

УДК 7.097

## Особенности режиссерских решений при поиске нового языка в первых многосерийных телефильмах о Великой Отечественной войне

**Мурадов Алексей Борисович**

Доцент,

заведующий кафедрой киноискусства,

факультет медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств,

Московский государственный институт культуры,

127521, Российская Федерация, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, 7;

e-mail: kaf\_kino@mguki.ru

### Аннотация

В данной статье рассматриваются некоторые особенности трех первых советских многосерийных фильмов, посвященных событиям времен Великой Отечественной войны. Автор показывает, как отказ от «документальности» в пользу развития жанра приключенческого детектива нашел свое отражение в ряде режиссерских решений. Использование хроники, особенности актерской игры и речевые характеристики персонажей, композиция кадра и прочие художественные приемы сформировали в конце 60-х годов новый язык. Это привело и к установлению новой традиции изображения событий времен войны, и к созданию нового контекста, который, заместив реальность, стал пространством поиска новых художественных решений многосерийных телефильмов данной тематики. Рассматриваемые в статье фильмы определили дальнейший вектор развития телевизионных многосерийных картин о войне на долгие годы, стали в определенной степени ориентиром в последующие десятилетия. Несмотря на то, что некоторые режиссерские приемы опередили свое время, большая часть художественных решений – одновременное осмысление возможностей нового для того времени носителя (телевидения) и попытка создания уже несколько отстраненного с точки зрения временной дистанции образа ВОВ.

### Для цитирования в научных исследованиях

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

**Ключевые слова**

Великая Отечественная война, многосерийный телевизионный художественный фильм, хроника, режиссерские решения, советское телевидение.

**Введение**

Центральным произведением в истории становления советского многосерийного фильма была и остается двенадцатисерийная картина режиссера Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973). Крайне важная составляющая успеха фильма как у зрителей, так и у профессионалов, – обретение собственного языка, нового, отличного от языка телепередачи и театральной постановки, снятой специально для показа на малом экране. Этот фильм стал важным этапом, поворотной точкой и новым ориентиром для всех многосерийных художественных фильмов, и, что особенно важно для данного исследования, он повествовал о событиях времен Великой Отечественной войны, как, собственно, и самый первый в истории отечественного телевидения многосерийный телефильм «Вызываем огонь на себя» (реж. С. Колосов, 1965).

Автор диссертационного исследования «Становление жанров отечественных сериалов. Начальный этап формирования современной структуры телевидения» Ю. Беленький обращает внимание на то, что в советской телевизионной критике постоянно подчеркивалась необходимость обоснованного выбора формата «многосерийный телевизионный художественный фильм», поскольку «раздувание» хронометража ради создания нескольких серий не приветствовалось [Беленький, 2012, 76]. Режиссерский замах на осмысление истории, то есть некоторую «эпичность», вполне мог стать аргументом в пользу именно многосерийного формата, поскольку он позволял экранизировать масштабную историю (и/или литературное произведение), не отказываясь от важных сцен, без которых замысел самого произведения не мог быть раскрыт в рамках односерийного кинофильма. Выбор тем, связанных с Великой Отечественной войной как основы для многосерийного фильма, – решение также не случайное, и потому показательное, что первым в советской истории многосерийных художественных фильмов стала, как уже отмечено, «Вызываем огонь на себя» – четырехсерийная картина, посвященная подвигу советских и польских подпольщиков.

**Игровой фильм как документальная реконструкция  
(«Вызываем огонь на себя», реж. С. Колосов, 1965)**

Нам представляется необходимым разобрать некоторые режиссерские решения в первых трех многосерийных лентах, посвященных событиям времен Великой Отечественной войны, не ставя при этом задачу детально рассмотреть все аспекты и приемы. «Вызываем огонь на себя» (реж. С. Колосов, 1965), «Майор «Вихрь» (реж. Е. Ташков, 1967) и «Щит

и меч» (реж. В. Басов, 1968) сняты уже в эпоху телевидения для показа именно на малом экране. По некоторому недоразумению они подробно не рассматривались в отечественном киноведении, но при этом, по нашему мнению, именно на их примере можно увидеть, как формировалась традиция многосерийного повествования о Войне, приведшая не только к появлению фильма Т. Лиозновой, но и на многие годы определившая художественные и драматургические решения многосерийных картин аналогичного содержания. Мы считаем, что анализ данных первых фильмов позволяет лучше понять не только контекст, в котором возник культурологически и культурно значимый фильм «Семнадцать мгновений весны», но и проследить их влияние на все последующие многосерийные фильмы, включая современные, предназначенные для телеэкрана.

«Вызываем огонь на себя» является первым советским многосерийным телевизионным фильмом, и в первом же титре, возникающем еще до классической заставки «Мосфильма», содержит прямое указание на причину своего появления – «К 20-летию победы Советского народа в Великой Отечественной войне». Фильм – часть празднования значимого юбилея. На его примере мы можем говорить о первых значимых шагах в поиске нового языка телеэкрана, одновременно отличного от языка киноэкрана и визуально соответствующего новой форме аудиовизуального повествования.

Первая сцена фильма, еще до титров: последовательно расположенные кадры, в которых мы видим пилота советского самолета, немецких военных в штабе в процессе того, как принимается решение сбить нарушителя, и падающий самолет на фоне неба над деревьями, – выглядит вполне кинематографической, не отличимой по своему решению от сцены для «большого» 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 отсылает к совершенно иному подходу, к тому, который впоследствии был реализован в традиции так называемого «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. Вс. Шиловский, 1972). <...> 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» [Беленький, 2012, 62].

Исследователь анализирует, к сожалению, более поздний фильм «День за днем» и практически не упоминает ранние произведения. Более того, странно, что автор диссертационного исследования, посвященного анализу первых сериалов, уделяет внимание первым советским многосерийным телефильмам довольно выборочно, выделяя традицию

телеспектакля (что важно, например, для нашей тематики при анализе более позднего многосерийного фильма «На всю оставшуюся жизнь» (режиссер П. Фоменко, 1975), но в то же время не является исчерпывающим описанием складывающейся в то время традиции телевизионных фильмов). Тем не менее, данная сцена колосовского фильма в ее световом решении 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» скорее 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, если традиция «телетеатра» продолжала существовать и развиваться на протяжении долгого времени, то киноязыку, предназначенному для широкого экрана, довольно быстро была найдена замена в виде новой формы визуального повествования, подходящая для телевидения. Именно этот процесс поиска «замены» мы и наблюдаем в первых многосерийных фильмах.

Следующая сцена, снятая на природе, является чередованием общих и крупных (или первых средних) планов как следствие ориентации на телеэкран, который требует крупности. Собственно, большинство сцен С. Колосовым снято первым средним планом (по терминологии Л. Кулешова), их даже значительно больше, чем сцен с крупным планом. Общие планы, разумеется, тоже используются, но именно чередование первых средних и общих планов становится основным инструментом визуального повествования в этом фильме.

Впрочем, и световое решение, и особенности композиции некоторых кадров имеют и другое объяснение – режиссер «Вызываем огонь на себя» предпринял попытку использовать документальные кадры хроники военных лет как органичную часть художественного повествования, не отмечая их как хроникальные элементы. Ряд сцен является монтажом документальных кадров с кадрами постановочными. Примеров этому в фильме масса: от мелочей (Костя Поваров (В. Косач) смотрит в окно и то, что он там видит – это кадры хроники) до значимых сцен (вход советских войск в Сещу и радость местных жителей – это тоже монтаж постановочных кадров с кадрами того времени). Подобное совмещение хроники с постановочными кадрами уже само по себе было решением абсолютно новым. В дальнейшем хроникальные кадры использовались по-разному, и именно использование подобных кадров в вымышленной истории стало, как известно, основанием для критики фильма «Семнадцать мгновений весны». Для того чтобы понять, почему в фильме С. Колосова этот прием не встретил особых возражений, следует вспомнить историю создания данного многосерийного телефильма. О подвиге подпольщицы Анны Морозовой в 1959 году Овидий Горчаков написал статью, которая затем легла в основу повести 1960-го года, написанной им же в соавторстве

с Янушем Пшимановским<sup>1</sup>. Три года спустя С. Колосовым был поставлен радиоспектакль, и тогда же начались и съемки будущего телефильма. 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 является адаптацией реальной истории под нужды игрового кино. В фильме проявляются режиссерские решения 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 лишь на те приемы, которые были использованы именно для акцентуирования «документальности», с одной стороны, и для связи эпизодов, с другой.

Попытка «документального» воспроизведения исторических событий в рамках игрового многосерийного фильма сказала, 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. Следует отметить несколько аспектов. Во-первых, далеко не все реплики, произнесенные на иностранном (не русском) языке переводятся полностью. Немецкий язык, который закономерно звучит довольно часто, переводится, а 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 от сказанного, исключительно для передачи основной информации. Было ли это связано с тем, что предположительно многое и так понятно зрителю тех лет, либо это, пусть даже неосознанно, восходило к возникающему в те годы подходу, основанному на принципах структурализма, за которыми стояло переосмысление идей Ф. де Соссюра в рамках аудиовизуальных произведений – неизвестно. Но тем не менее подобное режиссерское 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 не понимает – вражеская речь, подчеркивающая соответствие происходящего на экране тому, что было в реальной задокументированной жизни.

Конечно, довольно сложно утверждать, что непереведенные на русский иностранные языки – режиссерское решение, основанное на желании подчеркнуть связь со структуралистами. Тем не менее, если бы всё ограничилось только немецким языком, то обращения к «новой волне» и структурализму в данном случае были бы сомнительны. Польский язык

---

<sup>1</sup> Интересно, что спустя несколько лет О. Горчаков и Я. Пшимановский написали другую повесть, которая также легла в основу многосерийного, на этот раз польского, но крайне популярного в СССР фильма – «Четыре танкиста и собака» (1964-1970).

в данном фильме так же 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 остается и по сей день) ключевым параметром в кино- и телекритике фильмов о ВОВ – критерий достоверности и исторического соответствия. И можно утверждать, что данная квазидокументальная языковая «игра» помещает это аудиовизуальное произведение в европейскую традицию поиска нового киноязыка уже на уровне отсутствия перевода иностранной речи, смысл которой предполагается понять «в контексте».

В профессиональном сообществе многосерийный фильм «Вызываем огонь на себя» получил невысокие оценки, впоследствии отмечалось его место лишь в историческом развитии нового для советских телеэкранов формата. При всей скромности художественных достижений этого фильма, он оказался как бы «первоатомом будущей бесконечно расширяющейся Вселенной» [Демин, 1976, 75]. 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“» [Демин, 1981, 104].

Проблема поиска нового языка, на наш взгляд, и есть ключевой инструмент для анализа первых советских многосерийных фильмов. В этом плане мы бы хотели подчеркнуть, что, несмотря на приведенную оценку данного фильма, с точки зрения эволюции поиска нового языка «Вызываем огонь на себе» – явление совершенно уникальное и заслуживающее внимания. В документальном фильме «Роман с сериалом» 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» [Прокурня-Завьялова, 2006, 7-я мин.]. В этой первой телевизионной картине были пусть немного непоследовательно опробованы множество как визуальных, так и драматургических приемов, которые, возможно, более качественно использованы в позднее. Это касается и использования хроники в художественном произведении, и создания образа не карикатурных фашистов, а преданных своему государству солдат, и выстраивание 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, несмотря на всю «документальную оправданность», использование хроникальных кадров именно таким образом, каким это было сделано в первом фильме С. Колосова, более чем спорное решение, которое сегодня, скорее всего, расценивалось бы как некоторый обман, а не как художественный прием. Собственно, спустя всего лишь десять лет, «Семнадцать мгновений весны» критиковали за использование хроники внутри фильма с вымышленным сюжетом (подчеркнем, хроникальные кадры иллюстрируют там лишь исторические справки, но 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 «правдоподобия» кадрам художественным, то есть постановочным, игровым, снятым по сценарию, в котором основной герой был вымышленным, равно как и его взаимодействия с другими персонажами и историей в целом.

Обобщим вышесказанное, перед тем как перейти к дальнейшему анализу, выделив основные черты специфики данного фильма.

1. Так как эта картина была первой в своем роде, то в ней сразу заложено несколько различных тенденций развития нового языка телефильма: тут играет свою роль и опыт С. Колосова в постановке телеспектакля («Укрощение строптивой») и попытка изложить художественным языком реальные события с документальной точностью. В результате мы видим следующие характеристики:

- а) особое световое решение;
- б) использование преимущественно средних планов;
- в) использование хроники, а главное, монтаж документальных кадров с кадрами постановочными.

2) Среди других методов создания иллюзии документальности можно также отметить речевые характеристики персонажей, в том числе непереведенную иностранную речь и диалектные особенности речи персонажей.

### **Драматизация исторических событий («Майор «Вихрь»», реж. Е. Ташков, 1967)**

Некоторые из этих специфических особенностей были учтены режиссером Е. Ташковым в «Майоре «Вихре»», втором многосерийном телефильме в повествовании о событиях Великой Отечественной войны. Однако наблюдаются существенные отличия от режиссерских решений С. Колосова. «Майор «Вихрь»» – этап в развитии исследуемого жанра, но этап, скорее, промежуточный.

С первых кадров становится понятно, что «Майор «Вихрь» подается как история из отдаленного прошлого. Хроника с закадровым голосом выполняет одновременно две функции: и некоторой части экспозиции, и собственно помещения зрителя в возможно знакомый, но предположительно либо забытый, либо не достаточно актуальный контекст, требующий пояснений. Именно поэтому начальные титры первой серии резко сменяются хроникальными кадрами взрывов и разрушений, за которыми следуют кадры выступлений Гитлера и Геббельса. Тут же появляется закадровый голос, стилизованный под официальную сводку. Он сообщает, что в середине 44-го года партийным руководством НСРПГ 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.

«Майор «Вихрь» – фильм-переход от художественного произведения, максимально стремящегося к документальности, к приключенческому, преимущественно шпионскому, детективному, имеющему «опосредованное» отношение к реальным событиям. Именно это «переходное» состояние нашло свое отражение в режиссерских решениях. Собственно уже первая сцена, игра в машине в «морской бой» – свидетельство такого перехода скорее к развлекательной, нежели «документальной» форме. В одном из интервью Евгений Березняк, один из прототипов «Вихря», говорит: «Со мной писатель <Юлиан Семенов> встретиться не пожелал, но позвонил и объяснил, что создает художественное произведение и не хотел бы, чтобы на сюжет слишком влияли документы» [Галух, 2009]. Создатели «Майора «Вихря» отказываются от документальности, на которой так настаивал С. Колосов, но тем не менее сохраняют верность общему контуру событий. Следующие фильмы о разведчиках и диверсантах уже будут в большинстве своем полностью вымышленными.

Заявленный автором сценария постепенный отход от документальности привел к тому, что фильм о подвиге не только содержательно, но и визуально подтолкнул авторов в пространство архетипического, где супергерой, спаситель, например, города, 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. Если в фильме «Вызываем огонь на себя» сложный образ главной героини складывался из конфликта двойной жизни девушки, живущей среди других таких же, не решившихся 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, кроме самой цели, ради которой он прибыл. Те же, 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. Актерское исполнение В. Бероева выделяется, что находит свое выражение во многих факторах, включая даже одежду. Белая рубашка в черно-белом фильме, снятым в

момент, когда цветное телевидение только возникало, как бы «светится» в особо значимых для сюжета сценах.

Говоря о героях и образах героев, нельзя не сказать о перешедших на правильную сторону врагах и/или жертвах подчинения врагам. Так, например, в обоих фильмах важную роль играют поляки и чехи, которые в ситуации поражения их стран хотят помочь изменить текущее состояние, но при этом 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 Проппом в «Морфологии волшебной сказки»: без помощников невозможен счастливый финал, но и они возникают не просто так, а в результате открывшего при общении с главным героем status quo. Тут стоит обратить внимание и на в целом обаятельный образ врага, который вдруг возникает в «Майоре «Вихре», но при этом именно он и становится предателем, то есть переходит на сторону советских войск. В данном случае мы имеем в виду Берга (неслучайно его играет харизматичный В. Стржельчик), который с самого начала сильно отличается от практически карикатурного шефа СД (Е. Кузнецов), и явно занимает важное место в ряду «привлекательных» фашистов, среди которых впоследствии будет и Мюллер (Л. Броневой) и многие другие. Но обаятельный и привлекательный фашист в данном случае выбирает максимально возможный комфорт в обмен на свои убеждения и присягу, то есть не остается в той или иной степени преданным немцем, как это происходило с аналогичными героями в дальнейшем.

Интересно, что и прием с использованием иностранного языка, как это было сделано в «Вызываем огонь на себя», в данном фильме скорее не работает: он представлен непоследовательно, а потому неудачно. Вначале 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 в данном случае лишь вначале создает иллюзию «документальности», а затем она исчезает, и нам предлагается условность – принимать русский язык за немецкий. Тем самым делается еще один шаг в сторону превращения документального произведения в вымышленное.

Интересно визуальное решение в отношении начала каждой серии. Если в первой серии на фоне хроникальных кадров закадровый голос предлагает исторический экскурс, то в следующих двух сериях то же сообщение дается 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 о произошедшем ранее – это новый (и впоследствии не использованный) метод конструирования связи между сериями, который предполагают телевизионный просмотр. Этот новый для советского телевидения прием, в силу того, что сам формат многосерийного телевизионного фильма был новым, в результате не прижился в дальнейшей практике: визуальное

краткое содержание предыдущих серий впоследствии стало довольно расхожим приемом, но использование череды стоп-кадров вместо «живых» планов в дальнейшем практически не использовалось.

Обобщая сказанное, можно отметить, что в фильме «Майор Вихрь» 1) хроника используется как элемент экспозиции для погружения зрителя в контекст и означает, что в данном случае война рассматривается уже не как недавнее событие в жизни общества, а как более далекое, историческое; 2) полный отказ от «документальности» еще не осуществлен, однако четко определен выбор в пользу «художественного» по сравнению с историческим; 3) главный герой изображается скорее как сверхчеловек и супергерой, практически лишенный человеческих слабостей и резко выделяющийся в группе своих единомышленников. Такой тип героя является прототипом целой плеяды, возглавляемой знаменитым Штирлицем. Но самым близким по времени создания «наследником» Вихря, безусловно, стал И. Вайс в исполнении С. Любшина, выбранного режиссером В. Басовым на роль главного героя в четырехсерийном фильме «Щит и меч» (1968).

### **Художественный вымысел как доминирующий фактор («Щит и меч», реж. В. Басов, 1968)**

«Щит и меч» был снят для показа в кинотеатре, а не для телевидения, что, возможно, и определило ход режиссерских решений. В кинотеатрах выходило по две серии с интервалом в две недели (19 августа и 3 сентября 1968 года). При этом, как и в случае с «Вызываем огонь на себя», зрителям роман В. Кожевникова был известен, впрочем, возможно, не достаточно хорошо, так как за ним не стояло ни реальной истории, рассказанной массовыми изданиями, ни радиопостановки. При этом 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 литературный текст был знаком, фильм представлялся новым художественным произведением, но только по форме, а не содержанию.

Чем подход Кожевникова-Басова отличается от того, что был предложен в фильме «Майор «Вихрь»? Ю. Семенов и Е. Ташков старались, немного меняя и домысливая реальные события, сохранить историческую канву. Метод, использованный ими в «Майоре «Вихре», состоял в том, чтобы, внося лишь некоторые корректировки в историю, например, объединив нескольких реальных исторических персонажей в одного героя, 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 приключенческий, а не исторический фильм; документальная и достоверная история состоит только в том, в годы Великой Отечественной войны в разные эшелоны Рейха было внедрено некоторое количество советских разведчиков.

Не будучи скован 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 сквозной сюжет со сквозными персонажами совмещен с законченностью истории внутри каждого «фильма»-серии. Для длинных, так называемых «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), о чем подробно пишет и Ю. Беленький в своей диссертации. Для советского телевидения, которое к 1968 году располагало только двумя собственными многосерийными фильмами 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, более того, опередившим время. Хотя стоит еще раз подчеркнуть, В. Басов снимал фильм для показа в кинотеатре, поэтому рассматривать его как картину 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). Тем не менее перед нами именно многосерийный фильм, который снимался без заведомой установки на маленький экран телевизора, влияющей, в частности, на выбор крупности планов, световые и композиционные решения кадра, которые диктуются телепросмотром, и которые мы наблюдали в предыдущих двух советских многосерийных фильмах.

В. Басов предложил более сложную конструкцию взаимосвязи серий-фильмов, найдя 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 (то есть, именно фильма, а не серии) и его названием. В трех из четырех сериях 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, что затем последует то, что впоследствии будет называться «флэш-беком» [см. Богомолов, 1976, 131-148]. Дальнейшие поиски формы для введения «флэш-бека» как в отечественном, так и зарубежном игровом кинематографе, приводили к использованию дополнительных эффектов: визуальных решений, аудио-сопровождения и пр. Одним из самых распространенных приемов для демонстрации

противопоставления настоящего и прошлого времени стало использование разных цветовых решений для разного «времени». В черно-белом фильме В. Басова для маркирования «флэшбека» используется лишь крупный план лица главного героя; со второй серии добавляется знаковое звуковое оформление при переходе в «прошлое» и обратно, при этом прием выглядит абсолютно самостоятельным, не требующим какого-либо пояснения.

Все серии объединены одинаковым драматургическим приемом: экспозиция (на самом деле являющаяся кульминацией), затем действие возвращается 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 говорилось выше, формально фильм выходил в двух частях. Поэтому для каждой такой «части» из двух фильмов Басов нашел еще один прием, который появится в зарубежных так называемых «качественных» сериалах лишь после 2000 года. Мы имеем в виду появление титров под известную песню не в начале серии, а спустя 15 минут, как это сделано в первой и третьей сериях. Первая серия начинается с титров, которые представляют режиссера и авторов сценария, а следующее за ними название «Без права быть собой» в общем, для еще не посвященного в контекст зрителя, почти ничего не означает. Смысл возникает перед «вторыми», полноценными титрами, после слов Бруно (В. Басова): «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 первого 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 прием укрупнения: при наезде на лицо Бруно начинаются первые аккорды музыкальной темы фильма, и на лице близкого к смерти персонажа Басова, который пытался известить о возможности вторжения 22 июня, в финале первой серии таким образом создается кольцевая композиция всей серии.

В третьей серии, вышедшей спустя две недели после первых двух, этот ретроспективный прием отсутствует – повествование в ней линейно. При этом именно внутри серии «фильма» при помощи титров используется клиффхэнгер<sup>2</sup>: серия начинается с демонстрации обсуждения карьерного роста Иоганна Вайса, и неожиданно на фоне разоблачения заговора адмирала Канариса главный герой оказывается в тюрьме, ожидая расстрела вместе с другими офицерами, участвовавшими в попытке покушения на Гитлера. И после «внутренних» титров начинается сцена постановочного расстрела главного героя, которая является не чем иным, как проверкой его лояльности. За ней следуют встреча с Гиммлером и другие карьерные успехи Вайса, вершиной которых оказывается вербовка Генриха, на чем собственно и заканчивается третья серия.

---

2 Клиффхэнгер – драматургический прием, при котором в тот момент, когда герой попадает в сложную ситуацию, повествование обрывается, оставляя развязку открытой до появления продолжения [подр. см. Акопов, 2011, 82].

Перед нами, в общем, первый отечественный многосерийный художественный фильм, события и герои в котором преимущественно вымышлены, а 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>3</sup>, в съемках «Щита и меча» были отринуты в пользу приключенческого сюжета о «подвиге разведчика», в общем и целом не имеющим никаких реальных исторических оснований. История Белова-Вайса, несмотря на попытки указать прототипы, – история вымышленная, реализующая одновременно две задачи: идеологическую – возвышение образа советского разведчика, соответствующее конъюнктуре текущего момента, и художественную – развитие жанра развлекательно-патриотического кинематографа, подходящего как для телевидения, так и для показа в кинотеатре.

Исторический контекст и своеобразие нового «формата» поставили в результате кинематографическую условность выше проблемы исторической достоверности. Так, в фильме «Щит и меч» своеобразно решена проблема с использованием немецкого и русского языков. Все герои фильма говорят по-русски. При этом немецкий язык в фильме присутствует в графическом виде – это вывески, газетные публикации. В таких случаях поверх накладывается русскоязычный титр, а документы или статьи через микшер появляются уже на русском языке. Тот же прием впоследствии будет использован и в «Семнадцати мгновениях весны». В начале первой и третьей серии также звучит немецкая речь: она переводится на русский одним и тем же женским голосом с резкой интонацией в технологии voice over, то есть «второй дорожки». При этом русский язык в данном случае именно язык условный, авторы фильма отказываются от самой попытки выстраивать какие-то сложные языковые комбинации ради воссоздания атмосферы или иных целей. 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: например, 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 Белов с генералом Барышевым (С. Плотников) на территории, занятой советскими войсками. Более того, кульминационная сцена, освобождение заключенных концлагеря, построена именно на том, что каждый «иностранец» интернационального десанта обращается к заключенным на своем родном языке. То есть сначала можно было бы, конечно, предположить, что русский выступает как «альтернативный» немецкий, поскольку для подпольщиков, скорее всего, он и должен быть общим, но на самом деле, логику в этом выборе искать нет никакого смысла: язык тут – именно кинематографическая условность, за которой не стоит ничего, кроме цели упростить зрителю погружение в сюжетные линии и восприятие диалогов.

3 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 в связи с тем, что весь реквизит был исторически-достоверным [Проскурня-Завьялова, 2006, 6-я мин.].

Несмотря на то, что фильм «Щит и меч» снят для широкого экрана, в нем можно увидеть признаки исключительно телевизионного повествования. Обратим внимание на сцену светского ужина в первой серии, где Вайс по приглашению фрау Дитмар (Х. Геринг) знакомится с Ангеликой (А. Демидова). Беседа за столом начинается с надежды на то, что немецкие войска будут маршировать по улицам Лондона, упоминания Освальда Мосли как соратника фюрера. Вайс пытается сменить тему и спрашивает о судьбе «Мадонны с горностаем» (картины Леонардо да Винчи «Дамы с горностаем», принадлежащей галерее Чарторыйских в Кракове): его вопрос о судьбе этой картины, ставшей впоследствии одним из символом захвата нацистами культурных ценностей, повисает в воздухе, и одна из присутствующих дам вдруг говорит: «Обожаю острое», и разговор уходит от политики к проблемам ревности и пр. Обращает внимание визуальное, а не содержательное решение этой сцены, которое чем-то напоминает то, как «разговаривают» персонажи в фильмах «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 противопоставляется диалог Ангелики с Вайсом: строго выстроенный композиционно кадр со свечей, разделяющей двух говорящих персонажей, которые смотрят скорее перед собой, это световое решение, больше напоминающее те, которые использовались в фильме «Вызываем огонь на себя», где 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 большой 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.

Обобщая сказанное, можно утверждать, что, во-первых, «Щит и меч», многосерийный фильм, снятый для показа прежде всего в кинотеатре, стал первым приключенческим фильмом о Великой Отечественной войне без основы на реальные события. Имеются лишь отголоски того, что с некоторыми советскими разведчиками происходило в те годы. Во-вторых, небольшое количество хроникальных кадров используется в фильме не для того, чтобы подчеркнуть историческую достоверность, а выполняет скорее функцию экспозиции, погружения зрителя в контекст. Более того, множество деталей: реквизит (например, автомобили другой эпохи) или костюмы (экстравагантная, явно не соответствующая времени одежда героини В. Титовой), некоторые реплики и сюжетные повороты – свидетельствуют о том, что принцип исторической достоверности не ставился авторами во главу угла. По сути перед нами фильм скорее «антидокументальный», чем исторический.

Фильм В. Басова предложил новые решения, многие из которых впоследствии были использованы и не только в фильмах о войне: это и музыкальное оформление каждой серии, и условность в отношении использования иностранного языка, как устного, так и письменного, и образы отрицательных персонажей и многое другое. Однако некоторые новые решения режиссера этой картины практически не использовались в ближайшие годы: например, композиция серий и использование титров.

### Заключение

Первые три фильма о Великой Отечественной войне – это путь от попытки отображения в художественной кинокартине документированных событий недавней истории к приключенческому детективу, имеющему крайне отдаленную историческую достоверность. Нам представляется важным зафиксировать и проанализировать этот переход, так как формирование в конце 60-х годов нового кинематографического языка, с одной стороны, привело к установлению некоторой традиции изображения событий времен войны, с другой, – созданию нового контекста, который, заместив реальность, стал пространством для новых художественных решений в рамках данного формата и данной тематики. Помимо проблемы перехода от документального повествования к приключенческому жанру, стоит также отметить и разнообразные приемы внедрения кинематографической условности в ткань многосерийного повествования: от условий использования немецкого и других иностранных языков как речевой характеристики персонажей, а также хроникальных кадров как части визуального ряда до режиссерских решений композиции кадра и светового решения. Все это окажется чрезвычайно важным при дальнейшем развитии жанра многосерийного телефильма.

### Библиография

1. Акопов А. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии: дис. ... канд. иск. М., 2011. 176 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Наука, 1975. 504 с.
3. Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов. (Начальный этап формирования современной структуры вещания): дис. ... канд. иск. М., 2012. 191 с.
4. Богомолов Ю. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 131-148.
5. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 368 с.
6. Галух А. Евгений Березняк: «Наш осведомитель, офицер Абвера...» // Факты, 2009. 8 мая. URL: <http://vrazvedka.com/smi/bereznjak/index.html>

7. Демин В. Достижения и надежды // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 5-20.
8. Демин В. Достоинство стремительного жанра // Плахов А.С. (сост.) Большие проблемы малого экрана. М.: Искусство, 1981. С. 103-121.
9. Дружба О.В. Великая Отечественная война в историческом сознании советского и пост-советского общества: дис. д-ра ист. наук. Р-н/Д., 2000. 508 с.
10. Зак М., Михеева Ю. (сост.) Война на экране. М.: Материк, 2006. 224 с.
11. Проскурня-Завьялова Ю. (реж.) Роман с сериалом: документальный фильм. М.: Россия, Вип техникс, 2006.

## Features of director's decisions in the search for a new language in the first multi-series TV movies about the Great Patriotic War

**Aleksei B. Muradov**

Assistant professor,  
Head of the department of cinematography,  
Faculty of media communications and audiovisual arts,  
Moscow state institute of culture,  
127521, 7 Bibliotechnaya st., Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
e-mail: kaf\_kino@mguki.ru

### Abstract

Article offers a review of some creative and narrative peculiarities in the first three Soviet multi-episode movies, dedicated to the history of Great Patriotic War (WW2). In the article the author analyses the multi-series TV films *Calling fire on themselves* (directed by Sergei Kolosov, 1965); *Major Whirlwind* (directed by Yevgeny Tashkov, 1967), *The shield and the sword* (directed by Vladimir Basov, 1968). The author demonstrates how the creators drop historical accuracy in favor of adventure/spy drama development, and analyses how this change reflects in director's decisions. New cinematographic language at the end of 1960s had ascended with incorporation of documentary newsreels, specifics of actors' performance and shot composition. Author demonstrates how this changes led to an emergence of a new context – the one that replaced the reality and became an illusion space for future movies and series that used WW2 as a historical background. The TV-shows that we are considering in this article have influenced the whole pattern of TV-narrative related to the WW2 and in some sense became sort of a symbol both for viewers and further authors of the future TV-shows designated to this

subject. Despite the fact that several director decisions were apparently ahead of their time, somehow these TV-series managed to combine two different goals: a search and finding of the new language appropriate for a new medium and a new narrative about the main event in the Soviet history, presented with a 20 years old perspective.

### For citation

Muradov A.B. (2017) Osobennosti rezhisserskikh reshenii pri poiske novogo yazyka v pervykh mnogoseriinykh telefil'makh o Velikoi Otechestvennoi voine [Features of director's decisions in the search for a new language in the first multi-series TV movies about the Great Patriotic War]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (1A), pp. 400-417.

### Keywords

Great Patriotic War, WW2, multi-episode movie, newsreel, director decisions, Soviet television.

### References

1. Akopov A. (2011) *Teleserial nachala XXI veka v kontekste traditsii otechestvennoi kinodramaturgii*. Doct. Diss. [The teleserial of the beginning of the XXI century in the context of the national film drama traditions. Doct. Diss.]. Moscow.
2. Bakhtin M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Nauka Publ.
3. Belen'kii Yu.M. (2012) *Stanovlenie zhanrov otechestvennykh serialov. (Nachal'nyi etap formirovaniya sovremennoi struktury veshchaniya)*. Doct. Diss. [Formation of genres of domestic serials (The initial stage of the formation of a modern broadcasting structure). Doct. Diss.]. Moscow.
4. Bogomolov Yu. (1976) Teleekran, seriinost' i problemy khudozhestvennogo vremeni [TV screen, seriality and problems of art time]. In: *Mnogoseriinyi telefil'm: istoki, praktika, perspektivy* [Multiseries TV film: sources, practice, perspectives]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 131-148.
5. Demin V. (1976) Dostizheniya i nadezhdy [Achievements and hopes]. In: *Mnogoseriinyi telefil'm: istoki, praktika, perspektivy* [Multiseries TV film: sources, practice, perspectives]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 5-20.
6. Demin V. (1981) Dostoinstvo stremitel'nogo zhanra [The virtue of a fast genre]. In: Plakhov A.S. (ed.) *Bol'shie problemy malogo ekrana* [Large problems of the small screen]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 103-121.
7. Druzhba O.V. (2000) *Velikaya Otechestvennaya voina v istoricheskom soznanii sovetskogo i postsovetskogo obshchestva*. Doct. Diss. [The Great Patriotic War in the historical consciousness of the Soviet and post-Soviet society. Doct. Diss.]. Rostov on Don.

- 
8. Galukh A. (2009) Evgenii Berezhnyak: "Nash osvedomitel', ofitser Abvera..." [Eugene Berezhnyak: "Our informant, the officer of the Abwehr ..."]. *Fakty* [Facts], 8 May. Available at: <http://vrazvedka.com/smi/berezhnyak/index.html> [Accessed 14/09/2016].
  9. Proskurnya-Zav'yalova Yu. (dir.) (2006) *Roman s serialom* [The novel with the series]: a documentary. Moscow: Rossiya, Vip tekhnika.
  10. Vail' P., Genis A. (2001) *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [The 1960s. The world of the Soviet man]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
  11. Zak M., Mikheeva Yu. (eds) *Voina na ekrane* [War on the screen]. Moscow: Materik Publ.