



Современный герой в хронотопе военного времени

А.Б. Мурадов

доцент



К.А. Шергова

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

На примере разбора образа Штирлица показывается, что картина Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» — один из ярких примеров телефильма о войне, где главный участник событий весны 1945 года — герой не ретроспективный и исторический, а современный (времени выхода фильма). Этот постулат подтверждается анализом трех пластов интерпретации образа героя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Великая
Отечественная
война, разведчик,
многосерийный
художественный
фильм, образ
главного героя,
Штирлиц

Двенадцатисерийная картина «Семнадцать мгновений весны» стала ключевым произведением в истории отечественных многосерийных фильмов и занимает особое место не только как исключительно популярный художественный фильм, но и как явление культурологическое и социальное.

Многие годы главный герой «Семнадцати мгновений весны» существует за пределами самого фильма — он стал героем анекдотов, которые, возможно, сейчас и исчезают постепенно, а им на замену приходят новые, но существовали они, тем не менее, несколько десятилетий. Аналогичным образом «жил» и до сих пор продолжает «жить» другой герой — В.И. Чапаев¹, причем не как реальный герой Первой мировой и Гражданской войн, и даже не столько персонаж из романа Д. Фурманова, сколько Чапаев кинематографический. Не вдаваясь в подробности, как именно возник образ «народного» героя Чапаева, отметим, что природа этих двух феноменов в принципе одинакова: оба героя пусть и разных войн, персонажи художественных произведений, стали скорее героями былинными, то есть эпического повествования,

¹ В качестве примера приведем даже такое произведение постмодернизма как «Чапаев и Пустота» В. Пелевина. — Прим. авт.

и их существование в пространстве анекдотов — лишь часть былинного образа.

При этом Штирлиц как персонаж — герой более сложный, чем кинематографический Чапаев. В различных исследованиях можно найти три разных подхода к пониманию этого образа. Представляется, что эти подходы никак не противоречат друг другу, скорее их следует рассматривать как разные уровни восприятия героя.

Герой без страха и упрека

Первый уровень, и это очевидно, есть продолжение эволюции, произошедшей в предыдущие годы по отношению к образу идеализированного разведчика, за которым если и стоит совокупность прототипов, то фактически сам персонаж является вымышленным, аналогично главному герою фильма режиссера В. Басова «Щит и меч» (1968).

Различные источники подтверждают факт существования полуофициального заказа на создание позитивного образа советского разведчика. «В КГБ существовал тогда Совет по связям с общественными организациями и творческими союзами. Мне было поручено представлять в Совете внешнюю разведку и способствовать “в разумных пределах” освещению отдельных сторон ее деятельности», — пишет заместитель начальника ПГУ (Первое главное управление, политическая разведка) КГБ СССР В.Г. Павлов². Подробнее говорит об этом доктор исторических наук, генерал-лейтенант А.А. Зданович: «После прихода на пост руководителя КГБ СССР Юрия Владимировича Андропова была поставлена задача, что нужно показать общественности, что в органах госбезопасности были не только люди, которые проводили массовые репрессии, но и те, кто занимался действительно работой по защите и обороне государства, по защите государственной безопасности. Было принято соответствующее решение и определен тот круг лиц, которые были репрессированы из числа чекистов и которых подняли из небытия, и проводились определенные пропагандистские мероприятия с тем, чтобы показать их роль в обеспечении безопасности государства»³.

Собственно, Штирлиц как персонаж — продолжение и, вероятно, самая удачная реализация полуофициальных рекомендаций КГБ СССР о создании позитивного образа представителя советских спецслужб. Отметим, что по аналогичному «заказу» снимались и другие многосерийные фильмы, посвященные разным периодам советской истории вплоть до современных событий, как, например, фильм «ТАСС уполномочен заявить»

² Павлов В.Г. Операция «Снег». М.: Гел, 1996. С. 187.

³ Документальный фильм «Мифы без грифа: Доверие и вероломство». — 14-я минута. Производство т/к «Россия», «Мастер-фильм», реж. Д. Золотов, 2003.

(режиссер В. Фокин, 1984), но ни один из них не мог сравниться по популярности с картиной Т. Лиозновой. В статье «Искусство алиби: “Семнадцать мгновений весны” в свете нашего опыта» М. Липовецкий, отмечая, что единственным сопоставимым по типуажу таким героем мог бы оказаться поручик Кольцов (Ю. Соломин) из пятисерийного фильма режиссера Е. Ташкова «Адъютант его превосходительства» (1969), предполагает, что дополнительным фактором популярности именно Штирлица стало время действия. «Однако почему-то Штирлиц вошел в фольклор, а Кольцов нет: дело, возможно, в том, что Гражданская война в конце 1960-х — начале 1970-х уже не создавала такого мифологического поля, как Отечественная»⁴, — пишет М. Липовецкий. Стоит, конечно, рассмотреть более подробно проблему «мифологического поля», создаваемого вокруг Великой Отечественной войны и Победы, но в данном случае подчеркнем, что выбор места и времени действия, судя по всему, оказался одной из важных составляющих успеха этой картины и популярности главного героя.

⁴ Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта // Неприкосновенный запас, № 3, 2007 // URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html> (дата обращения: 31.03.2017).



Штирлиц
(В. Тихонов) —
образцовый
офицер СС

В чем же заключается эволюция образа «идеализированного разведчика», который предлагается рассматривать как первый уровень восприятия главного героя? Майор «Вихрь», Белов-Вайс и Штирлиц — «другие», не похожие не только на отрицательных, но и на положительных персонажей, и эта «инаковость», в первую очередь, выражается в актерской игре. Это отличие от «всех остальных» среди прочего основано на желании авторов показать зрителю, что герои данной профессии — люди особых интеллектуальных возможностей, отличаются они и от зрителей. Но если первые два персонажа при этом принимают участие в каких-то действиях, предполагающих и физическую подготовку, то Штирлиц — персонаж шпионского детектива, который, не считая убийства Клауса, ничего в большей части фильма не делает. Он ходит, ездит на машине, легко пересекая границу туда и обратно, разговаривает, многозначительно улыбается, курит, размышляет... — *он не человек действия*. Он не стреляет, не участвует в погонях, никуда не бежит.

В отличие от первых сцен фильма «Щит и меч», где после планов проезжающих танков и неожиданно остановившихся, среди немецких военных появляется Вайс в военной форме, первое появление Штирлица происходит также еще до титров — круп-



Шелленберг
(О. Табаков)
ценит Штирлица-
интеллектуала

ный план Тихонова, его созерцательный взгляд, устремленный в небо, где перелетные птицы уже сами по себе символизируют весну. Он в штатском, гуляет по лесу под музыку (основная тема фильма) и ждет, пока фрау Заурих «заряжается кислородом для ужасной городской жизни». Экспозиция «Семнадцати мгновений весны», представление главного героя,

отличаются от всех «предшественников». В этом фильме формально до конца первой серии зрителю не говорится, что перед ними советский разведчик, но зато опосредованно сообщается о том, что он в Германии давно, в том числе и в первой сцене: «...вот уже несколько лет подряд, господин Бользен, Вы меня ранней весной вывозите сюда...», — говорит фрау Заурих. Несмотря на некоторые комические характеристики этого персонажа в исполнении Э. Мильтон, фрау Заурих описывает именно тот образ происходящего в картине, который должен сложиться с первых кадров, «весна — это победа <...> над смертью».

При этом в финале этой сцены звучит закадровый голос Е. Копеляна, который так и называется в титрах «текст от автора», давая нам понять, что между героем и зрителем есть дистанция. В романе «Щит и меч» литературный прием «но он всего этого не знал», использовался регулярно, но не в фильме: у В. Басова мы смотрим на мир, в котором живет Вайс, глазами главного героя. Здесь же сразу звучит: «Мы расскажем вам о некоторых событиях последней военной весны. Последней весны войны. Через три месяца фашизм будет разгромлен, а сейчас — ожесточенные бои идут на Одере...». И это лишь первое обозначение дистанции между повествователем и главным персонажем, не допускающей по факту *самоидентификации зрителя с героем*. По мере развития повествования дистанция эта усиливается: закадровый голос сообщает, кто такие Алекс и Юстас, что прекрасно

известно герою, и дальше слова «подумал Штирлиц», ровно как и «ничего этого не знал» в романе В. Кожевникова, не оставляют зрителю шанса для сравнения себя с героем фильма, предлагая ему роль «созерцателя», а не «соучастника». Нельзя сказать, что и оба предшественника Штирлица позволяют зрителю увидеть самих себя в этих телевизионных отечественных супергероях, но сочетание закадрового текста с формальным «бездействием» главного героя, фактически лишенного слабостей, создают практически стену между зрителем и героем, одновременно подчеркивая и его безусловное превосходство.

Штирлиц — герой-одиночка. У «Вихря» и Вайса были свои группы, при выполнении задания они находили помощников, и даже если возглавляли подпольное движение, то, как и Аня Морозова (телефильм «Вызываем огонь на себя», 1965), не могли обойтись без помощи единомышленников. Они — лидеры, но их подвиги часть общего, кстати, международного дела. Главные же помощники Штирлица, радисты Эрвин и Кэт, скорее источник проблем для главного героя, чем помощь. Можно предположить, что их вклад был существен в предыдущие годы (в фильме это не показано), но начиная с третьей серии проясняется, что рассчитывать Штирлицу не на кого: умирает профессор Карл Плейшнер, Кэт беременна, и не факт, что сможет «кричать по-немецки», более того, чтобы предупредить ее о риске, ему приходится нарушить все правила и приехать на квартиру. А затем Эрвин погибает, Кэт все равно будет кричать по-русски во время родов, и Штирлицу придется потратить много сил, чтобы не только спасти ее, но и себя, так как его отпечатки пальцев будут найдены на чемодане с ракетой. Радисты, преданные помощники, отказываются уезжать в Швецию, чтобы защитить себя и его от потенциальной угрозы раскрытия, и вместо того, чтобы быть частью главного дела, которому посвящен фильм, оказываются дополнительной трудностью. Совершает ошибку и профессор Плейшнер-младший, а пастор Шлаг помогает не советскому разведчику Исаеву, а немецкому патриоту Штирлицу. Иначе говоря, перед зрителем возникает практически супергерой, шпион-одиночка, и тут мы подходим ко *второму уровню интерпретации образа главного героя* — сравнению с «главным шпионом» XX века, с Джеймсом Бондом. (К 1973 году в прокат вышло уже 8 фильмов этой киноэпопеи; даже с учетом изоляции советского культурного пространства от американской массовой культуры, киносериял, начавшийся в 1962-м году, не мог остаться незамеченным как идеологами, так и творческими работниками кино и телевидения.)⁵

⁵ Chapman, J. Licence to thrill: a cultural history of the James Bond films. NY, NY, 2007. 336 p.

Наш ответ Иэну Флемингу

⁶ Павлов В.Г.
Операция «Снег».
М.: Гяя, 1996. С.188.

Согласно воспоминаниям⁶ бывшего сотрудника КГБ и разведчика В. Павлова, автор романа «Щит и меч» В. Кожевников сознательно стремился представить читателям «модификацию Джеймса Бонда», так как считал, что более развлекательный образ разведчика привлечет молодую аудиторию. В. Павлов утверждает, что познакомил автора с Рудольфом Абелем, который должен был стать прототипом Иоганна Вайса, а его «реальное имя», Александр Белов, намек на прообраз. Но, как рассказывает В. Павлов, первая глава романа заставила обоих разведчиков



Молчаливый Штирлиц — идеальный герой

отказаться от сотрудничества именно в связи с нежеланием автора придерживаться документальности повествования и написать приключенческий роман. В. Павлов утверждает, что КГБ был заинтересован в создании правдоподобного образа советского разведчика, а не очередного Джеймса Бонда, и потому он вместе

с Р. Абелем прекратил сотрудничество с В. Кожевниковым. Нам сложно судить, насколько воспоминания В. Павлова заслуживают стопроцентного доверия, но отметим, что так называемый «заказ» от спецслужб получил не режиссер фильма «Семнадцать мгновений весны», а именно автор романа, Юлиан Семенов, что утверждает, например, Г. Пипия⁷, один из консультантов фильма Т. Лиозновой. Герой у Ю. Семенова как раз походил на Бонда, в фильме же режиссер решила предложить другой образ.

«Первоначальный сценарий сериала, написанный Юлианом Семеновым, автором саги о разведчике Исаеве, Лиознова, по сути, забраковала и почти целиком переписала сама. По ее признанию, у Семенова было слишком много пальбы и беготни — типичный западный шпионский триллер. Лиознова же, попросту говоря, переделала его в антитриллер. А еще точнее — в российский триллер, как она его понимала. Отражающий главные национальные идеи и идеалы. Опирающийся на основные ценности и традиции народа. Да, действие было сведено на нет, но оно стало эдаким гиперантидействием. В таком контексте знаменитая

⁷ Документальный телефильм «Новейшая история. Семнадцать мгновений весны 25 лет спустя». Производство т/к «НТВ», реж. С. Кожевников, А. Левин, 1998.

⁸ Адамович М.
«Не думай о “Мгновеньях” свысока» // Искусство кино, № 3, 2002. С. 74–85.

лиозновская сцена пятиминутного немого свидания Штирлица с женой — это эпатазирующе заявленное кредо режиссера на свое собственное видение супершпиона — супергероя современности», — отмечает культуролог М. Адамович⁸. Таким образом, можно говорить о противопоставлении образа главного героя сложившемуся стереотипу супершпиона, который одновременно предполагал и некоторую пародийную составляющую. Эталонном такого образа является, разумеется, Джеймс Бонд, но он не одинок, подобный герой есть и, например, в крайне популярном в советское время польском сериале «Ставка больше, чем жизнь».

Итак, Штирлиц противопоставлен Бонду, это противопоставление находит свое выражение во множестве деталей. И если Штирлиц бездеятелен, то Бонд наоборот — гиперактивен. Бонд стремителен, для него всегда готов самолет, автомобиль и все последние достижения военной и шпионской техники. Штирлиц же подчеркнута медлителен, он тщательно выполняет любое действие: вот открывает ворота, чтобы въехать в гараж дома; в этих планах, особенно в третьей серии, даже нет монтажных склеек, чтобы «ускорить» время, наоборот, время растянуто, и Штирлиц открывает эти ворота дольше, чем это делал бы любой обычный человек. Эта «медлительность» осознана, благодаря ей мы понимаем, что его действия не случайны, и что бы он ни делал, он постоянно смотрит на часы. Тема времени и образ часов постоянно присутствуют в фильме: в названии, в песне, во внутренних титрах с указанием времени и звуком хронометра, в словах (вернее, «мыслях») Штирлица о непозволительности называть время примерно, а не точно. Если использовать метафору шахматной игры, то Бонд мастерски играет блиц,

Габи
(С. Светличная)
знает только
инженера Бользена



а Штирлиц, рассчитав всю партию наперед, разыгрывает дебют и спокойно ждет эндшпиля.

Штирлиц — очевидный анти-Бонд, даже в том, что является главной гордостью Бонда, — в вопросах связей с женщинами. Если Бонд постоянно меняет «девушек», то у Штирлица никаких «порочащих связей» нет. Да, у него есть жена, которую он видел 5 минут в кафе, есть в фильме



Сцена свидания с женой — эмоциональный стресс и для Штирлица, и для зрителя

иногда используются приемы, которые входят в противоречие с основным замыслом. Так, совершенно неожиданно звучат внутренние монологи Штирлица, озвученные не привычным «автором», а голосом В. Тихонова, как, например, в третьей серии, когда после радиопередачи его останавливают для проверки документов. Штирлиц голосом Тихонова сам себя хвалит, называет хвастуном и молодцом, и голос героя вместо голоса автора несколько сокращает дистанцию между суперразведчиком и зрителем, так как именно в таком случае и возможна самоидентификация зрителя с героем. Вероятно, именно поэтому прием неожиданно и используется: мы не знаем, о чем думает Бонд, поэтому мы должны услышать мысли Штирлица, «сказанные» именно им, а не отстраненным рассказчиком.

М. Адамович справедливо отмечает, что, несмотря на все попытки создать противоположного Бонду героя, они оба по своей сути одинаковы: это архетипичный идеальный герой, побеждающий зло. Об архетипичности образа Джеймса Бонда, его соотношении с античной традицией мифа, равно как и других супергероев, подробно писал Умберто Эко⁹ в книге, где романам о Бонде посвящена шестая глава «Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга». Один из выводов, к которому приходит У. Эко при анализе однотипных драматургических конструкций романов, а следовательно, и фильмов, состоит в том, что современный читатель и зритель хочет видеть повторяемость одной и той же истории, а не совершенно новое повествование. «Как мы уже показали в другой работе [см. главу 4 данной книги], для детективных сюжетов, будь то сюжет-расследование или

влюбленная, вероятно, в него Габи, которая его «не интересует как шахматный партнер», есть Кэт, с которой он ведет себя как заботливый отец. Но женщин в той роли, в какой они присутствуют в фильмах о Бонде, в картине Т. Лиозновой нет.

Из-за этой, как представляется, осознанной попытки режиссера создать образ именно советского анти-Бонда, в фильме

⁹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.

сюжет «крутого действия», типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. <...> Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном. <...> Читатель вовлекается в игру, в которой он знает все фигуры, все правила — может быть, даже исход, — но получает удовольствие просто от того, что следит за теми минимальными вариациями, с помощью которых победитель достигает своей цели»¹⁰.

¹⁰ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 263.

Предпочтение зрителя/читателя наблюдать за развитием хорошо знакомой схемы вместо эффекта обманутого ожидания и разных драматургически неожиданных конструкций — феномен известный. Это те самые древние слушатели былин, которых Д.С. Лихачев сравнивал¹¹ с современными ему мальчишками, в очередной раз смотрящих фильм о Чапаеве. И Бонд, и Штирлиц как единство противоположностей восходят к одному герою — эпическому, былинному, описанному в книге У. Эко. Вот как объясняет сходство этих двух героев М. Адамович: «Подставим под эту бондовскую схему действия благолепного Исаева-Штирлица: Штирлиц получает задание от Центра узнать, кто затевает переговоры с союзниками, потом — представление врагов, их прощупывание, потом — досадная накладка с радисткой Кэт. <...> Штирлиц почти в тюрьме, впрочем, он сумеет всех перехитрить, перемудрить, переиграть и победить, чтобы (см. схему)¹² расслабиться на природе перед следующим подвигом. Вот и вся фабула. Вот и весь герой. <...> Бонд-Штирлиц, подобно Осирису, возрождается с каждой новой серией и способен к возрождению бесконечному. Потому что он — просто функция, индексы которой можно менять и менять. В этом смысле оба супергеронта имеют большое основание претендовать на статус героя в античном смысле слова. Три десятка книг, два десятка фильмов о Бонде ничего не прибавляют и не развивают в характере флеминговского персонажа. На протяжении двенадцати серий лиозновского фильма, вопреки внешней заявке на психологичность, характер советского разведчика остается статичным, заданным — на уровне досье, прочитанного еще в первой серии. Все серии (или книги) — не углубление характера, но иллюстрация к заявленной характеристике. Суперзадача героя-функции — что-то вроде задачи рыцаря Георгия: побороть мировое зло в форме фашизма, коммунизма, терроризма, любого иного «изма». Тот же Эко скомбинировал свой анализ с идеей Леви-Стросса о бинарных

¹¹ Лихачев Д. Эпическое время былины / Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 192–200.

¹² Речь идет о схеме, которую предлагает У. Эко в шестой главе книги «Роль читателя». — *Прим. авт.*

¹³ Адамович М. «Не думай о "Мгновениях" свысока» // Искусство кино. № 3, 2002 // URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2002/03/p3-article14> (дата обращения: 31.03.2017).

¹⁴ Подр.: Лихачев Д. Эпическое время былин / Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 192–200. Лихачев Д. Эпическое время русских былин // Сборник в честь академика Б.Д. Прекова М.; Л.: АН СССР, 1952. С. 55–63.

¹⁵ Лихачев Д. Эпическое время русских былин // Сборник в честь академика Б.Д. Прекова М.; Л.: АН СССР, 1952. С. 62.

¹⁶ Фрагмент в треугольных скобках был удален из текста в фильме, что само по себе тоже очень показательно. — Прим. авт.

опозициях и показал, как они управляют главными характерами эпопеи-триллера и выстраивают особую структуру координат некоей идеологической модели современности»¹³.

Именно такой подход характерен для эпического нарратива в жанре былин: в многосерийных конструкциях, за которыми стоит концепция эпичности, возникают богатыри, действующие во благо Родины без учета положительного или отрицательного образа «царя», который ждет от них подвига. Их подвиг существует именно во имя Родины, а не в рамках верховной воли, оправданность которой со временем может быть дискредитирована. На отделение интересов народа от роли главы государства обращает внимание Д.С. Лихачев, когда описывает эпическое время былин: помещенные в одно и то же время, сказания о богатырях, героях, свободных от «вертикали власти» в Киеве, оставались в народной памяти во времени, ассоциированном с князем Владимиром, хотя фактически литературный слой былин свидетельствует о том, что многие «богатырские подвиги» были совершены значительно позже¹⁴.

Обратим внимание на следующее утверждение: «Владимир был положительным лицом только постольку, поскольку он символизировал собою время единства Руси, “эпическое время”, время богатырских возможностей. Однако положительное отношение к Владимиру не переходило в его идеализацию. Народ никогда не равнял его со своими богатырями. Только богатыри были выразителями народных идеалов. Владимир не был богатырем: он сам не сражался с врагами Руси, он был пассивен, служил пассивным центром объединения богатырей»¹⁵.

Так же и первые фильмы о войне эпохи «оттепели», при которой было позволено не говорить о подвиге лично И. Сталина, помещают на первый план героя-богатыря, в том числе и парадоксально-неожиданного, что является частью создания нового эпоса: о самоотверженных героях, защищавших Родину без оглядки ни на что, включая личные обстоятельства. Здесь стоит вспомнить и фразу из переписки Сталина с Рузвельтом, которая звучит в последней серии: «Что касается моих информаторов, то, уверяю Вас, это очень честные и скромные люди, которые выполняют свои обязанности аккуратно и <не имеют намерения оскорбить кого-либо. Эти люди>»¹⁶ многократно проверены нами на деле». Именно эти слова из текста письма, помимо особой драматичности момента, продиктованной конфликтом фильма, за завязкой и развитием которого мы следили с первой серии, звучат еще ярче, так как оказываются закадровым текстом при проходе Исаева-Штирлица, который в рамках

¹⁷ Большая часть анекдотов построена на языковой игре, основной прием в анекдотах — это каламбур, и, как отмечает А.Ф. Белоусов, Штирлиц — единственный герой анекдотов, чей образ «дурака» создается именно таким образом. Подр.: Белоусов А.Ф. Анекдоты о Штирлице // Живая старина № 1, 1995. С. 16–19; Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / Языки славянской культуры. М.: Кошелев, 2002. 547 с.

зрительских ожиданий должен получить возможность вернуться домой. Но... «честный и скромный» герой-богатырь, узнав, возможно, об очередном ордене, возвращается к своему подвигу во имя народа, не рефлексировав о правде, о войне и советском руководстве того времени.

Былинный, эпический герой не может существовать и бытовать без слушателя. Неоднократно отмечалось, в том числе в исследовании У. Эко, что вклад читателя в образ того же Бонда сложно переоценить. Былинный герой должен выйти за рамки самого нарратива, так, собственно, и возникали анекдоты о Штирлице, поскольку он стал частью народного эпоса. При этом отметим, что по структуре и идее анекдоты о Штирлице отличаются от тех, что посвящены Чапаеву или поручику Ржевскому¹⁷. Возможно, именно модель с закадровым голосом «автора» подтолкнула к такому типу анекдотов, построенных на лингвистических парадоксах. «Авторский» голос, разъясняющий все слишком подробно и подчеркивающий дистанцию между зрителем и героем, — все это привело к тому, что у Штирлица, как и у героя анекдотов, основной характеристикой становится рефлексия («подумал Штирлиц»), в то время как у Чапаева — житейская мудрость по сравнению с младшим товарищем («Понимаешь, Петька»), а у поручика Ржевского — пошлые шутки.

Герой застойного времени

Мы рассмотрели два параметра: Штирлиц как идеализированный образ советского разведчика и Штирлиц как Бонд/анти-Бонд — былинный герой. Собственно, из сочетания этих двух характеристик возникает и *третий уровень интерпретации* образа главного героя «Семнадцати мгновений весны». Некоторые исследователи обращали внимание¹⁸, что создавая идеальный образ советского разведчика, противопоставленного зарубежной традиции отображения шпионов, режиссер на самом деле предлагал зрителю *не героя времен Великой Отечественной войны, а героя современного, то есть начала 70-х годов XX века*. Штирлиц, как выясняется, закончивший физико-математический факультет по специальности «квантовая механика» — образец советского интеллигента тех лет, особенно в сравнении с «бонзами» Рейха, которые, как следует из «Информации к размышлению», не могут похвастаться наличием у них высшего образования. «Тихонов действительно воплотил в Штирлице почти идеальный образ умного, сдержанного и самоироничного интеллигента, в то же время освобожденного от стереотипных интеллигентских слабостей. Железного интеллигента. Играющего в шахматы и на

¹⁸ Адамович М., Липовецкий М., Ловелл С. и пр.

¹⁹ Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта // Неприкосновенный запас, № 3, 2007 // URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html> (дата обращения: 31.03.2017).

роле. Знающего толк в старинных книгах и в античном искусстве. Деликатного по отношению к окружающим и в то же время закрытого для посторонних глаз. Вежливого даже во время допроса и подавляющего собеседника псевдорациональными софизмами», — пишет М. Липовецкий¹⁹.

Стоит обратить внимание и на выбор артиста для исполнения главной роли: «Недаром Юлиан Семенов продвигал на эту роль Арчила Гомиашвили, уже сыгравшего Остапа Бендера в фильме Леонида Гайдая (1971), тогда как Лиознова видела в роли Штирлица Олега Стриженова, главного романтика 1960-х, ассоциирующегося как с героическим Оводом из фильма Александра Файнциммера и Николая Акимова (1954), так и с аристократом Говорухой-Отроком из «Сорок первого» Григория Чухрая (1956). Тихонов оказался удачным компромиссом между этими интерпретациями Штирлица — то есть сам выступил в роли медиатора между двумя полярными версиями интеллигентской самореализации: героико-романтической и плутовской»²⁰.

К началу 1970-х В. Тихонов сыграл «интеллигентов», резко отличающихся от его более ранних опытов в таких фильмах, как фильм С. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1957) или В. Ивченко «Чрезвычайное происшествие» (1959). До того, как стать Штирлицем, Тихонов сыграл Андрея Болконского (режиссер С. Бондарчук, «Война и мир», 1965) и сомневающегося, несколько потерянного после разоблачения культа личности учителя истории в фильме С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» (1969).

Штирлиц — герой «нашего» времени, то есть времени выхода фильма, а вовсе не того времени, о котором рассказывается в сюжете. Собственно, и главная его интрига — проблема сепаратных переговоров, которую разоблачает и предотвращает Штирлиц, — история идеологически более важная в период Холодной войны, нежели попытка описать народный подвиг, как это сделано в фильме «Вызываем огонь на себя» и в какой-то степени в картине «Майор «Вихрь». Штирлиц по факту — герой современный, а не ретроспективный: все его характеристики и качества идеализированного разведчика релевантны именно в парадигме нарратива 1970-х годов, где Запад выступает уже не союзником, а врагом. И «идеальные» качества главного героя совпадают со стереотипами и ожиданиями советского интеллигента. Штирлиц, «заказной» идеальный разведчик и анти-Бонд, существует в пространстве представлений об идеальном интеллектуале 1970-х, с образованием в квантовой физике, с фортепиано, теннисом, встречами в музее со своими агентами, он даже не стреляет в спину Клаусу, ждет, когда тот повернется. Как и само

²⁰ Там же.

воссоздание по «заказу» КГБ истории о вымышленных героях-разведчиках служило текущим целям создания позитивного образа сотрудника спецслужб, так и идеализированный, практически былинный образ главного героя фильма не имел отношения к событиям 1940-х годов — в нем отобразился идеализированный образ времени выхода фильма. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович М. «Не думай о “Мгновеньях” свысока» // *Искусство кино*, № 3, 2002. — С. 74–85.
2. Белоусов А.Ф. Анекдоты о Штирлице // *Живая старина*, № 1, 1995. — С. 16–19
3. Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта // *Неприкосновенный запас*, № 3, 2007 // URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html> (дата обращения: 31.03.2017).
4. Лихачев Д.С. Этическое время былин / *Поэтика древнерусской литературы*. — М.: Наука, 1979. — 360 с.
5. Павлов В.Г. Операция «Снег». — М.: Гей, 1996. — 272 с.
6. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / *Языки славянской культуры*. — М.: Кошелев, 2002. — 547 с.
7. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. — М.: Изд-во РГГУ, 2005. — 502 с.
8. Chapman J. *Licence to thrill: a cultural history of the James Bond films*. NY, NY. 2007. — 336 p.
9. Lovell S., 'In Search of an Ending: Seventeen Moments and the Seventies' / *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Indiana University Press, 2013. — P. 303–321

REFERENCES

1. Adamovich M. «Ne dumay o “Mgnovenyakh” svysoka» [Don't Think on “Moments” Condescendingly]. // *Iskusstvo kino*, № 3, 2002. — P. 74–85.
2. Belousov A.F. *Anekdoty o Shtirlitse* [Anecdotes about Shtirlits] // *Zhivaya starina*, № 1, 1995. — P. 16–19.
3. Lipovetsky M. *Iskusstvo alibi: «Semnadsat mgnoveny vesny» v svete nashego opyta* [The Art of Alibi: “Seventeen Moments of Spring” in our Experience] // *Neprikosnovenny zapas*, № 3, 2007 // URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html> (дата обращения: 31.03.2017).
4. Likhachev D.S. *Epicheskoye vremya bylin* [Epic Time in Bylina] / *Poetika drevnerusskoy literatury*. — M.: Nauka, 1979. — 360 p.
5. Pavlov V.G. *Operatsiya “Sneg”* [Operation “Snow”]. — M.: Geya, 1996. — 272 p.
6. Sannikov V.Z. *Russky yazyk v zerkale yazykovoy igry* [Russian in the Language Game Mirror] / *Yazyki slavyan. Kultury*. — M.: Koshelev, 2002. — 547 p.
7. Eco U. *Rol chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. — M.: Izd-vo RGGU, 2005. — 502 p.
8. Chapman J. *Licence to thrill: a cultural history of the James Bond films*. NY, NY. 2007. — 336 p.
9. Lovell S. 'In Search of an Ending: Seventeen Moments and the Seventies' / *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Indiana University Press, 2013. — P. 303–321.

Contemporary Hero in the Wartime Chronotope

Aleksey B. Muradov

Associate Professor

Ksenia A. Shergova

PhD in Arts, Associate Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The focal point of the analysis are Tatiana Lioznova's *TV-series 17 Moments of Spring*. This notable Great Patriotic War movie presents a protagonist that partakes spring 1945' events not as a historical, distanced personality but as a contemporary of the time of the release.

This statement is supported with three-layered analysis of the character presentation.

The initial layer of analysis implies that Stierlitz character (a Soviet spy, acting deep undercover within the highest ranks of Nazi Germany) develops an idealized presentation of an intelligence officer as in earlier Soviet films. The character does not provide a viewer with the option of self-identification, becoming an archetype — this conversion allocates the story to an epic space, not a historical context.

Considering Stierlitz' character as a super-spy, a loner implies a second layer of interpretation: a contest-comparison with the most known espionage character of the 20th century, James Bond. Meanwhile the creator shape Stierlitz rather pretentious anti-Bond, they use numerous specific tools to accentuate the difference. Among those we point a “time theme” that plays an important part in storytelling and general film design (“time” is present in the series title, it repeatedly returns in soundtrack, and notoriously present in the character's persistent slowness). A few other details involve a third layer of the character's interpretation: Stierlitz embodies contemporary image of a 1960–1970's Soviet technical intelligentsia – in terms of the release “a hero of our time”.

Multilayered interpretation of the Stierlitz character provides *17 Moments of Spring* a very specific place in the history of Soviet television and film production. Tatiana Lioznova used a number of creative methods that allowed her to bridge 1945' events with her contemporaries and to significantly contribute into the Soviet archetypal construction.

KEY WORDS: Great Patriotic War (WW2), intelligence officer, multi-episode TV-show, protagonist, Stierlitz