменения, каково было художественное решение «адаптации» проекта десятилетней давности под требования новой эпохи.

Во-первых, как уже было сказано выше, был сокращен хронометраж серий, чтобы соответствовать только зародившимся новым принципам телевизионного программирования. Одним из элементов, попавшим под сокращение, стал образ «журналиста» и его рассуждения-воспоминания о соотношении дня сегодняшнего (а на тот момент десятилетней давности) и событий времен войны. Это режиссерское и редакторское решение, на наш взгляд, очень показательное и крайне важно для данной работы. Десять лет дистанции между двумя версиями оказались в силу естественных обстоятельств достаточными для того, чтобы «третье временное пространство» стало играть менее важную роль в картине — на первый план выходят исторические факты, то есть прошлое, и их интерпретация, то есть настоящее. «Журналист» как персонаж, который своим личным примером подчеркивает связь между этими двумя пластами и смотрит «сегодня» на «вчера» через призму личного опыта, становится все менее актуальным. Во-вторых, если говорить об «интерпретации», то тут была проделана практически ювелирная работа: многие синхроны «Историка» спустя десять лет сняты заново, вместо оценок в соответствии с требованиями идеологии 80-х

<sup>62</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. Дисс.. докт. иск. М., 2004. С.265.

были предложены новые, содержащие иную оценку решений тех лет, освобожденные от партийно-идеологической окраски. Более того, сам принцип монтажа видеоряда, который предполагал написание закадрового текста, а не создание последовательности изображений под написанный заранее текст, позволял внести изменения. В ряде случаев закадровый текст был полностью изменен, при том что видеоряд оставался прежним. При этом новое «сочетание» выглядело так же органично, как и предыдущая версия. Это стало возможным именно потому, что в оригинальной версии изобразительный ряд был самостоятельным повествованием. И именно это обеспечило возможность внести те самые изменения, сохранив изначальный замысел. Более поздние многосерийные документальные фильмы, где видеоряд подбирается (и часто довольно бессистемно), вероятно, тоже можно было бы переделать спустя 10 лет после создания, но остается открытым вопрос о возможности сохранения замысла.

Отдельно отметим, что новая версия, которая, с одной стороны, «освободилась» от идеологической составляющей, а с другой — немного потеряла в художественно-изобразительном решении, по нашему мнению, выиграла от нового монтажа. Усложненные монтажные решения типа «шторок» были заменены на новые, более современные склейки через микшер. Закадровый текст стал более органичным инструментом для режиссерского решения при смене планов. Стоит заметить, что в процессе формирования новой культуры телевизионных передач (заменяющих в эфире документальные фильмы) т.н. прямые склейки и ЗТМ становились основными принципами монтажа, а любые попытки использовать усложненные решения выглядели старомодными.

### **«ВТОРАЯ МИРОВАЯ — ДЕНЬ ЗА ДНЕМ» — АВТОР-ДОКУМЕНТАЛИСТ КАК ОСНОВНАЯ ФИГУРА ТЕЛЕРАСКАЗА**

Большие многосерийные документальные проекты снимались в основном к юбилеям. Как к юбилею снимался на протяжении полутора лет цикл «Стратегия Победы» (а его новая версия возникла также к круглой дате), так и работа над всеми остальными многосерийными картинами велась в рамках подготовки очередного юбилейного празднества. Так в 2005 году возник 96-серийный проект «Вторая Мировая — день за днем» (реж. О. Андрианова, М. Михеев). По замыслу авторов, как это сообщает в кадре рассказчик,

В.Правдюк, каждая серия должна была быть посвящена одному месяцу войны, а некоторые периоды заслуживали большего количества серий<sup>63</sup>.

Этот многосерийный документальный фильм уже в первой серии позиционируется не совсем как обобщенная информация о войне (причем тут показательно, что картина называется именно «Вторая мировая»), а как новая и неизвестная правда. При этом принципиально ничего нового (в том числе по сравнению со «Стратегией Победы») в этом проекте нет. Каждая серия состоит из синхронных и закадровых текстов В. Правдюка, а визуальным рядом между съемками в «библиотечном» интерьере» выступает скорее бессвязная последовательность хроникальных кадров. Эти кадры либо просто повторяют закадровый текст (например, на словах про Геббельса обязательно появляется изображение Геббельса), либо, наоборот, никакого отношения к тексту не имеют и не создают никакого дополнительного смысла при взаимодействии текста и изображения (например, при рассказе о договоренностях Черчилля с другими европейскими странами показываются просто проезжающие машины в Лондоне). Более того, в ряде случаев хроникальные кадры в сочетании с закадровым текстом выглядят как прямой подлог: так, например, на словах «Советская разведка об этом свидании сумела предоставить Сталину отчет, в котором были такие слова...» показывается некий высокопоставленный комиссар (возможно, расстрелянный к тому моменту военный комиссар 1-го ранга В. Косиор), который демонстрирует Сталину некие бумаги. Очевидно, что данные кадры были сняты чуть раньше, чем описываемые события, и в этой хронике показана совсем другая ситуация.

В стилистике «клипового» монтажа сделаны, в общем, все серии данной картины, лишь изредка встречаются синхроны «ведущего» и «экспертов» — они «голоса» закадрового текста непоследовательно смонтированных хроникальных кадров. В цикле фильмов есть попытка разделить серии на части — «Версии», «Секреты» и т.д., но драматургически это деление не

<sup>63</sup> Так, например, большая часть серий посвящена одному месяцу, но некоторые месяцы рассматриваются более подробно в нескольких сериях: 10 и 11 — май 1940, июнь 1941 — 24-26, декабрь 1941 — 33 и 34 и пр. Отметим, что в первой серии ведущий говорит, что серий будет 84, по одной на каждый месяц войны и по две, посвященные ключевым событиям. В результате снято было 96, как объясняется, под влиянием писем телезрителей и новой информации (несколько серий посвящено каждому лидеру — Сталину, Гитлеру, Черчиллю и пр., темы еще нескольких, судя по всему, были придуманы из-за особенностей телевизионного программирования, чтобы количество серий было кратно 4). При этом на протяжении всего сериала рассказчик кардинально меняет свою точку зрения в оценках действий советского руководства: если в первой серии пакт Молотова-Риббентропа назывался «дипломатической победой», то в последней серии Сталин называется «близоруким тираном», а все действия военного руководства — предательством, глупостью и впоследствии — враньем.

оправдано. Война представляется как отдаленное, неизвестное событие, требующее якобы правдивого рассказа, но с точки зрения содержания, несмотря на кардинальное изменение точки зрения авторов по мере съемок серий данного проекта, ничего не произносится и не показывается. В принципе именно такой подход, в котором нет ни новой информации, ни новых по сравнению с той же «Стратегией Победы» оценок, ни новых решений, постепенно становился ключевым на долгие годы. Главное отличие от предыдущего фундаментального труда — этот телевизионный проект с хронометражом серий в 26 минут каждая снят как авторский. В. Правдюк не артист, читающий написанный кем-то текст, а известный журналист и режиссер документальных фильмов, выступающий тут именно как автор. В отличие от «журналистов» в «Стратегии Победы», в роли которых снимались профессиональные артисты, в картине О. Андриановой и М. Михеева журналист — реальная фигура, но при этом его «статус эксперта» спустя годы уже не вызывает безусловной поддержки. Перед зрителем предстает некий персонаж, снятый, как и, например, А. Голобородько, в библиотечных интерьерах, которые уже самим видом количества книг должны вызывать доверие к повествователю, произносящему заранее написанный текст. В отличие от профессиональных артистов у журналиста и режиссера В.Правдюка, к сожалению, не получается этот текст произносить с той же непосредственностью, с которой это либо делают те же самые актеры, либо создатель новой формы телевизионно-документальной передачи — Л.Парфенов и его многочисленные последователи.

К.К. Огнев утверждает<sup>64</sup>, что решение создателей «Стратегии Победы» привлечь артистов для чтения документов и воспоминаний полководцев тех лет было решением более чем спорным, и анализирует этот подход в сравнении с «Великой Отечественной» Р. Кармена: «Прекрасно понимая, что новый хроникальный материал, как и в «Великой Отечественной», неизбежно «потеряется» в контексте уже известного, авторы «Стратегии Победы» стали искать альтернативу в письменных документах, взяв за основу «полководческий» взгляд на события войны. Согласимся, решение отнюдь не кинематографическое, но отвечающее (пусть и прямолинейно) законам и эстетике телевизионного повествования. Но здесь же создатели телесериала допускают, на наш взгляд, свой главный просчет. Мы уже говорили о том, что телевидение выдвинуло на первый план диктора, комментатора, политического обозревателя. <...> Р. Кармен в «Великой

<sup>64</sup> Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс... докт. иск. М., 2003. С. 294.



Отечественной» (точнее, в «Неизвестной войне») пошел по пути, свойственному американской традиции: Б.Ланкастер был не просто популярным в США актером, он был известен своей независимостью, умением твердо проявлять свое «я», даже если это идет вразрез с установками и традициями Голливуда и официальной точкой зрения. Отсюда особое отношение, точнее, доверие американского зрителя (на что, собственно говоря, и делал ставку Р.Кармен) к той информации, которая приходит к нему после первой фразы каждой серии: «Хэлло, я — Берт Ланкастер...» Авторы же «Стратегии Победы» попытались в своей работе совместить несовместимое: в стремлении приблизить телеповествование к законам и успешным решениям кинематографа они поручили чтение документов актерам, выдающим себя за историков и журналистов, даже политических и военных деятелей прошлого <...>, однако совершенно бессильным в той обстановке, куда их поместили. Ведь они оказались и не обычными комментаторами, читающими чужие тексты, и не актерами, создающими определенные образы»<sup>65</sup>.

Мы специально вернулись к оценке «Стратегии Победы». Критика данного сериала строилась в иной парадигме представлений о телевидении и многосерийном повествовании. Даже сравнение «Стратегии Победы» с «Великой Отечественной» нам представляется не совсем правильным: каждый многосерийный фильм, а тем более документальный, в те годы был важным событием, по сути уникальным. Создатели «Стратегии Победы» предложили несколько новых приемов при работе с известным материалом, которые органично соответствовали самой природе телевидения. Но, благодаря негативной оценке этого изобретения, мы можем увидеть, насколько изменились за эти годы сами принципы работы с материалом в документальных телевизионных фильмах, а также и их анализ. В постсоветские годы различных многосерийных проектов уже значительно больше, и на их примере мы можем увидеть формирование тенденции, новых подходов и художественных решений.

Итак, в фильме «Вторая Мировая — день за днем» было предложено последовательное подробное изложение событий тех лет, в кадре был журналист-автор, а визуальный ряд — чередование хроникальных кадров с синхронами различных экспертов. Парадоксальным образом этот цикл из тех, что посвящен истории Великой Отечественной войны, так и остался

<sup>65</sup> Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс.. докт. иск. М., 2003. С. 294.

единственным авторским<sup>66</sup>. В следующих работах либо, как и в «Стратегии Победы», ведущими становились профессиональные актеры (даже с упоминанием «в роли», как это сделано в проекте под художественным руководством Г. Шерговой), либо звучал закадровый текст профессионального диктора (о чем и писал К.К. Огнев). При этом проблема поиска нового художественного и драматургического решения при понятной невозможности удивить зрителя новым историческим визуальным рядом (как отмечают многие исследователи и телевизионные продюсеры, вся хроника уже неоднократно была использована) становится основной. Несмотря на разные подходы в отношении организации материала и принципов повествования, с точки зрения художественных приемов большинство многосерийных картин последних лет выглядят довольно однотипно. Постановочные кадры и игровые элементы в сочетании с хроникой (то есть то, что называется «докудрамой»), колоризация и деколоризация, обилие спецэффектов — все эти решения свойственны практически всем фильмам, снятым за последние 10 лет.

#### **ОТ «АЛТАРЯ ПОБЕДЫ» К «ВОЙНЕ И МИФАМ» — ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ В ТЕЛЕСЕРИАЛАХ ХХІ ВЕКА**

В приближении очередного юбилея в 2009 году вышли два многосерийных проекта: 6-серийный «Концлагеря. Дорога в ад» (реж. Ф. Стуков) и 31-серийный «Алтарь Победы» (реж. С. Краусс, В. Серкез).

В 6-серийном проекте, показанном на канале ТВЦ, в титрах указано «Борис Корчевников в фильме Федора Стукова». Б. Корчевников, чья карьера на телевидении началась как корреспондентская, сегодня — ведущий ток-шоу и главный редактор одного из специализированных телеканалов. Но в 2009 году фильм Ф. Стукова для большинства зрителей вел не известный журналист, а популярный — особенно у молодежи — артист из сериала «Кадетство» (реж. С. Арланов, П. Игнатов и др., 2006-2007). Б. Корчевников не автор и не создатель многосерийного фильма о лагерях, он такой же артист, как и те, про которых К.К. Огнев писал, давая свою, скорее негативную, оценку «Стратегии Победы». При этом выбор такого ведущего, то есть популярного в первую очередь в молодежной среде, был

<sup>66</sup> На телевидении. Конечно, был в кино авторский цикл К.Симонова «Солдатские мемуары» (реж.М.Бабак, ЦСДФ,1976).

напрямую связан с самими принципами повествования — война представлена не просто как довольно далекое событие прошлых лет; практически в первых же кадрах Б. Корчевников говорит, что невозможно даже представить, что все эти события происходили на одной с нами планете. Эта временная дистанция, переход из пространства общей памяти и общего опыта в пространство коллективного исторического прошлого к 2009 году оформилась окончательно. По очевидным причинам формирование такой тенденции представляется явлением закономерным и логичным.

Мы уже отмечали, что современное телевидение стремится к воссозданию «переживаний» о войне, а не «воспоминаний». Именно такой подход реализован в картине Ф. Стукова; в том числе благодаря современным технологиям. Когда ведущий рассуждает о необходимости и одновременной невозможности представить себе, что происходило 60–70 лет назад в концлагерях, перед зрителем в кадрах современного Освенцима возникают образы заключенных и надзирателей, сделанные с помощью компьютерной графики. Такое совмещение сегодняшних видов с постановочно-стилизованными и/или фактическими изображениями того времени будет впоследствии использовано в фильме «Голоса» (реж. С. Нурмамед, 2013). С точки зрения взаимодействия временных пластов, пространства современности и пространства воспоминаний в фильме «Концлагеря. Дорога в ад» никакого дополнительного смысла не возникает: в современных кадрах нам демонстрируется компьютерная реконструкция, а постановочно-игровые сцены заменяют хронику. В течение первых пяти минут в якобы документальном фильме зритель не видит практически ни одного кадра, который мог бы считаться настоящим «документом». Но при этом ведущий, который не просто присутствует в кадре, но и ходит, держит в руках брукву, о которой он с усмешкой и некоторым недоумением рассуждает, старается всячески передать зрителю ощущение того, что он пытался почувствовать на себе то, что происходило в концлагерях. Через некоторое время в фильме начинают появляться не только эксперты, но и те, кто делится своими воспоминаниями. Если предположить, что доверие этим экспертам и бывшим узникам концлагеря, рассказывающим о быте и жизни в то время, должно возникать только благодаря эффекту телевидения, то в реальности дело обстоит иначе. Так, например, уже в первой серии фигурирует заключенный «Жан Рабинович» с номером 731947. Если проверить данные об узниках концлагерей, в том числе и Дахау, где якобы выжил «Жан Рабинович», то можно легко установить: во-первых, номера в Дахау

были максимум пятизначные, во-вторых, в концлагерях действительно были узники с фамилией Рабинович (но не в Дахау<sup>67</sup>), ни одного из них не звали Жан. Сложно судить сегодня, особенно без комментария создателей фильма, каким образом некий человек с неправильным номером и именем, не соответствующим ни одному из официальных списков, оказался одним из «экспертов» в данной картине (ошибка ли это в титрах или это был самозванец), но факт остается фактом: последовательность постановочно-игровых эпизодов в сочетании с «бывшим узником», все заявленные данные о котором не соответствуют действительности, — все это заставляет задаться вопросом: а действительно ли перед нами документальный фильм?

При этом нельзя сказать, что в фильме нет документальных кадров. Они есть, но тут тоже применяется новое художественное решение, которое и будет в дальнейшем широко использовано. Если игровые сериалы о войне после появления возможности цветной съемки специально снимали черно-белыми, чтобы органично использовать хронику, то в документальных фильмах XXI века при работе с хроникой стали использовать колоризацию. Раскрашенная хроника внутри документального фильма стала появляться примерно в то же время, когда было принято решение устроить колоризацию игровых фильмов («Золушка», «В бой идут одни «старики», «Семнадцать мгновений весны», «Подкидыш», «Волга-Волга» и пр.). Монтажный переход в виде спецэффекта от черно-белой хроники через микшер к тем же кадрам, но раскрашенным, а дальше к стилизованным под «раскрашенную хронику» постановочным сценам — все это становится основным монтажным и художественным решением.

Колоризация хроники — этот прием еще больше, то есть чаще, был использован в многосерийном документальном фильме «Алтарь Победы». Как и проект Ф. Стукова, 31-серийная картина выглядит как совмещение колоризованных хроникальных кадров с постановочными элементами. Впрочем, на сегодняшний день так выглядит большинство документальных телевизионных картин, посвященных историческим событиям. В случае с этим циклом фильмов интересно другое — в любом официальном описании данный проект заявлен таким образом: «В основе документального сериала — истории простых людей, которые жили, любили и надеялись в те страшные дни. Уникальные по своему драматизму и откровенности воспоминания, которые создатели фильма долго и кропот-

<sup>67</sup> В Дахау, впрочем, некоторое время были два брата, Леопольд и Леон Рабиновичи, оба члены французского Сопротивления, они были перенаправлены в Бухенвальд и именно там были освобождены. Леопольд умер в 2009 году, Леон — в 1988.

ливо собирали по всей нашей огромной стране»<sup>68</sup>. В действительности драматургическое решение каждой серии и всего проекта в целом к воспоминаниям никакого отношения не имеет. Каждая серия — это одна выбранная тема из истории Великой Отечественной войны. Если фильм Ф. Стукова — повествование об одной из очень важных линий истории времен войны, то «Алтарь Победы» — та же попытка создать комплексный и цельный образ событий 40-х годов XX века, как и в той же «Великой Отечественной», «Стратегии Победы» или «Второй Мировой». Но сам принцип работы с материалом резко отличается. Да, в картине действительно периодически возникают ветераны, которые пытаются поделиться своим опытом и воспоминаниями о событиях тех лет. Но эти воспоминания и рассуждения вовсе не на первом плане, несмотря на то, что нам обещает аннотация.

Одним из самых распространенных приемов в разговоре и создании последовательного аудиовизуального произведения в данной картине становятся фрагменты советских и постсоветских фильмов о войне и комментарии артистов и режиссеров в рамках обсуждения реальных исторических событий. Так, например, в 24-й серии под названием «Щит и меч нашей страны», посвященной деятельности советской разведки, возникают сцены из фильмов «Щит и меч» и «Майор «Вихрь»<sup>69</sup>. Комментатором-экспертом выступает то Е. Березняк, один из прототипов главного героя фильма, основанного на реальных событиях, то С. Любшин — артист, исполняющий главную роль в фильме с абсолютно вымышленным сюжетом. Артист С. Любшин, режиссер А. Котт (в данном случае речь идет о его фильме «Конвой PQ-17» (2004), Е. Леонов-Гладышев как один из актеров фильма телесериала «Государственная граница» («Государственная граница. Год сорок первый» (реж. В. Никифоров, 1986), Ю. Соломин (из-за его роли в фильме «Блокада» (реж. М. Ершов, 1973–1977) и многие другие создатели и участники игровых фильмов и сериалов о войне вдруг оказываются экспертами: они рассуждают о своем опыте участия в съемках игровой картины в рамках документального повествования, которое позиционируется не только как реальные воспоминания, но и как тематически организованная история событий тех лет, у которой само

название предполагает концепцию жертвы ради Победы. Можно было бы сказать, что в «Алтаре Победы», как и в «Стратегии», создается тоже три временных пласта: прошлое (хроника, игровые элементы и рассказы участников событий), настоящее (эксперты-историки) и сегодняшние воспоминания тех, кто участвовал в реконструкциях военных событий в игровых картинах в разные годы. Иными словами, вместо «Журналиста», который смотрел на «сегодняшний» 1985 год сквозь призму личного военного опыта, нам предлагается опыт участия в создании памяти коллективной. Использование фрагментов игровых фильмов в документальном кино — решение не новое и в случае с историческими фильмами, в общем, понятное, хотя с точки зрения классической теории документального кино<sup>70</sup>, вероятно, спорное. Но как мы уже показали выше, создатели цикла «Алтарь Победы» не ограничиваются только показом этих фрагментов, они совмещены с хроникой, с постановочными стилизованными кадрами, а интервью с участниками тех съемок чередуются с высказываниями экспертов и тех самых ветеранов, о которых говорится в аннотации фильма. Более того, эта связь с игровыми картинами подчеркивается в названиях каждой, как мы это видим на примере серии «Щит и меч нашей страны» (примеры других названий: «Тихие зори», «В бой идут одни асы» и т.д.). В заставке же каждой серии используется песня из фильма «Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов, 1971).

Выше мы показывали, как в игровых телевизионных фильмах формируются новые принципы повествования о войне, основанные на реминисценциях из различных популярных советских фильмов. В этом плане проект «Алтарь Победы», считающийся документальным, полностью соответствует этой тенденции, связывая исторические документы и реальные события с их интерпретацией в массовой культуре второй половины XX века. Многие исследователи неоднократно в последние годы отмечали, что в телевизионных документальных фильмах происходит все больший отказ от принципов документальности в пользу «докудрамы» и ее элементов. «Докудрама в той форме, в какой ее создавал Питер Уотсон, — это удобный жанр для фильмов на историческую тему. <...> Однако, учитывая своеобразную «моду на докудраму» и относительную легкость (можно даже сказать, бездумность) в процессе ее производства, шансы на засилье этого синтетического жанра в ущерб остальным велики. <...> С нашей точки зрения, столь широкое распространение докудрамы может иметь самые не-

<sup>68</sup> Такое описание проекта приведено, например, на сайте телекомпании НТВ [http://www.ntv.ru/peredacha/Altar\\_pobedy/about/59100/](http://www.ntv.ru/peredacha/Altar_pobedy/about/59100/) (дата обращения 20.05.2017).

<sup>69</sup> Тут заметим, что, рассказывая о прототипах главных героев, авторы периодически путают эти две картины и вдруг начинают говорить о Березняке как о прототипе Вайса, но потом возвращаются обратно к картине «Майор «Вихрь».

<sup>70</sup> См. например, Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М., 1972.

гативные последствия: оно подрывает у зрителя веру в подлинность рассказа, размывая границы правды и вымысла»<sup>71</sup>.

При том что во всех последующих документальных циклах о войне используются игровые, постановочные элементы, стилизованные под хронику (а 18-серийный цикл «Великая война» (реж. А. Граждан, В. Бабич 2010–2012) официально называется «докудрама»), колоризация и прочие, довольно однотипные спецэффекты, различия у таких проектов, пусть и не очень значительные, но есть. Во-первых, это выбор между профессиональным актером, то есть рассказчиком в кадре, и закадровым дикторским текстом («Алтарь Победы», «Великая война», «ВМФ СССР. Хроники Победы» (реж. Д. Андреев, 2012). При этом, в отличие от «Концлагеря. Дорога в Ад», в остальных картинах, где присутствует рассказчик, есть и закадровый текст, но произносит его диктор, с привычным для российских зрителей голосом и интонациями.

Так, например, в 8-серийном фильме «Сталинград. Победа, изменившая мир» (реж. А. Беланов, 2012) ведущий — народный артист России А. Соколов, закадровый текст читает А. Груздев. В 12-серийном фильме «Освободители» (реж. П. Тупик, Е. Коваленко, 2010) в кадре на фоне карт, танков и прочей военной техники (на самом деле на хромакее, а изображения меняются в связи с темой каждой серии) возникает артист Д. Дюжев, дикторский текст — С. Брыль. В 4-серийном «872 дня Ленинграда» (2014) ведущий не артист, а военный журналист Е. Кириченко, но дикторский текст читает один из постоянных «голосов» телеканала «Звезда», по заказу которого был снят этот фильм<sup>72</sup>.

При том что такой подход реализован, разумеется, и в большинстве документальных проектов, посвященных другим темам, сложно утверждать, что этот прием хоть как-то характеризует именно фильмы военной тематики. Скорее наоборот, этот принцип сочетания некоего известного персонажа в кадре со стандартно-привычным закадровым голосом из других телевизионных проектов свидетельствует о том, что никаких принципиально новых художественных решений создатели документальных фильмов о войне не ищут.

Во-вторых, стоит обратить на структуру повествования и ту задачу, которую ставят перед собой авторы. Первые документальные многосерийные

проекты, как мы видим, были последовательным изложением ключевых событий, и этот подход можно было бы считать себя исчерпавшим, если бы не новые технические возможности сделать такой длинный рассказ более привлекательным для зрителей. В полной мере это реализовано в 18-серийной «Великой войне». Как указано выше, создатели этого проекта подчеркивают, что это именно докудрама — количество постановочных кадров сильно превышает кадры хроникальные, нет никаких экспертов, но есть множество справок, инфографики, компьютерной анимации и пр. спецэффектов.

Тем не менее в последние годы стали появляться многосерийные проекты, посвященные какой-то одной теме, одному событию времен войны. Это уже видно из названий: «872 дня Ленинграда», «Сталинград. Победа, изменившая мир», «Концлагеря. Дорога в Ад» и пр. (то есть более подробная, рассказанная на несколько серий история, которая в предыдущих МДФ была одним из эпизодов). Из интересных новых подходов стоит обратить внимание на два проекта: история войны через призму морских сражений («ВМФ СССР. Хроники Победы») и фильм «Освободители». В картине П. Тупика и Е. Коваленко, в котором авторы пытались охватить всю историю войны, серии поделены не по хронологическому принципу, а тематически — все виды войск СССР, участвующие в войне. «Танкисты», «Кавалеристы», «Пехота» и пр. — внутри каждой серии подробно (иногда, на наш взгляд, излишне) говорится об их участии и роли в войне. В замысле фильма, как нам объясняет ведущий Д. Дюжев, — рассказ о людях, а не о сражениях, при этом тактико-техническим характеристикам состояния вооружения уделяется внимание ничуть не меньше: при помощи компьютерной графики зрителю предлагаются различные информационные справки и данные, например сравнение танков, самолетов и пр. (этот же прием использован и в «Великой войне»).

Большая часть подобных проектов последних лет, выполняющих, естественно, просветительские функции, ориентированы на более подробный рассказ о тех событиях, о которых предположительно зритель должен знать. 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.

Именно в этом контексте мы бы хотели обратить внимание на появление в 2014 году картины «Война и мифы» (реж. Э. Тухарели, 2014). У данной

<sup>71</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дисс... канд.иск. М., 2010. С. 123.

<sup>72</sup> К сожалению, начальные и финальные титры содержат лишь информацию, что он был снят при финансовой поддержке Департамента СМИ и рекламы правительства Москвы. Никаких сведений о тех, кто работал над созданием этой программы, в фильме нет.

6-серийной картины в отличие от многих ее предшественников просветительская функция выглядит несколько иначе, что и нашло свое отражение в примененном художественном решении. Если предыдущие картины были ориентированы на зрителя с общими, предположительно, поверхностными представлениями об истории Великой Отечественной Войны, то фильм Э.Тухарели и В.Мединского направлен на тех зрителей, у которых о войне «неправильные», мифологические представления. МДФ режиссера Э.Тухарели построен отлично от традиционной модели: как и следует из названия, авторы видели своей задачей развенчание некоторых мифов, которые, как представляется автору книги «Война. Мифы. 1939–1945» В.Мединскому, по мотивам которой снят данный проект, сложились в последние годы. Согласно идее авторов фильма, таких главных мифов шесть: о «добрых немцах» (речь идет о фразе из появившегося в 90-е годы анекдота «сдались бы немцам, пили бы баварское»), неподготовленности советского руководства к началу войны (не только состояние техники, но и готовность Сталина признать нападение), об ополченцах и коллаборационистах (сколько реально русских воевали за Гитлера), а также «мифы» о ленд-лизе и военнопленных.

Создатели этого проекта исходили из того, что в общественном мнении не просто присутствуют некоторые знания об истории Великой Отечественной войны, но еще и из того, что часть этих знаний может быть, с точки зрения авторов, заведомо ложной, то есть лежащей в области «мифологической» версии истории, кем-то специально отредактированной и подправленной.

Таким образом, разговор о войне переходит из пространства просветительского, образовательного телевизионного проекта в категорию публицистических дебатов, в которых возникает необходимость отстаивать определенную точку зрения, которая если и существует, то разве что в рамках некоторых примеров игрового кинематографа (скажем, серия про штрафбаты), но не в официальной документальной позиции.

В «Войне и мифах» создатели отказались от помещения экспертов-историков в интерьеры, которые могли бы сами по себе вызывать доверие. Если во всех предыдущих картинах любой эксперт оказывался в кабинете с книгами, а ветеран обязательно сидел в форме с медалями, то в фильме Э.Тухарели все комментаторы сидят на белом фоне, а титры, сообщаящие о том, кто перед нами, стилизованы под старый типографский шрифт. Участники этой картины обезличены, письма, которые зачитыва-

вают многочисленные привлеченные артисты (К.Хабенский, И.Пегова, С.Безруков, А.Мерзликин и другие), создают ощущение многоголосья. При этом хор голосов звучит в соответствии с задачей, поставленной ведущим (М.Пореченков) в самом начале каждой серии: «Вот самый главный миф о <....>, а теперь правда».

Именно этим фильм «Война и мифы» отличается от всей — включая самую современную — традиции рассказа о Великой Отечественной войне. Р.Кармен и его соавторы хотели рассказать **правду о войне** американским зрителям, в последующих МДФ вопрос «правды» тоже присутствовал, но первичным было **просвещение зрителя** и детализированный (в том числе на основе новых документов) рассказ о том, что, с точки зрения создателей и экспертов, работавших над фильмом, **действительно происходило** в период с сентября 1939-го по май 1945 года. Другие авторы уходили в более подробное повествование о тех или иных событиях. Но никто до авторов «Войны и мифов» не ставил перед собой задачу в рамках «документального» повествования прежде всего **опровергать** некие идеи и болезненные для массового сознания интерпретации общеизвестных фактов и создавать на этой основе драматургическую конструкцию аудиовизуального произведения.

Интересно, что практически все художественные, режиссерские решения, которые служат реализации неожиданной задачи, ничем (кроме чуть отличного способа съемок экспертов и «многоголосья» личных воспоминания) особенно не отличаются от проектов, которые использовали другие принципы целеполагания в документальном повествовании.

Более того, сегодня при отстраненном взгляде нам представляется, что в художественном замысле «Войны и мифов» значительно больше общего с находками «Стратегии Победы» тридцатилетней давности, чем с любым другим современным (2000–2016) документальным фильмом. С точки зрения данного исследования представляет безусловный интерес, что в картине 2014 года дискуссия об образе войны (пусть и несколько искусственная)<sup>73</sup> занимает чуть ли не больше места, чем привычное последовательное изложение широко (или не очень) известных фактов. Пока сложно судить,

<sup>73</sup> Эту искусственность можно оценить в сравнении с нормативным образом войны, рассмотрев, например, эволюцию «основного» исторического знания о войне от работы академика А.М.Самсонова (1984) до «Истории Великой Отечественной Войны» (Министерство обороны РФ, 2015). Увеличиваясь в размере и обрастая деталями, история войны не меняет своего вектора; спор политической направленности не связан с войной и Победой как таковой — обсуждается только интерпретация событий. В.Мединский не отрицает репрессии, штрафбаты, ленд-лиз и т.д. — он борется с некой идеей, что каждый из «мифов» каким-то образом дискредитирует победу советского народа в ВОВ. Это не является нормативной задачей документального кино.

можем ли считать подобное «разоблачение» новой тенденцией в формировании образа войны на российском телеэкране, но некоторые проявления массового интереса к событиям тех времен свидетельствуют о том, что даже в рамках документального кино война стала играть новую роль за пределами простого последовательного перечисления фактов.

## ГЛАВА 5

### НОВЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ТЕЛЕЯЗЫКА В МНОГОСЕРИЙНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ О ВОЙНЕ

Накануне очередного юбилея, в 2004 году, вышли сразу четыре телесериала, которые одновременно были и продолжением той традиции, которая сложилась в последние десятилетия советского телевидения, и определили новые постсоветские тенденции. Мы имеем в виду два телефильма, спродюсированные В. Досталем, – «Штрафбат» (реж. Н. Досталь) и «Конвой PQ-17» (реж. А. Котт), а также «На безымянной высоте» (реж. В. Никифоров) и «Диверсант» (реж. А. Малюков). Все четыре картины – ответ на возникший новый общественный запрос, который мы рассматривали при анализе документальных фильмов, и при этом в той или иной степени – диалог с предыдущими картинами, от реминисценции и реализации зрительских ожиданий, зачастую гипертрофированной, до спора с ними.

#### «КОНВОЙ PQ-17» – ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ ПОД ВЛИЯНИЕМ ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА

Телесериал «Конвой PQ-17» – экранизация романа В. Пикуля «Реквием по каравану PQ-17» (1969–1973). Возможно, уже подзаголовок «документальная трагедия» подтолкнул создателей к выбору ряда художественных решений. В отличие от советских предшественников в данном фильме авторы уже не задавались вопросом, как сочетать черно-белые хроникальные кадры с цветными постановочными сценами. Сериал начинается с хроники с закадровым текстом, как если бы это было сделано в современном документальном фильме, при этом использование закадрового голоса на фоне хроники перед переходом к основной игровой части фильма кажется

и аллюзией на советскую традицию. Подобное использование хроники мы впервые видели в картине «Майор «Вихрь» (напомним, что в «Вызываем огонь на себя» документальные кадры монтировались вместе с постановочными, хроника не была использована отдельно с закадровым голосом, как это было сделано впоследствии в одной из серий «Щит и меч» и в целом в «Семнадцати мгновениях весны»), где закадровый «авторский текст» от рассказа о фактах времен войны стал использоваться для пересказа содержания предыдущих серий. В фильме А. Котта закадрового голоса (А. Толубеев) довольно много: это не только «исторические справки» при показе хроники, это еще и весь т.н. войс-овер для перевода речи на иностранном, а не русском языке. В первой главе мы неоднократно обращали внимание на проблему условности при передаче иностранной речи: все немцы «говорят по-русски» и лишь местами возникает переведенный немецкий. Но на каком языке тогда говорят советские солдаты между собой? Или все-таки в фильме должны звучать разные языки, нарочито дублированные или даже чей перевод представлен в технологии «войс-овер»? В «Конвое» звучит много иностранной речи: немцы говорят по-немецки, американцы – по-английски, и один и тот же голос А. Толубеева предлагает нам перевод, причем с некоторой задержкой и паузой, чтобы зрители могли услышать оригинальную речь. Отметим, что местами, где за сценой с диалогом американцев следует сцена, где все говорят по-немецки, подобный ход кажется излишеством: значительная часть экранного времени озвучена, по сути, одним голосом, тем же, что и предлагает зрителю исторические справки на фоне хроникальных кадров. Интонация закадрового голоса, при этом практически лишенная эмоций, напоминает зрителю об исполнении аналогичной «роли» Е. Копеляном в картине Т. Лиозновой, то есть вполне соответствует ожиданиям зрителя в ситуации «преемственности» российского многосерийного телекино. Причем нейтральная «копеляновская» интонация в новом фильме периодически входит в противоречие с текстом, когда таким образом «переводятся» довольно грубые, ожидаемо неприемлемые для советского теле- и киноэкрана реплики, как это сделано в данном фильме.

Несмотря на хроникальные кадры и закадровый голос, ближайшим предшественником данной картины, вероятно, следует считать «Батальоны просят огня». Дело не только в том, что мы имеем дело с телеэкранизацией романа, написанного в конце 60-х—начале 70-х, то есть яркого образца т.н. лейтенантской прозы. Зрителей, как и в фильме В. Чеботарева

и А. Боголюбова, последовательно и подробно ведут к кульминации – ожидаемой и неизбежной трагедии. Перед нами та же схема: длинная экспозиция, в которой нам показываются герои, многие из которых, как, вероятно, известно зрителю, погибнут. Таким же образом, например, выстроена драматургическая конструкция многочисленных фильмов о гибели пассажиров «Титаника»: мы знаем, что героев повествования в конце ожидает трагедия, но следим за их судьбами с надеждой, что самым полюбившимся героям удастся спастись. Почти 100 лет назад в романе Торнтон Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» была предложена еще более категоричная конструкция: читатель знал заранее, что все персонажи романа умрут, для надежды места не оставалось. Но если у неоднократно экранизированного романа Уайлдера этот прием используется для того, чтобы среди прочего показать случайность смерти, то в фильмах о войне он необходим, чтобы подчеркнуть героизм реальных или даже вымышленных персонажей. Длинная экспозиция обоих фильмов («Батальоны просят огня» и «Конвой PQ-17») – образы героев многосерийной картины, многие из которых, как очевидно зрителю, обречены на смерть. В этом плане конструкция фильма «На всю оставшуюся жизнь», где также рассказывается судьба разных героев, прямо обратная: как мы указывали, нам показаны герои-победители и то, что кто-то погибнет, мы узнаем в течение фильма.

Создание напряжения у зрителя ожиданием ответа на вопрос, кто же из героев нескольких серий сможет выжить после ожидаемой трагедии, – не единственное сходство «Конвоя» с «Батальонами». Цель обоих фильмов – художественный рассказ об одном эпизоде войны, подробности которого могут быть неизвестны зрителю. Именно поэтому главная критика фильма А. Котта основана на проблеме «исторической достоверности», о которой уже упоминалось. По сути, создатели фильма оказались в трудной ситуации – экранизация не бесспорного с точки зрения той самой исторической достоверности романа В. Пикуля при этом представляется зрителю как малоизвестные факты о войне<sup>74</sup>. Мы не пытаемся сказать, что экранизация художественной прозы, основанной на реальных событиях, –

<sup>74</sup> Сегодня уже довольно сложно найти видео анонса этого сериала в эфире канала «Россия», но в текстовой версии сюжета написано следующее: «Трагедия этого конвоя союзников – одна из самых черных, но малоизвестных страниц войны, основа сюжета фильма, но далеко не весь сюжет. <...> Военная форма и одежда, техника, оружие, даже секундомер были как у немецкого штурмана. Достоверность – в каждой детали» (<http://www.vesti.ru/doc.html?id=106597#>) (01.11.2004). В промо роликах других каналов, которые можно найти на сервисе YouTube, тоже подчеркивается практически документальная достоверность данной картины.

идея неправильная. Ровно наоборот, мы подчеркиваем, что повторная драматизация исторических событий ведет к критике, основанной на критерии достоверности, а не на киноведческом анализе. Неудивительно, что данный сериал получил негативную рецензию, например, от специалистов в области морской тематики — от основателя «Морского бюллетеня» М. Войтенко. В заметке «Сериал «Конвой PQ-17» — теперь конвой терзают киношники» он обращает внимание на основные неточности и несоответствия ключевых фактов фильма и реальной истории<sup>75</sup>: и линкор назывался иначе, и союзники изображаются не только как предатели, но и не очень умные люди, а немецкие моряки — обезумевшие от жажды насилия военные. Мы уже писали о конъюнктуре момента — использование в телефильмах образа «предательства» со стороны союзников в интересах текущей идеологии, а не как исторического факта. К сожалению, даже не будучи киноведом, всего лишь историк и специалист в сфере флота, в том числе и военного, М. Войтенко прав. Одним из главных недостатков телесериала А. Котта стало не столько неправильно выбранное название линкора<sup>76</sup>, сколько именно создание образа несколько карикатурных немцев, англичан и американцев. Такое тиражирование шаблонов, которое даже не было свойственно советским телефильмам, — одна из основных черт современных фильмов. В 2004 году не было никакой идеологической необходимости повторять сформированные в 70-е годы стереотипы о деятельности союзников и поведении немецкой армии, тем более если создатели фильма пытались рассказать о малоизвестных страницах войны. Точно таким же образом практически в любом фильме как обязательное явление на втором плане в сегодняшних работах возникают разнообразные особы и политруки<sup>77</sup>, угрожающие главным героям, но играющие скорее второстепенную роль в основной истории. Точно так же изображается Гитлер или Сталин. Гитлер будет обязательно быстро и нервно разговаривать, Сталин — невозможен без трубки и грузинского акцента. Насколько такая ожидаемая «точность» необходима спустя более 75 лет — чем больше проходит времени, тем более этот вопрос спорный. Тем не менее нам представляется неправильным оценивать картину А.Котта в первую очередь с

<sup>75</sup> Войтенко М. «Сериал «Конвой PQ-17» - теперь конвой терзают киношники.//Морской бюллетень. 20.12.2004 URL: <http://www.odin.tc/articles/critic.htm>. (Дата обращения 20.04.2017).

<sup>76</sup> В фильме говорится о линкоре «Тирпиц», в то время как истинный виновник трагедии, по утверждению М.Войтенко, — линкор «Бисмарк».

<sup>77</sup> См. например, «Ночные ласточки» (реж. М.Кабанов, 2012), «Истребители» (реж. А.Мурадов, 2013) и пр.

точки зрения исторической достоверности и использования стереотипов времен 70-х годов XX века. «Конвой PQ -17» — очень интересная и, на наш взгляд, вполне успешная попытка использовать новые возможности для повествования о Великой Отечественной войне и, несмотря на некоторые недостатки, заслуживает киноведческого анализа в большей степени, чем простой проверки на историческое соответствие.

Фильм А. Котта — это не просто палитра разнообразных героев. Это поиск художественных решений для каждого «эпизода». Так, например, кадры якобы Бостона и диалоги персонажей, находящихся на восточно-атлантическом побережье, отретушированы в стилистике тех воспоминаний о цветном американском кинематографе, которые могут быть у современного зрителя. Цветокоррекция и компьютерная графика играют важную роль в этом телесериале. Именно 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»<sup>78</sup>. Не только изменение цвета, но и выбор и артистов, и природы передает ощущение, сопоставимое с картинами советской реалистической школы (как на картинах Решетникова, Лактионова и пр.). Натурные съемки, лица героев, такие детали, как долгий крупный план стакана с лежащим сверху черным хлебом, композиция кадра — все это в сочетании с компьютерными фильтрами создает образ уникального Севера, настоящий дух русского Заполярья. Как и в случае с заполярными эпизодами, для других сцен используются свои фильтры: так все «немецкие» сцены выполнены в холодном ключе, с преобладанием холодно-синего, а в «американских», наоборот, больше желтого, что, собственно, и создает ощущение реминисценции из классического американского кинематографа (типа «На север через северо-запад»<sup>79</sup> (реж. А. Хичкок, 1959)). Итак, перед нами один из первых примеров, когда для создания атмосферы военных лет используются различные приемы, в том числе и технические средства, такие как цветокоррекция и компьютерная графика, цель которых — не точное и детальное отображение того времени, а воссоздание наших ожиданий о тех образах, основанное на более поздних фильмах. Это тенденция, в какой-то степени вполне ожидаемая для

<sup>78</sup> Название города поставлено в кавычки, так как в действительности съемки проходили не в самом Мурманске, а в Полярном (Мурманская область).

<sup>79</sup> Мы приводим устоявшееся у нас неправильно переведенное название этого фильма. В действительности он называется «На север авиаккомпанией «Норд-Вест».



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.

Отметим, что компьютерная анимация военных самолетов и прочие технические средства, используемые ради максимальной исторической достоверности, с одной стороны, и зрелищности — с другой, в художественных многосерийных телефильмах в таком объеме впоследствии не использовались (пока, во всяком случае), в отличие от телесериалов в жанре докудрамы, о которых мы писали ранее.

#### **«НА БЕЗЫМЯННОЙ ВЫСОТЕ» — РЕМИНИСЦЕНЦИИ И ЗАИМСТВОВАНИЯ ИЗ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА КАК ОСНОВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ**

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. Заглавная песня авторства В. Баснера и М. Матусовского оригинально была написана для фильма «Тишина» (реж. В. Басов, 1962), экранизации одноименного романа Ю. Бондарева и, по словам авторов, основана на реальных событиях. Но картина В. Никифорова к событиям 1943 года отношения не имеет, сюжет этого 4-серийного фильма — вымышленный. Рассматривая советские многосерийные фильмы выше, обратив внимание на движение от документальной реконструкции к вымыслу в первых трех телесериалах, мы разделили последующие МХФ на две группы: тяготеющие к жанру шпионского детектива, где также с годами происходит полный отказ от «документальности», и фильмы, снятые на основе воспоминаний и/или исторической реконструкции, возможно, разных жанров, но выполняющие в первую очередь функцию более просветительскую, чем развлекательную. То же верно и в отношении телесериала А. Котта, но вряд ли применимо к сериалу «На безымянной высоте». Как и в картине В. Чеботарева и А. Боголюбова, на первый взгляд, нам показываются разнообразные стороны военной жизни, где есть место

и юмору, и любви, и пр., то есть военный «быт» показан во всех проявлениях. При этом «На безымянной высоте» при сравнении с «Батальонами» скорее выглядит как «антипод». Мы указывали, что в экранизации романа Ю. Бондарева военная стратегия и такое реальное событие, как форсирование Днепра, — основа сюжета; в сценарии «На безымянной высоте» (автор Ю. Черняков) никаких реальных событий нет, основная сюжетная линия — мелодраматическая, помещенная в более драматические обстоятельства, то есть в знакомые телезрителю годы Великой Отечественной войны. Именно поэтому, по нашему мнению, настолько важно подчеркнуть связь с советской традицией: и в названии, и в использовании известных военных песен, в том числе и тех, которые были написаны после предполагаемых событий в фильме, и в аллюзиях на другие известные фильмы советского времени, включая воспроизведение сцен (например, сцена с танком — прямая отсылка к «Аты-баты, шли солдаты...» (реж. Л. Быков, 1976). Отсылки к опыту зрителя в отношении переживаний, возникших при неоднократном просмотре картин советского времени, позволяют перенести этот эмоциональный опыт на современные картины. Таким образом, сюжет современного сериала предлагается зрителю в контексте сложившейся за предыдущие десятилетия культурно-экранной традиции. Причем обратим внимание, что в основном речь идет про кинофильмы, влияние советских телефильмов на современные ощущается лишь в тех, где в основе сюжета лежит шпионская интрига<sup>80</sup>.

При этом нельзя сказать, что «На безымянной высоте» — лишь придуманная история, снятая в стилистике советских фильмов о Великой Отечественной войне. В этой «реминисценции» появляются на втором плане темы и образы, которые в советских телефильмах обычно не рассматривались: так, например, «власовцы» могут вызывать если не сочувствие, то понимание, представитель «Особого отдела» (особист) — отрицательный персонаж, партия и советская пропаганда могут обсуждаться с иронией, при этом враги, то есть фашисты, выглядят довольно глупыми и карикатурными, какими их, впрочем, можно было увидеть в советских кинофильмах, но не в телефильмах. Как мы уже указывали во Введении, эти элементы вместе или по отдельности можно увидеть в более поздних телефильмах, особенно в мелодраматических. Если говорить о художественных приемах, то в отличие от картины А. Котта, где для разных сюжетных пластов использовались разные фильтры, в фильме В. Никифорова основной

<sup>80</sup> Например, «Красная капелла» (реж. А.Аравин, 2004), «Убить Сталина» (реж. С.Гинзбург, 2013) и пр.

изобразительный прием — это деколоризация. Мы уже писали об этом спецэффекте при анализе художественных приемов в документальных фильмах. Использование этого спецэффекта дает создателям военного телефильма несколько преимуществ. Во-первых, это позволяет сократить различия в визуальном плане между ожиданиями зрителей, привыкших к советским фильмам, и современными съемками. Во-вторых, таким образом возможно скрыть некоторые недостатки, возникающие при использовании компьютерных спецэффектов, таких как взрывы, воздушные атаки и прочие военные действия.

#### **«ДИВЕРСАНТ» — ФОРМИРОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ УСЛОВНОСТИ НОВОГО ТИПА ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА ВОЙНЫ**

Этот же художественно-технический прием деколоризации использован и в телесериале «Диверсант» (реж. А. Малюков). Как и в картине В. Никифорова, он не играет никакой важной роли в повествовании, кроме финала, где через микшер режиссер переходит к черно-белым кадрам, монтируя кадры ползущих главных героев с хроникальными кадрами и обратно, прямо перед финальными титрами возвращает «цвет». Впрочем, с точки зрения единства художественного замысла это решение довольно спорно: в самом повествовании внутри сериала, довольно вольной экранизации одноименного романа А. Азольского, подобные кадры не использовались ни разу, они появляются лишь в конце и выглядят как способ вписать вымышленную историю в исторический контекст. Мы неоднократно упоминали, что подобная претензия возникала в отношении «Семнадцати мгновений весны», и, возможно, перед нами аналогичная ситуация, которая усугублена тем, что хроникальные кадры с закадровой немецкой речью используются и в начальных титрах каждой серии. Роман А. Азольского с уточнением «назидательный роман для юношей и девушек» не имеет ничего общего с т.н. лейтенантской прозой того же Ю. Бондарева, чьи произведения были неоднократно экранизированы, или военно-историческими романами В. Пикуля. А. Азольский, которого критик Е. Ермолин громко называл «русским Грэмом Грином», не был участником военных действий, поэтому не вкладывал в свои произведения личный опыт и при этом, в отличие от Ю. Семенова и В. Кожевникова, не пытался ответить

на сформированный заказ от советских или даже российских спецслужб, в которых главный персонаж — супергерой, лишенный человеческих слабостей. Роман «Диверсант» — это повествование от первого лица, наполненное внутренними сомнениями и переживаниями, дневник ускользающего от смерти бесстрашного героя, смерти окружающей его со всех сторон, так как мир, по мнению А. Азольского, враждебен человеку<sup>81</sup>. Впрочем, основной замысел автора романа в сериале практически не отражен. Неизвестно, ставили ли перед собой задачу создатели сериала найти художественные приемы для того, чтобы передать интонацию повествования от первого лица, поэтому сложно судить, насколько точно им это удалось. В любом случае в повествовании в данном фильме содержится достаточно сцен, в которых главный герой Леня Филатов (А. Бардуков) не участвует<sup>82</sup>.

Более того, возникает вопрос, действительно ли в фильме один главный герой, как следует из названия, где слово «диверсант» стоит в единственном числе. Практически все серии мы наблюдаем за двумя героями, зачастую визуально практически неразличимыми, что усугубляется неочевидным выбором артистов для исполнения этих ролей; разница между Филатовым и «Бобриковым» (К. Плетнев) лишь в том, что второй скрывает свое настоящее имя и прошлое. При этом интрига с немецким происхождением Бобрикова в фильме развивается довольно слабо и выглядит скорее посторонним элементом. Собственно, эта сюжетная линия не единственный элемент в фильме, который сложно считать частью основной драматургической конструкции. С одной стороны, главная сюжетная линия о судьбе двух молодых людей, пришедших на службу в военную разведку, сочетается с показом «неудобной правды» о войне и нравах советского времени (допросы, доносы, отсутствие веры, что государство тебя поддержит и пр.). И это растянутое на четыре серии повествование позволяет раскрыть образы героев более подробно, показать судьбу советского гражданина во время войны во всей ее сложности и неоднозначности (например, Калтыгин (В. Галкин) — суровый начальник и бесстрашный разведчик в первых эпизодах, и несчастный человек, который за бутылкой оплакивает свое участие в раскулачивании собственной семьи, в более поздних эпизодах). С другой стороны, ряд эпизодов посвящен именно показу подготовки и тренировок, успешных операций с погонями и выстрелами, оригинальных и ярких

<sup>81</sup> Подробнее о творчестве А. Азольского: Ермолин Е. Одиноким герой. Памяти Анатолия Азольского. //Континент. № 135. 2008. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/135/ee1.html> (дата обращения 20.04.2017).

<sup>82</sup> Ср. с режиссерским решением в фильме «Щит и меч», о котором мы писали выше.

диверсий. Иными словами, в фильме объединены два жанра: драма и приключенческий боевик, но сочетание это не всегда выглядит органично, а некоторые сюжетные линии кажутся брошенными без развязки и объяснений. Возможно, эта непоследовательность возникла еще на уровне работы над сценарием (авторы В. Валуцкий, А. Житков) в результате многократной редактуры.

Нам неизвестно, как шла работа над этим проектом, но аналогичный личный опыт с сериалом «Истребители», где один из авторов данного исследования был очередным приглашенным режиссером, позволяет предположить, что многочисленные правки и редакция со стороны продюсеров и заказчиков увели творческую группу настолько далеко от первоначального замысла, что драматургическое и режиссерское единство в финальном варианте практически развалилось. Сочетание элементов драмы (трагедии) с приключенческим боевиком для современного отечественного телевидения нам представляется в какой-то степени закономерным, когда речь идет о фильмах, в которых рассказывается о событиях времен Войны, что мы можем увидеть и в более поздних работах. Синтез военной драмы (и трагедии) с другими жанрами в кинофильмах и его оправданность уже обсуждалась ранее, в первую очередь в отношении жанров комедийных (например, «Женя, Женечка и Катюша» (реж. В. Мотыль, 1967), «В бой идут одни «старики» (реж. Л. Быков, 1974) и пр.). В статье «Земля и небо. Два направления военных кинокомедий» киновед Ю. В. Михеева<sup>83</sup> обращает внимание на неоднозначную реакцию на военные кинокомедии, так как если война — это трагедия в смысле подлинного страдания, то уместен ли смех, спровоцированный вымышленным, то есть лишенным фактологической точности сюжетом: «Почему же и реакция так неоднозначна? Здесь видятся, по крайней мере, две причины.

Во-первых, за десятилетия, прошедшие после окончания войны, сменилось не только поколение, но и общая парадигма общественного сознания. Человек 60-х годов — это не человек 40-х. В 60-х годах XX века побеждает жизненный поток «оттепели», скрывающий под собой страшный разлом жизни — смерти, определяющий военную тематику. <...> С другой стороны, Великая Отечественная война, отозвавшись болью

<sup>83</sup> Статья Ю.В. Михеевой вышла в 2006 году, а в 2008 вышел фильм «Гитлер капут!» (реж. М. Вайсберг), в котором высмеются различные штампы советских военных фильмов. Не оценивая качество этой картины, отметим, что еще до выхода этой «экранизации анекдотов про Штирлица», как написано во множестве рецензий и отзывах зрителей, создателей обвиняли в оскорблении памяти жертв Войны.

в каждой семье, проникла в сознание каждого, став как бы еще одной оболочкой мозга, чем-то священным, но живым, что болезненно отзывается на любое резкое вторжение, будь то новое трагедийное или комедийное изображение войны на экране. Нам хочется правды, ощущения подлинности. И здесь встает вопрос о частом несовпадении правды документальной, прожитой военным поколением, и правды художественной. Но если в драме искание подлинности происходит в области фактологии и психологии, драматургии фильма, то в комедии эта подлинность переносится в область чистой эмоциональной сферы *самого зрителя*<sup>84</sup>.

Несмотря на то, что Ю.В. Михеева пишет о комедии, нам представляется, что это наблюдение тем более верно для современных приключенческих фильмов военной тематики: чем больше проходит времени, тем больше ожидается от аудиовизуального произведения **ощущения подлинности**, не исторической достоверности, а именно ощущения подлинности, которое может быть создано и внутри абсолютно вымышленного сюжета. Именно поэтому один из способов создания этого ощущения — апелляция к советским кинофильмам, о которой мы писали выше, то есть именно, как выражается Ю.В. Михеева, к «эмоциональной сфере самого зрителя». В картине А. Малюкова реминисценций из советских кино- и телефильмов, в отличие от фильма В. Никифорова, нет. С точки зрения режиссерских решений в визуальном плане — это довольно цельное произведение, где основным приемом, как уже было сказано, стала деколоризация видеоматериала. При этом, в отличие от фильма А. Котта, нельзя сказать, что режиссером найдены какие-то принципиально новые приемы в переосмыслении возможностей телеэкрана.

Фильм «Конвой PQ-17» в отношении поиска новых решений для телеэкрана можно сравнить как с фильмом «Щит и меч», так и с «Семнадцатью мгновениями весны». Конечно, не в плане содержания, а в плане выражения: А. Котт использовал современные технические возможности как средство для создания принципиально нового для отечественного телевидения произведения, приближая формат телевизионного продукта к уровню кинематографа. А. Малюков использует технические средства и компьютерные фильтры скорее для унификации видеоряда, как способ «уничтожения» современности кадра.

<sup>84</sup> Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий./ Война на экране. М., 2006. С. 81-82.

При всей популярности<sup>85</sup> «Диверсанта» отметим и другие недостатки. Причем мы считаем важным обратить на них внимание, поскольку нам представляется, что именно популярность данного произведения повлияла и в какой-то степени определила (то есть в каком-то смысле легализовала) появление телекартин с теми же неоднозначными свойствами. Несмотря на отличный актерский состав (помимо упомянутых выше, также снимались А.Краско, М. Ефремов, А. Лыков, В. Меньшов, Р. Литвинова, В. Баринов и мн. др.), в фильме мало ярких характеров, а некоторая непоследовательность прослеживается и на уровне членения на серии. Сочетание сквозного сюжета с законченностью отдельной операции внутри каждой серии – довольно сложная драматургическая задача, особенно в формате четырех серий<sup>86</sup>. Такие попытки в дальнейшем предпринимались неоднократно, от проектов про СМЕРШ («СМЕРШ» (реж. З. Ройзман, 2007), «Смерть шпионам» (реж. А. Даруга, 2012), «Смерть шпионам. Крым» (реж. А. Гресь, 2008) и пр.) до сериалов про летчиц и летчиков («Ночные ласточки» (реж. М. Кабанов, 2012), «Истребители» (реж. А. Мурадов, 2013) и пр.), а главное – в 10-серийном продолжении «Диверсанта» («Диверсант. Конец войны», реж. И. Зайцев, 2007), но в основном они скорее вызывают вопросы, чем являются образцами драматургических решений в отношении подобного формата. Также непоследовательность выражается и в деталях. Так, например, немецкая речь (прием, на который мы неоднократно обращали внимание, так как считаем его принципиально важным решением в плане художественной условности, противопоставленной попытке создания исторически-документальной точности) звучит то с переводом (войс-овер), то без. При этом способность главных героев говорить по-немецки предполагается как важная деталь в сюжетной конструкции, но в самом повествовании эти способности не столько не играют никакой роли, сколько используются в сценах, которые кажутся то крайне вторичными по отношению к основному повествованию, то незаконченными, оборванными безо всяких объяснений. Другим примером непоследовательности в реализации художественного замысла можно считать и некоторые элементы в работе оператора. Так, например, со всей художественной условностью спецэффекта деколоризации, который создает максимальную временную

<sup>85</sup> Из всех сериалов двухтысячных у «Диверсанта» рекордные показатели – доля почти 60% и рейтинг 23,3%. И это единственный сериал за 2000-2014 гг., который встречается в топ-10 дважды: в 2007-м, когда на «Первом канале» вышла вторая часть «Диверсант. Конец войны», первый «Диверсант» вновь собрал у экранов 45% зрителей. URL <https://lenta.ru/articles/2014/03/14/tvanthology/> (дата обращения 29.05.2017).

<sup>86</sup> Из сериалов-предшественников тут можно опять же вспомнить «Щит и меч».

дистанцию между зрителем и вымышленным повествованием, вписанным в исторические события, вдруг в одной из батальных сцен мы видим капли крови, брызнувшие на камеру. Этот прием, создающий ощущение документальности, никак не соотносится со всем остальным содержанием фильма, если только не предполагать, что создатели этого мини-сериала считали, что они рассказывают если не правдивую, то хотя бы правдоподобную историю времен Великой Отечественной войны.

«Диверсант», на наш взгляд, очень показательный современный (начала 2000-х) телесериал о войне, так как его популярность позволила сформироваться новому самостоятельному формату и жанру повествования о Войне: вымышленная история в неточных декорациях, где военные действия – это фон для многосерийного рассказа о человеческой драме (или трагедии), лишенной какой бы то ни было просветительской функции, от пропагандисткой миссии до рассказа о малоизвестных страницах истории. Перед нами один из первых фильмов, где образ войны из пространства исторического переходит в пространство эпического или даже мифологического. Нам представляется, что именно эта тенденция оказалась самой востребованной в дальнейшем кино- и телепроизводстве.

### **«ШТРАФБАТ» – ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В УСЛОВИЯХ НОВОГО ОБЩЕСТВЕННОГО ЗАПРОСА**

В уже упомянутом в данной работе 11-серийном фильме Н. Досталы «Штрафбат» (2004) основной сюжет также вымышленный, это экранизация одноименного романа Э. Володарского. Тем не менее, в отличие от «Диверсанта», и роман, и телефильм возникли как результат не только кропотливой работы с архивами и документальными съемками, но и в первую очередь многочисленных интервью с выжившими участниками тех событий; их воспоминания легли в основу романа и сценария. И в этом принципиальное отличие в замысле этих двух картин. В фильме Н. Досталы война не фон, а именно тот период, о котором авторы хотят рассказать зрителю, а вымышленная история нужна именно для того, чтобы показать жизнь штрафного батальона. Режиссерские решения, операторская работа и актерская игра создали именно то ощущение подлинности, о котором писала Ю.В. Михеева, настолько убедительно, что «Штрафбат» и по сей день

остается одним из самых обсуждаемых телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне. Показательно, что обсуждаются в основном не художественные достоинства картины, а именно проблема исторической достоверности и среди прочего авторов неоднократно обвиняли в создании «мифов» о войне в угоду сегодняшней конъюнктуре.

В интервью газете «Труд» Н. Досталь объясняет: «Военных консультантов у нас практически не было потому, что, предвидя возможные к нам претензии, мы никого не хотели подставлять, решили всю ответственность взять на себя. Были технические консультанты — по костюмам, по эпохе. Но только не из тех, которых раньше назначало Министерство обороны, — докторов исторических наук, генералов и прочих важных особ»<sup>87</sup>. И действительно, главная критика прозвучала из уст доктора военных и исторических наук М.А. Гареева: «И в этом смысле такие фильмы, как «Штрафбат» — это своеобразный политический, идеологический заказ. Надо долбить в головы современной молодежи, что Победу ковали не маршалы Жуковы и рядовые Матросовы, а уголовники, и тем самым если не умалить, то определенным образом принизить ее значение в умах нынешнего поколения»<sup>88</sup>. Также оценивают этот фильм и некоторые деятели кино и телевидения. Так, например, режиссер С. Говорухин, называя «Штрафбат» «мыльным сериалом», добавляет: «Не бывает абсолютной «неправды» или «правды». В каждой неправде есть небольшое количество правды, которая и путает все. И людям, которые не изучали этот предмет, может показаться, что это правда, поскольку большинство телевизионных зрителей предмет знают плохо и верят, что все так и было. На самом деле «Штрафбат» — это один из самых возмутительных случаев неправды в кино. После премьеры этого сериала ко мне подошел один маршал ВОВ и чуть ли не со слезами говорил об этом кино»<sup>89</sup>. Впрочем, если с одной стороны звучали (и иногда продолжают звучать) обвинения в девальвации ценности Победы и оскорблении памяти павших, то с другой — можно

<sup>87</sup> «Кинорежиссер Николай Досталь: мы полгода провели в окопах»/ Труд. № 195. 14.10.2004. URL:[http://www.trud.ru/article/142004/78533\\_kinorezhisser\\_nikolaj\\_dostal\\_my\\_polgod\\_a\\_proveli\\_v\\_.html](http://www.trud.ru/article/142004/78533_kinorezhisser_nikolaj_dostal_my_polgod_a_proveli_v_.html) (дата обращения 20.05.2017).

<sup>88</sup> Еленский О. Какую «правду» ищут «Штрафбат» и «Курсанты» (интервью с М.А.Гареевым)//Независимое военное обозрение. Интернет-версия. 04.02.2005. URL:[http://nvo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1\\_gareev.html](http://nvo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1_gareev.html) (дата обращения 20.05.2017). Как мы уже упоминали выше, разоблачению «мифа о штрафбатах» посвящена и одна из серий документального сериала «Война и мифы».

<sup>89</sup> Станислав Говорухин: «Михалков и Путин ведут киноиндустрию к состоянию сталинского малокартинья»//ZN.UA.04.06.2010. URL:[http://gazeta.zn.ua/CULTURE/stanislav\\_govoruhin\\_mihalkov\\_i\\_putin\\_vedut\\_kinoindustriyu\\_k\\_sostoyaniyu\\_stalinskogo\\_malokartinya.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/stanislav_govoruhin_mihalkov_i_putin_vedut_kinoindustriyu_k_sostoyaniyu_stalinskogo_malokartinya.html). (Дата обращения: 20.05.2017).

было увидеть и иную в своей категоричности позицию: авторов критиковали за «культивирование патриотизма». «У кого еще в той среде, кроме — по понятным причинам — коммунистов и евреев, был интерес защищать Советы? В поезде, везущем добровольцев на фронт, мы видим людей, у которых власть отобрала все: землю, собственность, семью, а после еще и свободу — за то, что остались в живых. В такой обстановке, казалось бы, мысль о саботаже, о дезертирстве, о простом ожидании немцев, которые все одно лучше «красноперых» (часто употребляемое в фильме словечко), была бы более чем естественна. Поэтому если честность этого сериала в том, что он показал государство чудовищем, пожирающим своих граждан, то его же лицемерие состоит в культивировании патриотизма, жизненно необходимого — если верить этой ленте — не столько гражданам, сколько самому заказчику картины — государству, снимающему о себе такие вот «правдивые», «честные» и «разоблачающие» сериалы», — пишет кинокритик Е.Майзель<sup>90</sup> в статье «С чего начинается родина. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь».

Мы неоднократно отмечали, что в данной работе не преследуем цель установления исторической точности как в отношении деталей, так и сюжета в целом. Поэтому, не рассматривая проблему достоверности и правдоподобности фильма, мы лишь обращаем внимание, что критика и анализ его в основном находятся в пространстве сюжета и идей, которые хотели передать авторы, из художественных достоинств фильма отмечается лишь игра актеров. Сюжетные линии и некоторые недочеты в образах героев и реквизите настолько подробно разбирались как профессиональными историками, участниками военных действий, критиками, журналистами, так и зрителями, на соответствующих форумах<sup>91</sup>, что с точки зрения целей и задач данного исследования не имеет смысла подробно разбирать

<sup>90</sup> Майзель Е. С чего начинается родина. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11. 2004 URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article3> (дата обращения 30.04.2017).

<sup>91</sup> Помимо приведенного выше, см. еще «Владимир Карпов: сериал «Штрафбат» создан безграмотно»//Интернет-издание «Полит.ру». 15.10.2004 URL: <http://polit.ru/news/2004/10/15/shtrafbat/> (дата обращения 30.04.2017), Аннинский Л. Штрафбат как зеркало Великой Отечественной. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11. 2004 URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article2> (дата обращения 30.04.2017), Радзиховский Л. Молчание — золото. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11. 2004 URL:<http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article1> (дата обращения 30.04,2017), Гладиллин И. Досталь уже достал своим «Штрафбатом»//Интернет-издание «КМ онлайн». 01.07.2013. URL: <http://www.km.ru/v-rossii/2013/07/01/istoriya-velikoi-otechestvennoi-voiny/714871-dostal-uzhe-dostal-svoim-shtrafbato> (дата обращения 30.04.2017), а также см. например, отзывы на сайте [www.kino-teatr.ru](http://www.kino-teatr.ru), [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru).

драматургию и актерскую игру, в отличие от всех остальных телефильмов, которые мы попытались проанализировать достаточно подробно.

Ключевым вопросом, как нам кажется, в успехе и резонансе фильма Н. Досталь стал не только сюжет, но и само режиссерское решение, благодаря которому и возникло то самое ощущение подлинности. Деколоризация и стилизация под советские военные цветные фильмы кажется уже приемом неизбежным, мы отмечаем использование этой технологии практически в каждом фильме. Но ощущение «правды» возникает, помимо, разумеется, актерских работ, в первую очередь благодаря работе оператора (А. Родионов). Камера в данном фильме не статична. То есть, конечно, имеются и статичные планы, но мы видим все разнообразие возможностей операторской работы в соответствии с режиссерским замыслом. Фильм начинается с крупных планов, но потом динамическая камера создает иллюзию документальности, используется и панорамная съемка. Тот эффект, которого пытался добиться А. Котт с помощью разных компьютерных фильтров в «Конвое», Н. Досталь и А. Родионов достигают с помощью изменения типа съемки в соответствии с драматургией эпизода. Мы упоминали некоторую неуместность псевдодокументального плана с каплями крови на камере в «Диверсанте», здесь же, наоборот (хотя именно такого приема нет), стилизация под документальную камеру в сочетании с крупными планами работают на создание ощущения подлинности. Эти визуальные средства не выстраивают временную и прочую дистанции между героями и зрителями, а позволяют возникнуть сопереживанию и ощущению сопричастности у зрителя. Тут стоит отметить, что даже в рамках данного исследования видно, как изменились принципы использования крупного плана и динамичной камеры со времен возникновения первых телевизионных фильмов: если в первых картинах их использование было частью понимания ограниченных возможностей телеэкрана, то теперь, в сочетании с общими, динамичными кадрами, это стало одной из многочисленных возможностей воздействия на зрителя, как это было ранее лишь в кинематографе.

Критик Лев Аннинский в статье «Штрафбат как зеркало Великой Отечественной», обращая внимания на некоторую неубедительность ряда эпизодов, в то же время отмечает: «Одиннадцатисерийный фильм Николая Досталь собран из эпизодов, обкатанных на обоих флангах нашей перевоенанной в литературе и искусстве войны. С одной стороны — «Освобождение», оперативные и стратегические идеи Симонова,

неунывающий на этом свете Тёркин... С другой стороны — «Архипелаг ГУЛАГ», особисты, зэки, Смерш и «Тёркин на том свете»<sup>92</sup>. То есть в своем фильме Досталь сталкивает эти две традиции, старую и более новую, предлагая зрителю синтез, за который и критиковал его Е. Майзель: маленький человек, зажатый в тисках между тоталитарным государством, с одной стороны, и врагом — с другой, выбирает защиту своей Родины, родной земли. И мы видим, как умело сделан этот синтез, реминисценции становятся намеками, апелляцией к культурному знанию для восприятия конфликта на экране, а не «верификацией» современного материала. «Штрафбат», безусловно, фильм современный, а не стилизация под прошлое, где с помощью компьютерной графики авторы пытаются придать экранному произведению большую зрелищность. Современный в том смысле, что авторы пытаются осмыслить (пусть и неточно) не только малоизвестные страницы прошлого, но и сделать это в рамках своего понимания настоящего. Об этом феномене фильмов о войне в 2006 году писал и киновед Л.М. Рошаль: «Фильмы о войне — это «лакмусовая бумажка», которая проявляет какие-то новые нравственные социальные веяния, относящиеся не к самой войне, а к тому периоду, в котором они создаются. То есть к современности. <...> Что происходит сегодня? Современные фильмы о войне становятся историческими фильмами в силу своей временной дистанции. Но, становясь историческими, они продолжают ту же традицию, через историю, через рассказ о прошлом поднимать вопросы сегодняшнего дня»<sup>93</sup>. Мы уже неоднократно пытались показать, как советские МХФ о войне соотносились с конъюнктурой текущего момента; далеко не во всех современных фильмах можно увидеть осмысление настоящего через прошлое, анализ тех самых «новых нравственных социальных веяний». Резонанс «Штрафбата» — свидетельство того, что создатели затронули некие очень важные аспекты в жизни современной, а не просто исказили воспоминание о прошлом.

Анализируя художественные достоинства этого фильма, отметим, что вместе с картиной А. Котта в 2004 году на отечественном телевидении, наконец, появились сериалы, в которых художественный замысел не ограничен более скромными по сравнению с кинематографом возможностями реализации, а режиссерские решения вполне сопоставимы с «большим экраном».

<sup>92</sup> Аннинский Л. Штрафбат как зеркало Великой Отечественной. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь. // Искусство кино. №11. 2004 URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article2> (дата обращения 30.04.2017).

<sup>93</sup> Рошаль Л.М. Тема неисчерпаема.../Война на экране. М., 2006. С. 15.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании мы последовательно показываем, как менялись художественные приемы в многосерийных фильмах о Великой Отечественной войне по мере увеличения временной дистанции между самыми историческими событиями и моментом создания игрового или документального произведения. Традиция повествования о войне 1941–1945 гг. постоянно менялась под влиянием текущей идеологии, и именно это постепенное изменение в подходах в XX веке позволило сформироваться жанровому разнообразию многосерийных фильмов данной тематики в последние десятилетия. В исследовании детально разбираются практически все первые многосерийные фильмы, которые были сняты в советское время, на примере которых видны и эволюция от документальной реконструкции в сторону художественного вымысла, и формирование одного из главных телегероев военных фильмов — разведчика.

В первом многосерийном фильме о войне «Вызываем огонь на себя» создатели стремились максимально точно, практически «документально», воссоздать в игровом произведении реальные события, и это определило большую часть режиссерско-художественных решений, от монтажа хроникальных кадров с кадрами постановочными, что требовало определенных световых решений, до звучания немецкого языка практически без перевода. Картина С. Колосова была первой в своем роде, и в ней сразу было заложено несколько разных тенденций съемок МХФ, которые нашли свое отражение в последующих фильмах.

Следующая картина, «Майор «Вихрь», — первый фильм про успешную исторически достоверную операцию советских спецслужб, осно-

ванный (но не повторяющий дословно) на реальных событиях, а его главный герой — первый в ряду вымышленных героев-разведчиков времен Великой Отечественной войны. Изменение деталей и значимых фактов — шаг в сторону вымышленных историй, где война используется как фон для развития нового жанра. О полном отказе от «документальности» говорить еще рано, но мы можем констатировать выбор в пользу «художественного» по сравнению с историческим.

«Щит и меч» был снят для показа в кинотеатре, хотя, безусловно, предусматривался показ по телевидению, что, возможно, и определило поиск новых решений. Мы подробно разобрали новации В. Басова в области режиссуры многосерийного фильма, обратив внимание 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 конъюнктуре текущего момента, и развитие жанра развлекательно-патриотического кинематографа, подходящего как для телевидения, так и для показа в кинотеатре.

Эти первые три фильма о Великой Отечественной войне (два из которых вообще первые МХФ в истории советского телевидения) — путь от попытки отображения в художественном фильме документированных событий недавней истории к приключенческому детективу, имеющему лишь крайне отдаленную историческую достоверность. Этот переход крайне важно зафиксировать и проанализировать, так как формирование нового языка в конце 1960-х годов, с одной стороны, привело к установлению некоторой традиции изображения событий времен войны, с другой — созданию нового контекста, который, заместив реальность, стал пространством поиска новых художественных решений в рамках данного формата и данной тематики. Помимо вышеуказанной проблемы перехода от документального повествования к приключенческому жанру, отметим и разнообразные приемы внедрения кинематографической условности в ткань многосерийного повествования, 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.

Эти произведения демонстрируют нам эволюцию становления традиции и принципов телевизионного повествования о войне: 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. Признаки этого перехода можно увидеть в МХФ о войне, снятых в следующие десятилетия, и именно на противопоставлении с ними будут построены первые постсоветские МХФ данной тематики.

Показательно, что героями двух следующих телефильмов о войне («Семнадцать мгновений весны» и «Вариант «Омега») стали именно разведчики, и таким образом жанр приключенческо-шпионского детектива стал одним из основных в истории отечественных телевизионных игровых фильмов на данную тему. Формирование этого жанра было предопределено той тенденцией, о которой говорится выше, — движением от документального к вымышленному и свойствами формата многосерийного телевизионного повествования, при котором жанр «шпионского детектива» органично вписывается в требования телеэкрана. Не стоит забывать и про политико-идеологическую конъюнктуру момента. Именно в условиях сочетания всех этих факторов и возник один из знаковых отечественных многосерийных фильмов о войне — «Семнадцать мгновений весны». Детальный разбор образа Штирлица позволяет сделать вывод: картина Т. Лиозновой — один из ярких примеров телефильмов о войне, где в декорациях событий весны 1945 года показан герой не ретроспективный и исторический, а современный (времени выхода фильма).

Разбор образа главного героя проведен в трех пластах интерпретации. Первый уровень — продолжение эволюции, прошедшей в предыдущие годы, это образ идеализированного разведчика, а сам метод повествования не допускает самоидентификации зрителя с главным героем. Но при этом такой герой становится архетипическим, что помещает вымышленное повествование о войне в пространство эпического, а не исторического. При рассмотрении Штирлица как супершпиона-одиночки возникает и второй уровень интерпретации — сравнение его с самым известным кино-литературным шпионом XX века — Джеймсом Бондом. Исаев-Штирлиц нарочитый анти-Бонд, и для создания этого образа используется множество различных приемов, среди которых важ-

ную роль играет тема «времени» (в названии, в медлительности героя, в репликах, в музыкально-звуковом сопровождении и пр.). Отдельные дополнительные штрихи к портрету подводят к третьему уровню интерпретации: Штирлиц, учитывая фактор образования, поведения и пр., — воплощение представления о типичном техническом интеллигенте, герою «нашего» времени (то есть конца 60-х—начала 70-х).

В отличие от Штирлица в Скорине, главным героем фильма «Вариант «Омега», нам в первую очередь показывается человек, которому, в силу обстоятельств пришлось выбрать опасную работу, и лишь во вторую, то есть в следующих сериях, он — профессионал, мастер своего дела. Противопоставление образу главного героя фильма «Семнадцать мгновений весны» этим не ограничивается: в «Варианте «Омега» множество намеков, подчеркивающих одновременно и связь, и различие Штирлица и Скорина.

Продолжение эволюции образа героя-разведчика времен войны было предложено в многосерийном телефильме «Где ты был, Одиссей?». В этой картине, чьим главным достоинством скорее можно считать визуальное решение, а не драматургическое, в первых двух сериях предложен новый уровень конфликта, подходящего для телевидения (и не только телевидения, но и для новых кинематографических форм): минимальное количество персонажей и интерьеров, в кадре в основном — два персонажа, и только текст, обмен репликами, оставляющими пространство для самостоятельной интерпретации, а также визуальное решение приковывают зрителя к экрану. В фильме нет ни хроники, ни каких-либо особых спецэффектов, только диалоги и внутренние, возможно, временами избыточные монологи главного героя.

От реальных прототипов, о которых шла речь в начале первой главы, телевизионное искусство под влиянием ряда факторов пришло к абсолютно вымышленным, синтезированным персонажам, которые в результате перестали вписываться в саму 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 и не были возобновлены и в более позднее, постсоветское, время.

При этом именно «шпионский детектив» стал первым художественно оформленным жанром телевизионных многосерийных фильмов о



Великой Отечественной войне, пережившим внутри своей эволюции и кульминацию, и закат.

Несмотря на критику современных фильмов о войне с точки зрения исторической достоверности и их противопоставлению в этом плане фильмам советским, в вымышленных историях о разведчиках особенно не преследовалась задача достижения исторической точности. Подобные картины создавались ради не просветительской функции, а развлекательной и, разумеется, пропагандистской, то есть в интересах текущей идеологии. Также было бы неверно утверждать, что в советских телевизионных фильмах Великая Отечественная война была представлена только глазами разведчиков, давно работающих в тылу врага. К 30-летию празднования Победы был снят четырехсерийный фильм «На всю оставшуюся жизнь» (реж. П. Фоменко, 1975) — первый художественный фильм в истории советского телевидения, в котором авторы пытались передать зрителю ощущение войны глазами рядовых участников. В романе В. Пановой «Спутники», второй экранизацией которого является эта картина, рассказывается о работе на протяжении четырех военных лет санитарного поезда. Фильм П. Фоменко уникален не только новой для телевидения темой, но и своим местом в истории советского телевидения.

«На всю оставшуюся жизнь» — это поиск нового языка, но основанного не на кинотрадиции, а на традиции театральной. При этом художественные решения данной картины определены не столько самой театральной традицией в целом, сколько спецификой подхода именно П. Фоменко, перенесшего в этот телефильм из театра именно свою узнаваемую режиссерскую стилистику. Отметим сразу, что большинство этих узнаваемых режиссерских решений никак не связаны с заявленной темой — созданием образа Великой Отечественной войны: Фоменко предлагает использовать телевизионные возможности как расширение театрального повествования, но этот подход был бы возможен и в МХФ на любую другую тему. В «На всю оставшуюся жизнь» мы не увидим практически ни одного приема, который был бы продиктован именно тематикой картины, а не поиском внутри относительно новой формы аудиовизуального произведения возможностей синергии театральных и кинопринципов. Войны при этом как таковой в основном повествовании нет, военные действия есть лишь в довольно небольшом количестве флешбэков. «На всю оставшуюся жизнь» — фильм о другой стороне

войны, о которой в телевизионных предшественниках пока особенно не говорилось.

Все художественные приемы, использованные в этом фильме, от драматургического решения начать экранизацию «с конца» до многочисленных повторов и способов отображения — «флешбэков», работают на главный режиссерский замысел: максимальное внимание к человеческой жизни и судьбе в условиях войны. Фильм П. Фоменко — первая картина в череде МХФ о войне нового жанра, который скорее можно считать мелодраматическим. С этой картины в истории отечественного телевидения начинается новый период фильмов о войне, где создатели пытаются передать зрителю дух того времени, создав его глазами рядовых участников.

Решенный в другом жанре — военной драмы — «Батальоны просят огня» — один из первых цветных фильмов о войне, который также принес на телевидение новое повествование, противопоставленное предыдущей традиции. Как мы рассмотрели в первой главе, лишь один телевизионный фильм за все годы был в полной мере основан на реальных событиях, и в этом смысле ближайший «родственник» картины В. Чеботарева и А. Боголюбова — это именно фильм С. Колосова. Тем не менее «историчность» фильма «Батальоны просят огня» несколько отличается от первого многосерийного художественного фильма о войне.

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 «отцензурированных» страницах войны, позволил снять цветной фильм с большим количеством очень разных персонажей, где ключевой драматургический ход — военная тактика и стратегия. Такой тип повествования можно увидеть и в телеадаптации нескольких кинокартин Ю. Озерова — в сериале «Трагедия века». На телеэкране события войны воспроизведены максимально точно, подробно и достоверно, то есть наличествует стремление превратить телевизионное произведение в документ, в котором раскрываются новые, неизвестные по разным причинам факты. Режиссерские решения и художественные методы, которые использовал Ю. Озеров сначала в своих кинолентах, а впоследствии и в телевизионной версии, сегодня — основной прием так называемой докудрамы.

Драматизация исторического материала как прием впервые была использована в документальном телесериале «Стратегия Победы», возникшем, как и «Батальоны просят огня», на новой волне интереса к истории Великой Отечественной войны в связи с очередным юбилеем Победы. Палитра художественных решений в этом документальном сериале на многие годы определила развитие отечественной теледокументалистики. Отдельного внимания заслуживает факт 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.

Спустя 10 лет к очередному юбилею была подготовлена новая версия «Стратегии Победы», в которой, с одной стороны, был сокращен хронометраж серий, но главное, что при изменении интерпретации исторических фактов благодаря исчезновению идеологического давления художественное решение осталось прежним. Представляется, что возможность сохранения художественного решения в рамках изменения замысла идеологического возникла среди прочего благодаря тому, что в оригинальной версии изобразительный ряд был самостоятельным повествованием, а закадровый текст создавался уже для существующего видеоряда.

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. Иногда в кадре появился ведущий-рассказчик. Так, например, сделан 96-серийный «Вторая Мировая — день за днем» (реж. О. Андрианова, М. Михеев, 2005): в нем каждая серия состояла 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, при этом в основном дублирующая или иллюстрирующая его. Тем не менее, несмотря на довольно невыразительное режиссерское решение, этот фильм на долгие годы остался единственной авторской (то есть В. Правдюк выступает именно автором фильма) многосерийной телекартиной о войне. В следующих работах либо, как

и в «Стратегии Победы», ведущими становились профессиональные актеры, либо звучал закадровый текст профессионального диктора, а иногда и то и другое. В дальнейшем при развитии технических средств в документальных фильмах стала использоваться в больших количествах компьютерная графика, ее назначением в ряде случаев было воссоздание не воспоминаний, а переживаний. Этот подход реализован в многосерийных фильмах: «Концлагеря. Дорога в ад» (реж. Ф. Стуков, 2009), «Алтарь Победы» (реж. С.Краусс, В. Серкез, 2009) и пр. 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<sup>94</sup>, — 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, ориентирована на более подробный рассказ о тех событиях, о которых, предположительно, 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.

Новый этап осмысления событий времен войны на телеэкране в контексте современности начался в 2004 году, когда вышло сразу четыре телесериала на данную тему: «Штрафбат» (реж. Н. Досталь), «Конвой

<sup>94</sup> 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.

RQ-17» (реж. А. Котт), «На безымянной высоте» (реж. В. Никифоров) и «Диверсант» (реж. А. Малюков). Все четыре картины, каждая по-своему, — ответ на возникший новый общественный запрос, но при этом в той или иной степени — это и диалог с предыдущими картинами, от реминисценции и реализации зрительских ожиданий, зачастую гипертрофированной, до спора с ними.

Эта 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. Одновременно на примере этих четырех картин можно увидеть и основные тенденции дальнейшего развития жанрового разнообразия отечественных телефильмов о войне: драма, мелодрама, шпионский детектив, историческая реконструкция как боевик и пр.

При отсутствии просветительского замысла<sup>95</sup> приключенческий сюжет представляется наиболее подходящим для телевизионного формата, о чем мы неоднократно писали выше, а современные технологии позволяют сделать такой рассказ еще более зрелищным, что мы и наблюдаем, например, в картинах «Конвой RQ-17» и «Диверсант». С учетом того, что время в таких фильмах выбирается историческое, а не абстрактное, невозможно поместить героев исключительно в воображаемое пространство, лишив его фактов, особенно тех, которые замалчивались в советских фильмах. Таким образом, в сюжет любого жанра вторгается драма, трагедия «маленького человека», где место жестокого врага занимает репрессирующие государственные спецслужбы, то место, которое в советской традиции занимали представители гестапо и Абвера.

Квинтэссенцией именно такого взгляда на события военных лет стал сериал «Штрафбат», чей резонанс спустя десятилетие до сих пор играет заметную роль в общественной и профессиональной дискуссии о военных кино- и телефильмах. В то же время фильм «На безымянной высоте», содержащий в еще большей степени, чем вышедшие в тот же год три другие картины, реминисценции из различных советских кино- и телефильмов, можно рассматривать как один из первых, где ощущение подлинности

<sup>95</sup> 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.

происходящего на экране должно возникать за счет воспроизведения зрительских ожиданий, основанных на опыте не личном, а визуальном, то есть возникшем от просмотра советских картин.

Постепенное изменение общественно-идеологической ситуации, открытие новых исторических фактов, а главное, увеличение временной дистанции между выходом телесериала о войне и самими военными событиями повлияли на формирование новых жанров, на поиск новых героев и новых художественных решений. В XXI веке на последнее также повлияло и развитие новых технологий. Возникшие в советские годы новые формы телеповествования о войне, целью которых было современное осмысление событий тех лет, жизни рядовых участников военных действий с упором на просветительскую функцию телевидения, обозначали вектор для развития новых жанров и подходов уже в наше время. Эту тенденцию можно отследить как в отношении художественных многосерийных телефильмов, так и в телесериалах документальных, где просветительская функция с точки зрения художественных решений в основном реализуется с помощью спецэффектов и драматизации контента.

При этом чем больше временная дистанция, тем чаще художественные телепроекты встречают критику с точки зрения исторической достоверности. Перед создателями стоит проблема не только исторически точного воссоздания событий более чем семидесятилетней давности, но еще и соответствия ожиданиям зрителей, то есть создание ощущения подлинности. Именно этим и объясняется такое количество реминисценций и аллюзий на советские кинофильмы о войне — это апелляция к эмоциональному опыту зрителя за неимением — за давностью лет — опыта исторического.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адамович М. «Не думай о «Мгновеньях» свысока». //Искусство кино. №3. 2002. С. 74–85.
- Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2011.
- Аннинский Л. Штрафбат как зеркало Великой Отечественной. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11. 2004.
- Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. 300 с.
- Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания). Дисс... канд. иск. М., 2012.
- Белоусов А.Ф. Анекдоты о Штирлице // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 16–18.
- Богомоллов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм. Москва, 1976.
- Богомоллов Ю.А. ТВ и проблема художественного времени/Проблемы телевидения. М., 1976. С. 72–93.
- Борхес Х.Л. Четыре цикла. // Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т.2. Р., 1994. С. 259-260.
- Вартанов А.С. О характере многосерийного повествования / Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. М., 1976. С. 94 –109.
- Вартанов А.С. Проблемы телевизионного фильма. М., 1978. 76 с.
- Владимир Карпов: сериал «Штрафбат» создан безграмотно//Интернет-издание «Полит.ру». 15.10.2004.
- Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства 25.04.2005 года. М., 2006.
- Войтенко М. «Сериал «Конвой PQ-17» – теперь конвой терзают киношники.//Морской бюллетень. 20.12.2004.
- Галух А. Евгений Березняк: «Наш осведомитель, офицер Абвера...»// Факты, 08.05.2009.
- Гладилин И. Досталь уже достал своим «Штрафбатом»//Интернет-издание «КМ онлайн». 01.07.2013.
- Голдовская М.Е. Взаимодействие идейно-художественных задач и технических факторов в экранной публицистике. М., 1982. 184 с.
- Демин В. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. Москва, 1976.
- Демин В. Достоинство стремительного жанра. /Большие проблемы малого экрана. Москва, 1981.
- Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики. Дисс. докт. филол. наук. М., 2005.
- Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М., 1972.
- Дружба О.В. Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества. Дисс... докт. истор. наук. Ростов н/Д, 2000.
- Еленский О. Какую «правду» ищут «Штрафбат» и «Курсанты» (интервью с М.А.Гареевым)//Независимое военное обозрение. Интернет-версия. 04.02.2005.
- Ермолин Е. Одиноким герой. Памяти Анатолия Азольского//Континент. № 135. 2008.
- Зайцева С.А. Телевизионный сериал: язык, дискурс, текст // Языки культур: взаимодействия. М., 2002. С. 329–357.
- Зак М.Е. Вступительное слово/Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства 25.04.2005 года. М., 2006. С. 9–14.
- Зоркая Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. М., 1981.
- Зоркая Н.М. Чары многосерийности/ Многосерийный телефильм. М., 1976. С. 21–37.
- Изволов Н.А. Война, эпос, наука и политика/ Война на экране. М., 2006. С. 67–72.

Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

Кантемиров И.А. Особенности создания аудиовизуального образа в телевизионном произведении. Дисс... кандидата филологических наук. М., 2006.

Качкаева А.Г., Кирия И.А. Российское телевидение: между спросом и предложением. — М: Элиткомстар, ГУ-ВШЭ, 2007, Т.1 — 2.

Кинорежиссер Николай Досталь: мы полгода провели в окопах»/ Труд. № 195.14.10.2004.

Кисунько В.Г. Герой и его драматургическое воплощение / Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспектива. М., 1976. С. 55–78.

Кожевников В. «Щит и меч». М., 1965.

Косенкова Н.Г. Особенности воспроизведения экранного изображения и их воздействие на зрителя. Диссертация ... кандидата искусствоведения. М., 2006. 164 с.

Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015.

Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта. // Неприкосновенный запас. № 3. 2007.

Лихачев Д. Эпическое время былин/Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 192–200.

Майзель Е. С чего начинается родина. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11. 2004.

Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М., 2008. 456 с.

Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. 464 с.

Максимов В.В. «Звезда» Э.Г.Казакевича: жанр, сюжет, герой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №1 (19).

Малошик М.В. Культура современного российского телевизионного пространства. Дисс... кандидата культурологии. Улан-Удэ, 2004.

Массовые виды искусства и современная художественная культура / под ред. Богомолов Ю. А., Борев В.Ю., Вартанов А.С. и др. М., 1986.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

Михалкович В. И. Очерк теории телевидения. М., 1997.

Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий./ Война на экране. М., 2006. С. 81-82.

Москвина-Ященко Т.В. Война на экране как личный опыт и как исторический подход/Война на экране. М., 2006. С. 72–79.

Новикова А.А. Роль драматического театра в развитии выразительных средств телевидения. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2000.

Новикова А.А. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения. Дисс.... доктора культурологии. М., 2011.

Новые аудиовизуальные технологии: учеб.пособие для студентов высших учеб. заведений. М., 2005. 481 с.

Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс... докт. иск. М., 2003.

Павлов В. Г. Операция «Снег». М., 1996.

Поэтика телевизионного театра/ Отв. редакторы Ю.А. Богомолов, А.С.Вартанов, А.И.Липков. М., 1979. 239 с.

Проблемы телевидения. Сб., М., 1976. 185 с.

Прожиго Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. — М.: ВГИК, 1980. — 59 с.

Прожиго Г.С. Концепция реальности в экранном документе. Дисс.. докт. иск. М., 2004. С. 265.

Пропп В. Морфология волшебной сказки. М., 2006.

Радзиховский Л. Молчание — золото. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь.//Искусство кино. №11.

Рошаль Л. М. Мир и игра. — М.: Искусство, 1973. — 169 с.

Рошаль Л.М. Тема неисчерпаема.../Война на экране. М., 2006.

С.Говорухин: «Михалков и Путин ведут киноиндустрию к состоянию сталинского«малокартинья»//ZN.UA.04.06.2010.

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. 2-е изд., исп. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 552 с.

Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М., 2000.

Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века сб. / Богомолов Ю. А., Борев В. Ю., Вартанов А. С. и др.; Отв. ред. Н.М. Зоркая. М., 1983.

Телевидение. Режиссура реальности сб./под ред. Д.Дондурья. М., 2007. 306 с.

Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Федоров А.В. Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.

Хренов Н.А. Восприятие многосерийного телефильма как социально-психологическая проблема/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. М., 1976. С. 109–131.

Шаповалов С.Н. Реорганизация советского праздничного календаря в 1945–1950-е гг. // Общество: философия, история, культура. 2015. №1.

Шемякин А.М. Кинодокумент на войне – правда новая и правда старая/ Война на экране. М., 2006. С. 46–53.

Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дисс... канд.иск. М., 2010. С. 119.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005.

Якобидзе-Питман А.С. История как «предмет подражания»: сталинская эпоха в постсоветском кино. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2009.

Chapman, J. Licence to thrill: a cultural history of the James Bond films. NY, NY. 2007. Prokhorova E. Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of the 1970s. Phd Thesis, 2003. University of Pittsburg.

А.Б. МУРАДОВ  
К.А. ШЕРГОВА

**ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ  
ВОЙНА В МНОГОСЕРИЙНЫХ  
ТЕЛЕФИЛЬМАХ 1965–2005 гг.**

*Монография*

© Академия медиаиндустрии  
© Редакционно-издательский отдел

Редактор: Д.А.Сребницкая  
Дизайн и верстка: Ю.С.Головко

---

Подписано в печать 15.01.2019 г. Тираж – 150 экз. Объем – 8,6 усл.п.л.  
Формат – 60x84/16. Типография «Академии медиаиндустрии».  
Москва, ул. Октябрьская, 105.