



Кинотрюк как пластическая метафора в киноэпопее «Освобождение»

Д.И. Данилов

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK81956>

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

На примере киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) рассматриваются виды и приемы трюкодемонстрации в советском кино, ставшей сюжетно-смысловой и пластической метафорой по степени выразительности, оказавшей влияние на повествование игровых фильмов о Великой Отечественной войне (1941–1945) в целом. Трюки, использованные в киноэпопее режиссером-постановщиком Ю.Н. Озеровым и кинооператором И.М. Слабневичем, реальных участников фронтовых сражений, придали аутентичность мизансценам, воспроизводящим на экране трагедию войны, способствовали формированию экранного образа Воина-освободителя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноэпопея,
трюко-
демонстрация,
Великая
Отечественная
война,
пластическая
метафора,
кинотрюк

При формировании образа *советского солдата* в отечественном кинематографе, посвященном экранизации событий Великой Отечественной войны (1941–1945), невозможно обойтись без трюков, особенно в момент развития сюжета, когда на экране отображается военное противостояние противоборствующих сторон, раздаются взрывы, гибнут люди. Тщательно проработанная композиция мизансцен, созданных с помощью трюков, их изобразительное решение, а главное, точно сфокусированная смысловая значимость снимаемых кадров, которыми изобилует киноэпопея «Освобождение», придали экранному повествованию достоверность, вызвав у публики состояние катарсиса. Используемые в киноэпопее режиссерские решения, приемы операторской съемки во многом изменили отношение к трюкам как таковым, превратив трюкодемонстрацию в *пластическую эффектно-зрелищную часть* художественного повествования, обладающую *особой степенью киновыразительности*, где сконцентрированы смыслообразующие критерии, способствующие раскрытию трагедии военного времени через экранный образ.

Способность в достоверной и реалистичной форме передать эмоциональный накал психологических и физических состояний человека, оказавшегося в эпицентре военных событий, под силу лишь тем, кому довелось участвовать в войне и посчастливилось остаться живым. Кинорежиссеры, операторы, вкушившие тяготы фронтовых действий, несомненно, осознавали свою ответственность перед павшими соотечественниками, стремились донести до будущих поколений правдивый и достоверный образ *воина-освободителя*. Поэтому и вопрос об аутентичности показа военных действий, естественности поведения персонажей фильма являлся для них одним из важнейших. На фоне вкрапления эпизодов документальной хроники в игровых фильмах использовалась и событийно-художественная интерпретация игровых фрагментов боевых действий, что позволило отчетливо проявить образ *советского солдата* — воина-освободителя, интернационалиста, гуманиста, солдата Великой Победы¹. И в этом контексте трюкодемонстрация как новое, начинающее развиваться направление в советском кино оказалась одним из знаковых средств художественной киновыразительности, поскольку использование трюков в фильме сопряжено с экранной репрезентацией действительности при показе реальной фронтовой жизни.

¹ Малышев В.С. Образы Второй мировой войны на экране // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 2 (79). 2015. С. 67.

Ценность кинотрюка как сюжетно-смысловой метафоры состоит в том, что во время его эффектно-зрелищной демонстрации на этих постановочных фрагментах фокусируется наибольшее внимание зрительской аудитории. В целом сюжетно-смысловая канва киноповествования, тем более о суровых военных буднях, неизбежно приводит к трюкодемонстрации как кульминации события, где развязка, как правило, трагична, связана с угрозой жизни человеку. На экране трагическая жизненная ситуация проявляется в укрупненном формате: визуализация критических обстоятельств порождает образы реальной катастрофы, гибели людей.

Использование кинотрюка в этом плане четко разделяет эмоционально-чувственное состояние действующих лиц на характерно-смысловые и поведенческо-пластические особенности экранных персонажей, обеспечивая зрительской аудитории возможность сопереживать увиденному. О многообразии и разнообразии кинематографических образов написано немало трудов². Однако именно трюкодемонстрация явила кинематографическому миру *кинотрюк как действенно-пластическую метафору*, которая способна репрезентировать убедительную смысловую нагрузку, визуализируя интерпретационную достоверность происходящего.

² Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: «Искусство», 1982. С. 15.

В киноэпопею «Освобождение» Ю.Н. Озерова вошли пять фильмов: «Огненная дуга» (1968), «Прорыв» (1969), «Направление главного удара» (1970), «Битва за Берлин» (1971) и «Последний штурм» (1971). Согласно анализу категорий трюков, в каждой из этих кинолент можно выявить и характерные черты формирования образа советского солдата. Для иллюстрации отобрались кинотрюки по идентификационному признаку, критерием которого стал «расстрел» персонажей на экране.

Фильм первый: «Огненная дуга» (1968)

Комбинированный кинотрюк (с пиротехнической «посадкой»); эпизод расстрела майора Максимова (актер — В.А. Авдюшко).

«...Стреляй! Ты увидишь, как умрет русский майор Максимов! <...> Стреляй!»³. Из немецкого парабеллума звучат один за другим подряд три выстрела, и одновременно срабатывает пиротехническая «посадка» на груди актера. Зрители видят, что два первых выстрела «попадают» в правую часть груди, а третий — в левую, в область сердца. В этот момент движения персонажа исключительно правдоподобны: сначала он, слегка наклонившись вперед, падает вниз с поворотом на спину, что не вызывает сомнений в реалистичности его физического состояния. Уже лежа на спине, актер делает небольшое «конвульсивное» движение вправо будто бы в предсмертной агонии, а затем резко возвращается в исходное положение. Однако талантлирое актерско-режиссерско-операторское трио (В.А. Авдюшко — Ю.Н. Озеров — И.М. Слабневич) продлевают эпизод, превращая кинотрюк в *действенно-пластическую метафору*.

Актерская достоверность «расстрела» на экране выглядит столь естественно, что не вызывает ни тени сомнения в подлинности происходящего. Но почти в тот же момент оператор (И.М. Слабневич) делает небольшой отъезд камерой назад, и зрительскому взору открывается полная картина произошедшего. Расстрелянный советский майор Максимов лежит, будто закрывая землю, на небольшом пригорке, на оборванных линиях (телефонных, телеграфных) передач,

³ Цитата из фильма «Огненная дуга» (1968) киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

Кадр из киноэпопеи «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм первый «Огненная дуга» (1968)



а мрачно стоящие и слегка наклоненные, покосившиеся столбы, похожие на могильные кресты, молча склонившиеся над погибшим. Они тоже разрушены и искалечены войной, как и безоружный человек с простреленной грудью.

Этот подвиг предстает как олицетворение не только сформированного кинообраза *советского солдата, солдата-освободителя*, но и подвиг всего многонационального советского народа, вставшего на борьбу против фашистской Германии. В этот момент в когнитивное восприятие зрительской аудитории неизбежно вторгается ассоциация, что вооруженные гитлеровцы боятся безоружного русского солдата и потому расстреливают его не как равного себе противника, а из страха, опасаясь человека, вставшего на пути бесчестия и трусости. Но даже убитый майор Максимов, лежа на спине, с широко раскинутыми по сторонам руками, будто защищает простреленную грудью свою землю (в прямом и переносном смысле). И как скорбный набат по павшим героям Великой Отечественной войны звучат в этот момент несколько аккордов из песни «Священная война»⁴. Эти строгие звуки как бы завершают образ подвига героев, павших во время войны, многократно его укрупняя и возвеличивая на экране. Ведь подвиг советского солдата не имел национальности, он был *интернациональным*. В СССР проживало более 100 национальностей и народностей, и понятие *советский солдат* не отождествлялось ни с родом войск, ни с воинским званием, да и статус его был абсолютно не важен — генерал или рядовой⁵. В битве за Родину все были равны. Современная же кинематографическая интерпретация образа солдата Второй мировой войны, трактуемая внуками и правнуками реальных участников тех апокалипсических событий, — совершенно иная⁶.

⁴ Песня «Священная война» (стихи В.И. Лебедева-Кумача, музыка А.В. Александрова) стала гимном защиты Отечества во Второй мировой войне. — *Прим. авт.*

⁵ Росточкин М.А. Модели поведения в советском кино Великой Отечественной войны // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8. № 4 (30). С. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65.

⁶ Шергова К.А., Мурадов А.Б. Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140-152.

Фильм второй: «Прорыв» (1969)

Закадровый кинотрюк: эпизод расстрела предателя-«власовца»

Рядовой Сашка (актер — С.П. Никоненко) приводит на командный пункт, находившийся в развалинах дома, взятого в плен снайпера-«власовца» (актер — Ю.В. Назаров), стрелявшего по наступающим советским солдатам из полуразрушенной церквушки. Когда капитан Цветаев (актер — Н.В. Олялин) начинает допрашивать предателя, тот, испугавшись, говорит, что не понимает по-русски. Но в разговор вклинивается капитан Орлов (актер — Б.И. Зайденберг) и отдает приказ расстрелять «власовца». Тут же предатель бросается на колени, взмолившись: «Товарищи!.. Погодите, постойте!.. Поймите, не своей же

⁷ Фраза из фильма «Прорыв» (1969) киноопер Ю.Н. Озерова. — *Прим. авт.*

⁸ Фраза из фильма «Огненная дуга» (1968) киноопер Ю.Н. Озерова. — *Прим. авт.*

Кадр из киноопер «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм второй «Прорыв» (1969)



волей... У меня жена в Арзамасе... Товарищи!.. Поймите же!»⁷. Капитан Орлов силком поднимает его с колен и гневно переспрашивает: «Товарищи?.. Не своей волей?.. Жена в Арзамасе?.. А на церквочке сидел до последнего?.. Умри хоть, сволочь, как следует»⁸. Сашка по приказу капитана Орлова уводит «власовца» в сторону (выход из кадра), звучит автоматная очередь. Капитаны Орлов и Цветаев опускают на секунду глаза. Жаль ли офицерам расстрелянного предателя?.. Режиссер-фронтовик Ю.Н. Озеров, остро чувствующий нелюбовность такого жизненного момента, решил с художественно-эстетической точки зрения вывести мизансцену расстрела предателя за кадр киноповествования. Судя по всему, такое решение не входило в противоречие с его точкой зрения как режиссера-постановщика. Предвосхищая эмоционально-чувственную реакцию оставшихся в живых фронтовиков, которые будут смотреть эту киноопеку, он, видимо, решил побережить их нервы. Слишком высока была степень ответственности людей, прошедших кровавое горнило Великой Отечественной войны, перед оставшимися в живых, и

особенно перед теми, кто пал, защищая Родину. И потому зрительская аудитория не увидела момент расстрела предателя, прекрасно, однако, осознавая, что именно происходит

за кадром, домысливая последовательность и неизбежность действий в сложившейся ситуации. Характерной особенностью *закадрового кинотрюка* становится сам факт *авторского отношения* к такого рода событиям, которые сопровождали реальную военную жизнь.

Фильм третий: «Направление главного удара» (1970)

Групповой кинотрюк: эпизод расстрела офицеров Вермахта, принимавших участие в заговоре против Гитлера, готовивших на него покушение

В кадре — три немецких офицера, один из которых объявляет приговор трибунала: «За деятельность, представляющую государственную измену и наносящую ущерб фюреру, к смертной казни через расстрел приговорены: полковник Мерц фон

* Фраза из фильма «Направление главного удара» (1970) киноопер Ю.Н. Озерова. — Прич. авт.

Квирнхайм, генерал пехоты Ольбрихт, этот полковник и этот лейтенант, чьи имена я больше не хочу вспоминать»⁹. Второй офицер подходит к стоящим у расстрельной стены «изменникам Родины и фюрера» и срывает с их мундиров знаки высших воинских достижений генералитета и офицеров вермахта, которые им, возможно, когда-то вручил сам Гитлер. «...Наши имена вспомнит Германия!», — произносит перед расстрелом полковник Клаус Филипп Мария Шенк граф фон Штауффенберг.

Далее следует короткий отрывистый приказ, и расстрельная команда из восьми солдат одновременно поднимает карабины. Звучит приказ: «Feuer!», и следом незамедлительно раздается

ружейный залп. Четыре немецких офицера расплачиваются жизнью за неудавшуюся попытку устранения главного нацистского палача. Казалось бы, в киноопе о Великой Отечественной войне подобный факт не должен вызвать психоэмо-



Кадр из кинооперы Ю.Н. Озерова: фильм третий «Направление главного удара» (1970)

циональный отклик со стороны зрителей. Ведь очевидно, что гитлеровское командование, понимавшее неизбежность грядущего возмездия, начинало вести «свою игру на выживание», в которой фюреру не было места. Было ли покушение на Гитлера предательством его офицеров, или это была крайняя необходимость остановить зарвавшегося тирана?.. Вопрос этот остается без ответа. Однако сам расстрел предстает как метафора антигитлеровского противостояния в кругу высших эшелонов власти вермахта. И здесь кинотрюк («расстрел») воспринимается не как аналогия метафорической гибели одной из ячеек антифашистского движения Сопротивления, а как агония всего фашистского режима, начавшего разлагаться изнутри. Актеры после выстрела, отыгрывая «попадание в цель», падают на землю асимметрично и ритмично, что с полной достоверностью передает «угасание жизни» каждого из осужденных на смерть немецких офицеров. Ведь пули попадали в разные части тела расстреливаемых, следовательно, и «момент смерти» наступал у каждого по-разному. В этом эпизоде есть еще один метафори-

ческий, смыслообразующий акцент, который прослеживается в групповом действенно-пластическом кинотрюке. Фашисты расстреливают не вражеских солдат, как это бывает на поле боя, а своих офицеров-соотечественников, вставших на сторону врага, поскольку осознали бессмысленность нацистского террора. И этот факт становится свидетельством начала гибели гитлеровской Германии.

Фильм четвертый: «Битва за Берлин» (1971)

Комбинированный кинотрюк (с пиротехнической «посадкой»): эпизод расстрела танкиста лейтенанта Кругликова (актер — В.М. Герасимов)

¹⁰ Триплекс — средство наблюдения за полем боя, служит для защиты механика-водителя, других членов экипажа танка от пуль и осколков противника. — *Прим. авт.*

Через танковый триплекс Т-34¹⁰ лейтенант Кругликов видит разбомбленный берлинский зоопарк. Находясь в эпицентре военных действий, экзотические животные мирно существуют в привычной, казалось бы, среде. Соскучившийся за долгие годы войны по мирной жизни, командир танка радуется, видя такое необычное для военного времени явление. Его настолько увлекает увиденное, что он на мгновение утрачивает ощущение реальности. Восхищаясь грацией движений животных, лейтенант будто бы оказывается в давно забытой мирной жизни. Точно подобранное музыкальное сопровождение в этом эпизоде максимально достоверно передает экзальтированное состояние радости и эйфории персонажа. Советский танкист настолько увлекся увиденным, что открывает башенный люк и высовывается на поверхность, чтобы рассмотреть зверей воочию. И вдруг, исподтишка, прячась за статуями львов, фашистский пулеметчик стреляет в советского офицера. Одна из немецких пуль, «попавшая» в голову лейтенанта (танковый шлемофон снабжен пиротехнической «посадкой»), обрывает его восторженное состояние. По лицу Кругликова стекает кровь («посадка» заряжена имитацией крови), он медленно оседает в танк. «Зачем же они?!...»¹¹ — таковы последние слова советского офицера.

¹¹ Цитата из фильма «Битва за Берлин» (1971) кинооперки «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — *Прим. авт.*

Кадр из кинооперки «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм четвертый «Битва за Берлин» (1971)



В этом эпизоде кинотрюк с элементом «расстрела» имеет шокирующую по своей глубине сюжетно-смысловую подоплеку. Неожиданно раздавшийся

¹² Данилов Д.И. Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148.

¹³ Клейменова О.К. «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702.

¹⁴ Цитата из фильма «Последний штурм» (1971) кинорежиссера «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

«выстрел» в человека, очарованного естественной красотой природы жизни, сопоставим, пожалуй, с самым низким, жестоким и бессмысленным поступком людей, утративших человеческий облик. Именно эта мысль прослеживается в контексте трюковой действенно-пластической метафоры¹².

Метафоризм кинематографической трюкодемонстрации в киноэпопее Ю.Н. Озерова носит *атмосферный характер*. Он сопоставим с атмосферой живописных полотен военной тематики в изобразительном искусстве. Например, с коллекцией картин выдающегося художника современности Б.М. Неменского, ветерана Великой Отечественной войны, академика Российской академии художеств и Российской академии образования, Народного художника, профессора ВГИК, чьи «Берлинские этюды»¹³, созданные в дни войны, привлекают внимание наших современников.

Фильм пятый: «Последний штурм» (1971)

Закадровый кинотрюк: эпизод суицида А. Гитлера

В бункере Адольфа Гитлера (актер — Ф. Диц) царит напряженная атмосфера, символизирующая гибель нацистского режима, наступающую с непреодолимой скоростью. Гитлер уединяется с Евой Браун (актриса — А. Валлер) и, с полузвериной, хищной пластикой приближается к ней. Он умертвляет ее, буквально силой запихнув в рот своей провозглашенной жены отравленную таблетку с быстродействующим ядом. Затем остается один на один перед лицом смерти. Фриц Диц с исключительной точностью передает психологическое состояние нацистского фюрера, запустившего беспощадную военную машину и погубившего миллионы человеческих жизней. А в это время находящийся в холле Геббельс (актер — Х. Гизе) отдает последнее распоряжение немецкому офицеру: «Фюрер должен умереть не от яда, а как солдат от пули. Если мы не услышим выстрела, вы войдете и сделаете все, что нужно!»¹⁴ Выстрела не последовало. Тогда с одобрительного взгляда Геббельса офицер входит и закрывает за собой дверь.

«Расстрел» нацистского вождя, уже умертвившего себя, стоит отнести к ритуалу морально-нравственного «кодекса чести», весьма сомнительного свойства. Несмотря на то, что его совершает соратник «по партии и оружию», смысл содержания этого поступка аморален. Вандализм по отношению к телу убиенного, кому бы оно ни принадлежало, трудно оправдать. Конечно, во время ведения реальных боевых действий враждующие стороны вряд ли будут соблюдать морально-этические нормы. Тем



Кадр из киноэпопеи
«Освобождение»
Ю.Н. Озерова:
фильм пятый
«Последний штурм»
(1971)

не менее культурно-исторические корни, традиции народа формируют критерии «правил» ведения военных действий. И в кодексе чести русского солдата никогда не присутствовали элементы глумления, насилия, издевательства или вандализма по отношению к поверженному противнику.

Это обуславливалось как религиозным воспитанием, так и приоритетами аксиологических ценностей, которые закреплялись в сознании русского народа на протяжении веков. И в разные исторические периоды истории России ставка делалась на гуманизм, человеколюбие, милосердие.

Во время мизансцены «расстрела» Гитлера слышен лишь выстрел за дверью его кабинета, и вышедший немецкий офицер докладывает: «Фюрер застрелился!» В следующем кадре видно, как убитый лежит под столом с открытыми глазами. Затем группа из четырех нацистов вытаскивает два свернутых ковра (тела А. Гитлера и Е. Браун), кладет их рядом и поджигает. Так «самоубийство» Гитлера (*закадровый кинотрюк*), сожжение тел нацистского вождя и его новообъявленной супруги становятся завершающим кульминационным моментом Второй мировой войны. Стоит отметить, что использование кинорежиссером метода закадрового кинотрюка неслучайно. Ю.Н. Озеров подчеркивает, что человека, ввергшего в смертоубийственную войну миллионы людей, ожидает лишь постыдная и позорная смерть, которая совершается к тому же дважды, видимо, затем, чтобы убедиться, что тиран мертв.

Выводы

Подытоживая, необходимо подчеркнуть, что закадровые и комбинированные кинотрюки в киноэпопее Ю.Н. Озерова «Освобождение» несут глубокую смысловую нагрузку, характеризующую не столько определенное боевое действие, которых на войне было немало, сколько характерные особенности и миропонимание людей, участвующих в этих боевых сражениях. И как особую ценность здесь следует отметить стремление

создателей киноэпопеи придать показываемым на экране киноперсонажам, исполняемым ими трюкам тот уровень художественной достоверности, которая идентифицируется в сознании зрителей как документальная. Художественный вымысел неизбежно присутствует в структуре киноповествования игрового фильма, однако трюкодемонстрация в фильмах о войне, снятых в советский период, более убедительна и правдоподобна, нежели кинокартины, снятые режиссерами — нашими современниками. И ключом к правдоподобию здесь служит не только талант кинорежиссера, оператора, актеров, сколько сохранившиеся в памяти реальные события и психологические переживания, выпавшие на долю создателей этой киноэпопеи.

Действительные участники боевых действий, бывшие фронтовики — режиссер-постановщик Ю.Н. Озеров, оператор И.М. Слабневич, сценаристы Ю.В. Бондарев и Я.И. Эстеркин (псевдоним — Оскар Курганов), фронтовой кинооператор Ю.М. Кун (режиссер в съемочной группе), художник А.В. Мягков — эти и другие члены слаженной команды не стремились преподнести трюкодемонстрацию как эффектное зрелище. Их задачей было показать в достоверных красках реальность трагедии войны, горечь утрат однополчан, катастрофические последствия разрушенных городов, сожженных сел, покалеченных человеческих судеб. Художественный вымысел не подменял реалистичность происходящего, а дополнял и сосредотачивал зрительское внимание на экранном правдоподобию. В современном же кино это принимает диаметрально противоположный результат. Использование киноэффектов на экране эпатирует публику, привлекает ее внимание не контекстуальностью повествовательной реконструкции, граничащей с документальной достоверностью, а эффектно-зрелищной визуализацией кинотрюка. И в этом основная проблема современной трюкодемонстрации. Такая интерпретация напоминает не столько реальные события прошедшей войны, сколько компьютерную игру, где виртуальная реальность иррациональна и имеет совершенно другую атмосферу. И в этом случае VR-трюк теряет свои метафорические свойства, приобретает иную направленность. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов Д.И. Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148.
2. Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: «Искусство», 1982. 375 с.

3. *Клейменова О.К.* «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702.
4. *Мальшев В.С.* Образы Второй мировой войны на экране // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2015. № 2 (79). С. 65–80.
5. *Ростоцкая М.А.* Модели поведения в советском кино Великой Отечественной войны // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8. № 4 (30). С. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65.
6. *Шергова К.А., Мурадов А.Б.* Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140-152.

REFERENCES

1. *Danilov D.I.* (2020) Tryukodemonstratsiya v igrovyykh filmakh o Velikoy Otechestvennoy voyne [Evolution of Stunt Episodes in Fiction Films about the Great Patriotic War] // Vestnik VGIK. 2020. Vol. 12. № 3 (45). Pp. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148. (In Russ.).
2. *Zhdan V.N.* (1982) Estetika filma [Aesthetics of the film]. Moscow: «Iskusstvo», 1982. 375 p. (In Russ.).
3. *Kleymenova O.K.* (2020) "Berlinskiye etyudy" B.M.Nemenskogo i traditsii russkogo izobrazitel'nogo iskusstva [B.M.Nemensky's "Berlin Sketches" and the Traditions of Russian Fine Art] // Vestnik VGIK. 2020. Vol. 12. № 4 (46). Pp. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702. (In Russ.).
4. *Malyshev V.S.* (2015) Obrazy Vtoroy mirovoy voyny na ekrane [Images of the Second World War on the screen] // Vestnik Rossyskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda. 2015. № 2 (79). Pp. 65–80. (In Russ.).
5. *Rostotskaya M.A.* (2016) Modeli povedeniya v sovetskom kino Velikoy Otechestvennoy voyny [Patterns of Behavior in the Great Patriotic War's Soviet Cinema] // Vestnik VGIK. 2016. Vol. 8. № 4 (30). Pp. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65. (In Russ.).
6. *Shergova K.A., Muradov A.B.* (2019) Khudozhestvennyye osobennosti mnogoseriynykh telefilmov o Velikoy Otechestvennoy voyne [Artistic features of Russian TV serials about the Great Patriotic War] // Vestnik VGIK, 2019. Vol. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140–152. (In Russ.).

A Stunt as a Plastic Metaphor in Epic Series “Liberation”

Dzan I. Danilov

Lead Editor, ‘Vestnik VGIK’

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: On the example of Yuri Ozerov’s epic series “Liberation” (1968-1972), comprising five films: “The Fire Bulge” (1968), “Breakthrough” (1969), “Direction of the Main Blow” (1970), “Battle of Berlin” (1971) and “The Last Assault” (1971), the article explores the stunt as a spectacular plastic metaphor in the structure of the character’s cinematic image. A certain category of stunt performance in each film is considered in order to determine the characteristic traits shaping the image of a Soviet soldier. The selection of the stunts was based on a single identification feature, the main criterion being the stunt scenes of “shootings”. Their example is used to analyze the transformation of a stunt action into a plastic metaphor capable of giving the plot-line additional psycho-emotional sensations. The techniques of stunt demonstration used by the film creators, headed by war veterans — the director, DOP, screenwriter, etc. — are studied. War stunts, which linger in the audience’s memory and the artistic imagery of which is fixed by the viewer’s perception, do not only expand and complement the characterization of the screen character, but also makes it possible to look at past events through the eyes of eyewitnesses. Such cinematic experience and the technology used, require a detailed analyses, especially for modern young directors who are trying to recreate the authenticity and atmosphere of the past war. The metaphorical character of stunt performance in war films acquires completely different conceptual and semantic aspects, impregnated with cultural and historical retrospection, heroic and patriotic pathos, psycho-emotional impact and other categories that form an authentic artistic image of the war. It is here that stunt demonstration becomes one of the essential spectacular plastic means of cinematic expressiveness.

KEY WORDS: film epic, stunt demonstration, Great Patriotic War, plastic metaphor, stunt