

Война как протагонист: философская проблематика фильма «Иди и смотри» Элема Климова*

Р.В. Гуляев

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия

Аннотация

В статье рассматриваются основные теоретические проблемы изображения войны в кино и анализируется, как они решены в фильме Э.Г. Климова «Иди и смотри». Традиционный военный кинематограф фокусируется на героических действиях и жертвенности персонажей, зачастую перенося на экран сюжеты национально-исторической мифологии. Война, помещенная в такие рамки, выглядит увлекательным и зрелищным действием. Климов, по мнению автора статьи, стремится уйти от данной модели и, хотя берет за основу идеологически конвенциональный сюжет о борьбе советских партизан против оккупантов, ставит задачу передать в первую очередь шокирующее и травмирующее воздействие, которое боевые действия оказывают на участников. В этом аспекте становится возможной параллель с интенцией теоретика войны XIX века Карла фон Клаузевица развенчать взгляды «кабинетных» теоретиков и выделить факторы, под действием которых война превращается в «область физических усилий и страданий». К таким факторам относятся опасность, физическое напряжение, недостаток сведений и случайность. «Иди и смотри» Климова, в отличие от предшествующих произведений военного кинематографа, последовательно моделирует воздействие этих факторов как на героя, так и на зрителя. Главное различие, согласно авторской позиции, состоит в том, что Клаузевиц выводит в своей теории фигуру военного гения, т.е. того, кто способен за счет опыта, компетенции и силы духа преодолеть неблагоприятные обстоятельства и навязать противнику свою волю. В фильме Климова такая фигура отсутствует; мы видим войну глазами подростка, который к ней не готов ни физически, ни морально. И, хотя в процессе фильма он начинает получать опыт и внутренне изменяться, в конце – сломлен и опустошен. В итоге фильм оказывается

* Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 21-04-028) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2021–2022 гг.

ни провоенным, ни антивоенным высказыванием, а полноценным исследованием природы войны и попыткой реконструировать специфический опыт, который формируется под ее воздействием.

Ключевые слова: философия войны, философия искусства, Клаузевиц, насилие, идеология, партизан, кино.

Гуляев Роман Владимирович – кандидат философских наук, старший преподаватель Школы философии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

rgulyaev@hse.ru

<https://orcid.org/0000-0002-2558-1847>

Для цитирования: Гуляев Р.В. Война как протагонист: философская проблематика фильма «Иди и смотри» Элема Климова // Философские науки. 2021. Т. 64. № 6. С. 125–146.

DOI: 10.30727/0235-1188-2021-64-5-125-146

War as a Protagonist: Philosophical Problems in the film *Come and See* by Elem Klimov*

R.V. Gulyaev

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia*

Abstract

The article examines the main theoretical problems of depicting war in cinema and analyzes how they are solved in E.G. Klimov's film *Come and See*. Traditional war cinematography focuses on heroic actions and personal sacrifice, often portraying plots of national historical mythology on the screen. The war, placed in such a framework, looks like a fascinating and spectacular action. The author argues that Klimov seeks to get away from this model. Although he takes as a basis an ideologically conventional plot about the struggle of Soviet partisans against the invaders, he sets the task of conveying, first of all, the horrifying and traumatic effect that hostilities have on the participants. In this aspect, it becomes possible to parallel with the intention of the 19th century war theorist Karl von Clausewitz to debunk the views of "armchair" theorists and highlight the factors under the influence of which war turns into "the realm of physical exertion and

* The publication was prepared in the course of the research (no. 21-04-028) within the framework of the Program "Scientific Foundation of the National Research University Higher School of Economics (NRU HSE)" in 2021–2022.

suffering.” These factors include danger, physical stress, lack of knowledge, and accident. Klimov’s *Come and See*, in contrast to previous works of military cinema, consistently simulates the impact of these factors on both the hero and the viewer. According to the author, the main difference is that Clausewitz deduces in his theory the figure of a military genius, i.e. someone who, through experience, competence and fortitude, is able to overcome unfavorable circumstances and impose his will on the enemy. There is no such figure in Klimov’s film; we see war through the eyes of a teenager who is not ready for it either physically or morally. Although in the course of the film he begins to gain experience and change internally, in the end he is broken and devastated. As a result, the film turns out to be neither a pro-war nor an anti-war statement, but a full-fledged study of the nature of war and an attempt to reconstruct the specific experience that is formed under its influence.

Keywords: philosophy of war, philosophy of art, Clausewitz, violence, ideology, partisan, cinema.

Roman V. Gulyaev – Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer of National Research University Higher School of Economics.

rgulyaev@hse.ru

<https://orcid.org/0000-0002-2558-1847>

For citation: Gulyaev R.V. (2021) War as a Protagonist: Philosophical Problems in the film *Come and See* by Elem Klimov. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. Vol. 64, no. 6, pp. 125–146. DOI: 10.30727/0235-1188-2021-64-5-125-146

Введение

«Люди, не испытывавшие опасностей войны, представляют ее себе скорее привлекательной, чем отталкивающей», – заявляет классик философии войны Карл фон Клаузевиц [Клаузевиц 1998, 99]. Возможно, ни в одной сфере это наблюдение не получило такого очевидного подтверждения, как в кинематографе. Война, изображенная на экране, предстает настолько увлекательным зрелищем, что до определенного момента считалось [Ebert 2016, 51] проблематичным снять по-настоящему убедительный антивоенный фильм. Можно предположить, почему это происходит. Ярko выраженный конфликт между сторонами; насилие, которое зритель наблюдает из безопасного положения по эту сторону экрана, раскрытие характеров героев в экстремальных условиях делают войну максимально кинематографичным исходным материалом, даже если изначальной интенцией авторов было критическое ее осмысление. Единственная, вероятно, возможность избежать «увлекательности» войны – оставить собственно боевые дей-

ствия за кадром, как в «Двадцати днях без войны» А. Германа¹, либо придать им условный характер, как в «Летят журавли» М. Калатозова или в «Ивановом детстве» А. Тарковского, и сосредоточиться на историях героев, для которых война оказывается лишь фоном. Однако в 1985 году вышел фильм, который разрушил описанную модель. С одной стороны, война не выведена в нем за скобки: ключевые сцены представляют собой изображение организованного насилия, выполненное на беспрецедентном уровне техники и реализма. С другой – фильм оказал такое воздействие на попытки глорификации войны в кино, что после его выхода тема Великой Отечественной фактически пропала из советского и постсоветского кинематографа [Youngblood 2001; Шпагин 2005] как минимум на последующие 15 лет. Речь идет о фильме «Иди и смотри» режиссера Элема Германовича Климова, оказавшем влияние на последующую традицию военного кино как с точки зрения киноязыка, так и с точки зрения зрительского восприятия; в то же время вызываясь неоднозначном по идеологическому содержанию.

Модели интерпретации фильма Климова

Российский исследователь Виталий Куренной в своей работе «Философия фильма» описывает [Куренной 2009, 165–167] две существующие модели исторического фильма. В рамках первой тот или иной исторический сюжет служит лишь материалом, доносящим до зрителя некую универсальную идею, и потому исторический антураж может быть сколь угодно экзотичным или даже фантастическим. Вторая модель («национально-исторические» или «исторические в собственном смысле») решает иную задачу: в фильмах установлена историческая преемственность между прошлым и настоящим. При их просмотре зритель воспринимает то, что происходит, как относящееся к нему лично, лучше понимает, кто он и откуда произошел. Таким образом, «хороший» исторический фильм, по мнению Куренного, – это фильм, который четко отвечает на два вопроса о том, какие ценности и идеи он транслирует; почему зритель должен воспринимать эти ценности и идеи всерьез. В частности, исследователь утверждает: «Основная функция исторического художественного фильма – не познавательная (когда уместно ставить вопрос об истинности

¹ В фильме показаны сцены боя (налет авиации в начале, артиллерийский обстрел в финале), но из-за кратковременности, хаотичности, а главное, отсутствия противника в кадре они производят впечатление, скорее, стихийной силы, чем вооруженного противостояния.

или ложности), а ценностно-идеологическая... Художественные произведения в этом смысле не сильно отличаются от профессиональной политической истории, которая, как известно, всякий раз переписывается под нужды текущей политической ситуации» [Куренной 2009, 169].

К какой модели отнести фильм Климова? На первый взгляд, он вполне укладывается во вторую модель, «национально-историческую». В центре повествования – жизнь партизанского отряда (т.е. один из немногих идеологически допустимых для советской эпохи ракурсов на жизнь оккупированных территорий)²; главный герой – подросток, который вынужден занять место взрослых и взять на себя ответственность за освобождение родной страны. Обе эти черты характеризуют войну именно на Восточном фронте и в первую очередь апеллируют к культурно-историческому багажу советского и постсоветского зрителя. Немцы показаны абсолютным злом, пленный офицер СС произносит программный монолог о том, что не все народы имеют право на существование (и, таким образом, война идет не против Германии, а против фашизма, и она наделена чертами экзистенциального конфликта). Кульминацией фильма является длинная и подробная сцена сожжения немцами мирной деревни вместе с жителями; документальные кадры жертв войны и финальный титр устанавливают связь с реальными событиями Второй мировой на белорусской территории. Некоторые авторы, признавая изобразительную силу фильма и степень его воздействия на зрителя, не видят существенных расхождений взгляда Климова и официальной советской идеологии, а соответственно, какой-либо теоретической новации [Goodman 1987; Le Fanu 2020]. Однако более пристальный взгляд на фильм делает расхождения заметными. Если рассматривать «Иди и смотри» как кино о партизанах, сразу становится очевидным, что фильм не вполне «работает» в таком качестве. Согласно классическому определению, партизан – это не просто солдат, действующий в тылу врага; он отказывается от правил и обычаев войны, стратегии и тактики регулярных армий, размывает границу между комбатантом и некомбатантом, переходит к «настоящей вражде вплоть до истребления» [Шмитт 2007, 21]. Партизан не останавливается ни перед чем, если это может дать ему преимущество перед противником, и не рассчитывает на благородство или защиту обычаями войны для себя. В отличие от фильмов, в которых указанные особенности партизанства

² Кино о партизанах как часть национального мифа о Второй мировой не является специфически советской чертой. О югославском послевоенном кинематографе см., например: [Horton 1987–1988].

являются центральной темой («Битва за Алжир» Д. Понтекорво, «Проверка на дорогах» А. Германа, из более поздних – «Война» А. Балабанова), Климов не сосредоточен на изображении специфики партизан и черт, выделяющих их в сравнении с традиционными формами военной организации. В «Иди и смотри» зритель увидит и вражду, и истребление, но не дано никакого объяснения, почему партизаны воюют именно так, в чем их специфическая стратегия. Более того, изображение жизни в партизанском отряде в целом совпадает с тем, как в военном кино изображена повседневность регулярной армии (с оговорками, которые рассмотрим далее в статье).

Другая возможная оптика – также востребованная в советской традиции нарративная модель «детей-мучеников» [Елисеева 2018; Кадлец 2018; Келли 2009]. Главные герои фильма молоды, мы видим происходящее их глазами. Но, в отличие от рассказов о пионерах-героях, фильм Климова не апеллирует к юношеской аудитории и не предлагает главного героя в качестве идентификационной модели. Подростки в фильме не присутствуют как отдельная возрастная группа: дружба Флеры с неназванным деревенским мальчиком (с которым они вместе ищут оружие в открывающей сцене) обрывается одновременно с его уходом в лес. В отряде Косача, в деревне Переходы встречаются герои, близкие Флере по возрасту, но это не влияет на его атомизированность и потерянность. Функционально дети и подростки в фильме не отличаются от взрослых. Окончательно вопрос о том, к какой возрастной группе принадлежит Флера, решается, когда немецкий офицер предлагает покинуть обреченный амбар взрослым без детей; Флера выходит, и его никто не останавливает. «Героический дух советской молодежи», который воспевают произведения данной модели, в фильме отсутствует: и потому, что в нем нет как таковой молодежи, и потому, что Флера не совершит ничего героического и, в отличие от многих, останется жив.

Какой подход выбрать, если возможности исчерпаны? В данном анализе будем исходить из гипотезы о том, что «Иди и смотри» является военным фильмом в собственном смысле; главным объектом изображения в нем выступает война как таковая – организованное насилие, обладающее своей особой логикой [Калдор 2015, 54]. Война больше не фон для человеческих историй и не средство раскрытия персонажей. Напротив, герои сводятся преимущественно к роли ее свидетелей и жертв. Вторая мировая оказывается частным случаем войны вообще; Климов создает произведение, на базовом уровне апеллирующее к любому зрителю, не ограниченное национально-историческими рамками.

С учетом такой позиции трактат «О войне» Карла фон Клаузевица представляется ключевым текстом, раскрывающим содержание войны как явления и ее отличия от остальных форм человеческой деятельности. Обращение к нему позволяет увидеть и объяснить особенности фильма, ускользающие при обычном взгляде на него.

Ключевым для понимания проблематики фильма Климова можно считать следующий пассаж. Клаузевиц пишет: «Деятельность на войне подобна движению в противодействующей среде. Как невозможно в воде легко и отчетливо воспроизвести самые естественные и несложные движения, простую ходьбу, так и на войне обычных сил недостаточно, чтобы держаться хотя бы на уровне посредственности» [Клаузевиц 1998, 107]. Основная проблема кино о войне видится именно в этом: фильм как форма жестко ограничен по времени, вместе с тем должен рассказать связную историю. Поэтому неизбежно концентрируется на выдающихся событиях и героических свершениях, а рутинные действия не попадают в кадр либо даются героям очень легко. Клаузевиц фокусирует внимание в первую очередь на повседневности войны. Противодействующая среда, о которой говорится в приведенной цитате, создает «трение» между тем, что было запланировано, и тем, что получилось в реальности; складывается из четырех основных факторов. Это – опасность, физическое напряжение, недостаток сведений и, наконец, случайность [Клаузевиц 1998, 84]. Описанные факторы будут действовать независимо от того, кто является субъектом действия – политик, военачальник или рядовой солдат; в зависимости от ситуации может различаться степень воздействия каждого из факторов, но их опосредующее влияние неразрывно связано с войной как деятельностью. Без их учета невозможно адекватное понимание войны, например, через вербальное изложение последовательности событий. В то же время именно кино, которое оперирует образами, а не словами [Youngblood 2001, 855], обладает уникальной возможностью полнее передать то, что чувствует участник боевых действий, с учетом этих факторов. Остается загадкой то обстоятельство, опирался ли Климов при создании фильма на концепцию Клаузевица (хотя трактат «О войне» был известен в СССР [Соколов 2019]). Но и сам прусский теоретик настаивал [Клаузевиц 1998, 32–33] на том, что не стремился создать оригинальную концепцию, а лишь обобщил опыт «людей, знакомых с военным делом» (не исключая из их числа и себя); можно предположить, что Климов и Клаузевиц пытаются исследовать и передать в сущности близкий опыт: один как кинематографист, другой как философ.

Передача чувства опасности

С первых сцен фильма герои заглядывают в камеру, разрушая «четвертую стену» между собой и зрителем, лишая последнего комфортной позиции отстраненного наблюдателя. Еще более шокирует эпизод, когда Флера и Рубеж, пытаясь увести корову, попадают под пулеметный обстрел: «четвертую стену» разрушает очередь трассирующих пуль, летящих в объектив камеры (а значит, в зрителя)³. Многие сцены сняты длинным кадром (без монтажных склеек), моделирующим субъективный взгляд, неспособный сфокусироваться на одном предмете; самый известный звуковой эффект (воспроизведенный, в частности, С. Спилбергом в «Спаси рядового Райана») – приглушенные внешние звуки, перебиваемые ритмом собственного дыхания, – передает контузию Флеры от близкого разрыва бомбы. В результате фильм изображает не просто реальность, а то, как герой ее воспринимает, и оказывается не столько зрелищем, сколько опытом сопереживания. Подобные попытки предпринимали и ранее. Вспомним сцену с кружащимися березами из упомянутого «Летят журавли»: движение камеры моделирует взгляд упавшего навзничь смертельно раненного героя, а параллельный монтаж – воспоминания особенно ярких моментов жизни. Но только у Климова экспрессионистские приемы сочетаются с предельным реализмом⁴ происходящего в кадре. Чтобы показать, как эти приемы работают в совокупности, рассмотрим одну сцену: Флера и Глаша гуляют рядом с партизанским лагерем в тот момент, когда на него совершает налет немецкая авиация с последующей высадкой десанта. Оглушенный взрывом, Флера мечется по подлеску, пытаясь спрятаться; нам неизвестно, кем и откуда выпущенные пули выбивают щепки из деревьев вокруг него, срезают ветки, высекают искры. Тем самым нарушается конвенция изображения сцен перестрелки, восходящая как ми-

³ В определенном смысле эту сцену можно назвать инверсией другого известного приема: субъективная камера дополняется проекцией руки со стреляющим оружием, и зритель тем самым смотрит глазами ведущего бой героя (наиболее известна подобная сцена в «Брате-2» А. Балабанова, но аналогичный прием используется, например, еще в «А зори здесь тихие» 1972 года). Значимое различие очевидно: в одном случае зритель оказывается в позиции стреляющего, в другом – того, по кому стреляют.

⁴ См. комментарии художника-постановщика В. Петрова в дополнительных материалах к DVD-изданию фильма компании *Ruscico* (2001), где он рассказывает об использовании реальных боеприпасов вместо пиротехники и объясняет мотивы такого выбора: особенности почв на месте съемок не позволяли реалистично передать эффект взрывной волны традиционными способами.

нимум к «Большому ограблению поезда» (1903) Э.С. Портера: зритель за счет построения кадра или монтажных склеек должен видеть, кто в кого стреляет (и, как правило, результат стрельбы). В снятой Климовым сцене не остается ничего от увлекательности и зрелищности перестрелок традиционного кино; зрителю передано лишь чувство парализующего ужаса, который испытывает впервые оказавшийся под огнем человек.

Далее камера переключается на субъективный взгляд героя; из дыма появляется огромная фигура немецкого парашютиста, не помещающаяся целиком в кадр. Лицо не показано, но во всех подробностях видны камуфляжная куртка, подсумки, рука, держащая автомат; немец срывает с ветки шишку и небрежно отбрасывает ее в сторону. Флера в полном оцепенении сидит в воронке от взрыва и лишь механически моргает, когда брошенная шишка попадает в него. Только в этот момент зритель понимает, как близко противники находятся друг от друга и насколько ситуация асимметрична: в противоположность вжавшимся в воронку Флере и Глаше, немцы идут в полный рост, расслабленно переговариваются и не утруждают себя поисками тех, в кого только что стреляли, — для них нет более угрозы. Сцена завершена общим планом: поляну, накрытую сюрреалистичным багровым небом, не спеша пересекает цепь десантников (и впервые видно, как их много); слышны приглушенная немецкая речь и судорожное дыхание Флеры.

Вместо привычных военных фильмов, где герои легко уничтожают танки, самолеты и толпы условно изображенных солдат противника, зритель (едва ли не впервые в советском, а возможно, и мировом кино) наблюдает и понимает, насколько страшно хотя бы просто оказаться рядом с врагом. Неспособность сопротивляться, вести бой не показана в данном случае как следствие морального дефекта, трусости. Понятным становится, что не из трусости главный герой пошел добровольцем в партизаны. Но в бою и Флера, и Глаша в равной степени парализованы ужасом, винтовка волочится за ними на ремне не как оружие, а какременительный багаж. Зритель также беспомощен: мы ничего не слышим, потеряны в пространстве (т.к. видим отдельно Флеру, отдельно немцев, не можем оценить ни их взаимное расположение, ни расстояние между ними) и во времени (в следующей сцене герои сооружают шалаш для ночлега — непонятно, это происходит в тот же день или в другой, пропущены еще события и т.д.). Клаузевиц завершает главу, посвященную роли опасности на войне, словами: «Нужна восторженная, стоическая храбрость, властное честолубие или старая привычка к опасности, чтобы в

этой затрудняющей всякую деятельность обстановке результат работы *был не ниже той нормы, которая у себя в кабинете кажется такой обыкновенной* (курсив мой. – Р. Г.)» [Клаузевиц 1998, 101]. Несложно заметить, что, как и Клаузевиц, Климов стремится преодолеть «кабинетный» взгляд на войну: «Иди и смотри» впервые в советском кино позволяет настолько непосредственно ощутить парализующее действие страха, оценить усилия, которые требуются, чтобы его преодолеть, и демонстрирует героя, у которого ни привычки, ни стоическая храбрость не успели появиться.

Неизвестность и недостаток сведений

«Война – область недостоверного; три четверти того, на чем строится действие на войне, лежит в тумане неизвестности, и следовательно, чтобы вскрыть истину, требуется прежде всего тонкий, гибкий, проницательный ум» [Клаузевиц 1998, 80]. Тем не менее в жанровом кино о войне ключевую роль играет экспозиция: описание обстановки и планов сторон. Могут быть представлены развернутые сцены совещаний штабов, как в «Освобождении» Ю. Озерова, или короткий диалог, как в «Александре Невском» С. Эйзенштейна. Посредством одной монтажной склейки зритель может перемещаться между противоборствующими сторонами, узнавать и сравнивать их планы, представлять логику того или иного решения. Он, как правило, видит и знает больше героя: так, в первой серии «Семнадцати мгновений весны» зритель, а не Штирлиц, «присутствует» на совещаниях нацистского руководства и раньше, чем герой, узнает о планах сепаратных переговоров с западными союзниками. Зрителя тем самым наделяют атрибутами всеведущего и вездесущего наблюдателя, способного проследить военный план от момента его возникновения до воплощения. Знание исторического хода событий, т.е. наличие внедигетической информации, дополнительно усиливает его позицию всеведения, но она не отменяет драматизма в сюжете произведения. Мы знаем, как завершились Ледовое побоище или Вторая мировая. Но какую роль в этом сыграют герои фильма, выживут они или погибнут?

В «Иди и смотри» позиция всеведущего наблюдателя последовательно деконструируется. Открывающий титр – «Белоруссия, 1943» – не позволяет привязать действие фильма к определенному району или военной операции. Мы можем знать, что где-то параллельно идет Курская битва, что через год начнется операция «Багратион» и т.д. Однако все это не соотносится с действием фильма и не помогает ориентироваться в происходящем. Невозможность встроить события фильма в более широкий контекст усугубляется и тем, что мы практически ничего не знаем о герое

и его мотивации. Гражданином какой страны он был до войны⁵? Где его отец? Почему он так стремится вступить в партизаны? Приведем для сравнения пример. «Проверка на дорогах» А. Германа открывается сценой, в которой немецкие солдаты на глазах крестьян обливают бензином собранную картошку, обрекая их на голод. В «А зори здесь тихие» С. Ростockого и «Ивановом детстве» А. Тарковского⁶ даны сцены воспоминаний героев о мирной жизни, прерванной нападением врага. В фильме Климова мы должны держать в уме финал (сожжение немцами деревни и убийство жителей), чтобы понимать мотивы героя в начале, что, очевидно, является искусственной операцией по отношению к произведению⁷. Без этого зритель находится в том же положении, что и Флера в отряде Косача. Мы попадаем в ситуацию, не имея полной информации о предшествующих событиях и возможных последствиях (например, по пути в отряд вместе с ним в телеге везут связанного человека, который говорит по-немецки, и сразу у нас возникают вопросы о том, кто он – военный, гражданский чиновник, колонист, не являются ли дальнейшие события реакцией на его похищение); мы окружены множеством незнакомых людей, у которых свои истории, свой круг обязанностей, свои взаимоотношения, но не знаем даже их имен. Флера, в гражданском костюме, с притороченным за спиной чемоданом вместо вещмешка, здоровается с каждым встречным, попадает на общее фото, но остается безымянным «новеньким», который никого не знает и не понимает, что происходит вокруг. Это непонимание лишь усугубляется сценой, в которой командование отряда обращается к бойцам накануне выступления. Формально это – брифинг, изложение обстановки, но в действительности звучат только лозунги («партизан не спрашивает, сколько фашистов, он спрашивает, где они» и т.п.) и общие слова о надвигающейся угрозе блокады. Более того, эта сцена – последний момент фильма, где Флера является бойцом, единицей воинского подразделения; последний приказ командира, который он получает, о том, чтобы

⁵ Имена героев, которые нам известны, – Флера (т.е. Флориан) и староста Юстин – латинские, т.е. как минимум можно предположить их католическое вероисповедание; возможно, гражданами СССР они стали лишь после 1939 года.

⁶ О параллелях см.: [Brubaker 2010–2011].

⁷ Расправы над мирным населением по схожему с изображенным в фильме сценарию начались сразу после нападения Германии на Польшу в 1939 году (см.: [Снайдер 2015, 163–169]). В определенном смысле фильм Климова может быть рассмотрен в контексте национальных нарративов государств Восточной Европы и Прибалтики, оказавшихся между двумя тоталитарными режимами. Но это – тема для отдельного исследования.

отдать свои ботинки другому партизану и оставаться в лагере. В дальнейшем он будет примыкать то к одной, то к другой группе. Но и крестьяне на острове, и жители деревни Переходы, принимающие его к себе, не относятся к комбатантам. Их цель – выжить, а не воевать. Они еще меньше, чем Флера, знают, что происходит вокруг, и в такой же малой степени способны противостоять тому, что с ними произойдет. Чувство страха, одна из причин физических изменений главного героя в течение фильма, возникает задолго до того, как в кадре появляется первый немец; это – страх солдата, оказавшегося в тылу врага в одиночестве, без поддержки, приказов и понимания, что делать дальше.

«Туман неизвестности» проявляется не только в недостатке информации, но и в физической неспособности видеть; в ряде сцен фильма он воплощен буквально, когда из тумана внезапно появляются силуэты людей и техники. В отличие от большинства военных фильмов (где, например, часто используется ракурс с высоты птичьего полета), зритель у Климова видит не больше героев, а значительно меньше. Так, в открывающей сцене раскопок на поле боя мы сначала наблюдаем, как Флера бросает лопату и в панике прячется, затем слышим звук моторов и понимаем, что он прячется от проезжающей по дороге немецкой техники. Но такое понимание приходит не сразу, и немцев, в отличие от героя, в этой сцене зритель не увидит. В сцене, где Флера и Рубеж, тянущие корову, попадают под пулеметный огонь, опровергается, возможно, главное кинематографическое допущение, связанное с изображением боя, о том, что стреляющий точно видит цель, т.е. куда стреляет, и сразу узнает результат выстрела. Обычно это достигается путем элементарной монтажной склейки: сначала на глазах у зрителя возникает кадр с выстрелом, затем – кадр, в котором падает тело (или столбик пыли от промаха); либо стрелок и цель совмещены в одном кадре. При этом, если учитывать обычные дистанции пехотного боя (несколько сотен метров⁸), чаще всего стреляющий не видит цель отчетливо, а эффект достигается, скорее, количеством выстрелов в нужном направлении, чем их точностью. Климов передает хаотичность и скоротечность огневого контакта: откуда-то издалека летят очереди из невидимого пулемета; не только зритель, но и Флера не сразу понимает, что его напарник убит; естественно, никто из стрелявших не идет ночью посмотреть, попали они в кого-то

⁸ По уставу 1942 года средняя дистанция стрельбы в обороне вне населенного пункта или леса составляет 400 м. Подробнее об этом см.: Боевой устав пехоты Красной Армии: в 2 ч. Ч. 2. – М.: Воениздат НКО СССР, 1944. С. 60–66.

или не попали. Незнание проявляется в длинной и полной напряженной сцене, предшествующей расправе над жителями Переходов. Полицай кого-то высматривают в избах, но никто даже не спрашивает о Флере (у которого нет ни документов, ни убедительной версии, что он здесь делает); на карательную акцию зачем-то прибывает агитмобиль, на котором звучит русская и немецкая музыка; по деревне возят труп человека, убитого при неизвестных обстоятельствах. У жителей проверяют документы, затем всех загоняют в сарай, далее разрешают выйти тем, у кого нет детей. Одно действие противоречит другому. Непонятно, то ли это – тактика, минимизирующая возможность сопротивления, то ли немцы не сразу решают, как поступить в отношении деревни. Зритель знает, что жители укрывают партизан (помощь Флере трудно трактовать иначе). Но знают ли об этом немцы? Возможно и обратное – они обнаружили в деревне что-то, о чем не знает зритель, избличающее жителей. Что представляет собой происходящее: это – акция неизбирательного террора, замаскированный под борьбу с партизанами геноцид или репрессии за какие-то действия, связанные или не связанные с отрядом Косача? Состояние неизвестности продолжается до момента, когда первые бутылки с бензином бросают в заполненный жителями сарай. До этого она присутствует на протяжении фильма: и на сюжетном уровне, и на уровне композиции отдельных сцен. Происходящее лишается увлекательности, однако становится более напряженным и пугающим.

Физическое напряжение

Физический, телесный аспект войны, вероятно, сложнее всего передать посредством кино. Зритель, разумеется, подходит к просмотру в разном физическом состоянии, но фильм не может заставить его почувствовать усталость, эффекты депривации сна, чувство голода, иные состояния, сопровождающие участников боевых действий. Киноплёнка передает изображение и звук, но не запахи или тактильные ощущения, холод или жару.

Фильм Климова по-своему обходит эти ограничения. Во многих интервью⁹, посвященных процессу съемок, исполнитель главной роли А. Кравченко рассказывал о строгой диете и дополнитель-

⁹ Алексей Кравченко о съемках в фильме «Иди и смотри»: «Я думал, что просто не выдержу». Интервью корреспондентам РЕН ТВ // Ren.tv. 2015. 8 мая. – URL: <https://ren.tv/news/v-rossii/29081-aleksei-kravchenko-o-semkakh-v-filme-idi-i-smotri-ia-dumal-cto-prosto-ne-vyderzhu>; см. дополнительные материалы к DVD-изданию компании *Ruscico*, прим. 4 к данной статье.

ных физических нагрузках, чтобы соответствовать комплекции персонажа, но история не ограничивается видом худых и нездоровых тел. На протяжении фильма прослеживается множество снятых длинным кадром сцен, в которых герои куда-то идут, бегут или ползут, и никогда это движение не дается им легко. Они постоянно спотыкаются, ковыляют, падают; собственная слабость усугубляется вязкой и неуступчивой внешней средой (будь то подлесок, болото или нескошенный луг), неудобной или разваливающейся обувью¹⁰. Зритель наблюдает и понимает, как героям тяжело; но Климов находит возможность заставить почувствовать эту тяжесть на себе. Воздействуя лишь на зрение и слух аудитории, режиссер постоянно провоцирует напряжение наших когнитивных способностей. Начнем со звука. В первой части зритель привыкает к «реалистической» модели: мы понимаем, кто является протагонистом, и слышим то, что происходит вокруг него. Данная модель изменяется в сцене, где Флеру оглушает взрыв бомбы. В частности, «объективный» звуковой ландшафт сменяется субъективным, мы не просто слышим звуки, окружающие героя, но воспринимаем их так, как он их слышит (или не слышит). Поэтому в другой сцене выброшенная из самолета бутылка падает со свистом бомбы (для героя опыт бомбежки не уходит бесследно); мухи, которые летали по комнате, продолжают жужжать с такой же громкостью, когда Флера выбегает из дома наружу (мыслями он еще остается внутри, пытаюсь понять, где его семья); звон в ушах от контузии навязчиво повторяется в моменты душевного потрясения. Однако и эта модель достигает апогея, изменяясь в сцене сожжения деревни. Какофония «объективной» реальности (крики жителей, ругань, команды и смех немцев, лай собак, рёв скотины, музыка из репродукторов, выстрелы, звуки моторов наслаиваются друг на друга, но остаются различимы по отдельности), даже если оставить за скобками вопрос о том, реальность ли это или впечатление героя, сменяется внедигетической музыкой, которую Флера точно слышать не мог, но которая отражает его внутреннее состояние. Описанные модели периодически сменяют друг друга в течение фильма. В итоге зритель находится в постоянном напряжении, пытаюсь понять, что именно и почему он слышит в данный момент. Резкость

¹⁰ Обувь представляет собой важную коллизию на протяжении фильма, помимо упомянутого эпизода об обмене ботинками; двое из группы Рубежа погибают, потому что у одного из них не вовремя размоталась портянка; Рубеж с сожалением вспоминает сапоги хозяина коровы, которые не успел отобрать; в одной из сцен после боя, на заднем плане, показано, как два партизана снимают сапоги с убитого немца.

и хаотичность звукового ряда в сцене горящей деревни оказывает не менее травмирующее действие, чем изображение.

Подобное наслоение происходит и на визуальном уровне фильма. Большая часть действия происходит на природе. Соответственно, мы не видим сложно организованных, загроможденных предметами интерьеров, как в фильмах Тарковского или Германа. Тем не менее внимание к материальной культуре и количество информации о героях, передаваемой через их внешний вид, беспрецедентны в кинематографе о Второй мировой. Среди партизан отчетливо можно различить деревенских жителей и городских; выделены кадровые военные, которые в дополнение к гражданской одежде, немецкой и даже польской униформе, используют сохранившиеся элементы штатного советского армейского снаряжения, демонстрирующие их связь с регулярными частями. Например, начальник штаба отряда продолжает носить кавалерийскую шашку, несмотря на ее сомнительную полезность в существующих условиях; на рядовых бойцах, помимо пехотного обмундирования, – танкистские шлемы, флотские бушлаты и бескозырки. Эти детали создают дополнительный уровень визуального нарратива, позволяют предположить, кто и в какой момент войны присоединился к отряду Косача, как распределены роли и т.д. Подобное можно наблюдать в «Проверке на дорогах» Германа, но у него бэкграунд героев дополнительно раскрыт в бытовых сценах, диалогах и т.д.; у Климова мы получаем сопоставимый объем визуальной информации, не сопровождающейся сюжетными или вербальными пояснениями. Такой способ воздействия отсылает, скорее, к многофигурным живописным полотнам, в которых можно без временных ограничений рассматривать каждый фрагмент в подробностях; в динамичном кадре избыток поступающей информации мешает сфокусироваться и требует основательной работы от воспринимающего.

Не было у Германа (и в советском военном кино в целом) настолько подробного и сложного изображения немецкой стороны, как в фильме Климова. Вопреки традиции изображения немецких солдат как однородной массы, в серой униформе и с автоматами MP 38/40, создатели «Иди и смотри» учитывают то обстоятельство, что вермахт образца 1943 года – очень неоднородная по составу армия, в которой были как опытные части и кадры, воевавшие четвертый год, так и пополнения из новобранцев, коллаборационистов и т.д.; обмундирование и вооружение армии приходилось обновлять в условиях постепенно сокращающихся ресурсов. В результате даже солдаты одного подразделения могли различаться между собой по внешнему виду и экипировке.

Особенно это разнообразие усугублялось в антипартизанских акциях, к которым, как правило, привлекали всех подряд¹¹; рядом с айнзацкомандами могли действовать связисты, повара, полевая жандармерия и т.п. В фильме представлены непохожие друг на друга группы оккупантов: элитный, единообразно вооруженный отряд парашютистов, десантирующийся на территории лагеря партизан; костяк нападающих на деревню Переходы составляют эсэсовцы и армейская пехота. Кроме того, в этой сцене можно видеть штабных и административных работников, а также коллаборационистов: одни вписаны в армейскую структуру (группа солдат с нашивками Русской освободительной армии; отдельно от них – эсэсовец, который в финале будет выполнять роль переводчика, носит наградной «Знак отличия для восточных народов», т.е. он не немец и не фольксдойче), другие относятся к местной полиции, третьи являются «добровольными помощниками» (*Hilfswilliger*) неопределенного статуса. Все они в той или иной степени участвуют в уничтожении деревни, но различаются по внешнему виду, вооружению, поведению. Например, помощники-хиви больше остальных суетятся, кричат и используют рукоприкладство, поскольку находятся на нижнем уровне армейской иерархии (им не доверяют даже трофейное оружие, поэтому один вооружен топором, другой – гражданским охотничьим ружьем; офицеры и солдаты регулярной армии относятся к ним с явным презрением). Первым начинает стрелять по амбару, в котором заперты жители, офицер в парадной форме раннего образца, не успевшей износиться. Вероятно, он – тыловик или штабной (который использует редкую ввиду должности возможность пострелять). На заднем плане в этот момент, скучая, курит шарфюрер-мотоциклист, которого ранее угощали приютившие Флеру крестьяне; крест «За военные заслуги» и знак «За участие в штурмовых атаках» на потертой пыльной форме (а также, судя по нарукавной ленте, принадлежность к элитной дивизии СС «Рейх»¹²) объясняют его равнодушие: для него происходящее

¹¹ Вопросы соотношения между боевыми и вспомогательными частями, как и иные вопросы, связанные с логистикой и администрированием боевых действий, обычно остаются за пределами кинематографического изображения войны. При этом в вермахте к началу войны статистика была следующей: боевые части – 1 050 931 человек, небоевые (штабы, строительные части, службы снабжения и т.д.) – 1 650 920, т.е. превосходство последних составляло более чем в полтора раза (см.: [Мюллер-Гиллербанд 2002, 706]).

¹² В отличие от вооруженных сил (вермахта), включавших в себя армию, ВВС и флот, войска СС входили в партийную структуру НСДАП и имели отдельную систему званий (см.: [Уиндрю 2004, 10, 18]).

успело стать рутиной. Различие в поведении карателей бросается в глаза: кто-то пьет водку и поет, кого-то рвет (от алкоголя или стресса), кто-то без видимых эмоций выполняет свою работу. В отличие от традиций советского кино, преимущественно избравшего немцев как условную и практически однородную массу, Климов выстраивает сложносоставной групповой портрет, наподобие повести «Каратели» (1981) соавтора сценария А. Адамовича. Однако Климов избегает, как и в случае партизан, развернутых словесных нарративов: он обращается к визуальному языку, в первую очередь к символике армейских знаков различия и наград. «Иди и смотри» не просто корректно использует этот язык (что в отношении немцев в советском кино само по себе было редкостью), но и выстраивает с его помощью дополнительные микросюжеты. В частности, пленный переводчик, в финале фильма изобличающий карателей СС и пытающийся от них дистанцироваться, носит петлицы обершарфюрера (аналога армейского фельдфебеля), хотя и без эсэсовских рун, т.е. представляет такую же организацию. Вероятно, он замечает, что ведущие допрос партизаны слабо ориентируются в немецких знаках различия, и пытается использовать это, чтобы сохранить себе жизнь. Среди пленных – ни одного в эсэсовском камуфляже или с нашивками РОА (которые опознать гораздо легче, чем сложную систему погонов и петлиц; вероятно, поэтому в плен их и не взяли). У оберштурмфюрера-фанатика, помимо эффектных шрамов на лице, на груди – серебряный знак, положенный за 30-дневное участие в ближних боях, а у штурмбаннфюрера, командующего расправой, напротив, боевых наград не находим (в сцене допроса он предстает без форменного кителя, на котором носят награды и знаки различия, – то ли успел сбросить самостоятельно, то ли помогли партизаны, – и в результате практически не похож на военного).

Очевидно, не все из этих деталей рассчитаны на восприятие массовым зрителем. Но можно предположить, что простой объем поступающей звуковой и визуальной информации в описанных сценах (на экране всегда много людей, они по-разному выглядят, действуют, говорят) оказывает на любого зрителя не менее шоковый эффект, чем происходящее на экране насилие; испытывают напряжение и к финалу оказываются морально, физически истощены не только герои, но и аудитория.

Роль случая

Дополнительный драматизм фильму придает то обстоятельство, что Флера во многих ситуациях оказывается на грани успеха, и при незначительном изменении событий сюжет сложился бы

в историю опасных, но героических приключений юного партизана. Везет Флере в случае обнаружения исправной винтовки: он буквально свалился на нее, прячась в яме от немцев. Вместе с Глашей они попадают под авианалет, но отделяются легкой контузией и испугом; задевают немца, беспомощно болтающегося на стропах парашюта, хотя другие парашютисты проходят мимо, не замечая их. Рейд с целью добычи продовольствия, в котором Флера участвует с Рубежом и его товарищами, мало напоминает подвиги. О них он, вероятно, мечтал, вступая в отряд Косача. Но именно в этих обстоятельствах Флера проявляет волю и лидерские качества, когда взрослые начинают колебаться («Там люди с голодудохнут!»). Порыв вскоре завершается для двух партизан подрывом на немецких минах, но затем Флера и Рубеж без единого выстрела добывают ценный трофей – корову. Даже когда Рубеж и корова погибли под немецкими пулями, Флера отделался простреленным прикладом своей винтовки, а утром обнаружил рядом с собой крестьянскую подводку. Он сразу ее реквизирует¹³, чтобы погрузить коровью тушу. Если бы события происходили иначе, мы бы наблюдали историю стремительного превращения наивного деревенского паренька в ловкого и удачливого партизана, который и сам выбирается из любых трудностей, и спасает от голода беспомощных мирных жителей. Флера к этому моменту сильно меняется внешне: пропал неуместный чемодан, с которым он пришел к партизанам, гражданский костюм сменился немецким кителем без опознавательных знаков, вместо разваливающихся сапог снова нашлись ботинки. Лицо и мимика утрачивают детские черты, взгляд становится мрачным и сосредоточенным, движения – экономными; внешне перед нами «нормальный» партизан. Однако в таком качестве он пребывает лишь в одной сцене: реквизицию телеги прерывает звук немецких моторов. Винтовку и солдатский ремень ему приходится прятать в копне сена. Флера снова становится тем, кем был в начале – испуганным подростком без малейшей возможности повлиять на происходящее вокруг. Даже победа партизан и возмездие карателям не искупают произошедшее с Флерой: они не зависели от его действий, он в них не участвовал. Единственный раз в фильме стреляет из вин-

¹³ В данном случае можно не согласиться с распространенным мнением о том, что Флера ни разу в фильме не использует оружие против живого человека. Применение оружия подразумевает достижение некоторой цели, а не обязательно стрельбу; своей цели Флера добывается угрозой его применения. См.: *Власова В., Ганьшина Е., Богданов А.* Как «Иди и смотри» передает ужас войны // Кинопоиск. 2020. 6 мая. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q5dai-drKVk>.

товки по бесполезному портрету Гитлера. В момент выхода эту сцену обвиняли во «всепроществе и абстрактном гуманизме» [Элем Климов... 2008, 241]: несмотря на пережитое, Флера не смог выстрелить в детскую фотографию Гитлера, а значит, сохранил в себе остатки человечности. Но, полагаем, не меньше существует оснований для того, чтобы видеть в ней окончательное понимание героем сущности войны и избавление от иллюзий. Взяв в руки винтовку для защиты женщин и детей, пытаясь своими выстрелами добраться до причины войны и устранить ее, он обнаруживает себя целящимся в ребенка (пусть и воображаемого). В этот момент у него гораздо больше общего с немцами, которые только что фотографировались с пистолетом у его виска, чем с улыбчивым подростком из начала фильма. В финальных кадрах, где нагруженный трофейным оружием отряд спешно возвращается в лес, партизаны выглядят [Youngblood 2001, 854], скорее, выжившими в катастрофе, чем победителями в сражении. Флера, в одночасье ставший стариком, ковыляя, догоняет уходящую колонну партизан и растворяется в ней вместе со своими прежними мотивами, страхами и надеждами.

Заключение

Говоря о Клаузевице, обычно в первую очередь вспоминают его определение о связи войны и политики. Климову такой «макроуровень» чужд: государственные интересы, карты со стрелками стратегических операций и т.д. существуют в какой-то иной реальности, параллельной действию фильма. Вместе с тем Клаузевиц дает и другое определение, более «приземленное», которое исчерпывающе описывает происходящее в фильме. Он пишет: «Война – это акт насилия, имеющий целью заставить противника выполнить нашу волю» [Клаузевиц 1998, 35]. Данное определение будет работать и для политика, и для генерала, и для рядового, независимо от того, кавалерия или танки господствуют на поле боя. «Иди и смотри» целиком строится вокруг ситуаций воздействия насилия на волю человека. Найденная винтовка и тем самым выбранный путь запускают цепочку последующих событий, разделяют жизнь героя на до и после. Флера с трудом осваивает язык насилия, делает первые шаги к овладению им, но сталкивается с несопоставимыми силами и выходит из этого столкновения разрушенным.

Столь же разрушенным после просмотра оказывается и зритель, приученный к традиции военно-патриотического кино. Вспомним знаменитые слова Александра Невского из программного фильма сталинской эпохи: «Если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет». Фильм «Иди и смотри» (название которого взято из «Откровения Иоанна Богослова») удаляет из библейского выска-

звания патристично-оптимистичные дополнения Эйзенштейна: «Кто ведет в плен, тот сам пойдет в плен; кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом» (Откр. 13, 10)¹⁴. Взяв в руки винтовку, Флера расстается с прежней жизнью и оказывается в мире, где справедливость мотивов и чистота намерений менее значимы по сравнению с опытом, организованностью и преимуществом в вооружении. Война, которая в начале фильма предстает смутной и далекой угрозой, подобно самолету-разведчику, барражирующему высоко в небе, постепенно заполняет собой пространство в целом, растворяя в себе всех героев фильма, в итоге и Флеру. Создатели произведения «Иди и смотри», возможно, не ставили своей задачей снять провоенный или антивоенный фильм, прежде всего пытались адекватно передать опыт, который сложно сформулировать вербально, и устранить расхождение штампы военного кино. В том, какой эффект оказывает такое изображение войны, внушает ли оно страх, или ее принятие, лишенное теперь каких-либо иллюзий, и заключается двойственность восприятия фильма Климова; двойственность, сохраняющаяся и спустя более 35 лет после его выхода на экран.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Елисеева 2018 – *Елисеева А.В.* Дети-мученики в пантеоне тоталитарной культуры (фильм «Юный гитлеровец Квекс» Х. Штайнхофа) // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 3. С. 104–115.

Кадлец 2018 – *Кадлец Н.* Как быль стала сказкой: серия «Пионеры-герои» и детский героический сюжет 1970–1980-х гг. // *Детские чтения*. 2018. Т. 14. № 2. С. 123–137.

Калдор 2015 – *Калдор М.* Новые и старые войны. Организованное насилие в глобальную эпоху. – М.: Издательство Института Гайдара, 2015.

Келли 2009 – *Келли К.* Товарищ Павлик: взлет и падение советского мальчика-героя. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Клаузевиц 1998 – *Клаузевиц К.* О войне. – М.: Логос; Наука, 1998.

Куренной 2009 – *Куренной В.* Философия фильма: упражнения в анализе. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Мюллер-Гиллебранд 2002 – *Мюллер-Гиллебранд Б.* Сухопутная армия Германии. 1933–1945 гг. – М.: Изографус; Эксмо, 2002.

Соколов 2019 – *Соколов Е.* Современность войны: Карл Клаузевиц и его теория // *Логос*. 2019. Т. 29. № 3. С. 67–98.

Снайдер 2015 – *Снайдер Т.* Кровавые земли. Европа между Гитлером и Сталиным. – Киев: Дуліби, 2015.

¹⁴ Эта формулировка рефреном проходит через драматичные моменты Нового Завета (ср. Мф. 26:52). Миру, в котором берутся за мечи, предстоит апокалипсис, независимо от того, на чью защиту эти мечи направлены.

Уиндроу 2004 – *Уиндроу М.* Охранные отряды НСДАП. Войска СС. – М.: АСТ, Астрель, 2004.

Шмитт 2007 – *Шмитт К.* Теория партизана: промежуточное замечание к понятию политического. – М.: Праксис, 2007.

Шпагин 2005 – *Шпагин А.* Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне // Искусство кино. 2005. № 6. – URL: <https://www.kino-art.ru/archive/2005/06/n6-article12>.

Элем Климов... 2008 – Элем Климов. Неснятое кино: сценарии. Вымыслы, преобразование, интервью, воспоминания / сост. Г. Климов и др. – М.: Хроникер, 2008.

Brubaker 2010–2011 – *Brubaker L.* Klimov's "Come & See" as a Work of Cinematic Response // *Boston University WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*. 2010–2011. No. 3. – URL: <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-3/brubaker/>

Goodman 1987 – *Goodman W.* Film: 'Come and See,' From Soviet // *New York Times*. 1987. February 6. P. 4.

Ebert 2016 – *Ebert R.* Come and See // *Ebert R. The Great Movies IV*. – Chicago: University of Chicago Press, 2016. P. 51–54.

Le Fanu 2020 – *Le Fanu M.* Come and See: Orphans of the Storm // *The Criterion Collection*. 2020. June 30. – URL: <https://www.criterion.com/current/posts/7003-come-and-see-orphans-of-the-storm>.

Horton 1987–1988 – *Horton A.* The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity // *Film Criticism*. 1987–1988. Vol. 12. No. 2. P. 18–27.

Youngblood 2001 – *Youngblood D.* A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War // *The American Historical Review*. 2001. Vol. 106. No. 3. P. 839–856.

REFERENCES

Brubaker L. (2010–2011) Klimov's "Come & See" as a Work of Cinematic Response. *Boston University WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*. 2010–2011. No. 3. Retrieved from <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-3/brubaker/>

Clausewitz C. (2008) *On War*. Moscow: Logos, 1998 (Russian translation).

Ebert R. (2016) Come and See. In: Ebert R. *The Great Movies IV* (pp. 51–54). Chicago: University of Chicago Press, 2016

Eliseeva A. (2018) Child Martyrs in the Pantheon of Totalitarian Cultures (H.Steinhoff's film "Hitlerjunge Quex"). *Studia Litterarum*. Vol. 3, no 3, pp. 104–115 (in Russian).

Goodman W. (1987, February 6) Film: 'Come and See,' From Soviet. *New York Times*. 1987. P. 4.

Kaldor M. (1999) *New & Old Wars: Organized Violence in a Global Era*. Stanford: Stanford University Press (Russian translation: Moscow: Gaidar Institute Press, 2015).

Kadlets N. (2018) How Reality Became a Fairy Tale: “Pioneers-Heroes” Series and the Children’s Heroic Plot of the 1970s–1980s. *Detskiye chteniya*. Vol. 14, no. 2, pp. 123–137 (in Russian).

Kelly K. (2007) *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. London: Granta UK (Russian translation: Moscow: NLO, 2009).

Klimov G., Murzina M., Plakhov A., & Fomina R. (Comps.) (2008) *Elem Klimov. Films not Made*. Moscow: Chronicle (in Russian).

Kurennoy V. (2009) *Philosophy of the Film: Practice in Analysis*. Moscow: NLO (in Russian).

Le Fanu M. (2020, June 30) Come and See: Orphans of the Storm. *The Criterion Collection*. Retrieved from <https://www.criterion.com/current/posts/7003-come-and-see-orphans-of-the-storm>

Horton A. (1987–1988) The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity. *Film Criticism*. Vol. 12, no. 2, pp. 18–27.

Müller-Hillebrand B. (1954–1969) *Das Heer 1933–1945. Entwicklung des organisatorischen Aufbaues. Bd. I–III*. Darmstadt; Frankfurt am Main: Mittler (Russian translation: Moscow: Isographus; Eksmo, 2002).

Schmitt C. (2007) *Theory of the Partisan: Intermediate Commentary on the Concept of the Political*. Moscow: Praxis (Russian translation).

Shpagin A. (2005) Religion of War. Search of God in War Cinematography. *Iskusstvo kino*. No. 6. Retrieved from <https://www.kino-art.ru/archive/2005/06/n6-article12> (in Russian).

Snyder T.D. (2010) *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. New York: Basic Books (Russian translation: Kiev: Duliby, 2015).

Sokolov E. (2019) Modernity of War: Carl von Clausewitz and His Theory. *Logos*. Vol. 29, no. 3, pp. 67–98 (in Russian).

Windrow M. (1984) *The Waffen-SS*. Oxford: Osprey Publishing, 1984 (Russian translation: Moscow: AST, Astrel, 2004).

Youngblood D. (2001) A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War. *The American Historical Review*. Vol. 106, no. 3, pp. 839–856.