

К. А. Кононенко

Науч. рук. – Н. А. Сивакова, канд. филол. наук, доцент

ЛИРИЗМ И ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА КАНОНА ПАМЯТИ О ПОДВИГЕ ЖЕНЩИН

В статье рассматривается формирование канона памяти о женском подвиге на материале экранизаций повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» с целью выявить их механизм воздействия на зрителя. Установлено, что долговечность канона определяется не только сюжетом, но и синтезом документальности и лиризма, превращающих исторические факты в личные трагедии. Сравнительный анализ фильмов 1972 и 2015 гг. показал, что именно напряжённое единство хроники и исповеди формирует устойчивые «сцены памяти», закрепляющие подвиг зенитчиц в национальном сознании.

Великая Отечественная война – определяющее событие в истории нашей страны. В литературе, кинематографе, живописи, музыке тема войны стала одним из важнейших элементов культурной памяти и нравственного воспитания. Среди множества произведений, посвящённых трагедии и подвигу народа, особое место занимает повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» (1969). Её особенность состоит в обращении к образу женщины на войне, что нарушило традицию изображения войны как сугубо «мужского» дела. Пять юных зенитчиц, погибших в неравной схватке с немецкими диверсантами, стали символом «рядового подвига», который не попадал в сводки Совинформбюро, но составлял повседневную реальность войны.

Повесть «А зори здесь тихие...» была дважды экранизирована в 1972 году Станиславом Ростоцким и в 2015 году Ренатом Давлетьяровым. Обе экранизации, при всех различиях в изобразительных средствах и трактовке, воспроизводят устойчивую культурную форму, которую можно назвать канонем памяти.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью не просто описать две экранизации, но выявить внутренний механизм их воздействия на зрителя. Большинство сравнительных анализов ограничиваются констатацией формальных различий (чёрно-белое против цветного, советская сдержанность против современной экспрессии). Однако без анализа того, как именно лиризм и документальность работают в синтезе, невозможно понять, почему

история пяти девушек продолжает волновать поколения, родившихся уже после войны.

Цель исследования – показать, что устойчивый канон памяти о подвиге женщин в экранизациях «А зори здесь тихие...» создаётся синтезом лирического и документального начал. Задачи исследования:

- определить понятие «канон памяти» применительно к материалу повести и её экранизациям;

- выделить и описать приёмы документальности и лиризма в фильмах 1972 и 2015 годов;

- проанализировать, как взаимодействие лиризма и документальности создаёт ключевые «канонические сцены памяти».

Память о подвиге женщин в экранизациях «А зори здесь тихие...» строится не на чистой документальности (которая была бы сухой) и не на голом лиризме (который уводил бы в мелодраму), а на их взаимодействии. Лиризм очеловечивает документ, документальность оправдывает лирику в исторической правде.

Под лиризмом обычно понимают «возвышенную эмоциональность, сопряжённую с областью душевного интимного, личного» [1, с. 301]. На этом основании лиризм в нашем исследовании будет включать совокупность кинематографических приёмов, передающих субъективное, эмоциональное, интимное переживание войны, передаваемое посредством внутренних монологов героев, цветовых контрастов, музыкального сопровождения, пауз для «несюжетного» созерцания, а также с помощью использования крупных планов, флешбэков о мирной жизни и изображения природы в качестве сочувствующего фона. Данным приёмам противостоит документальность – установка на хроникальную достоверность, которая проявляется в имитации кинохроники (дрожащая камера, чёрно-белая тональность в боевых сценах), в показе бытовых деталей (полевая кухня, кiset, планшет, намокшие портянки), в отсутствии героической музыки в момент гибели, в использовании «негероических» звуков (ветер, шаги, выстрелы, тишина болота) и в отсылке к сводкам Совинформбюро или к их интонации.

Прежде чем говорить о том, как лиризм и документальность создают канон памяти, необходимо определить, что понимается под этим понятием. Под канонем немецкий историк Ян Ассман понимал «такую форму традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости. Здесь ничего нельзя добавить, ничего убавить или изменить» [2, с. 110]. По его убеждению, понятие «канон» связано с механизмом культурной преемственности, который задаёт определённые границы в пределах определенной жанровой или моральной нормы и связано с «идеей

священного наследия, “священного” как в смысле абсолютного авторитета и обязательности, так и в смысле неприкосновенности» [2, с. 118]. Канон таким образом устанавливает меру того, что считается прекрасным, великим и значительным, и указывает на произведения, в которых эти ценности образцово воплощены [2, с. 128]. В нашем исследовании под канонем памяти мы будем понимать устойчивую, воспроизводимую культурную форму, которая транслируется в обществе на протяжении десятилетий в качестве модели восприятия подвига, а точнее модели сохранения и передачи его новым поколениям. Относительно экранизаций повести Б. Васильева этот канон включает несколько обязательных элементов.

Во-первых, это пять имён и лиц: Рита Осянина, Женя Комелькова, Лиза Бричкина, Соня Гурвич и Галя Четвертак.

Во-вторых, место-символ – лес, болото, железнодорожный разъезд и те самые тихие зори, которые дали название всему произведению.

В-третьих, сюжетную схему, которая включает в себя мирную или полубытовую завязку, выход на задание, неравный бой, гибель всех девушек при том, что старшина Васков остаётся жив, и финальное пленение им оставшихся немцев.

Наконец, четвёртый элемент – обязательный эмоциональный контраст между мирным прошлым (цвет, мечты, смех, довоенные танцы) и военным настоящим (чёрно-белая гамма, страх, грязь, боль и смерть). Каждая из анализируемых экранизаций так или иначе воспроизводит этот набор.

Однако сам по себе перечень элементов ещё не объясняет, почему канон памяти работает, почему он трогает зрителя спустя десятилетия. Здесь важную роль играет взаимодействие двух эстетических начал – документальности и лиризма. Именно их синтез превращает схему в живое переживание. Документальность в экранизациях выполняет функцию фиксации достоверного факта, она проявляется в том, что девушки действительно погибли, немцы действительно были, болото действительно засасывало, выстрелы действительно звучали. Эта установка на хроникальную достоверность достигается разными средствами: чёрно-белой съёмкой боевых сцен, имитацией кинохроники, натуралистичными звуками ветра, шагов, автоматных очередей, отсутствием героической музыки в момент смерти. Документальность придаёт памяти статус правды, и зритель верит в то, что всё это происходило на самом деле.

В фильме 1972 года документальность достигается за счёт совокупности следующих средств выразительности. Чёрно-белая съёмка

военных сцен выступает прямой отсылкой к кинохронике 1941–1945 гг. Кроме того, полное отсутствие музыки в момент гибели Сони, Лизы, Гали помогает показать смерть как факт, лишённый пафоса и эмоций. Фильм сопровождают звуковые эффекты, такие как хлюпанье болота, дробь автоматной очереди, крик «А-а-а!» Гали, которые становятся акустическим документом страха. Наконец, бытовая деталь в виде забытого Васковым кисета, из-за которого погибает Соня Гурвич, становится фатальной хроникой войны.

В фильме 1972 года документальность достигается при помощи иных средств выразительности. В частности, «субъективная камера», имитирующая взгляд через бинокль или автомат, «объективно регистрирует» происходящее. В изображении пейзажа доминирует зелёная гамма. Болото, мох и листва сняты почти натуралистично, что можно сравнить с документальной съёмкой природы. Сцены боя смонтированы с использованием «мясорубки» крупных планов и тряски камеры для создания эффекта операторской работы в зоне боевых действий.

Но если бы канон памяти строился только на документальности, он оставался бы сухой хроникой, сводкой потерь. Именно лиризм превращает каждую смерть не в статистическую единицу, а в личную трагедию. Он впускает в повествование воспоминания о сыне у Риты, о любви у Жени, о довоенном танце и семье у Сони, о наивных мечтах у Гали. Крупные планы девушек перед смертью, цветные флешбэки о мирной жизни, паузы тишины, где зритель остаётся наедине с эмоциями, – всё это заставляет помнить не цифры и не сводки, а конкретные судьбы. Лиризм очеловечивает войну, но не смягчает её, а напротив, делает потерю более ощутимой.

Вместе документальность и лиризм создают то, что можно назвать сценами канонической памяти. В качестве примера можно привести предсмертный крупный план Риты Осяниной, которая, будучи смертельно раненной, говорит о своём сыне на фоне чёрно-белого леса. Без документальности, которая передаётся с помощью усталости, раны, конкретных слов, хриплого голоса, эта сцена была бы абстрактной и риторичной. Без лиризма в виде обращения к сыну, мольбы, человеческой теплоты она была бы бессердечной, холодной фиксацией агонии. Только на пересечении правды факта и правды чувства рождается тот самый канон памяти, который заставляет зрителя и через пятьдесят лет после выхода фильма ощущать гибель каждой из пяти девушек как личную утрату.

Таким образом, именно напряжённое соединение документальности и лиризма делает экранизации «А зори здесь тихие...» не просто военной

драмой, а устойчивой формой поминовения – канонем, где каждая смерть одновременно и неопровержимый факт истории, и незаживающая рана в душе.

Разница между экранизациями заключается в балансе этих двух начал. У Ростоцкого доминирует документальная строгость, лиризм прорывается лишь в цветных вставках-воспоминаниях, отчего канон памяти становится более суровым, драматичным, «тихим». У Давлетьярова, напротив, лиризм выходит на первый план, документальность служит ему опорой, и канон приобретает более поэтический, визуально выразительный характер. Однако в двух экранизациях именно синтез факта и чувства, хроники и исповеди обеспечивает произведению долгую жизнь в культурной памяти.

Таким образом, анализ экранизаций «А зори здесь тихие...» показал, что подлинный канон памяти о подвиге строится не только на героическом пафосе и строгой документальной фиксации, но и на том напряжённом единстве лиризма и документальности, которое превращает историю пяти погибших девушек в непреходящий символ мужества, жертвенности и боли войны.

Список литературы

1 Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / В. Е. Хализев. – М.: Академия, 2013. – 432 с.

2 Ассман, Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.