



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Экранизации повестей о Великой Отечественной войне:
интермедиаальный аспект**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**
код, направление

Направленность программы магистратуры

«Филологическое образование»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

72,68 % авторского текста
Работа _____ к защите

рекомендована/не рекомендована
«20» сентября 2022 г.

зав. Кафедрой литературы и МОЛ
Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ 315-205-2-1
Болдырева Елизавета Андреевна

Научный руководитель:

д-р филол. наук, профессор
Маркова Татьяна Николаевна

Челябинск
2022

Оглавление

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЛОВЕСНОСТИ НА ЯЗЫК ДРУГОГО ИСКУССТВА – КИНЕМАТОГРАФА	6
1.1 Что такое киносценарий	6
1.2 Отличие литературного произведения и сценария на его основе.....	10
ГЛАВА 2 «ВОЕННАЯ» ПРОЗА И КИНОВЕРСИИ НА ЕЁ ОСНОВЕ.....	15
2.1 Военная проза 1970-х.....	15
2.2 Военная проза как основа для фильмов.....	17
2.3 «Будь здоров, школяр» Б. Окуджавы и фильм В. Мотыля «Женя, Женечка и «Катюша».....	19
2.4 «А зори здесь тихие...» Б.Васильева и фильм С. Ростюцкого.....	26
2.5 «А зори здесь тихие...». Киноверсия XXI века	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	43
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	45

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. На рубеже XX-XXI вв. происходит переоценка ценностей: одни девальвируются, другие подвергаются переосмыслению. Всё это способствует формированию нового типа мышления.

Этим объясняется возрастающий интерес к военной теме в литературе. Произведения о войне дают много оснований для размышления и способствуют их постоянному обогащению новыми смыслами.

Литература о войне отражает ценностные ориентиры военного времени. Сегодня, благодаря диалогу с такими литературными произведениями, можно проследить, насколько сместились ценностные ориентиры в современную эпоху и тем самым лучше понять современность.

В диалог с военной литературой вступают не только читатели, но и другие виды искусства, чаще всего – кинематограф, в этом же выражается интермедиаальный аспект. На экране режиссёры демонстрируют своё видение, что является отражением взгляда современного общества на тексты, написанные несколько десятилетий назад.

Понятие интермедиаальности, появилось сравнительно недавно, в 1980-х годах, оно призвано служить инструментом для определения различного рода взаимодействий разных видов искусств. Под интермедиаальностью мы понимаем особый тип построения кинокартины, основанной на взаимодействии с литературными текстами. В системе интермедиаальных отношений сначала осуществляется перевод с одного художественного языка на другой, вследствие чего происходит взаимодействие на смысловом уровне.

Цель исследования. Изучить особенности экранизаций повестей о Великой Отечественной войне и определить их специфику.

Задачи:

- уточнение понятия интермедиальности в применении к взаимодействию литературы и киноискусства,
- проведение сопоставительного анализа индивидуально-авторских литературных и режиссёрских подходов к изображению Великой Отечественной войны.

Теоретической базой исследования послужили работы Ю.Н. Тынянова и Ю.М. Лотмана о природе кинематографа, диссертационное исследование и монография И.А. Мартыановой о кинематографических приемах в литературе; научные статьи Т.Н. Марковой и др.

Методология исследования.

В работе применяются историко-культурный, сравнительно-исторический и интермедиальный методы исследования.

Объект исследования. Произведения русских писателей-фронтовиков о Великой Отечественной войне и киноверсии этих повестей, снятые российскими режиссёрами.

Предмет исследования. Приемы и способы перевода с языка словесности на язык кинематографа.

Новизна работы характеризуется:

1. Расширением информационного поля исследования феномена интермедиальности посредством предъявления результатов анализа еще активно не изученных приёмов перевода литературного текста на язык кинематографа.
2. Определением специфики киноверсий повестей о войне Б. Окуджавы и Б. Васильева.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Литература о Великой Отечественной войне отражает ценностные ориентиры того времени. Ориентация на литературу о войне дает возможность проследить, как и насколько изменились акценты, как

переосмысление ценностей способствует формированию нового мышления и одновременно способствует восстановлению вневременных ценностных ориентиров.

2. Долгая жизнь произведений о Великой отечественной войне способствует их постоянному обогащению новыми смыслами; вступая в диалог с наследием авторов тех времён, режиссёры расширяют смысловое поле как литературных произведений, так и кинокартин.

3. Определение специфики киноверсий литературных произведений о Великой отечественной войне возможно благодаря тому, что режиссёры обращаются к различным аспектам текстов писателей, для создания кинокартин применяя различные формы и приемы.

Структура работы обусловлена поставленными целью и задачами, содержит введение, теоретическую часть, представляющую обзор литературы по теме, основную часть, содержащую анализ киноверсий литературных текстов о Великой отечественной войне, заключение, список использованной литературы, насчитывающий 19 наименований.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЛОВЕСНОСТИ НА ЯЗЫК ДРУГОГО ИСКУССТВА – КИНЕМАТОГРАФА

Согласно теории Тынянова, кино является искусством вторичным, так как в основе любой экранизации лежит сценарий, а сценарий – это текст, очень часто подготовленный на основе какого-либо литературного произведения. Другими словами, та картина, которую мы видим на экране – не что иное, как оживший текст, переданный посредством движущейся киноленты. Это технология. Важно другое: фильм – реализация образов, созданных режиссёром, но вдохновлённых прочитанным им литературным произведением. Таким образом, прежде чем мы увидим киноверсию повести или романа, авторский текст должен быть переработан в киносценарий, с которым уже будет работать съёмочная группа.

Исследователи на жанр киносценария смотрят по-разному: одни признают его новым жанром или даже родом, другие не признают его литературным художественным текстом, считают одной из разновидностей драматургии. Однако, как его не называй, а без киносценария нет и кинематографа.

1.1 Что такое киносценарий

Обратимся к статье И.А. Мартьяновой «Развитие текста отечественного киносценария», в которой автор рассуждает об особенностях киносценария как литературного текста.

«В собственно лингвистическом отношении киносценарий представляет собой текст с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения». «В дальнейшем вокруг кинотекста сформировался

литературный фильмический комплекс, в который входят заявка, литературный сценарий (собственно претекст), режиссерский сценарий, монтажные листы, а также послетексты: техническая запись по фильму, литературные произведения, созданные на основе фильма, авторизованные и неавторизованные» [12].

Годом появления оригинального русского литературного киносценария считается 1908. 1923 – год появления сценария немого кино, и только к 1968 году сформировался развёрнутый сценарный текст цветного звукового кино. Ко всему этому привело несколько факторов культурного развития. Это существование принципа кино в классической литературе, синкретизм искусства, развитие эстетической роли подготовительных материалов, черновиков и т.п. Так, признаки киносценария можно увидеть в набросках произведений Ф.М. Достоевского. Так как достоевского традиционно причисляют к некинематографичным писателям, это сначала кажется неожиданным, однако именно в его работах особенно проявляется тенденция синтетизма русского искусства второй половины XIX века. Это выражено в соединении драматического и эпического. В набросках и черновиках, которые писались не для публикации, автор был довольно раскован. Это выразилось в графике, пунктуации, а также в грамматике и лексике.

При написании киносценария сценаристы, как правило, мыслят сценами. Такое построение текста удобно для работы съёмочной группы. С подобным построением текста мы встречаемся и при просмотре подготовительных материалов Ф.М. Достоевского к написанию романа «Идиот». Конечно, эти черновики нельзя в полном смысле назвать сценарием, но по крайней мере можно говорить о сценарности его письма, которая выразилась в композиционно-синтаксической организации произведений. Однако в то время сами авторы и вообще всё русское общество не были готовы к такому способу структурирования итогового варианта литературного текста.

Киносценарий можно сопоставить с другими типами текста. Например, с пьесой и либретто, это тоже претексты, только не для кино, а для театральных спектаклей. «В отличие от киносценария, пьеса никогда не воспринималась как «черновик» спектакля. Дело заключается не только в многовековой истории драматургии, но и в том, что одна пьеса лежит в основе множества театральных интерпретаций. Сценарий же, повторим, создается только для одного фильма. Их сопоставление еще более усложняется, если иметь в виду синкретизм драматургической формы, например, сценарное начало многих пьес А. Володина, Г. Горина и других авторов. Как бы то ни было, в сопоставительном аспекте сценарий, либретто и пьесу объединяет то, что они противопоставлены черновику литературного произведения своей предназначенностью для семиотического перевода» [11].

Эстетику черновиков и набросков значимой сделал только следующий этап развития литературы. Дело в том, что характер взаимоотношений между автором и читателем или зрителем стал другим. Претекст и его эстетический потенциал получил своё развитие в работах А. Мариенгофа, О. Мандельштама и других авторов. Всё это, конечно, способствовало изменению статуса русского киносценария в качестве формирующегося рода литературы.

Сначала русский киносценарий для читателя был только черновиком, наброском будущего фильма. Однако далее вокруг этого вида текста сформировался целый комплекс сопутствующих материалов, необходимых для создания кино: это и заявка, и режиссёрский сценарий, и монтажные листы, а также тексты, необходимые для работы технических специалистов. Вот мнение режиссера А. Сокурова: «Собственно говоря, от литературного сценария нужна эмоциональная поддержка, значительное число внутренних духовных событий, рождающихся из человеческих взаимоотношений. По сути, это сконцентрированная эмоция, где всего много – соли, перца. Уксуса. Литературный сценарий очень острый, очень

сложный, и все время выскользывает из рук, стремится рассыпаться, растечься. Режиссерский сценарий – следующая ступень возвращения к замыслу» [16]. Однако даже после ста лет существования, можно сказать, что российский киносценарий всё ещё находится на стадии формирования. Несмотря на то, что киносценарий возник на основе более старших родов литературы, он значительно от них отличается и представляет собой другой тип текста. Об этом говорил М.С. Каган. Сценарий является неким переплетением разных жанров и видов искусства. Не только литературных, но и таких, как театр, цирк, эстрада. Таким образом мы можем говорить, что сценарий – это некая мозаика из разных видов искусства. «Сегодня киносценарий представляет собой не маргинальный жанр, а формирующийся литературный род, произведения которого обладают признаками текста нового типа. Синхронный анализ обнаруживает уникальность его композиционно-синтаксической организации» [2].

Возвращаясь назад, отметим, что для самых ранних фильмов сценарии не писались вообще. Кинокартины были настолько простыми, что всё можно было удержать в голове. Со временем фильмы становились всё длиннее и содержательнее, а технические возможности – шире. Всё это стало причиной появления коротких записей с содержанием сцен. С развитием кинематографа развивался и киносценарий.

В наши дни вряд ли существуют конкурсы черновиков литературных произведений, другое дело – конкурс сценариев. Такая практика есть, и она позволяет авторам будущего фильма с разных сторон и глазами разных людей посмотреть на текст-первоисточник. Для авторов сценариев победа в таком конкурсе является важным, значимым событием, ведь благодаря этому автор получает признание, деньги и, в конце концов, снятый по его сценарию фильм. Однако создателю сценария предстоит столкнуться с мнением продюсера, правками юриста и видением режиссёра. «Для киносценария, в отличие от черновика, признак непредназначенности для публикации нерелевантен. Сценарии публикуются и имеют свой круг

читателей. Но, в отличие от черновика, сценарий не предполагает выбора исключительно читательской стратегии. В нем заложена рецептивная программа, характер которой обусловлен в том числе и параметрами кинотекста.» [10]. И если бы претензия автора первого русского сценария на авторское право могла бы, возможно, показаться забавной, то сейчас для некоторых писателей создание киносценариев превратилось в основную работу.

1.2 Отличие литературного произведения и сценария на его основе

Задача сценария дать зрителю не поле для воображения, как у литературного произведения, а предоставить полностью готовое визуальное решение, где проработана каждая деталь, чтобы у зрителей не возникало вопросов и потребности что-то додумывать. Сценарий должен быть динамичен, в подтверждение этого можно отметить, что одним из первых русских названий киносценария было «двигопись».

«Сценарий, однако, не является отражением полифонии кинотекста, он, скорее, предлагает партитуру его создания. В ней есть то, что прямо войдет в фильм, и то, что умрет в нем или будет представлено имплицитно. Сценарное изображение партий разных инструментов обладает неодинаковой степенью развернутости: подробно расписываются речевые партии персонажей; портреты и интерьеры даются нередко намеком; цветопись почти отсутствует; обозначаются отдельные фазы музыкального сопровождения или дается их краткая характеристика» [12].

Особенность современного киносценария заключается также в том, что он, как правило, является переработкой исходного литературного произведения. Это значит, что основная сюжетная линия может стать второстепенной, а второстепенные герои, наоборот, главными, может измениться цвет волос, характер, имена или место действия. Стать другим может и основной посыл произведения. У сценариста и режиссёра точка зрения может быть отличной от видения автора литературного

произведения. Если у последнего полёт фантазии и воображение – безграничны, то у сотрудников кинематографа есть определённые рамки. Так, например, показать некоторые события может быть технически невозможно, актриса, лучше всех подходящая на главную роль может оказаться блондинкой, а не брюнеткой, а место действия может перенестись из одной страны в другую из-за того, что режиссёр не смог получить визу. Но это всё бытовое. Помимо жизненных обстоятельств на текст сценария влияют и более важные вещи, такие, как тенденции и потребности современных читателей и зрителей. Очень часто получается так, что спустя время после написания произведения взгляды и интересы общества меняются.

«Культурологи связывают коммерческую успешность современной экранизации не только с высоким социальным статусом классики, но и с тем, насколько точно создатели фильма понимают специфику её кино- и телеверсий. Они подчёркивают смену тенденций отечественной экранизации: переход от сценариев по мотивам классического произведения («Даун Хаус» Р. Качанова, сценарий И. Охлобыстина) к декларируемой верности литературному первоисточнику, подчёркнутой, например, «ъ» в названии сценария и фильма В. Бортко «Идиотъ». «Смысл экранизаций в диалоге с классикой, а не в повторении за ней. Этот диалог – всегда зона риска для его участников» [10]. Просто повторяя за автором произведения, сценарист лишается возможности оказаться с писателем на равных. Задача автора сценария показать зрителю своё видение, свой вариант прочтения текста. В этом и заключается диалог. При этом, чтобы быть верным писателю, сценарист вступает с ним в некий конфликт. К слову, то же самое делают и переводчики, которые занимаются переводом литературных текстов с одного языка на другой.

«В философии и риторике определены признаки истинного диалога (сократического) и квазидиалога (софистического). Истинный диалог не использует манипулятивные стратегии и тактики, предполагает

импровизацию, при этом он может выступать как в форме унисона, так и диссонанса. Квазидialog – dialog манипулятивный, имитирующий заинтересованность инициатора (в данном случае режиссёра и сценариста), сводящий всё к заранее известному результату. Он герметичен, тогда как истинный dialog стремится к полилогу, к расширению сферы общения, к вовлечению в неё всё новых участников. Думается, что альтернатива dialoga / квазидialoga, несколько упрощая спектр межтекстовых взаимоотношений, предлагает, тем не менее, критерий оценки сценарной интерпретации, не основывающийся исключительно на степени её «удалённости от оригинала» [10].

Автор любого киносценария, который создаёт текст на основе уже написанного произведения, сталкивается с несколькими вопросами. Насколько точно передавать реплики персонажей? Адаптировать ли их под современный разговорный стиль для современных зрителей или оставить без изменений? Сохранять ли общий посыл писателя или создать новый смысл? Показывать ли то, что говорят персонажи или выразить это другим способом? Ответы на эти вопросы помогают понять, каким и в каком стиле будет сценарий и, соответственно будущий фильм. Однако, как правило, сравнивая литературное произведение и его киноверсию, мы не задумываемся о том, что стоит между ними – о сценарии, который неизбежно сыграл важнейшую роль в создании фильма, так как является посредником между двумя разными видами искусства. Дело в том, что сценарий не виден со стороны и зритель чаще всего просто не задумывается о его существовании, как и о других этапах создания кино, таких, как подбор актёров, поиск локации для съёмок или создание реквизита. Зритель задумывается только о режиссёрских замысле и видении, упуская из внимания работу сценариста, без анализа которой не получится создать полноценное мнение о фильме. При этом некоторые режиссёры заявляют об отсутствии необходимости сценария, например, В. Шукшин и А. Тарковский, но такие заявления возникают либо уже

после того, как кино вышло на экраны, либо во время работы над картиной.

«Две основные разновидности сценарного текста (оригинальный и вторичный, созданный на основе текста-первоисточника) обладают общими свойствами, представляя собой динамический тип литературного текста с преимущественно монтажным принципом композиции, ориентированный на перевод в семиотическую систему киноискусства. Наряду с названными признаками вторичный киносценарий обладает отличительными особенностями, выявление которых невозможно без преодоления его понимания только как экранной адаптации литературного произведения, то есть его упрощённой, сокращённой версии. Вторичный киносценарий отличается от оригинального сценария двойной зависимостью – не только от параметров кинотекста, но и текста-первоисточника. Его структура обнаруживает следы стратегий интерпретации, осложнена «памятью» о первоисточнике, необходимостью его изображения в соответствующем жанре» [10].

Сценарий, написанный на основе литературного произведения, представляет из себя одновременно объективный текст и субъективный. Субъективность вытекает из самого характера работы. Сценарий – это интерпретация. Перевод с языка одного искусства на язык другого. Это всегда означает внесение некоторых изменений. Плюс к этому, ещё до того, как приступить к написанию сценария, его автор прочитал литературное произведение до конца. Это значит, что ещё только создавая первую сцену, он знает, что случится в последней.

Любые изменения не могут не влиять на изначальный смысл, который писатель вложил в свой текст. Часто даже названия литературного произведения и его киноверсии не совпадают. Это лишает зрителя возможности мгновенно проассоциировать фильм с конкретным романом или повестью. Если он заранее не поинтересовался историей создания фильма, то, возможно, выйдет из кинотеатра так и не осознав,

что картина снята на основе литературы. Как пишет И.А. Мартьянова в своей статье «Киносценарный диалог с классической русской литературой»: «В киноведении накоплено много глубоких замечаний о почти неразрешимой сложности истинного диалога с экранизируемым произведением. Расплетая текст-первоисточник, интерпретаторы, сознательно идущие на изменение его событийного ряда, оказываются, тем не менее, особенно чуткими не только к авторской концепции, но и к темпоральному инварианту текста» [10].

Сценарист меняет текст-первоисточник на всех его уровнях, но особенно на композиционно-синтаксическом. Сценарий может сохранять лексическую основу материала, но менять композиционно-синтаксическую организацию. Это особенно важно, потому что задача киносценария привести к тому, чтобы текстовая информация была выражена не через текст. В сценарии читатель должен особенно чётко увидеть события, происходящие с героями. Существует и такое понятие, как интерпретационный потенциал текста-первоисточника. От этого тоже зависит финальный вариант киносценария и, конечно, сама будущая картина. Речь идёт не о «зримости» литературного произведения, а о том, «монтажно» ли оно написано. Однако «Литературная кинематографичность – только один из интерпретационных ресурсов текста-первоисточника, не являющийся безусловным залогом успешной экранизации. Не менее важно, вступают или не вступают в диалог жанрово-родовые сущности экранизируемого произведения» [10]. В своей статье И.А. Мартьянова также отмечает, что «собственно лирические жанры, архаичные и современные, не подвергаются сценарной интерпретации», объясняя это тем, что лирика – это больше о сердечных переживаниях человека. При этом названия некоторых коротких стихотворных произведений иногда становятся названием сценариев или подзаголовками.

ГЛАВА 2 «ВОЕННАЯ» ПРОЗА И КИНОВЕРСИИ НА ЕЁ ОСНОВЕ

2.1 Военная проза 1970-х

В литературе всегда пользовалась популярностью тема войны. Здесь всегда есть место героизму, так что мужчины, читая, могут сравнивать себя с персонажем литературного произведения. Тут же часто присутствует и линия не только фронтовой, но и личной жизни героя, тема любви, эмоциональных переживаний. Таким образом, в одном произведении сочетается большое количество поводов для размышлений и основа всего этого одна единственная, но очень широкая тема – война.

Началом нового периода военной прозы в русской литературе стало произведение Михаила Шолохова «Судьба человека», написанное в 1956 году, спустя 11 лет после окончания Великой отечественной войны. Что логично следует из названия, уже в начале произведения герой пускается в размышления о собственной судьбе: «Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила?» Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь!». И такими вопросами задавался не только Михаил Шолохов. Своим произведением он положил начало целому направлению в литературе, «лейтенантской прозе», в которое вошло поколение писателей: Б. Васильев, В. Астафьев, Б. Окуджава, Ю Бондарев, и др. «В основу их произведений был положен личный фронтовой опыт, глубокое личное потрясение, главным жанром избрана повесть с её сосредоточенностью на исследовании внутреннего мира человека, локальностью в изображении событий и строго индивидуальным авторским хорнотопом» [8]. В центре внимания писателей направления «лейтенантская проза» оказываются вовсе не бои и сражения, а эмоции главных героев, их глубокие переживания, вопросы к судьбе и к самим себе. В основу этих произведений лёг личный военный опыт их авторов. Это истории солдат, которые сами брали в руки оружие, сами убивали

немцев, сидели в окопах и спешили домой к любимым женщинам. Это опять же тема маленького человека на большой войне и от неё зависит, что с героем будет дальше, и он в этой ситуации далеко не всегда может принять собственное решение.

Особое место в военной прозе занимают произведения писателя Василя Быкова. Он пишет о первых месяцах войны, его герои ещё не понимают, не осознают, что происходит и только пытаются привыкнуть к этому новому, страшному ходу жизни. «Быковская ситуация» – это экстремальная ситуация нравственного выбора героя на пороге жизни и смерти, выбора жизни, ценой предательства или чести и долга ценой собственной жизни.» [16]. Таким образом, в центре литературных произведений Василя Быкова оказывается не верность родине, идее, общим ценностям, а верность самому себе, личным ценностям и личной нравственности, собственному я. Рассказы этого автора приобретают притчевый характер, так как в них содержится мораль и всё это на фоне военных действий. («Сотников», «Обелиск», «Дожить до рассвета»). Так появляется идея об абсолютной ценности человеческой жизни. Своё законченное воплощение она получает в 80-х годах прошлого столетия и проявляется, например, в повести «Карьер». Главный герой Агеев должен стать своим собственным судьёй, дать оценку своему поступку, который он совершил во время войны, которая уже закончилась. Таким образом, время военное и время настоящее в тексте существуют на равных. Герой вспоминает, как в начале войны, стремясь войти в доверие к партизанам, посылает на станцию девушку, которую любит, с корзиной взрывчатки. И не просто посылает, а вместо себя. Теперь Агеева мучают мысли о её судьбе.

Ещё один представитель направления «лейтенантская проза» – Виктор Астафьев. В его текстах прослеживается лирико-трагедийное стилевое направление. Так, в центре повести «Пастушка и пастух» оказывается герой-романтик Борис Костяев. Костяев – юный лейтенант.

Несмотря на то, что в начале повести поэтизируется сельская жизнь, дальше речь идёт вовсе не об идиллии, а о войне, где нет места спокойствию. Юный лейтенант-романтик командует взводом, оказавшимся на острие прорыва немцев в 1945 году. В повести противопоставляются жестокая романтика войны и нежность первой любви. Эти события описываются в разных главах и противопоставляются друг другу. Война в этом противостоянии побеждает, убивая главного героя. В последний раз с его возлюбленной мы встречаемся, когда она, будучи уже немолодой женщиной, ищет могилу Бориса.

Среди авторов «лейтенантской прозы» нужно назвать имя Василия Кондратьева и его повесть «Сашка». В этом произведении речь идёт о молодом солдате, который становится одной из тысяч шестерёнок огромного механизма под названием война. И этот механизм делает жизнь главного героя настолько насыщенной страшными событиями, что всего за 2 месяца он переживает столько, сколько кому-то не дано пережить за всю жизнь. И каждое новое событие становится испытанием для юного солдата, дающим ему огромный жизненный опыт. Через историю молодого бойца Василий Кондратьев показывает уникальность жизни каждого человека.

Военная литература привлекает внимание не только читателей, но и работников другой творческой сферы – кинематографа.

2.2 Военная проза как основа для фильмов

Военную тему можно считать одной из главных тем кинематографа. В России это Великая Отечественная война. Писатели-фронтовики не только сражаются в бою физическом, но и пишут тексты. Они помогают людям верить в победу и дарят надежду своими историями. На основе их литературных произведений режиссёры снимают кинофильмы. Существует даже такое мнение, что в это непростое для страны время российский кинематограф сделал большой шаг в своём развитии.

Снимаются не только короткометражки, но и документальные фильмы, и, благодаря этим кадрам, нынешнее поколение может лучше понять, что такое война

С окончанием войны не закончились человеческие страдания. Осмыслить пережитое предстояло послевоенной прозе. Те, кто писал в 50-х и 60-х годах, тоже видели войну, участвовали в ней и выжили. Скорее всего, во время страшных встреч с врагом лицом к лицу, они и не думали, что однажды сядут за написание книги. Следом за авторами литературных текстов идут и авторы киносценариев, поэтому вскоре после прочтения повести о войне, читатель может увидеть фильм на экране.

Так, в 1956 году в газете «Правда» публикуется рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека», а в 1959 году на экраны выходит одноимённый фильм режиссёра Сергея Бондарчука. В 1957 году читатели знакомятся с повестью «Иван» Владимира Богомолова и через 5 лет, в 1962 году режиссёр Андрей Тарковский представляет фильм на основе этого текста «Иваново детство». В 1961-м году в альманахе «Тарусские страницы» была опубликована повесть Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр», а уже в 1967 году зрители увидели экранизацию. Киноверсию литературного произведения снял режиссёр Владимир Мотыль и назвал её «Женя, Женечка и «Катюша». Ещё одна экранизированная повесть – «А зори здесь тихие...» Бориса Васильева. Васильев заканчивает своё литературное произведение в 1969 году и текст впервые публикуется на страницах августовского номера журнала «Юность». Первая киноверсия повести выходит всего через 3 года, в 1972 году. Режиссёр Вячеслав Ростоцкий. Следующая российская экранизация, режиссёром которой стал Ренат Давлетьяров, появляется ещё 43 года спустя, в 2015 году. Этот факт показывает и доказывает, что фильмы о войне интересны не только тем, кто сам был её участником, но и тем, кто живёт в наши дни и, скорее всего, ни разу не слышал, как взрываются фашистские гранаты и не видел заплаканные глаза девушки, так и не дождавшейся любимого с фронта.

Так почему же военные фильмы популярны и сейчас, среди наших соотечественников. Вероятно, дело в том, что тема войны – огромное поле для размышлений. Война рушила семьи, уничтожала то, что касалось нерушимым. На основе этого мы можем задуматься о собственном восприятии добра и зла, хорошего и плохого, своего и чужого, жизни и смерти, любви и ненависти, а также надежды, веры, любви. Вторая причина – память, которая всё-таки ещё жива. Великая Отечественная война оставила след в жизни миллионов семей. Бабушки продолжают рассказывать внукам, о том, как прадед погиб в бою, а прабабушка без сна и отдыха трудилась в тылу. Это история не только, в глобальном смысле, всей страны, но это история лично каждого из нас. Ещё одна причина сохраняющейся популярности военной тематики в кино кроется, конечно, в развитии кинематографа. У современного российского режиссёра гораздо больше возможностей, чем у режиссёра советского, творившего больше полувека назад. Появились новые технологии, такие, как, например, компьютерная графика, которая позволяет делать спецэффекты совершенно другого уровня. И, наконец, четвёртая причина. На наш взгляд, это то, что современный человек не всегда может до конца понять замысел режиссёра прошлого века, и смыслы, которые он хотел донести, так как за несколько десятков лет восприятие литературы и кино изменилось. Потому и появляются ремейки фильмов прошлого столетия. Сами истории не теряют актуальность, но форма, способы, приемы, технологии стремительно меняются на наших глазах.

2.3 «Будь здоров, школяр» Б. Окуджавы и фильм В. Мотыля «Женя, Женечка и «Катюша»

Разберём повесть Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр» 1962 года и снятый по её мотивам фильм Владимира Мотыля «Женя, Женечка и «Катюша» 1967 года.

Первое, что стоит отметить, это то, что сюжет повести и сюжет фильма по её мотивам очень сильно расходятся и рассказывают о совершенно разных вещах. При этом авторами сценария стали режиссёр фильма «Женя, Женечка и «Катюша» Владимир Мотыль и сам автор повести «Будь здоров, Школяр» Булат Окуджава. Вот, что говорил Владимир Мотыль о создании сценария:

«Я поехал к Окуджаве, с которым не был знаком, но любил его за песни и за повесть «Будь здоров, школяр!» — о войне, увиденной глазами 18-летнего московского паренька. Булат Шалвович жил тогда в Ленинграде. Я приехал к нему, сказал, что прочел повесть и очень хочу вместе с ним работать. Он посмотрел мою сценарную заявку и удивился: «Зачем я нужен? У вас все хорошо придумано...» Я объяснил: «Булат Шалвович, война закончилась, когда я был девятиклассником. Как мне описывать военный быт? Я же не могу по фильмам ориентироваться! И лексика у фронтовиков другая. А вы прошли войну, все это знаете...» Уговорил его стать соавтором, и мы отправились в ялтинский Дом творчества писателей. На Окуджаве в основном были диалоги, а я занимался событийной частью. Это был такой счастливый май, и нам чудесно работалось! И праздновалось тоже. У Окуджавы день рождения 9 мая, и он шутил: «Сколько всегда шума из-за моего дня рождения!» С тех пор я несколько раз пробовал писать сценарии в соавторстве, но такой гармонии ни с кем не было».

Здесь стоит обратиться к биографиям режиссёра и автора повести. Жизненные истории жизни обоих соавторов легли в основу фильма.

Булат Окуджава в 17 лет ушёл на фронт добровольцем. Сначала был миномётчиком, потом стал радистом. Был ранен под Моздоком.

Сцену у моря, когда Женя Колышкин чуть не встретился с Женей Земляникиной, влюблённые разлучили буквально минуты, взята из личного опыта режиссёра Владимира Мотыля.

История, когда главный герой попал в расположение врага и отметил там Новый Год – тоже правда. Этот случай был описан в газетах. Только реальный солдат решил скрыть такую правду от однополчан, и история вскрылась только к концу войны.

С первых же строк литературного произведения мы видим, что оно отличается от других текстов о войне. Повесть Булата Окуджавы полностью написана от первого лица, таким образом, всё происходящее мы видим глазами героя и воспринимаем сквозь призму его восприятия.

«И детстве я плакал много. В отрочестве – меньше. В юности – дважды. Первый раз это было перед самой войной, вечером. Я сказал девочке, которую любил, сказал с деланным равнодушием:

– Ну что ж, раз так, значит, конец...

– Ну что ж, значит, конец, — неожиданно спокойно согласилась она. И быстро пошла прочь. И тогда я заплакал — ведь она уходила. И утирал слезы ладонью» [15].

Текст написан короткими предложениями, иногда содержащими всего по одному слову. Этот приём даёт повести некую отрывистость, так будто герой и сам не до конца понимает, что с ним происходит. Имени своему герою автор не дал, но мы знаем, что он – 18-летний новобранец из Москвы. Парень не успел окончить школу и уже стал бойцом-миномётчиком. На войне главный герой встречает замужнюю связистку Нину, и она ему сразу же понравилась. Нине молодой человек тоже нравится. Симпатия эта разворачивается на фоне боевых действий, батарея главного героя перемещается из одной деревни в другую, солдаты ночуют в разных домах местных жителей, боевые товарищи парня гибнут от пуль врага, а он всё ищет встречи с Ниной, периодически вспоминая свою школьную подругу Женю. В конце повести школяр попадает в медсанбат. Туда вносят всё новых раненых и один из них говорит главному герою, что все его боевые товарищи убиты. Парень говорит, что не верит, а сам плачет, но не от горя.

Рассказывает ли эту же историю фильм, снятый на основе повести? – нет, не рассказывает. Но рассказывает похожую. Ту, что увидел режиссёр Владимир Мотыль. Киноверсия снята в жанре трагикомедия и начинается с непривычно весёлой для кино о войне песни, в которой юный, звонкий голос поёт: «Капли датского короля пейте, кавалеры». На эту песню, сочинённую композитором Исааком Шварцем и автором повести Булатом Окуджавой, мы пока просто обратим внимание и вернёмся к ней позже. На заставке фильма, что, опять же, удивительно для фильма о Великой отечественной войне, перекрещены автомат и шпага. Рядом расположилась вовсе не каска, а шляпа с ярким пером.

Далее мы погружаемся в фильм. На экране светит солнце, поют птицы, улыбающийся товарищ гвардии лейтенант пишет кому-то письмо. Вокруг расположились солдаты ведут неспешные беседы среди деревьев. Тут в кадре появляется главный герой. Режиссёр фильма сделал то, чего не сделал автор повести – подарил герою имя. Для зрителя парня зовут Евгений Колышкин и на фронт он пришёл вовсе не из-за школьной парты, а «прибыл после излечения». Киногерой на год старше своего книжного прототипа. Жене 19 лет и всё, что ни делает экранный герой – выглядит смешно. Даже форма у него в дырочку, потому что попала под обстрел, но сам парень жив и невредим, ведь пока в него целился враг, Женя спокойно купался в озере. Да и вообще, всё что ни делает молодой человек, получается у него невпопад, и все вокруг над ним посмеиваются, считая его недотёпой. В книге недотёпой героя считает только он сам: «И я чувствую себя тщедушным и маленьким. Я смотрю на свои не очень античные ноги, тоненькие, в обмотках. И на здоровенные солдатские ботинки. Все это, должно быть, очень смешно. Но никто не смеется. И красивая связистка смотрит мимо меня. Конечно, если бы я был в сапогах, в лихой офицерской шинели... Хоть бы дали чаю. Я бы посидел за этим столом из ящика. Я бы сказал этой красавице о чем-нибудь таком... Конечно, у меня такой вид...» [15]. В повести есть и ещё один человек,

который не считает парня готовым к войне, это его школьная любовь Женя. Разговоры с ней парень часто вспоминает:

- «– Значит, мы – школяры? – спросил я.
- Конечно, – сказала она миролюбиво.
- Значит, из нас войны не получатся?
- Конечно.
- Чтобы быть воином, нужно быть широкоплечим, да?
- Да, – засмеялась она.
- И равнодушным, да?
- Нет, – сказала она, – этого я не говорила» [15].

В киноверсии повести Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр» Евгений Колышкин тоже много говорит, точнее, думает. Его мысли озвучивает голос за кадром. И мысли эти совершенно не типичные для фильма о войне. Женя Мыслит языком романов XIX века и в своих рассуждениях свободно говорит на французском. Всё это выглядит комично, когда закадровый текст, говорящий высокими фразами, накладывается на будни обычных солдат, которые не знают французского языка, занимающихся простыми, будничными вещами. В тексте-первоисточнике таким высоким языком герой выражается всего один раз, когда просится на ночь в чужой дом:

«Ночь. Хатка какая-то. Окна темны. Я стучу в ставню. «Мадам, не будете ли вы столь любезны...» Никто не отвечает. «Мадам, я остался в живых. О, если б вы знали, что там было!..» Я стучу в ставню. «Ботфорты – сюда, мундир – в гардероб, шпагу – на стул...» – «Благодарю вас... А где же ваша дочь?..»

– Спать... Спать.. Спать... – говорит Коля.

Я стучу в ставню. «Вальдшнеп?.. Сыр?.. Вино?..» – «О, благодарю вас. Ломтик холодной телятины и ром. Я солдат, мадам». Я стучу в ставню.

– Замерзнем к черту.

– Пошли в другую.

– Еще разок постучи.

Я стучу в ставню. Сашка стучит в ставню. Коля стучит в ставню.

«Вот ваша комната. Спокойной ночи». – «Спокойной ночи, мадам. А где же ваша дочь...» [15]. Вероятно, на такой стиль повествования во всём тексте автора сценария натолкнули именно эти строки Булата Окуджавы. В кино этот доводится до смешного ещё и зрительной демонстрацией: режиссёр «переодевает» солдат в костюмы мушкетёров и соединяет эти кадры с фрагментами войны.

Иронию над происходящими событиями мы видим и в тексте Булата Окуджавы.

«Над нами летает немецкий корректировщик. В него лениво постреливают наши. Но он высоко. И уже сумерки. Он тоже изредка постреливает в нас. Еле-еле слышна пулеметная дробь» [15].

Иронию автор передаёт через слова «еле-еле», «лениво» и «постреливает», как будто сравнивая немецкий корректировщик с ленивым юношей. И от этого в тексте снижается градус опасности.

Со связисткой Ниной, которая в фильме вовсе не Нина, а Женя Земляникина, зритель знакомится, когда она в военной форме неспешно гуляет по зелёному цветущему лугу. Зритель сразу понимает, что девушка в центре мужского внимания. Когда она появляется в первый раз, к ней намеревается подойти однополчанин Жени Колышкина Лёша, а с другого конца поля на неё поглядывает гвардия лейтенант. Знакомство Колышкина со связисткой получается комичным. Он натывается на неё, когда укладывается спать в темноте. Волосы девушки лезут парню в нос, и он отмахивается. Девушка просыпается и спрашивает у Колышкина: «Чё вылупился то?». И эта фраза связистки звучит особенно комично после мысленных рассуждений Жени Колышкина языком романов XIX века.

Женя Земляникина – весёлая и смешливая светловолосая девчонка часто называет солдат "ёжиками". В тексте первоисточнике ёжиками

бойцов называет только старшина. Ещё одно отличие – на бумаге на девушку кладёт глаз майор, а в фильме – полковник.

Ещё одна сцена, которой нет в книге – празднование Нового Года. Да не просто празднование, а застолье в кругу врага. Евгений Колышкин получает посылку от матери и попадает к немцам, которые сначала не доверяют русскому солдату, а потом принимают его как родного и поят до беспамятства. В литературном произведении парень тоже получает посылку, но вовсе не от матери, а от соседки, когда был в Москве.

«Я только успел позвонить домой. наших никого не было. Только старуха соседка Ирина Макаровна. Злая, подлая старуха. Сколько она мне крови испортила! Она спросила меня, где стоит эшелон.

– Жалко, – лицемерно сказала она, – не сможет мама повидаться-то с тобой.

И я повесил трубку и вернулся к своим. А через час появилась у вагона Ирина Макаровна и сунула мне сверток. А потом, когда мы пели, она стояла в маленькой толпе случайных женщин. Кто она мне? Прощай, Ирина Макаровна. Прости меня, разве я знал? Я никогда не смогу понять это... Может быть, ты и есть то лицо, у которого следует просить защиты? Тогда защити меня. Я не хочу умереть. Говорю об этом прямо и не стыжусь...

В свертке были сухари и четвертинка подсолнечного масла. И я поклялся сохранить один сухарь как реликвию... Съел. Значит, не смог сделать такого пустяка? А чего же я прошу? А разве не сам я, когда прилетела «рама» и все полезли по щелям, стоял на виду?» [15].

Как и в повести, экранная связистка Женя Земляникина тоже постепенно влюбляется в главного героя и говорит фронтовым подругам о том, что часто его вспоминает, вот только цвет глаз никак не может вспомнить. На бумаге же Нина называет школяра «черноглазеньким».

«– А я тут девчонкам рассказывала. Там, говорю, у меня дружок есть. Черноглазеньки1» [15].

Таким образом, автор сценария вложил в её уста книжную фразу главного героя, которую он говорит девушке при долгожданной встрече.

«– Вот теперь я вижу, какие у тебя глаза. Зеленые. А то вспоминаю, а вспомнить не могу. Какие они? Какие? А тут понял наконец» [15].

Фильм заканчивается в Берлине. Да, недотёпа Женя Колышкин дошёл до Берлина. Там он встречает Женю Земляникину в доме немецкого переводчика, с которым солдат познакомился, когда "отмечал" с немцами Новый Год. Встреча влюблённых длится не долго: когда они затевают весёлую игру в прятки, в доме появляется его хозяин и убивает девушку. Тут зритель вспоминает, что смотрит не комедию, а именно трагикомедию. В книге про смерть Нины не говорится ни слова.

Когда фильм заканчивается, мы вновь слышим песню «Капли датского короля», с которой фильм начинался. Вот только поёт её уже не звонкий юношеский голос, а сам Булат Окуджава и звучат слова грустно, словно оплакивая Женю Земляникину. «Война – это не шутки. Это трагедия», – словно пытается сказать нам режиссёр.

2.4 «А зори здесь тихие...» Б. Васильева и фильм С. Ростюцкого

В качестве примера военной прозы, по которой снят фильм, рассмотрим повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие...», написанную в 1969-м году. Главные герои – 5 девушек-зенитчиц и старшина Федот Васков. Задачей героев стало не пустить немцев пройти на Кировскую железную дорогу. Одноимённый фильм по повести снял режиссёр Станислав Ростюцкий в 1972-м году. Картина сразу стала очень популярной среди зрителей. Одним из самых популярных фильмов о Великой Отечественной войне лента остаётся и сейчас. На её счету больше 66 миллионов просмотров.

Первым спецэффектом, который замечает зритель, становится переход от цветной картинки к чёрно-белой. В цвете показано настоящее – 70-е годы, когда был выпущен фильм. Молодые люди просто собрались в

лесу, на природе, чтобы отдохнуть. Они не знают, что происходило в этих местах около 20 лет назад. Цветной картинка становится и в конце, когда современники встречают главного героя повести «А зори здесь тихие...» Федота Васкова и сына Риты Осяниной, которые обустроили в лесу небольшой мемориал памяти погибшим на войне девушкам. В цвете режиссёр показывает и воспоминания главных героинь. Все остальные сцены фильма чёрно-белые.

Сцен в настоящем времени в литературном произведении нет. Они появляются только в киноверсии. Этим приёмом режиссёр показывает, насколько большое значение события прошлого имеют для тех, кто живёт сейчас, для тех, кто смотрит кино из зрительного зала, ведь людям гораздо проще ассоциировать себя с современниками. Через переход к чёрному и белому цветам режиссёр показывает разницу между «тогда» и «сейчас». Яркое, радужное «сегодня» и тяжёлое «вчера». За счёт этого внимание зрителя не расплёскивается на яркую картинку, а удерживается на истории серьёзной и грустной, в которой нет места ярким краскам, но есть место осознанию, уважению и скорби. Также несмотря на то, что в 70-е годы зрители уже привыкли к цветному кино, конкретно в этом фильме не цветные события военных лет всё-таки воспринимаются более настоящими, более реалистичными. Дело не в цвете, а в самих событиях. Чёрно-белые оказываются более глубокими, более искренними. Это происходит за счёт того, что мы не знаем, кто эти молодые, приехавшие отдыхать в 70-е годы. Зато девушки-зенитчицы, которые до этого времени не дожили, успевают стать нам родными. Ведь это за них мы так сильно переживаем, зная историю и мысли каждой и глядя, как одна за другой они умирают от пули врага.

Ещё одна особенность фильма – звукоряд. В картине Станислава Ростоцкого практически нет музыки. Вместо неё мы слышим естественные звуки – шелест листвы, пение птиц, лай собак или журчание воды. Музыка появляется тоже «естественным» путём, когда девушки сами поют или

Женя Комелькова играет на гитаре. «Искусственной» музыкой сопровождаются только титры, которые показываются в настоящем времени, воспоминания девушек об их довоенной жизни, воспоминания старшины Васкова об уже погибших зенитчицах и сцена в самом конце чёрно-белой части фильма, когда Федот, почти теряя сознание от ранения, ведёт плененных немцев. Также деталью цветных сцен становится то, что девушка в красной куртке как будто чувствует, что происходило в этих красивых местах и своими фразами как будто предупреждает зрителя о том, что будет дальше. В самом начале, глядя на живописное озеро среди деревьев она неожиданно говорит фразу, совсем не сочетающуюся со смехом друзей и рёвом мотоциклов. Она произносит слова из стихотворения Александра Блока: «И вечный бой, покой нам только снится». Как раз после этого изображение становится чёрно-белым, и мы погружаемся в события военных лет. В конце первой части после того, как чёрно-белая Соня Гурвич сосчитала немцев, цветная девушка, которой автор не дал имени, слушая кукушку, считает, сколько лет ей осталось жить. Птица всё продолжает кричать, но мы понимаем, что в отличие от девушки из 70-х годов, зенитчицам не осталось жить и месяца.

«А зори здесь тихие...» – фильм из двух серий, у каждой из которых есть название. Таким способом он сочетает в себе особенности как полнометражного фильма, так и сериала. Так, серии повествуют о разных событиях. В первой части мы знакомимся с главными героями. Узнаём каждую из девушек, смотрим их воспоминания о довоенной жизни, узнаём, их характер, как к ним относятся подруги и как они ведут себя в коллективе. Во второй серии уже нет ни деревни, в которой располагается отряд зенитчиц, ни личных проблем девушек. Теперь старшина Федот Васков и девушки Рита Осянина, Женя Комелькова, Галя Четвертак, Лиза Бричкина и Соня Гурвич пытаются остановить врага. И нет у них других мыслей. Таким образом, в первой части фильма все конфликты внутренние, а во второй – внешние. Ещё один интересный момент,

который, как правило используется в сериалах, заключается в том, что в конце первой серии Соня Гурвич считает немцев и их оказывается 16, вместо 2, как предполагали девушки и старшина. Этим элементом непредсказуемости режиссёр заинтересовывает нас, заманивает посмотреть фильм дальше, ведь мы начинаем переживать за зенитчиц. Вместе со старшиной их шестеро, а немцев почти в 3 раза больше.

Чтобы понять, насколько экранизация 1972 года близка к литературному произведению, мы проведём сравнительный анализ повести и её киноверсии. В книге 5 героинь молодых девушек и про каждую автор рассказывает, чтобы объяснить читателю, что до войны у них была своя жизнь, свои надежды и свои мечты. Каждая верила в свое счастье. Вот рассказ о жизни Риты Осяниной.

«Из всех довоенных событий Рита Муштакова ярче всего помнила школьный вечер – встречу с героями-пограничниками. И хоть не было на этом вечере Карацупы, а собаку звали совсем не Индус, Рита помнила этот вечер так, словно он только-только окончился, и застенчивый лейтенант Осянин все еще шагал рядом по гулким деревянным тротуарам маленького приграничного городка. Лейтенант еще никаким не был героем, в состав делегации попал случайно и ужасно стеснялся.

Рита тоже была не из бойких: сидела в зале, не участвуя ни в приветствиях, ни в самодеятельности, и скорее согласилась бы провалиться сквозь все этажи до крысиного подвала, чем первой заговорить с кем-либо из гостей моложе тридцати. Просто они с лейтенантом Осяниным случайно оказались рядом и сидели, боясь шевельнуться и глядя строго перед собой. А потом школьные затейники организовали игру, и им опять выпало быть вместе. А потом был общий фант: станцевать вальс – и они станцевали. А потом стояли у окна. А потом... Да, потом он пошел ее провожать» [1].

Такие же рассказы про девушек делает и режиссёр фильма С. Росточкий. В книге автор не меняет стиль повествования, мы и так

понимаем, что это рассказ о героине, а в фильме все военные события чёрно-белые и реалистичные, в то время как истории девушек – цветные, сняты в условно-романтическом стиле. В течение всего фильма герои общаются между собой, а в воспоминаниях есть только музыка и мимика. Эти истории сделаны в виде воспоминаний девушек. Мы видим, как они задумываются о чём-то, а потом нас погружают в их мысли. Пусть в кино нам не рассказывают так много деталей, как в книге, но на экране мы видим больше эмоций, там живые девушки, которые плачут, смеются и любят, у нас больше возможности им сострадать. В книге, конкретно во время рассказов о девушках, Б. Васильев не погружается в эмоции вообще, он говорит об этом, как о свершившемся факте. Режиссёр фильма, напротив, показывает нам эти эмоции.

В течение всего фильма Рита практически не улыбается, но до войны девушка, оказывается, улыбалась часто. Улыбкой и покорила своего будущего мужа. Показывая прошлое, режиссёр убирает ненужные подробности, декорации – просто условность. Всё происходит на фоне белых стен, внутри домов-декораций, в кадре нет ни одной лишней детали, однако сами герои и необходимая мебель выглядят достоверно. Истории в книге и в фильме немного разнятся, но это не мешает нам сделать необходимые выводы о героинях. Так, в книге Рита стесняется и совершенно случайно несколько раз оказывается рядом с лейтенантом, а в фильме, напротив, девушка открыто улыбается своему избраннику и дожидается от него ответной улыбки.

Сразу после Ритино прошлого и в книге, и в фильме нам показывают Ритино настоящее. Чёрно-белое – в кино, полное ненависти – в тексте. Благодаря следующей сцене мы понимаем, какой до войны девушку описывал Б. Васильев: «скорее согласилась бы провалиться сквозь все этажи до крысиного подвала, чем первой заговорить с кем-либо из гостей моложе тридцати», какой улыбчивой и нежной показывал её С.

Ростовцев и какой суровой и целеустремлённой она стала теперь. На первый взгляд. Внутри она всё та же.

«– Стреляй, Рита!.. Стреляй! — кричали зенитчицы. А Рита ждала, не сводя перекрестия с падающей точки. И когда немец перед самой землей рванул парашют, уже благодаря своего немецкого бога, она плавно нажала гашетку. Очередью из четырех стволов начисто разрезало черную фигуру, девчонки крича от восторга, целовали ее, а она улыбалась наклеенной улыбкой. Всю ночь ее трясло» [1].

В книге мы сразу узнаём, что героиня убила немца, а в фильме перед этим нам показывают, как быстро зенитчицы ночью собираются по сигналу тревога. Сначала Рита сбивает самолёт, и только потом, долго целясь, метким выстрелом убивает врага, несмотря на то что другие девушки просят её «бросить» эту затею и «не тратить патроны». Попав в цель, Рита на экране даже не улыбается. Нам яркой вспышкой красного цвета показывают, что она снова окунулась в воспоминания и увидела улыбку своего погибшего мужа. Так мы понимаем, что Рита мстила.

Были у девушек и весёлые моменты: то в баню пойдут дружно мыться то танцевальный вечер устроят. Главным событием такого вечера стало преображение Гали Четвертак:

«В отделении у них замухрышка одна была, Галка Четвертак. Худющая, востроносая, косички из пакли и грудь плоская, как у мальчишки. Женька ее в бане отскребла, прическу соорудила, гимнастерку подогнала – расцвела Галка. И глазки вдруг засверкали, и улыбка появилась, и грудки, как грибы, выросли» [Там же].

В книге этот момент показан вскользь, во время рассказа о том, почему Рита, Женя и Галя стали дружить, о танцевальном вечере Б. Васильев не писал, но в фильме это преображение стало целым событием. Девушке сделали кудри, а улыбка у неё получилась сквозь слёзы, ведь Галя никогда и не знала, что она может быть красивой, она первый раз в жизни такое почувствовала.

Далее рассмотрим сцену, которая, на наш взгляд, имеет высокий эмоциональный накал. Чтобы спугнуть немцев, старшина и девушки прикидываются лесорубами. Женя Комелькова решает отвлечь врага от подруг и на глазах солдат противника идёт купаться, понимая, что рискует жизнью. Автор описывает ситуацию так:

«– Рая, Вера, идите купаться!.. – звонко крикнула Женька и напрямик, ломая кусты, пошла к воде.

Федот Евграфыч зачем-то схватил ее гимнастерку, зачем-то прижал к груди. А пышная Комелькова уже вышла на каменистый, залитый солнцем плес.

Дрогнули ветки напротив, скрывая серо-зеленые фигуры, Евгения неторопливо, подрагивая коленками, стянула юбку, рубашку и, поглаживая руками черные трусики, вдруг высоким, звенящим голосом завела-закричала:

Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой...

Ах, хороша она была сейчас, чудо как хороша! Высокая, белотелая, гибкая – в десяти метрах от автоматов. Оборвала песню, шагнула в воду и, вскрикивая, шумно и весело начала плескаться. Брызги сверкали на солнце, скатываясь по упругому, теплому телу, а комендант, не дыша, с ужасом ждал очереди. Вот сейчас, сейчас ударит – и переломится Женька, всплеснет руками и...

Молчали кусты» [1].

Весь ужас ситуации автор показывает через сопоставления. Женя «звонко» кричит, но после этого идёт «напрямик, ломая кусты». Девушка «неторопливо» снимает одежду, а колени у неё «подрагивают», «дрогнули» даже ветки напротив.

Б. Васильев обращает внимание на тело Жени, на её красоту «ах, хороша она была сейчас, чудо как хороша!» и «в десяти метрах от автоматов» она «оборвала» песню. Мы понимаем, что так же резко, как

песня, оборваться может и жизнь этой красивой девушки, на которую так хочется любоваться. Пока Женя плещется в воде, «шумно и весело», старшина «не дыша, с ужасом» ждёт, когда немцы откроют огонь, но этого так и не происходит.

В фильме героиня раздевается за кадром. Перед зрителем снимает только юбку, но как снимает: на землю её бросает резко и так мы понимаем, что девушка полна решимости. Здесь эмоции показаны через взгляды: старшина с ужасом смотрит на девушку, она на него – с вызовом и страхом в глазах. Немцы всего в нескольких метрах. Вокруг пугающая тишина, и только Женя поёт, мы слышим, как голос её дрожит. Она как будто одна перед озером, но мы понимаем, что враг прячется за деревьями и дула его автоматов направлены на Женю. Её движения резки и отрывисты, тело выдаёт страх, но голос звонок и весел. Девушка плещется в воде, громко зазывая подруг в воду. К ней спускается старшина – хороший актёр. Рубашка вылезла из штанов, мужчина почёсывает затылок, улыбается, как будто не знает, что этот выход к озеру может стать последним в его жизни. Хватает Женю и просит скорее уйти обратно в лес. Героиня в ответ не улыбается, а, напротив, смотрит серьёзно. Вырывается и, не послушавшись Васкова, бежит дальше. Через экран телевизора не каждый зритель поймёт то, что читатель через текст. Об этом эпизоде Б. Васильев написал так: «Женька потянула его за руку, он рядом сел и вдруг увидел, что она улыбается, а глаза настежь распахнутые, ужасом полны, как слезами. И ужас этот живой и тяжелый, как ртуть.

Оказавшись в лесу, под защитой деревьев, героиня фильма ещё долго не может перестать нервно смеяться. В книге же «боец Комелькова, закрывши лицо, скорчившись, сидела на земле, и круглые плечи ее ходуном ходили под узкими ленточками рубашки...» [1].

Следующей сценой с высоким эмоциональным накалом, на наш взгляд, можно считать сцену убийства Сони Гурвич, в которую

выстрелили немцы. Девушку в крови нашёл старшина, следом за которым шла Женя Комелькова.

«Единственный, почти беззвучный крик, который уловил он вдруг, узнал и понял. Слышал он такие крики, с которыми все отлетает, все растворяется и потому звенит. Внутри звенит, в тебе самом, и звона этого последнего ты уж никогда не забудешь. Словно замораживается он и холодит, сосет, тянет за сердце, и потому так опешил сейчас комендант.»

«В расселине, скорчившись, лежала Гурвич, и из-под прожженной юбки косо торчали грубые кирзовые сапоги. Васков потянул ее за ремень, приподнял чуть, чтоб подмышки подхватить, оттащил и положил на спину. Соня тускло смотрела в небо полузакрытыми глазами, и гимнастерка на груди была густо залита кровью. Федот Евграфыч осторожно расстегнул ее, приник ухом. Слушал, долго слушал, а Женька беззвучно тряслась сзади, кусая кулаки. Потом он выпрямился и бережно расправил на девичьей груди липкую от крови рубашку; две узких дырочки виднелись на ней. Одна в грудь шла, в левую грудь. Вторая – пониже – в сердце.

– Вот ты почему крикнула, – вздохнул старшина. – Ты потому крикнуть успела, что удар у него на мужика был поставлен. Не дошел он до сердца с первого раза: грудь помешала...

Запахнул ворот, пуговики застегнул – все, до единой. Руки ей сложил, хотел глаза закрыть – не удалось, только веки зря кровью измарал» [1].

Глядя на экран, мы не понимаем, на какие мысли это навело Васкова. Услышав крик Сони Гурвич, он задумался, у него забежали глаза, но только через взгляд никак не передать, насколько «опешил сейчас комендант». Даже Женя, которая бежала следом за старшиной, до последнего не понимает, что её ждёт. Девушка вскрикивает, увидев труп подруги. Васков оказался прав. Мы видим, как по щекам Комельковой бегут слёзы, как она кричит, пытаясь не разрыдаться в голос. Васков, тем временем, рядом с Соней. На экране говорит те же слова, что вложил в его уста автор книги Б. Васильев, добавляет только, обращаясь к убитой: «погубил я тебя».

Когда не было уже рядом девчат, старшина Васков вошёл в лесную часовню, где были немцы. Первого убил одним ударом, остальные спали.

«Нет, не крика они испугались, не гранаты, которой размахивал старшина. Просто подумать не могли, в мыслях представить даже, что один он, на много верст один-одинешенек. Не вмещалось это понятие в фашистские их мозги, и потому на пол легли. Мордами вниз, как велел. Все четверо легли: пятый, приткий самый, уж на том свете числился.

И повязали друг друга ремнями, аккуратно повязали, а последнего Федот Евграфыч лично связал и заплакал. Слезы текли по грязному, небритому лицу, он трясся в ознобе, и смеялся сквозь эти слезы, и кричал:

– Что, взяли?.. Взяли, да?.. Пять девчат, пять девочек было всего, всего пятеро!.. А не прошли вы, никуда не прошли и сдохнете здесь, все сдохнете!.. Лично каждого убью, лично, даже если начальство помилует! А там пусть судят меня! Пусть судят!..

А рука ныла, так ныла, что горело все в нем и мысли путались. И потому он особо боялся сознание потерять и цеплялся за него, из последних силенок цеплялся...

Тот, последний путь он уже никогда не мог вспомнить. Колыхались впереди немецкие спины, болтались из стороны в сторону, потому что шатало Васкова, будто в доску пьяного. И ничего он не видел, кроме этих четырех спин, и об одном только думал: успеть выстрелить, если сознание потеряет. А оно на последней паутинке висело, и боль такая во всем теле горела, что рычал он от боли той. Рычал и плакал: обессилел, видно, вконец.

И лишь тогда он сознанию своему оборваться разрешил, когда окликнули их и когда понял он, что навстречу идут свои. Русские...» [1].

В этом отрывке автор объясняет нам, что думают немцы, почему вчетвером слушаются одного Васкова, почему ложатся «мордами вниз», что чувствует сам Васков. Через словосочетание «фашистские мозги» – с

каким пренебрежением и ненавистью герой относится к врагам. А он плачет и смеётся одновременно.

В фильме всё оказывается ещё сложнее: один из немцев в часовне пытается сопротивляться, хватается за оружие, но старшина, под взглядами православных святых, убивает его первым. Здесь мы вновь видим всё по глазам, по взгляду, как Васкова переполняют эмоции, как немцы боятся этого русского. С автоматом в руках он разговаривает с солдатами врага и готовится стрелять, при этом стоит на фоне креста – религиозного символа. Таким образом режиссёр показывает силу русского духа, нашу веру. Такой символ появляется в фильме даже несмотря на то, что фильм вышел в СССР, где была другая идеология. К слову, это не первый раз, когда в фильме упоминается православная религия. Во время первой же сцены мы видим, что цветные герои смотрят на церковь с крестом. Затем, когда старшина и девушки подходили к Легонтову озеру, Федот объяснил зенитчицам, что раньше в этих местах искал уединения монах Легонт, именем которого и названо озеро.

Следующей сцены в книге нет. От страшного деяния Васкова отвлекает радио, по которому объявляют, что «в течение 3-го июня на фронте ничего существенного не произошло, на некоторых участках фронта происходили бои местного значения». Реакцию Васкова нам не показывают, но мы и сами понимаем, насколько значим для него этот «бой местного значения», в котором погибли пять девушек. Умных, красивых девушек, у которых были мечты и надежды, которые ценой жизнью не пустили врага к железной дороге. В следующем кадре герой с оружием в руках уже ведёт троих вражеских солдат в расположение. На экране мы видим, что походка у старшины нетвёрдая, а когда нам близко показывают его лицо, понимаем, что он вот-вот упадёт. Взгляд прямой, стеклянный, на лице ни одной эмоции. Через экран у нас есть возможность не только со стороны понять, что испытывает Васков, но и самим посмотреть его стеклянными глазами, увидеть, как в этих глазах картинка постоянно

становится мутной, почувствовать это на себе, увидеть, как немцы оглядываются и тоже понимают, что вот-вот смогут освободиться. Поэтому мы понимаем, насколько вовремя пришли наши солдаты. Увидев их, старшина теряет сознание. Однако о том, что это произошло только потому, что герой сам позволил этому произойти, мы узнаём лишь из книги, через экран это передать не получилось: «он сознанию своему оборваться разрешил, когда окликнули их и когда понял он, что навстречу идут свои».

2.5 «А зори здесь тихие...». Киноверсия XXI века

Новую киноверсию повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» в 2015 году снимает современный режиссёр Ренат Давлетьяров. Фильм смело можно назвать ремейком картины Станислава Ростоцкого, однако есть несколько существенных различий, на которые мы обратим внимание ниже.

Привлечь внимание современной молодёжи к фильму, который был снят уже почти полвека назад, не так-то просто. Мы отвыкли от чёрно-белого изображения, от качества изображения, от озвучки того времени. В дополнение к этому, у современных людей даже голоса и лица другие. Возможно, этот момент не всегда бросается в глаза, но чувствуется где-то в глубине подсознания. Зато знакомые лица современных актёров, яркая картинка, спецэффекты и современное звуковое сопровождение вполне могут заманить молодёжь в кинотеатр.

Итак, в центре событий всё те же старшина Федот Васков и зенитчицы Ритя Осянина, Женя Комелькова, Лиза Бричкина, Соня Гурвич и Галя Четвертак. Место и время действия тоже не изменились, прежним остался и сюжет. Герои пытаются остановить немцев, через лес направляющихся к Кировской железной дороге. Отличие нового фильма от старого больше не в том, о чём рассказывает режиссёр, а в том, как и через какие приёмы идёт повествование в XXI веке.

То, что перед нами современный фильм, мы понимаем с самого первого кадра: на заставке написано, что картину можно смотреть только с 12 лет. В 1972 году таких уточнений от авторов кинолент никто не требовал. Второе, что сразу бросается в глаза – современный фильм стал полностью цветным. Нет сцены с героями из наших дней. Зато в новой ленте появляется закадровый голос, помогающий зрителю вникнуть в события. Ещё одним важным отличием становится музыкальное сопровождение. В советской экранизации музыки практически нет, а в новой версии она звучит практически постоянно. Причём мелодии взяты современные. Так, в нескольких эпизодах используется музыкальное произведение «Cottage on the beach» итальянского кинокомпозитора Дарио Манарелли. Эту мелодию весь мир уже слышал в английско-американско-французском фильме 2007 года «Искушение» режиссёра Джо Райта. Да, эта картина тоже о войне, но в центре событий там совсем другие люди, другая страна, другой менталитет и совсем другая история. Всё это довольно странно ассоциировать с повестью о Великой Отечественной войне. Помимо этого музыкального произведения, в киноленте использованы и более знакомые нам военные произведения.

Как и киноверсия Станислава Ростоцкого, фильм Рената Давлетьярова начинается со сцены в деревне, где Васков просит прислать к нему зенитчиков, которые не интересуются алкоголем и противоположным полом. И если в фильме 1972 года герои об этом только говорят, то в новой версии зенитчиков, которые пристают к женщинам, пьют, ругаются и дерутся мы видим, что называется, во всей красе. Старшина только и успевает, что вмешиваться в потасовки и умирять соперников.

Когда в распоряжение прибывает новый взвод, мы видим, что это совсем не те добродушные советские девушки. Так, помкомвзвода Кирьянова практически не появляется в кадре без сигареты, а старшину

зенитчицы подкалывают вовсе не смешливо и по-доброму, а как будто стараясь унижить и обидеть.

Иначе показаны и воспоминания девушек о жизни до войны. В новой экранизации нет перехода от чёрно-белой картинке к цветной и условно-романтического стиля, выражающегося в отсутствии реалистичности и лишних деталей. История каждой героини на экране, в прямом смысле, подписана. В киноверсии 2015 года мы узнаём о жизни девушек много нового. Так, без изменений осталась только судьба Жени Комельковой. Семья Лизы Бричкиной оказалась раскулаченной, хотя в литературном произведении Бориса Васильева, во время разговора отца девушки с гостем, чётко сказано, что такого не было:

«– А тебя, часом, не раскулачили, Иван Петрович? – вдруг тихо спросил гость.

– Чего меня кулачить? – вздохнул лесник. – Прибытку у меня два кулака да жена с дочкой. Невыгодно им меня кулачить.

– Им?..

– Ну, нам!.. – Отец плеснул в стакан, чокнулся. – Я не волк, мил человек, я заяц.»

Ещё одно несовпадение с оригиналом и фильмом Станислава Ростоцкого в истории Сони Гурвич. Ренат Давлетьяров показывает, что вся семья девушки погибла, хотя в книге об этом не сказано. Галя Четвертак в модернизированной киноверсии XXI века оказывается дочерью репрессированной женщины. По тексту оригинала девушка была сиротой и фамилию Четвертак ей дали в детском доме. Рита Осянина в новом фильме становится свидетельницей гибели любимого мужа, но режиссёр решил исключить из повествования сцену их знакомства. Таким образом, на наш взгляд, характер героини получается недостаточно раскрытым.

Сцена, в которой старшина Васков приходит к немцам, происходит уже не в деревянной часовне на фоне образов и деревянного креста, а под дождём между скал, которые не несут никакой символической нагрузки.

Следующим отличием нового фильма от старого является наличие сцен с обнажёнными девушками. Совсем без одежды зенитчиц показывают в бане и возле водопада после того, как прошли через болота. В воспоминаниях Лизы Бричкиной мы видим, что к гостю своего отца она, как и в первом фильме, заходит в ночной рубашке и шубе, а 43 года спустя девушка появляется только в шубе, да так, что мы видим, что надета она на голое тело. Это отличие фильмов формируется из-за раскованности современного общества и нравственных ограничений граждан Советского Союза. В 70-х годах актрисы наотрез отказывались сниматься без одежды, поэтому режиссёру Вячеславу Ростоцкому пришлось уговаривать их около 5 часов. Решающим аргументом стало то, что создатель фильма хотел показать зрителю, куда попадают фашистские пули, в какие красивые тела девушек, которым бы жить, любить и рожать детей. Репетировали сцену в купальниках. Специально для этого кадра нашли женщин осветителей. Даже режиссёра и оператора попросили остаться за плёнкой, в которой вырезали два отверстия: одно для глаза режиссёра и одно для объектива камеры. Позже откровенную сцену требовали вырезать, но Станислав Ростоцкий чудом её отстоял.

В фильме 2015 года другими стали и кадры. Нам во всех деталях показывают немецкие самолёты, сцены драк и окровавленные тела погибших. Сцен насилия стало гораздо больше, и каждая показывается во всех подробностях. Вплоть до того, что мы видим, как пуля насквозь пробивает деревенскую женщину, развешивающую бельё, а в сцене борьбы старшины Васкова с немцем в лесу нож врага останавливается в сантиметре от глаза Федота, и снято это крупным планом. Помимо этого, в современной киноверсии появляются кадры с квадрокоптера, которые позволяют рассмотреть природу во всей красе. Такой технической возможности у кинематографа 70-х годов не было.

В конце нового фильма старшина Васков держит в руках орден красной звезды, который, видимо, получил за тот бой в лесу, где погибли

зенитчицы, но до награды ему явно нет дела. Федот думает о девушках, которых не смог уберечь от смерти. А вот руку, которую ему ранили во время боя, мужчине не ампутировали. Из окна дома выглядывает малыш – сын Риты Осяниной, которого Федот забрал к себе, как написал об этом Борис Васильев. В деревню прибывают 5 новых зенитчиц. Таким образом, мы понимаем, что война ещё не закончена и этих новых девушек тоже может ждать трагичная участь.

Режиссёр Станислав Ростоцкий показывает концовку, более приближенную тексту Бориса Васильева. Ростоцкий переносит зрителя в настоящее время, показывая уже выросшего сына Риты Осяниной и постаревшего Федота Васкова рядом с ним. Они приехали в лес, где шёл тот самый бой местного значения, чтобы установить мемориальную доску. В таком финале фильма мы видим, что война закончилась и жизнь продолжается. И в жизни нового поколения есть место отдыху и счастливым моментам, но молодёжь помнит и чтит память погибших на войне. Таким финалом режиссёр доносит до зрителя мысль о том, что те пять молодых девушек, которые погибли в этом лесу, боролись с немцами за наше светлое будущее и мы должны чтить их память.

Подводя итог сравнения двух фильмов, снятых на основе одной повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...», хочется отметить, что картины получились похожими, так как некоторые сцены дублируют друг друга, герои разговаривают одними и теми же фразами, которые вложил в их уста автор литературного текста-первоисточника. При этом режиссёр фильма, снятого в 2015 году, Ренат Давлетьяров заявил, что его картина – вовсе не ремейк. И действительно, при всей своей схожести, киноверсии одной и той же повести очень разные. Если говорить об общем впечатлении, то в фильме XXI века известное количество фактов как будто выставлено на показ. Мы имеем в виду и полностью обнажённых девушек в кадре, тела которых не спрятаны даже за полотенцами, и большое количество жестоких сцен, в которых есть абсолютно все детали вплоть до

последней капли крови убитого бойца. Зрителю нечего додумывать и не о чем догадываться самому. Жесты актёров тоже стали крупнее. Так, если немец нападает на старшину Васкова, то нож останавливается в сантиметре от глаза старшины, а когда показывается смерть Жени Комельковой, то для большей впечатлительности кадра девушка падает вниз с обрыва. В картине Станислава Ростоцкого, напротив, многое спрятано от наших глаз, но мы понимаем всё и сами на уровне чувств и подсознания. Таким образом у режиссёра получается пробраться в душу зрителя, не пугая его чересчур жестокими кадрами, ведь зритель обо многом может догадаться и многое может почувствовать сам. На наш взгляд, картина, снятая в 1972 году, получилась глубже, душевнее и проникновеннее, чем новейшая версия фильма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. В квалификационной работе рассмотрен ряд литературных произведений о Великой Отечественной войне и кинофильмы, снятые российскими режиссёрами на их основе.

2. Мы видим три причины создания киноверсий повестей о Великой Отечественной войне российскими режиссёрами. Первая заключается в том, что тема войны – широкое поле для размышлений читателей и зрителей о добре и зле, жизни и смерти, любви и ненависти, а также надежды, веры, любви. Вторая причина – память о подвиге наших предков, которая по-прежнему жива. Великая Отечественная война оставила след в жизни миллионов семей. Бабушки продолжают рассказывать внукам о том, как прадед погиб на фронте, а прабабушка без сна и отдыха трудилась в тылу. Это история не только всей страны в глобальном смысле, но это личная история каждого из нас. Третья причина сохраняющейся популярности военной тематики в кино кроется, конечно, в развитии кинематографа. его технологий. Сами истории не теряют актуальности, но актуальность теряет форма, способы и приемы, посредством которых их смысл доносится до зрителя. У современного режиссёра гораздо больше возможностей, чем у режиссёра, творившего больше полувека назад. Появились новые технологии, такие, как, например, компьютерная графика, которая позволяет делать спецэффекты совершенно другого уровня.

3. Фильмы, снятые на основе одного и того же текста-первоисточника в разные годы, могут сильно отличаться друг от друга общим посылом и способом подачи информации. Несмотря на то, что герои могут говорить одними и теми же фразами, которые вложил в их уста автор литературного текста-первоисточника, впечатление может получиться совершенно разным. Так, в фильме «А зори здесь тихие...» XXI века большее количество фактов как будто выставлено на показ. Мы

имеем в виду обнаженную натуру и большое количество жестоких сцен, в которых есть абсолютно все детали вплоть до последней капли крови убитого бойца. Жесты актёров тоже стали крупнее. Зрителю нечего додумывать и не о чем догадываться самому. В картине, снятой в 1972 году, напротив, многое спрятано от зрительских глаз, но мы понимаем всё и сами на уровне чувств и подсознания. Таким образом режиссёру удастся проникнуть в душу зрителя, не пугая его жестокими кадрами, избегая политической конъюнктуры, веря, что зритель о многом может догадаться и многое может почувствовать сам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васильев Б. Л. А зори здесь тихие... / Б. Л. Васильев. – Санкт-Петербург : Амфора, 2011. – 288 с. – ISBN 978-5-17-107074-8.
2. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 440 с.
3. Караулов Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1992. – 168 с. ISBN – 978-50-2011097-7.
4. Козинцев Г. М. Время и совесть / Г. М. Козинцев. – Москва-Ленинград : Кино 1981. – 304 с. – ISBN – 978-00-1663488-0.
5. Крючечников Н. В. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино / Н. В. Крючечников. – Москва : Изд-во ВГИК, 1971. – 44 с.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2005. – 702 с. – ISBN 5-210-01523-8.
7. Маркова Т. Н. Интермедиаальный код в новейшей русской прозе (роман «Быть Босхом» А.В. Королева) / Т. Н. Маркова / Современная русская литература : учебное пособие. – Челябинск, 2019. – С. 93–123.
8. Маркова Т. Н. Стилиевые трансформации военной прозы / Т. Н. Маркова // Проза конца XX века (динамика стилей и жанров). – Челябинск, 2003. – С. 4–10.
9. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартьянова. – Санкт-Петербург : САГА, 2002. – 240 с. – ISBN – 5-901609-04-2.
10. Мартьянова И. А. Киносценарный диалог с классической русской литературой / И. А. Мартьянова // Мир русского слова. – 2016 – №4. – С. 114–120.
11. Мартьянова И. А. На пути к фильму (киносценарий и черновик) / И. А. Мартьянова // Медиалингвистика. – 2016 – №2. – С. 83–91.

12. Мартянова И. А. Развитие текста отечественного киносценария / И. А. Мартянова // Культура и текст. – 2018. – №2. – С. 184–193.
13. Мартянова И. А. Текст киносценария и киносценарий текста. / И. А. Мартянова. – Санкт-Петербург : Наука, 2003. – 148 с. – ISBN 5-02-027126-8.
14. Мартянова И. А. Текстобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. / И. А. Мартянова – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – 320 с. – ISBN 978-5-8064-2021-4.
15. Окуджава Б. Ш. Будь здоров, школяр / Б. Ш. Окуджава. – Москва : Самокат, 2015. – 160 с. – ISBN 978-5-91759-262-6.
16. Сокуров А. Делай, что только ты можешь делать / А. Сокуров // Искусство кино. – 1996. – № 8. – С. 56–63.
17. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 576 с.
18. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. Избранные произведения в шести томах / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1968. – 600 с.
19. Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / У. Эко. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2006. – 574 с. – ISBN 5-89091-316-6.