



## Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне

**К.А. Шергова**

кандидат искусствоведения, доцент



**А.Б. Мурадов**

доцент

*В статье рассматриваются художественные решения в четырех телесериалах, посвященных Великой Отечественной войне, которые вышли на экран в 2004 году и во многом предопределили дальнейшее развитие телеповествований той же тематики. Анализируемые телесериалы, с одной стороны, ответ на общественный запрос в плане зрительских ожиданий, с другой — «диалог» с картинами, снятыми ранее о трагедии войны.*

Ключевые слова: Великая Отечественная война, многосерийный телефильм, художественные методы, образ героя, реминисценции, зрительские ожидания

В 2004 году, накануне 60-летия Победы, вышли четыре телесериала, которые можно охарактеризовать и как продолжение традиции, сложившейся на советском телевидении, и как телефильмы, определившие новые постсоветские тенденции. Речь идет о двух телефильмах, спродюсированных В. Досталем, — «Штрафбат» (режиссер Н. Досталь) и «Конвой PQ-17» (режиссер А. Котт), а также о телесериалах «На безымянной высоте» (режиссер В. Никифоров) и «Диверсант» (режиссер А. Малюков). Это были в постсоветской России первые оригинальные игровые телепроекты о Великой Отечественной войне, и потому их проблематика затрагивает не только профессиональные проблемы экранного творчества, но и побуждает к анализу когнитивных ожиданий современных зрителей, чьи представления о войне строятся на значительном временном разрыве с произошедшими событиями.

**«Конвой PQ-17» — новые художественные приемы под влиянием технического прогресса**

Телесериал «Конвой PQ-17» — экранизация романа В.С. Пикуля «Реквием по каравану PQ-17», впервые показанный

на телеканале «Россия». Подзаголовок «документальная трагедия», видимо, подтолкнул создателей фильма к выбору ряда особых художественных решений. Сериал начинается с хроники с закадровым текстом, как если бы это была современная документальная кинолента, и использование закадрового голоса на фоне хроники перед переходом к игровой части фильма воспринимается как аллюзия на советскую традицию. Но это следует рассматривать как намек на связь времен, а не повтор, несмотря на то, что подобный прием впервые был реализован в картине «Майор "Вихрь"» (режиссер Е. Ташков, 1967), где закадровый «авторский текст» с рассказом о фактах военного времени трансформировался в пересказ содержания предыдущих серий. Сочетание черно-белых хроникальных кадров с цветными постановочными сценами разрушало бы в понимании советских предшественников целостность повествования, создавало бы иллюзию сопричастности к событиям. Но в данном случае сочетание цвета с хроникой и закадровый голос как раз подчеркивают временную дистанцию между зрителем и событиями на экране.

Закадрового голоса (читает А. Толубеев) в фильме А. Котта предостаточно: это и «исторические справки» при показе хроники, и так называемый «войс-овер» — перевод речи на иностранном языке. В первых отечественных сериалах уже возникла условность при передаче иностранной речи: все немцы *говорили по-русски*, и лишь местами был вкраплен перевод на немецкий язык. Проблема звукового ряда в фильме с многоязычной речью не была решена ни на советском телевидении, ни позже. Должны ли звучать разные языки, нарочито дублированные, или лучше давать перевод в технологии «войс-овер»? В «Конвое PQ-17» звучит немало иностранной речи: немцы говорят по-немецки, американцы — по-английски, и лишь голос А. Толубеева предлагает перевод, причем с задержкой, чтобы зрители могли услышать оригинальную речь. Очевидно, что в кадрах, где за сценой с диалогом американцев на родном языке следует сцена разговора на немецком, подобный ход воспринимается излишеством. Большая часть экранного времени озвучена голосом одного актера, представляющего исторические справки на фоне хроникальных кадров. При этом интонационно закадровый голос практически лишен эмоций, напоминая об аналогичном звуковом приеме (закадровый голос Е. Копеляна) в фильме «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, что вполне соответствует ожиданиям зрителя в ситуации «преemptивности» российского многосерийного телекино. Однако в «Конвое PQ-17» нейтральность «копеляновской» интонации

иногда входит в противоречие с текстом перевода, например, когда озвучиваются довольно грубые и ожидаемо неприемлемые для советского телеэкрана реплики.

Однако, несмотря на хроникальные кадры и закадровый голос, отсылающие к фильму Т. Лиозновой, предшественником фильма «Конвой PQ-17» следует все же считать сериал «Батальоны просят огня» (режиссеры В. Чеботарев, А. Боголюбов, 1985). В обеих кинолентах прослеживается осознаваемая с самого начала кульминация сюжета — неизбежная трагедия. Перед нами одна и та же схема: длинная экспозиция обоих фильмов,

где герои обречены на смерть, создает напряжение у зрителя ожиданием ответа на вопрос: кто сможет выжить после этой неминуемой трагедии? Сходство данных фильмов еще и в том, что это художественный рассказ об одном эпизоде войны, подробности которого могут быть неиз-



Николай Лунин (А. Мералкин) — герой-подводник, ставший после войны контр-адмиралом

вестны зрителю. Но именно претензия на рассказ о неизвестных подробностях и стала основой для критики фильма с точки зрения соответствия фактам, так называемой «исторической достоверности». Телесериал получил негативные отзывы, в частности, от специалистов в области морской тематики. В статье «Сериал “Конвой PQ-17” — теперь конвой терзают киношники» обращается внимание на ряд неточностей, несоответствие ключевых фактов фильма и реальной истории: и линкор назывался иначе, и союзники изображаются не только как предатели, но и как не очень умные люди, а немецкие моряки выглядят как обезумевшие от жажды насилия военные. Использование в телефильмах образа «предательства» со стороны союзников в интересах текущей идеологии, а не как исторического факта, создает проблему. Не будучи киноведом, а лишь историком и специалистом в области флота, в том числе военного, автор статьи, основатель «Морского бюллетеня» М. Войтенко, оказывается прав. Одним из главных недостатков телесериала А. Котта стало не столько неправильно выбранное название линкора, сколько окарикатуривание немцев, англичан, американцев.

Тем не менее оценивать картину А. Котта только с точки зрения исторической достоверности и использования стереотипов времен 70-х годов XX века представляется неправильным, несмотря на то, что эти стереотипы вновь стали актуальны. Телефильм «Конвой PQ-17» — вполне успешная попытка использовать новые технические возможности для повествования о войне и, несмотря на недостатки, заслуживает киноведческого анализа в большей степени, нежели простой проверки на историческое соответствие.

Эта кинолента — не просто палитра образов разных героев войны, это и поиск оригинальных художественных решений для каждого «эпизода». Цветокоррекция и компьютерная графика играют важную роль в телесериале. С помощью цветокоррекции создаются разные пласты повествования, и это один из редких фильмов, где компьютерные возможности используются как часть не только режиссерского, но и драматургического замысла. В сценах, происходящих в Мурманске, не только изменение цвета, но и выбор артистов, натуры создают ощущение, сопоставимое с картинами советской реалистической школы (художников Решетникова, Лактионова и т. д.). 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, передает дух русского Заполярья. Все «немецкие» сцены выполнены в холодном ключе, с преобладанием холодно-синего цвета. Кадры якобы Бостона и диалоги персонажей, находящихся на Восточно-Атлантическом побережье, отретушированы в стилистике воспоминаний о цветном американском кинематографе, которые могут быть у современного зрителя: там больше желтого цвета, что создает ощущение реминисценции из классического американского кинематографа («На север через северо-запад»<sup>1</sup>, режиссер А. Хичкок, 1959). В результате перед нами один из первых фильмов, где для создания атмосферы военных лет используются разные приемы и технические средства, такие как цветокоррекция, компьютерная графика, цель которых не столько детальное отображение фрагментов прошлого, сколько воссоздание зрительских ожиданий об образах, представленных в более поздних фильмах. Это тенденция вполне ожидаема для постмодернистского течения в современной культуре. Реминисценции и образы из популярных поствоенных фильмов, в первую очередь, советских, становятся не только неотъемлемой частью фильма современного, но и предстают некими визуализированными ориентирами, причем в большей степени, чем кадры исторические или документальные.

<sup>1</sup> Приводится устойчивое в России, но неправильно переведенное название фильма. В действительности фильм называется «На север авиакомпанией Норд-Ост». — *Прим. авт.*

### «На безымянной высоте» — реминисценции и заимствования из советского кинематографа как художественный прием

Если в фильме «Конвой PQ-17» заимствования и реминисценции лишь часть художественного замысла, то телефильм «На безымянной высоте» (режиссер В. Никифоров) уже в названии содержит намек на преемственность, связь советской традиции с современностью. Песня В. Баснера и М. Матусовского была написана для фильма «Тишина» (режиссер В. Басов, 1962) и, по словам авторов, основана на реальных событиях. Но картина В. Никифорова к событиям 1943 года отношения не имеет, сюжет этого четырехсерийного фильма — вымышленный. Тем не менее в фильме явно прослеживается связь с советской традицией: в названии, в использовании известных военных песен, включая те, что были написаны после войны, а также в аллюзиях на другие известные кинокартины советского времени, вплоть до воспроизведения некоторых сцен<sup>2</sup>. Отсылки к когнитивному опыту зрителя, возникшему в результате просмотров картин советского времени, позволяют включить эти эмоциональные штрихи в современные ленты. Таким образом, зрителю предлагается сюжет современного сериала, созданный в контексте сложившейся за десятилетия экранной культурной традиции.

Если говорить о художественных приемах, то в отличие от картины А. Котта, где использовались разные фильтры для разнообразных сюжетных пластов, фильм В. Никифорова выстраивается на основном изобразительном приеме — *деколоризации*. Использование этого спецэффекта имеет ряд преимуществ. Во-первых, позволяет сократить визуальные различия между ожиданиями зрителей и современными съемками. Во-вторых, позволяет скрыть недостатки, возникающие при использовании компьютерных спецэффектов, таких как взрывы, воздушные атаки, иные военные действия.

При этом нельзя сказать, что фильм «На безымянной высоте» это лишь придуманная история, снятая в стилистике советских фильмов о Великой Отечественной войне. В этой «реминисценции» на втором плане появляются темы и образы, обычно

<sup>2</sup> Например, сцена с танком — прямая отсылка к фильму «Аты-баты, шли солдаты...» (режиссер Л. Басов, 1976). — *Прим. авт.*

Снайпер Ольга (В. Толстогазова) и разведчик Николай (А. Чадов) попали в один полк, в котором погибнут почти все



не рассматриваемые в советских телефильмах. Так, к примеру, «власовцы» могут вызывать если не сочувствие, то понимание, а представитель Особого отдела показан как отрицательный персонаж; с иронией может обсуждаться советская пропаганда, при этом враги, фашисты, по-прежнему карикатурны, такими их можно было увидеть в советских кинофильмах. Эти элементы, вместе или по отдельности, есть и в более поздних телефильмах, прежде всего в мелодраматических.

### «Диверсант» как кинематографическая условность нового типа при создании образа войны

Художественно-технический прием деколоризации использован и в телесериале «Диверсант» (режиссер А. Малюков). Как и в картине В. Никифорова, он не играет важной роли в повествовании, кроме финала, где через микшер режиссер переходит к черно-белым кадрам, монтируя кадры ползущих во время атаки главных героев с хроникальными кадрами, а затем, перед финальными титрами, вновь возвращает «цвет». Хотя с точки зрения единства художественного замысла, это решение весьма спорно: в повествовании внутри сериала, подобные кадры не использовались, они появляются лишь в конце и выглядят как способ вписать вымышленную историю в исторический контекст.

Роман А. Азольского «Диверсант» — это повествование от первого лица, наполненное сомнениями и переживаниями, своего рода дневник ускользающего от смерти бесстрашного героя, той смерти, что окружает его со всех сторон, так как мир, по мнению А. Азольского, враждебен человеку<sup>3</sup>. Но основной замысел автора романа в сериале не отражен. И возникает вопрос, действительно ли в фильме один главный герой, как следует из названия? Все серии зритель наблюдает за двумя героями, зачастую визуально почти не различимыми; разница между главным героем Леной Филатовым (А. Бардуков) и «Бобриковым» (К. Плетнев) в том, что второй скрывает свое настоящее имя и прошлое. При этом интрига с немецким происхождением Бобрикова развивается в фильме слабо — как посторонний элемент. С одной стороны, основная сюжетная линия посвящена судьбе двух молодых людей, пришедших на службу в военную разведку, что сочетается с показом «неудобной правды» о советском времени (допросы, доносы, отсутствие веры в поддержку государства и т. д.). Такое повествование позволяет раскрыть образы героев подробнее, показать судьбу советского гражданина во время войны в ее сложности и неоднозначности<sup>4</sup>. С другой — ряд эпизодов посвящен показу подготовок и тренировок, проведению успеш-

<sup>3</sup> Подр.: Ермолин Е. Одинокий герой. Памяти Анатолия Азольского // *Континент*. № 135. 2008. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/135/ee1.html> (дата обращения: 12.10.2018).

<sup>4</sup> Примером служит образ Калтыгина (В. Галкин) — суровый начальник, бесстрашный разведчик в начале фильма, потом — несчастный человек, оплакивающий за бутылкой свое участие в раскулачивании собственной семьи. — *Прим. авт.*

ных операций с погонями и выстрелами. Объединение двух направлений свидетельствует о синергии жанров — драмы и приключенческого боевика, не всегда, правда, органичной, так как ряд сюжетных линий остается без развязки и объяснений.

Сочетание элементов драмы (трагедии) с приключенческим боевиком для современного отечественного телевидения представляется в некоторой степени явлением закономерным, тем более, когда речь идет о фильмах, рассказывающих о событиях времен Войны. Синтез военной драмы (и трагедии) с другими киножанрами, прежде всего комедийными, обосновывает киновед Ю.В. Михеева, поясняя уместен ли смех, спровоцированный вымышленным, лишенным фактологической точности, сюжетом о войне: «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 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. <...> 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>5</sup>. Это наблюдение верно, особенно для современных приключенческих фильмов военной тематики: чем длиннее временной период отстранения от события, тем активнее возрастают ожидания зрителей в представлении ощущения подлинности, а не исторической достоверности в аудиовизуальном произведении. *Ощущение подлинности бытия военного времени* может быть создано и внутри вымышленного сюжета. Апелляция к советским кинофильмам — один из способов создания этого ощущения, обращения к «эмоциональной сфере самого зрителя».

При всей популярности<sup>6</sup> «Диверсанта» фильм не лишен недостатков. Несмотря на прекрасный актерский состав (А. Красько, М. Ефремов, А. Лыков, В. Меньшов, Р. Литвинова, В. Баринов и другие), в фильме мало ярких характеров, очевидна непоследо-

<sup>5</sup> Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий / Сборник «Война на экране». М., 2006. С. 81–82.

<sup>6</sup> Из всех сериалов двухтысячных у «Диверсанта» рекордные показатели — доля почти 60% и рейтинг 23,3%. URL <https://lenta.ru/articles/2014/03/14/tvanthology/> (дата обращения: 07.09.2018).

вательность в разбивке на серии. Сочетание сквозного сюжета с завершением военной операции внутри серии — сложная драматургическая задача, особенно в формате четырех серий. Подобные попытки предпринимались и в ряде более поздних фильмов: от проектов про «СМЕРШ» (режиссер З. Ройзман, 2007), «Смерть шпионам» (режиссер А. Даруга, 2012) до сериалов про летчиц и летчиков — «Ночные ласточки» (режиссер М. Кабанов, 2012), «Истребители» (режиссер А. Мурадов, 2013), а также в 10-серийном продолжении «Диверсанта» — «Диверсант. Конец войны» (режиссер И. Зайцев, 2007), но и они далеки от образцов драматургических решений подобного формата.

Непоследовательность проявляется и в деталях. Например, немецкая речь звучит то с переводом («войс-овер»), то без него. Предполагается, что способность главных героев говорить по-немецки — важная деталь в сюжетной конструкции фильма, но в повествовании не играет никакой роли, используется в сценах второго плана. Другой пример непоследовательности в реализации художественного замысла относится к работе оператора. Так, с учетом художественной условности эффекта деколоризации, создающего максимальную временную дистанцию между зрителем и вымышленным повествованием исторического события, зритель вдруг видит в одной из батальных сцен капли крови, брызнувшие на камеру. Этот прием, создающий ощущение документальности, явно не соотносится с содержанием фильма. «Диверсант», несомненно, показательный современный телесериал, где благодаря его популярности сформировался новый самостоятельный формат и жанр повествования о войне. Это вымышленная история в неточных декорациях, где военные действия — фон для многосерийного рассказа о человеческой драме, лишенной какой-либо просветительской функции — от пропагандистской миссии до рассказа о малоизвестных

страницах истории. И это один из первых фильмов, где образ войны переходит из пространства исторического в эпическое и даже мифологическое. Именно эта тенденция и оказалась наиболее востребованной в кино- и телепроизводстве.

Совершенно юным Филатову (А. Бардуков) и Бобрикову (К. Плетнев) предстоит пройти сложную школу





### «Штрафбат» как трансформация эстетических решений в условиях нового общественного запроса

В 11-серийном фильме Н. Досталь «Штрафбат», снятом по роману Э. Володарского, основной сюжет также вымышлен, хотя телефильм построен не только на архивных материалах, но и на многочисленных интервью с выжившими участниками событий. В фильме Н. Досталь война не фон, а исторический период, о котором авторы рассказывают зрителю, вымышленная же история им потребовалась, чтобы показать жизнь штрафного батальона. Режиссерские решения, операторская работа и актерская игра создали реальность ощущения подлинности столь убедительно, что «Штрафбат» остается одним из наиболее обсуждаемых телефильмов о Великой Отечественной войне.

При этом обсуждаются не столько художественные достоинства фильма, сколько проблема исторической достоверности, в частности, авторов обвиняли в создании «мифов» о войне в угоду сегодняшней конъюнктуре. В интервью газете «Труд» Н. Досталь поясняет: «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»<sup>7</sup>. 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 вдолбить 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>8</sup>.

Если здесь, с одной стороны, звучали (и иногда продолжают звучать) обвинения в девальвации ценности Победы, оскорблении памяти павших, то с другой — можно было увидеть и иную в своей категоричности позицию, когда авторов критиковали за «культивирование патриотизма». «...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>9</sup>.

Сюжетные линии и недочеты в образах героев и реквизите подробно разбирались профессиональными историками,

<sup>7</sup> «Кинорежиссер Николай Досталь: мы полгода провели в окопах» // Труд, № 195, 14.10.2004.

<sup>8</sup> Еленский О. Какую «правду» ищут «Штрафбат» и «Курсанты» (интервью с М.А. Гареевым) // Независимое военное обозрение. Интернет-версия 04.02.2005. URL: [http://ivo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1\\_gareev.html](http://ivo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1_gareev.html) (дата обращения: 15.08.2018).

<sup>9</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: 15.08.2018).

участниками военных действий, критиками, журналистами и зрителями на соответствующих форумах, в частности, журнал «Искусство кино» посвятил обсуждению сериала половину номера за ноябрь 2004 года. Ключевым же вопросом в успехе и резонансе фильма Н. Достала стал не только сюжет, но и само режиссерское решение, благодаря чему и возникло ощущение подлинности, которое в глазах критиков победило кинематографическую условность. В сериале применялись деколоризация и стилизация под советские военные цветные фильмы, — все это стало неизбежными приемами, используемыми практически в каждом фильме. Однако ощущение «правды», помимо актерского исполнения, возникает благодаря работе оператора (А. Родионов). Камера в фильме не статична, и налицо всё 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 PQ-17», Н. Досталь и А. Родионов достигают с помощью изменения типа съемки в соответствии с драматургией эпизода. Во время съемок как раз стилизация под документальную камеру в сочетании с



Алексей Серебряков  
в роли командира  
Твердохлебова,  
как всегда, очень  
убедителен

крупными планами работает на создание ощущения подлинности. Эти визуальные средства не выстраивают временную дистанцию между героями и зрителями, а вызывают у зрителя чувство сопереживания, его сопричастность к происходящему на экране. Критик Л. Аннинский, обращая внимание на некоторую неубедительность ряда эпизодов, отмечает: «Одиннадцатисерийный фильм Николая Достала собран из эпизодов, обкатанных на обоих флангах нашей перевоеванной 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>10</sup>.

<sup>10</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: 15.09.2019).

Иначе говоря, в фильме Н. Досталь сталкивает две традиции, старую и более новую, предлагая зрителю синтез, за который и критиковал его Е. Майзель. Маленький человек, зажатый в тисках между тоталитарным государством и врагом, выбирает защиту родной земли. И видно, насколько умело сделан этот синтез, реминисценции при восприятии конфликта на экране становятся намеками, апелляцией к культурному знанию при восприятии конфликта на экране, а не «верификацией» современного материала. «Штрафбат» — фильм, безусловно, современный, это не стилизация под прошлое, где с помощью компьютерной графики авторы пытаются придать экранному произведению бóльшую зрелищность. Создатели стремятся осмыслить (пусть и неточно) не только малоизвестные страницы прошлого, но и сделать это в рамках своего понимания настоящего. Об этом феномене фильмов о войне писал и киновед Л. 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>11</sup>. Широкий резонанс «Штрафбата» — свидетельство того, что создатели затронули важные аспекты в жизни современной, а не просто, как казалось бы, исказили воспоминание о прошлом.

\* \* \*

Подытоживая анализ четырех телесериалов, можно выявить тенденции дальнейшего развития жанрового разнообразия отечественных телефильмов о войне. Это — драма, мелодрама, шпионский детектив, историческая реконструкция как боевик и т. д. Постепенное изменение социально-идеологической ситуации, открытие новых исторических фактов, а главное, увеличение временной дистанции между выходом телесериала о войне и военными событиями повлияли на формирование новых жанров, трактовку новых героев и художественных решений. Развитие высоких технологий в XXI веке ускорило процесс преобразования концепций телефильмов, поиск обновления художественно-выразительных обоснований. При этом, чем больше временная дистанция, тем чаще художественные телепроекты встречают критику с точки

<sup>11</sup> Рошаль Л. Тема неисчерпаема... / Сборник «Война на экране». М., 2006. С. 15.

зрения исторической достоверности. В итоге перед создателями фильмов встала проблема не только исторически точного воссоздания давних событий, но и соответствия ожиданиям зрителей, то есть именно создания ощущения подлинности экранных сюжетов. Этим объясняется и немалое количество реминисценций, а также аллюзий на советские кинофильмы о войне. Фактически это апелляция к эмоциональному опыту зрителя из-за неимения и давности лет опыта исторического.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолов Ю.А. ТВ и проблема художественного времени / Сборник «Проблемы телевидения». М., 1976. С. 72–93.
2. Богомолов Ю.А. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени / Сборник. Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976. С. 131–146.
3. Дружба О.В. Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества. Дисс. ... докт. исторических наук. Ростов н/Д, 2000. 508 с.
4. Качкаева А.Г., Кирия И.А. Российское телевидение: между спросом и предложением. М: Элиткомстар, ГУ-ВШЭ, 2007. Т. 1–2.
5. Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий / Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства М., 2006. С. 79–91.
6. Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма. Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс. ... докт. искусствоведения. М., 2003. 353 с.
7. Рощал Л.М. Тема неисчерпаема / Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства. М., 2006. С. 14–17.

## REFERENCES

1. Bogomolov Y.A. (1976) TV i problema khudozhestvennogo vremeni. Problemi televidenia [Television and problem of creative interpretation of time]. Moscow, 1976, pp. 72–93. (In Russ.).
2. Bogomolov Y.A. (1976) Teleekran, seriinost i problema khudozhestvennogo vremeni. Mnogoseriinii telefilm: istiki, praktika, perspektivi [Telescreen, seriality and problem of creative interpretation of time]. Moscow, 1976, pp. 131–146. (In Russ.).
3. Druzhba O.V. (2000) Velikaya Otechestvennaya Voina v istoricheskom soznanii sovetskogo i postsovetskogo obschestva. Diss. ... doct.istoricheskikh nauk [Great Patriotic War in historical conscience of Soviet and post-Soviet society]. Rostov/Don, 2000. 508 p. (In Russ.).
4. Kachkaeva A.G., Kiria I.A. (2007) Rossiiskoe televidenie: mezhdru sprosom i predlozheniem. [Russian television: between demand and supply]. Moscow: Elitcomstar, GU-HSE, 2007. Vol. 1–2. (In Russ.).
5. Mikheeva Y.V. (2006) Zemlia i nebo. Dva napravleniia voennikh kinokomedii. Voina na ekrane [Land and Skyes. Two streams of comedy movies about war]. Moscow, 2006, pp. 79–91. (In Russ.).
6. Ognev K.K. (2003) Realii istorii v khudozhestvennoi sisteme filma: osnovnie tipologicheskie modeli na materiale mirovogo kinoprotsessa. Diss. ... doct. iskusstvovedeniia. [Realities of the history in creative system of a film: fundamental typological models, based on global movie industry development]. Moscow, 2003. 353 p. (In Russ.).
7. Roshal L.M. (2006) Tema neischerpaema... / Voina na ekrane. [Inexhaustible theme]. Moscow, 2006, pp. 14–17. (In Russ.).

# Artistic Features of Russian TV Serials About the Great Patriotic War

**Ksenia A. Shergova**

*PhD in Arts, Associate Professor, Academy of Media Industry*

**Aleksey B. Muradov**

*Associate Professor*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The essay represents the first effort to explore the artistic methods employed in the TV series about World War II (the Great Patriotic War) and analyzes four multi-episode TV shows released in 2004. In its own way, each of these series responded to the new public interest in the less known aspects of the war. Simultaneously, each of them established a dialogue with the previous cinematic and TV productions, comprising direct reminiscences to earlier films, objectivizing the audience expectations formed by earlier productions, or even arguing with them. This dialogic trend should be considered as part of the postmodernist framework of contemporary television: reminiscences of popular post-war films or literal or visual citations from these films become an integral part of contemporary cinema and television and also act as documentary-like reference points.

In all reviewed cases, the authors emphasize adventure narratives well suited for TV presentation and rendered even more spectacular by modern visualization technologies. The producers are confronted with a contradiction between the chosen historical context and imaginary plotlines: it is quite difficult to put the series' characters within the imaginary space, depriving them of the well-known facts, especially those propagated in earlier film and TV productions. Inevitably, each plot is aggressively influenced by the tragedy of the "little man", in which the place of the enemy occupied in the Soviet tradition by the Gestapo and the Abwehr is replaced by the repressive Soviet state security services. Even a decade after its release, *Shtrafbat (The Penal Battalion)* plays a major role in the public and professional discussion on the ethics of war-related films and television series. Meanwhile, *At a Nameless Height*, a series which contains even more reminiscences to Soviet film and television productions, should be regarded as one of the earliest works in which the sense of authenticity was sacrificed to the imaginary expectations of the viewers – expectations formed by the Soviet historical and cultural framing.

**KEY WORDS:** Great Patriotic War (World War II), TV series, artistic methods, the image of the hero, reminiscences, audience expectations