

«Хатынская повесть» А. Адамовича: от идеи до киновоплощения

Статья посвящена повести А. Адамовича «Хатынская повесть» и авторскому преобразованию художественного текста в сценарий и кинофильм. В основу анализа положено сравнение текста повести и текста сценария. Киносценарий как промежуточный этап диалога между литературой и кинематографом за многие десятилетия себя оправдал.

В статье анализируется, каким образом «Хатынская повесть» получила новое воплощение в кинофильме и удалось ли постановщику передать масштаб и глубину человеческой трагедии, которую смог воплотить в своей повести А. Адамович. Актуальность статьи обусловлена необходимостью восполнить лакуны в исследовании феномена экранизации, поскольку алгоритмы сценарной интерпретации текста до сих пор не нашли всестороннего осмысления.

Ключевые слова: Алес Адамович, военная проза, сценарий, экранизация, холокост.

Konstantin Pessyanikov

"Khatyn Story" by A. Adamovich: from Idea to Film Incarnation

This paper discusses the story of A. Adamovich "Khatyn story". Specifically, it concerns the mechanisms of the author's transformation of this literary text into the script and the film. The analysis is based on a comparison of the text of the story and the text of the script. The screenplay as an intermediate stage in the dialogue between literature and cinema has justified itself for many decades.

The article analyzes how the "Khatyn Story" received a new embodiment in the film and whether the director managed to convey the scale and depth of human tragedy, which A. Adamovich was able to embody in his story. The algorithms of the script interpretation of the literary text have not been fully discussed yet. This paper provides an insight into the phenomenon of film adaptation and fills some gaps in the existing analytical approaches.

Key words: Ales Adamovich, military prose, script, adaptation, Holocaust.

Киносценарий как промежуточный этап диалога между литературой и кинематографом за многие десятилетия себя оправдал. Сейчас уже сложно представить создание кино без этого этапа. Произошло это главным образом по-

тому, что в самом начале своего пути кино обратилось к литературе за сюжетами, которых в кино тогда еще не существовало: «в течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища» [7]. Со временем кинематограф нашел собственный путь и ему предрекали полное освобождение от других искусств, в том числе от литературы. Однако «эти два вида искусства не смогли существовать независимо друг от друга, и до настоящего времени кино обращается не только к произведениям современным, но и классическим, особенно в последние годы» [10, с. 10].

Конечно, существует множество нюансов. Например, постановка литературного произведения в кино становится часто причиной конфликта между писателем и постановщиком. Если режиссер и актер создают *один* фильм, взаимодействуя друг с другом, как и писатели, которые вместе пишут *одну* книгу, то писатель и постановщик создают *разные* произведения, так как каждый из них – создатель нового художественного мира. Литературное произведение, перестав быть только собственностью писателя, оказывается для постановщика «своеобразной литературной моделью мира, таящей в себе множество смысловых уровней и обладающей значительным потенциалом для всевозможных, даже идеологических, интерпретаций» [9, с. 104].

Несмотря на такую отрицательную тенденцию, существуют исключения. Яркий тому пример – творческий союз белорусского писателя Алесь Адамовича и кинорежиссера Элема Климова. Основной мотив творчества Алесь Адамовича – осмысление античеловечности войны. Тема войны стала главной в его творчестве, так как знал о войне он не только по рассказам.

Предмет нашего разговора – «Хатынская повесть», которую А. Адамович написал в 1972 году. Хатынь – одна из многих деревень в Белоруссии, уничтоженных во время Великой отечественной войны. Ныне там находится мемориал, посвященный памяти погибших. По мотивам «Хатынской» повести был поставлен одноименный радиоспектакль на белорусском языке, была поставлена пьеса «Возвращение в Хатынь», но настоящей известности эта тема так и не получила. Чтобы донести трагедию в Хатыни до большого количества людей, Адамович обратился к кинематографу: «Мне казалось, что если такую кинокартину сделать, то про Хатынь узнает весь мир. «Мне действительно хотелось сделать такую картину. Я был в Лидице – убитой чешской деревне, а во Франции есть Орадур, и это известно всему миру, а про Хатынь никто не знает, хотя у нас сотни и сотни таких орадуров и лидиц. *А проза – это проза, ее надо еще перевести, прочесть, да и кто читать будет...*» [11, с. 216]. Желаемого

удалось достичь благодаря фильму Элема Климова «Иди и смотри». «Вышедший в прокат в 1985 году, к сорокалетию Победы в Великой Отечественной войне, фильм был отмечен наградами на нескольких крупных кинофестивалях и занял шестое место в советском кинопрокате 1986 года: его просмотрели 29,8 млн. зрителей. По опросу читателей журнала «Советский экран» «Иди и смотри» стал лучшим фильмом 1986 года. Фильм стоит в одном ряду с лучшими фильмами о войне, такими как «Балтийское небо» В. Венгерова, «Торпедоносцы» С. Арановича, «Баллада о солдате» Г. Чухрая и многими другими. Несмотря на счастливую судьбу фильма, он был создан в тяжелейших условиях: в Советском Союзе идеологический контроль следил за «правильным» изображением действительности как на экране, так и в литературе. Неприязненное отношение к Климову не возникло безосновательно. До фильма «Иди и смотри» он поставил фильм «Агония» о Григории Распутине. Еще тогда Климов столкнулся с полным неприятием его как режиссера.

Алесь Адамович и Элем Климов объединились, чтобы донести до большого количества людей забытую трагедию. Проанализируем, каким образом «Хатынская повесть» получила новое воплощение в кинофильме и удалось ли постановщику передать масштаб и глубину человеческой трагедии, которую смог воплотить в своей повести А. Адамович. Стремился ли он к главному замыслу повести, или он себе ставил несколько иную задачу, где главный посыл совсем иной. Для объективности в основу анализа положено сравнение текста повести и текста сценария. При сопоставлении сценария и первоисточника новая интерпретация сразу проявит себя, даст возможность понять, чего хотел достигнуть постановщик, внося то или иное изменение в первоначальный замысел.

«Хатынская повесть» – это художественное произведение, в основу которого положено реальное событие. Повесть предваряет большой эпиграф, который состоит из нескольких цитат: «В Белоруссии уничтожено более 9200 деревень, более чем в 600 из них убиты или сожжены почти все жители, спаслись единицы. Из документов второй мировой войны» [1, с. 2]. Эта цитата представлена для того, чтобы у читателя не осталось сомнений по поводу достоверности истории, рассказанной в повести. Но для того, чтобы настроить читателя на нужное эмоциональное состояние для восприятия повести, этого недостаточно. Эпиграф продолжает цитата совсем иного рода, которая напрямую не связана с трагедией в Белоруссии: «Не укладывается даже в мыслях, что на этой планете может быть война, несущая горе миллионам людей. Обращение Георгия Добровольского, Владислава Волкова, Виктора Пацаева к людям Земли из космоса 22 июня 1971 года» [1, с. 2].

Первая цитата намечает характер темы и ее развитие, а высказывание космонавтов связано с философской, социальной и нравственной проблематикой повести. Эпиграф, «предваряя основной текст, "ставит" знак вопроса, ответ на который возможен лишь по прочтении текста, интригует читателя» [6, с. 100]. Таким образом, Адамович начинает диалог с читателем.

Повесть начинается без предварительных объяснений. Адамович не торопится, он дает возможность читателю самостоятельно догадаться не только о характере представленной ситуации, но и о герое по его зримым признакам. Главный герой повести – Флера – слепой партизан, который вместе со своей женой Глашей и сыном пришел на встречу к сослуживцам. Вместе они должны отправиться на автобусе в Хатынь. Как в фильме любой звук и кадр не может быть случаен, так и в литературном произведении каждое предложение строго выверено и написано с определенной целью. «На ступеньку автобуса поставил мешок вспотевший мужчина в измятом суконном костюме. – Это куда автобус? – В Хатынь. – Куда? – В Хатынь. – А! – неуверенно протянул хозяин суконного костюма, забирая мешок» [1, с. 3]. Адамович, по-прежнему ничего не объясняя, с самого начала показал, что Хатынь – особенное место, которое стоит особняком к остальному миру. В разрушенной деревне жизни больше нет, о ней напоминают только печи домов, которые были сожжены вместе с жителями деревни. А значит те, кто собрался в автобусе, – люди узкого круга. Война разделила их жизнь на «до» и «после», объединила вместе одной судьбой. Поэтому другие в их круге чувствуют себя странно и неуверенно.

Флера, оказавшись в круге своих сослуживцев, начинает вспоминать военные годы. Не имея возможности увидеть товарищей, он каждому дает свою характеристику, вспоминает ситуацию, которая характеризует персонажа. Постепенно автор дает понять, что для героя не просто наступила ностальгия под впечатлением от встречи, он навсегда остался в том времени, где воспоминание о войне предстает перед нами как единый пласт времени. Он реализуется в форме апокалипсической хроники. «Апокалипсис как метафора медленного умирания присущ документальной или тяготеющей к документальности литературе, поскольку именно такой тип письма наиболее точно воспроизводит поступательный принцип функционирования мифологемы апокалипсиса» [5, с. 256]. Перед нами разворачивается история мальчика, однако точка зрения на происходящее не меняется – Флера по-прежнему взрослый человек, который *рассказывает* все происходящее. Этот способ повествования чужд кино, искусству визуального, которое воплощается в действии. Поэтому постановщик сосредоточился на Флере-мальчике в годы войны, где он *живет* в реальном времени – все происходит здесь и сейчас. Взрослого Флеры нет совсем.

Идею всей картины отражает название фильма – прямая цитата из откровения Иоанна Богослова: «Иди и смотри» (Апок., 6:1). После снятия четвертой печати «Иоанн видит бледного коня, – собственно серого, бесцветного, какой цвет принимают трупы людей. За всадником, напоминающим смерть и называемым смертью, следовал ад. Ад здесь является олицетворением действительных обитателей ада, т. е. осужденных по предварительному суду на временные мучения» (Апок., 6:8).

Начинается в сценарии и фильме все мирно. Если бы нужно было дать название эпизодам сценария, то первый можно было бы с уверенностью назвать «Игра»: «Из норы, из-под корней высохшего дерева, выползли двое парней. <...> Один постарше, добродушного вида, лет шестнадцати – зовут Флера. Второй года на три моложе – Федька. Дышали они тяжело: задохнулись, но при этом еще и немного играли в задохнувшихся; Федька даже упал на четвереньки и дышал, дышал...» [2, с. 5]. Мальчики, мечтающие уйти в партизаны, пытаются найти оружие убитых солдат. Война на них еще не оставила свой след «добродушного вида», они играют. В фильме исполнитель роли Феи – товарища Флеры, найдя в песке телефон, пытается дозвониться в Берлин. Изображает собаку, гавкая с костью в зубах. Этим действием полностью определяется состояние персонажей. В этой сцене мы следим за простым действием – найдут ли мальчики желанные трофеи или нет. Однако сцена, если она построена правильно и имеет контекст, обретает совсем иной глубокий психологический смысл: «Федька сел под куст, закурил. Я стал перед ним с лопатами, готовый попросить: «Лучше не надо!» <...> – Дай! – он вырвал из рук лопату. – У покойника зубы не болят! Желтый влажный песок, яркий, как свежая кровь, постепенно окружает нас, а мы все погружаемся в землю. <...> Что-то черное выбросил Федька на желтый песок: как горелая бумага. – Немецкий... пуговицы немецкие... Нет тут ни черта! – Почему? – *принуждаю себя интересоваться, хотя мне одного теперь хочется: уйти, убежать. Такое чувство, будто потерял что-то навсегда.* Как хозяйка картошку в ведре, Федька сечет лопатой в яме, отыскивая металлический звук» [2, с. 6]. Уже здесь «Последовательность событий сопоставима с иерархией дантова «Ада» не только по принципу нарастающей тяжести испытания, но и в отношении воронкообразной конечно-безграничной структуры» [5, с. 256]. А, следовательно, начинается трансформация личности, к финалу герой изменится до неузнаваемости – превратится из подростка в старика.

Ужас проникает в детский мир персонажей на уровне ощущений, для них это что-то неведомое, что навсегда их изменит. Со временем он станет фундаментальной основой бытия. Но пока что все остается игрой, дома ждет мама,

а о захватчиках напоминает только «рама» – самолет-разведчик немцев, который выступает своеобразным предвестником апокалипсиса: «Наконец подняли головы и увидели... что над ними беззвучно висит немецкая «рама». Будто и не летит этот самолет, а завис и смотрит мертво – пристальным оком насекомого» [2, с. 9]. В фильме это состояние воплощается с помощью контрапункта: мальчики что-то весело рассказывают друг другу, когда идут довольные домой, а на фоне звучит «Реквием» Моцарта.

Как в сценарии, так и в повести, герой попадает в лес к партизанам. Однако разница существенна в характере повествования, заложенных подтекстах. В повести все отражено точно, но буднично: «Первые дни и недели в партизанском лагере были для меня *сплошным праздником узнавания*. <...> Партизаны – все у них с *выдумкой*, с *веселой руганью*, с патефоном, при котором одна на все настроения пластинка: «Брось сердиться, Маша». Эта «Маша» по-разному звучала, когда *все хорошо* было, и когда убитых привозили и партизаны ходили по лагерю примолкшие, мрачные» [1, с. 12]. В сценарии идея апокалипсиса выходит на первый план. Для своей реализации она требует повествования медитативного характера. Это позволяет добиться экзистенциальной глубины, явного ощущения, что апокалипсис претворяется в жизнь: «Далекий слабый свет пробивался сквозь вершины огромных елей. Темный, сумеречный лес. Странные строения, покрытые корой и лапником. Трофейный «Мерседес». Висящая на дереве ободранная коровья туша. Лес заполнен звуками: где-то поют «О море в Гаграх», звучит радиомузыка, шепоты, голоса, раскаты хохота» [2, с. 14].

Мизансцены, символизирующие дантовские круги ада, которые проходит Флера – наиболее яркий образ, красной нитью проходящий через весь фильм.

Если вспомнить, что к концу истории Флера превратится в старика, то все встает на свои места. Для него, как и для главного героя «Божественной комедии», наступила условная середина жизни. «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины. / Каков он был, о, как произнесу, / Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несусу! / Так горек он, что смерть едва ль не слаще. / Но, благо в нем обретши навсегда, / Скажу про все, что видел в этой чаще» [3, с. 15]. Подобным настроением пронизан весь сценарий не только для того, чтобы погрузить зрителя в мир предапокалиптической реальности. Ад как состояние мира неразрывно связан с идеей всего произведения. Повесть: «Вот я стою на посту возле штабной землянки. Лагерь медленно засыпает, расседланные лошади под навесом звучно перебирают сухой клевер» [1, с. 12]. Сценарий: «Возле загона с коровами в лесу стоит на посту Флера. <...> Тишина. И

вдруг где-то рядом истошно закричал, заплакал ребенок. И смолк так же внезапно. Впечатление от этого крика в ночи жуткое, Флера даже сглотнул. И снова тихо» [2, с. 15]. Данте: «Так я сошел, покинув круг начальный, / Вниз во второй; он менее, чем тот, / Но больших мук в нем слышен стон печальный. <...> И вот я начал различать неясный. / И дальний стон; вот я пришел туда, / Где плач в меня ударил многогласный» [3, с. 42]. Несмотря на то, что в сценарии ужас – фундаментальное состояние бытия, художественная модель реальности в сценарии формулируется через бытовые ситуации, которые не претендуют на исключительность.

Тема апокалипсиса не только не отходит за быстросменяемыми событиями на второй план, но и развивается в контексте повествования. Появляются новые образы, тождественные Откровению Иоанна Богослова. Сценарий: «Бомбы разворотили весь мир, перепахали его. Потом стало тихо. И из этой тишины родился какой-то зудящий, пульсирующий звук (как будто огромный рой мух то налетает на нас, то отдалека) – звук Флериной глухоты» [2, с. 29]. Откровение Иоанна Богослова: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи <...> из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы» (Апок., 9:1).

Известный богослов и духовный писатель – архиепископ Аверкий (Таушев) в толковании Откровения Иоанна Богослова отмечал, что «современные толкователи, не без некоторой доли справедливости, находят сходство у этой саранчи с аэропланами – бомбардировщиками. Ужасы, которым подвергнутся тогда люди, будут таковы, что они станут искать смерти, но не найдут ее; "возделают умереть, и убежит от них смерть» [8, с. 158]. Этим указывается на мучительность имеющих постигнуть людей страданий». Образ саранчи будет возникать на протяжении всей повести.

В финале повести Флера, пытаясь помочь выжившим, оказывается в соседней деревне. Однако ужас как фундаментальное состояние бытия, обретает кровь и плоть – в деревню приходят каратели. «Состояние страха передалось Флере, он оглянулся, ему показалось, что стена тумана что-то прячет за собой, в себе, шевелится здесь и там. Снова дернулся непонятный звук и остался ровный, приближающийся... <...> Из тумана «стали вылепливаться плывущие фигуры людей, неправдоподобно крупные, с одинаково удлинёнными головами. Они покачиваются и надвигаются, как из сна, из кошмара...» [1, с. 61]. Развитие всей истории в этом эпизоде достигает эмоционального пика. Для

полной достоверности Адамович в повести обращается к документальным источникам – свидетельствам обычных людей, которые пережили Холокост в годы войны. Они не разрывают ткань художественного повествования, а наполняют его глубочайшим вневременным смыслом, который и по сей день будоражит сознание. После этого Адамович, как в противовес воспоминаниям выжившим, приводит отчет карателей. Они убеждены в правоте своих действий, действия их сознательны.

Сценарий и повесть в этом эпизоде практически совпадают, так как хроника оказывается сильнее любого вымысла: каратели собирают жителей деревни в одно место для того, чтобы якобы проверить документы. Вместе с этим все происходящее говорит о том, что перед нами свершается апокалипсис: «Орет *металлическим* голосом радиомашин. *Круг* бегущих, люди бегут по *кругу*». Девочку, которая пыталась спасти ребенка, двое карателей *распято* держат за руку, смотрят на офицера с лемуром. <...> Он никогда не видел таких *древних* женских глаз, как у этой девочки, когда она бежала, словно за помощью. <...> А вот и легковушка. Фюрер отряда размахивает руками, пытается командовать. На машине гроздьями нависли каратели, *ищущие спасения, как в Ноевом ковчеге*». Его, наконец, выпустили, встретив снаружи *громовым хохотом*. Дверь снова, и уже наглухо, *заколачивают досками крест-накрест*. Взрывы среди стада, там, где машины. Что-то в этом *адском огненном водовороте* оборвалось и что-то заново началось. Ревут, мечутся взбесившиеся коровы, бегут куда-то каратели» [2, с. 73]. Авторы помещают Флеру в это событие как персонажа, который наблюдает все происходящее. До определенного времени смерть как образ не имеет человеческого лица: «Смерть, многоликая – в касках, с овчарками, с нацеленными автоматами – казалось, с воем устремилась к нему, к Флере» [2, с. 76]. Это прекрасное решение, только зло в драматическом конфликте – это не отвлеченное понятие, оно «не может быть выражено в социальном или экологическом явлении. Оно не может выступать в виде философской категории. Зло обязательно должно концентрироваться в облике конкретного антагониста, который борется с героем здесь и сейчас. Такое зло сильнее всего вовлекает зрителей в эмоциональное сопереживание, оно полно неожиданностей в развитии» [4, с. 54].

Сообразно этому Адамович воплощает образ врага в одном человеке: «...бритоголовый немец в очках, на плече у которого ползает что-то мохнатое». Он выступает апофеозом равнодушия – болота, где погибает человеческая душа: «У этого холодного, пристального спокойствия есть свой центр» [2, с. 74]. Благодаря антитезе авторам удастся создать два противоположных художественных образа – это жизнь и смерть, где первое – погибающие люди,

второе – каратели. Их отношение к жителям деревни формирует отношение жителей к себе, это усиливает ощущение кошмара. Повесть: «– Без детей – выходи, – прозвучал голос с акцентом. <...> Сделалось совсем тихо, но в этой тишине сдвигался с места мир, как, наверное, незаметно сдвигалась, наклонялась ось планеты перед оледенением» [1, с. 68]. Сценарий: «– Сынок, нашто ты у гэту разину обууся? Твое ж ножки доуга будуць горэць у разине» [2, с. 75].

Постепенно все происходящее становится фоном. Все наше внимание концентрируется на Флере. Уже сложно узнать того мальчика, который был в начале произведения. Он, вспоминая тот страшный день, пытается понять природу абсолютного зла: «Я не знаю, что увозила, закрывая, пряча, сутулая спина моего врага, покорно склоненная под пляшущей обезьянкой, какая гримаса была на его лице. Все та же: жестокое, изучающее любопытство? Уверенность очередного победителя, что так всегда останется: «они» – под нами, «мы» – над ними?» [1, с. 76]. И тут же находит ответ: «И самая коротенькая, но и живучая в истории наркотическая идея, что сила – это и есть право, цель, справедливость» [1, с. 76]. Э. Климов не формулирует причину зла. Он пошел дальше, поставив Флере перед нравственным выбором: когда партизаны освобождают деревню, Флера находит портрет Гитлера и начинает стрелять в него. Сцена переворачивает все происходящее – уже Флера стреляет в своего врага, вершит правосудие. Портреты сменяются, Гитлер становится моложе. Перед нами последний портрет, но Флера не в силах погубить маленького ребенка. Он опускает оружие. Этот эпизод загадочен, так как автор однозначного ответа нам не дает. Неизвестно, победа это или поражение. Герой в нравственном смысле оказывается выше карателей, так как нашел в себе силы не поступить так же. Этот эпизод стал одним из самых известных в советском кинематографе. Вместе с тем он показывает, что могут достигнуть режиссер и писатель, когда они объединяются. «Там мы вышли с ним на сцену расстрела Гитлера – это стало нашим общим совместным замыслом. Это были те новые этажи, новые уровни темы, которые режиссеру обязательно надо найти, как я понял, чтобы иметь в картине что-то свое. *Потому что, если он найдет собственную сердцевину всей вещи, тогда все остальное у него получится. А если ничего своего не внесет, тогда чаще всего ничего и не получается*» [11, с. 212]. В сценарии этот эпизод воплощен буквально: Флера и Глаша доходят до Берлина, где находят Фюрера. Подробно описывается, как Флера убивает Гитлера в разные периоды его жизни. Как и в фильме, Флера не стал убивать младенца на руках у матери. Но здесь проводится прямая параллель между маленьким Гитлером и спасенным в белорусском болоте младенцем.

То, что мы в фильме можем только почувствовать, в сценарии формулируется в словах. Но буквализм, присущий сценарию, не делает историю хуже. Не стоит забывать, что сценарий пишется не для зрителя, а для постановщика, который будет воплощать историю на киноэкране. Он всегда может решить эпизод по-своему, что, как мы поняли, лучше всего способствует воплощению всего замысла. Так Климов и поступил: в фильме Флера нашел портрет Гитлера в грязи у той самой деревни, где была казнь. Нам, зрителям, не так важна условность происходящего. Главное, что внутренние эмоциональные связи фильма не нарушены. Таким образом, казнь жителей деревни и нравственный выбор Флеры неразрывно связаны, так как находятся эти события не только в едином пространстве, но и в едином эмоциональном поле. В финале повести этого эпизода нет. Адамович пытается как можно разнообразнее и наиболее полно связать художественное повествование с реальностью. Писатель обращается к каждому читателю в отдельности, предостерегая от морального и нравственного разложения: «На себе останови цепную реакцию! Вовремя, homo sapiens, и в себе также оборви проводок, соединенный с Бомбой!..» [1, с. 106].

Все говорит о том, что библейская притча об апокалипсисе буквально воплотилась во время войны. Несмотря на то, что Э. Климов объединился с Адамовичем, он с самого начала не следовал буквальному воплощению повести, так как это не экранизация повести, а отправной импульс. Авторы предлагают зрителю пережить свой собственный апокалипсис, но при этом сохраняют за произведением право осмысления всего происходящего с философской точки зрения. Для Элема Климова работа над фильмом «Иди и смотри» стала самой важной в его творческой биографии.

Ныне фильм «Иди и смотри» является связующей нитью между народом и их предками. Климов не оценивает героев как бессильных, жалких и смешных людей. Он их воспринимает как тех, кто способен противостоять событиям библейского масштаба. Постановщик дает возможность зрителю пройти через все испытания вместе с главными героями, чтобы нравственно преобразиться. Таким образом, Адамович в повести сформулировал причину духовного кризиса. Климов, воспользовавшись его опытом, сумел обнаружить новые глубины в, казалось бы, уже исчерпанной повестью теме.

Список литературы

1. Адамович А. М. Хатынская повесть. Каратели. М.: Советский писатель, 1984. 416 с.
2. Адамович А. М., Климов Э. Г. Иди и смотри. Библиотека кинодраматургии. М.: Искусство, 1987. 95 с.
3. Данте А. Божественная комедия. М.: Правда, 1982. 887 с.
4. Митта А. Н. Кино между адом и раем. М.: АСТ, 2010. 508 с.
5. Подавылова И. А. Холокост как апокалипсис // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2013. Вып. 3. Т. 2. Философия. С. 255–258.

6. Старыгина Н. Н. Эпиграф как текстовая координата читателю (на материале повести В. П. Авенариуса «Поветрие») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2012. № 2. С. 100–102.

7. Тарковский А. А. Запечатленное время. Электронный ресурс. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения: 28.04.2020).

8. Таушев А. П. Апокалипсис в учении древнего христианства: толкование. М.: Русский паломник, 2008. 272 с.

9. Титов О. А. Смысловая многослойность поэтического текста (на примере анализа стихотворения А. С. Пушкина «Глухой глухого...») // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 104–108.

10. Федосеенко Н. Г. Литературная экранизация: специфика киножанра. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 174 с.

11. Фомин В. И. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 гг. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. 370 с.

References

1. Adamovich A. M. *Hatynskaya povest'. Karateli* [Khatyn story. Punishers]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1984. 416 p. (In Russian).

2. Adamovich A. M., Klimov E. G. *Idi i smotri. Biblioteka kinodramaturgii* [Go and see. Film drama library Go and see. Film drama library]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 95 p. (In Russian).

3. Dante A. *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Moscow: Pravda Publ., 1982. 887 p. (In Russian).

4. Mitta A. N. *Kino mezhdu adom i raem* [Cinema between hell and heaven]. Moscow: AST Publ., 2010. 508 p. (In Russian).

5. Podavylova I. A. *Holokost kak apokalipsis* [Holocaust as an apocalypse] *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina. 2013. Vyp. 3. T. 2. Filosofiya* [Bulletin of Pushkin State University. 2013. Issue. 3. Vol. 2. Philosophy] Pp. 255–258 (In Russian).

6. Starygina N. N. *Epigraf kak tekstovaya koordinata chitatelyu (na materiale povesti V. P. Avenariusa «Povetrie»)* [Epigraph as a textual coordinate to the reader (based on the story of V. P. Avenarius "The Wind")] *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya «Filologiya i iskusstvovedenie»* [Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University. Series "Philology and Art Criticism"] 2012. № 2. Pp. 100–102 (In Russian).

7. Tarkovskij A. A. *Zapechatlennoe vremya* [Time imprinted] El. resurs. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (data obrashcheniya: 28.04.2020) (In Russian).

8. Taushev A. P. *Apokalipsis v uchenii drevnego hristianstva: tolkovanie* [Apocalypse in the teachings of ancient Christianity: interpretation]. Moscow: Russkij palomnik, 2008. 272 p. (In Russian).

9. Titov O. A. *Smyslovaya mnogoslajnost' poeticheskogo teksta (na primere analiza stihotvoreniya A. S. Pushkina «Gluhoj gluhogo...»)* [Semantic layering of the poetic text (on the example of the analysis of the poem by A. Pushkin "Deaf deaf ...")] *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin] 2016. № 3. Pp. 104–108 (In Russian).

10. Fedoseenko N. G. *Literaturnaya ekranizaciya: specifika kinozhanra* [Literary film adaptation: the specifics of the cinematic genre]. St. Petersburg: SPBGiKiT, 2016. 174 p. (In Russian).

11. Fomin V. I. *Kino i vlast'. Sovetskoe kino 1965–1985 gg. Dokumenty, svidetel'stva, razmyshleniya* [Cinema and Power. Soviet cinema 1965–1985. Documents, evidence, reflections]. Moscow: Materik Publ., 1996. 370 p. (In Russian).