

LEBENDIGEN UND DIE TOTEN

Die Kraniche
en

Ларс Карл «О героях и людях...»

Советское кино о войне:
взгляд из ГДР



Mosow

In den
Hauptrollen:
TATJANA
SAMOILOWA
und
ALEXEJ
BATALOW

Regie:
Michael
Kalatosow

1958 in Cannes
preisgekrönt

BLADE VOM SOLDATEN

«ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ»

Ein Farbfilm

Научное издание

Ларс Карл

«О ГЕРОЯХ И ЛЮДЯХ...»
Советское кино о войне: взгляд из ГДР

Корректор **Г.Н. Рынькова**

Оригинал-макет *Н.С. Болушаев*

Художественное оформление *В.Ю. Яковлев*

Издательство

«Памятники исторической мысли»

115597 Россия, Москва, ул. Воронежская, 38–334
ДР № 063460 от 08.07.99

Подписано в печать 20.10.2011. Формат 60×90¹/₁₆

Гарнитура Петербург. Печать офсетная

Уч.-изд. л. 17,3. Печ. л. 16,0

Тираж 300 экз. Заказ № 3332–11

Отпечатано в ЗАО «Полиграф-защита»

115088, г. Москва, ул. Южнопортовая, д. 24, стр. 1

ББК 85.373(0)
Л25

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Немецкого научно-исследовательского общества
(Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG)
при содействии Берлинского университета имени Гумбольдта
(Humboldt-Universität zu Berlin) и
Лейпцигского центра по исследованию истории и культуры
Восточно-Центральной Европы
(Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur
Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig GWZO)

Л25 Ларс К.

«О героях и людях...» Советское кино о войне: взгляд из
ГДР / Пер. с немецкого К.Н. Цимбаева. 2-е изд., испр. и
доп. М.: Памятники исторической мысли, 2011. – 255 с.

ISBN 978-5-88451-299-3

В основу книги положена диссертация автора, представленная на соискание ученой степени доктора философских наук, «"О героях и людях..." Вторая мировая война в советском кинематографе и его восприятие в ГДР. 1945–1965» / «"Von Helden und Menschen..." Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945–1965».

ББК 85.373(0)

Иллюстрации взяты из Федерального Киноархива ФРГ
(Bundesarchiv-Filmarchiv)

ISBN 978-5-88451-299-3

© Карл Л., 2011.

© Зубкова Е.Ю., Трёбст Ш., Цимбаев К.Н.
вступ. статьи, 2011.

© Цимбаев К.Н., перевод, 2011.

© Яковлев Ю.В., оформление, 2011.

Содержание

Кино и немцы (Елена Зубкова)	7
Кино и русские глазами немцев (Штефан Трёбст)	10
Кино победителей в стране побежденных (Константин Цимбаев)	14
ВВЕДЕНИЕ	17
Постановка проблемы	17
Источники и критика источников	20
Историография	24
Контекстуализация истории ГДР	27
К вопросу о термине «советизация»	28
К вопросу о термине «сталинизм»	30
К вопросу о термине «культура»	31
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК	40
История и кино – История в кино	40
История в художественном кино – Идеология и пропаганда	47
История в художественном кино – Жанр военного фильма	49
История и кино – Кино и историческая наука	51
ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА	
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (1941–1965)	60
«Великая Отечественная война» – Инсценировка политического мифа	60
Война в малом формате – «Боевые киносборники»	62
Первые художественные фильмы о войне – Партизаны и «народные мстители»	63
Герои фронта – Герои публики	67
Обманутые победные надежды	68
Война в Генеральном штабе – «Сталинградская битва» (1949)	70
Исторический контекст создания фильма	70
Содержание	71
Анализ	74
Ода вождю – «Падение Берлина» (1949/1950)	77
Исторический контекст создания фильма	77
Экскурс: роль Сталина в кинопроизводстве	78
Содержание	78
Анализ	82

«Оттепель» – Советское кино и XX съезд КПСС	
Лед тронулся – «Летят журавли» (1957)	86
Исторический контекст создания фильма	89
Содержание	89
Анализ	91
Человек как игрушка в руках истории – «Судьба человека» (1959)	92
Исторический контекст создания фильма	96
Содержание	96
Анализ	97
Война как часть повседневной жизни – «Баллада о солдате» (1959)	98
Исторический контекст создания фильма	101
Содержание	101
Анализ	102
Война как кошмар – «Иваново детство» (1962)	103
Исторический контекст создания фильма	108
Содержание	108
Анализ	109
Война грузинского крестьянина – «Отец солдата» (1964)	110
Исторический контекст создания фильма –	116
Кинематограф периода «оттепели» в Грузии	116
Содержание	118
Анализ	120
СОВЕТСКОЕ КИНО В СЗО И В ГДР	132
Киностудия ДЕФА и кинополитика СЕПГ (1945–1956)	132
Кинопрокат и международные связи	140
Создание предприятия «Прогресс-Фильм»	140
Международные торговые отношения киностудии ДЕФА	142
Студия синхронного перевода ДЕФА	143
Распространение и производство фильмокопий	145
Советское кино в Советской зоне оккупации и в первые годы	
существования ГДР – Между культурно-политическими	
целями и ожиданиями зрителей	146
Вступление советских войск в Германию в 1945 г.	146
Деятельность Советской военной администрации в Германии	147
Демонстрация кинофильмов и реакция публики	148
Култ Сталина в ГДР – «Падение Берлина»	150
Култ Сталина в ГДР (II) – «Сталинградская битва»	153
Кризис дружбы – 17 июня 1953 г.	154
Политика кинопоказа во времена «Нового курса»	
(1953–1955)	155
«Кризис десталинизации» и политика СЕПГ после 1956 г.	157
Посещаемость кинопоказов и зрительская реакция	162
Советские кинофильмы о войне эпохи «оттепели» в прессе ГДР	167
«Летят журавли»	167
«Судьба человека»	168
«Баллада о солдате»	174
«Иваново детство»	174
«Отец солдата»	178

СОВЕТСКИЕ КИНОФИЛЬМЫ О ВОЙНЕ В ВООРУЖЕННОЙ НАРОДНОЙ ПОЛИЦИИ И НАЦИОНАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ АРМИИ	191
Политико-идеологическое воспитание и образование	191
Советские кинофильмы о войне в Вооруженной народной полиции	193
Создание политорганов и проведение политической работы в войсках	193
Общая кинополитика в Вооруженной народной полиции	194
Дружба с Советским Союзом: фильм «Падение Берлина»	196
Советские кинофильмы о войне в Национальной народной армии	199
Общая кинополитика в Национальной народной армии	199
Советские кинофильмы о войне как составляющая политико- идеологического обучения	203
Советские кинофильмы о войне как составляющая официальных торжеств	204
Советские кинофильмы о войне как «политическое впечатление» в ходе маневров	205
Советское кино в армии ГДР на примере фильма «Живые и мертвые»	205
РЕЗЮМЕ	214
ПРИЛОЖЕНИЕ	220
Статистика показа художественных фильмов в СЗО/ГДР с 1945 по 1961 гг.	220
Кинотеатры и их вместимость. 1951–1960	222
Результаты премьерных показов	223
«Судьба человека»	223
«Баллада о солдате»	224
«Отец солдата»	225
Кинопрокат «Прогресс-Фильма»: карты допуска	226
«Летят журавли»	226
«Баллада о солдате»	227
«Судьба человека»	229
«Иваново детство»	230
«Живые и мертвые»	231
«Отец солдата»	233
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	235
Архивные документы	235
Опубликованные источники	236
СССР	236
ГДР	238
ГДР – Рецензии в прессе	241
Библиография	244

КИНО И НЕМЦЫ

«Кино и немцы» — так просто и точно можно было бы назвать книгу Ларса Карла, если бы не аллюзии, которые непременно вызовет у российского читателя подобное название. В каком только контексте не услышишь сегодня выражение про кино и немцев, ставшее уже частью современного городского сленга. Однако для нашего поколения, чье детство пришлось на шестидесятые, оно все-таки имеет и определенный смысл. Дело в том, что кино нашего детства было кино про войну. И про немцев. На экраны, конечно, попадало и что-то другое. Но для «нашего» кино война — тема, безусловно, главная. Представление детей шестидесятых о немцах, которых почти никто из нас не видел вживую, тоже пришло из советских фильмов — сначала в образе ходульных персонажей из кинолент времен войны, потом облик военного противника в кинематографе становился более объемным, в нем проступали человеческие черты, а на смену ясному, бескомпромиссному делению на своих и врагов постепенно пришли более сложные чувства и открытия.

Это про нас, и здесь, как будто, все понятно. Однако то же самое кино, «наше» кино могли смотреть и действительно смотрели немцы, черпая в нем информацию о русском солдате и русских вообще. Конечно, они смотрели кино, сделанное в СССР, своими, другими глазами, соотнося экранные события и образы с собственными представлениями и опытом пережитого. Какая картинка «нас» складывалась у немецкого зрителя? Что ему хотели *показать* и что он *увидел* в советских фильмах? Советское кино о войне и реакция на него зрительской аудитории в Восточной Германии — об этом книга немецкого историка Ларса Карла.

Это книга — не об истории кино, хотя и о ней тоже. Но в отличие от киноведческих исследований автор смотрит на свой предмет — кино — как на исторический источник, несущий информацию о времени, людях, о политических событиях и повседневных практиках. Менялась жизнь в стране — менялось и кино, по-своему перерабатывая и воплощая на экране эти перемены. Насколько они были серьезными

и глубокими, вполне можно судить по военным фильмам, особенно за те годы, что прошли от войны до оттепели. Или, если мерить тот же самый отрезок времени историей кинематографа – от кинолент «Сталинградская битва» и «Падение Берлина» до «Летят журавли» и «Баллада о солдате». Это знаковые фильмы, *фильмы-тексты*, создававшие коммуникативное пространство, выходящее далеко за рамки мира кино.

О том, что советское кино помимо решения эстетических задач нередко, а порой и исключительно, создавалось и использовалось в целях пропаганды, написано довольно много. Кстати именно в этом своем качестве советское кино предлагалось немецкой аудитории – в Советской зоне оккупации, а потом и в ГДР. Цель подобных трансляций заключалась в формировании у немецкого населения «правильного» облика Советского Союза и столь же запрограммированного отношения к событиям минувшей войны. Эти фильмы экспортировались, конечно, не только в ГДР, но и в другие страны соцлагеря, и не только туда. Но о немцах – разговор особый. Какие бы усилия ни предпринимала пропаганда – и советская, и восточногерманская, срочно перекраивая образ врага на образ нового народа-друга, правда недавней войны была сильнее пропагандистских манипуляций. Точнее, существовало две правды – правда победы и правда поражения. Вот и получается, что побежденные должны были смотреть кино победителей. Каким же должно было быть это кино, чтобы зритель пошел в кинозал?

Кино – мощное пропагандистское средство, но все-таки средство особого рода, поскольку посещение кинотеатра – дело в общем добровольное. Помимо прочего, кинопрокат – это бизнес, и бизнес прибыльный. Трудно было ожидать, что «Падение Берлина» в самом Берлине будет иметь большой кассовый успех. Поэтому чиновники от кино и лица, ответственные за пропаганду в Восточной Германии, оказались в довольно сложной ситуации, пытаясь совместить деньги и политику. Как они выходили из положения, рассказывает Ларс Карл, раскрывая секреты кухни кинопроката и киноиндустрии ГДР. Становление послевоенного кинематографа в Восточной Германии, которое ассоциируется прежде всего с работой киностудии ДЕФА, тоже проходило с оглядкой на Советский Союз. Так что, когда мы говорим о советском кино в ГДР, речь идет не только об экспорте кинофильмов.

Совсем другое кино пришло в Германию в годы оттепели. Фильмы Калатозова, Чухрая, Бондарчука, Абуладзе, Тарковского, очень разные по стилистике и киноязыку (что само по себе для советского кинематографа было явлением новым), принесли с собой иное видение войны. В этой войне не было победителей и побежденных, а был человек, его мир, его судьба и трагедия. Новое кино было доверительным, почти интимным, в том смысле, что делось оно прежде всего

«про нас» и «для нас». Именно поэтому оно стало интересным и другим тоже — без всяких усилий пропаганды. Фильмы оттепели увидел и немецкий зритель. Может быть, тогда и были сделаны первые шаги к взаимопониманию между русскими и немцами, первые попытки преодоления нашего общего прошлого.

Книга Ларса Карла пришла к российскому читателю. Уверена, что она его не разочарует.

*Елена Зубкова,
доктор исторических наук,
Институт российской истории РАН*

КИНО И РУССКИЕ ГЛАЗАМИ НЕМЦЕВ

Взаимоотношения между оккупационными войсками и оккупированным населением в Советской зоне оккупации Германии (СЗО) в 1945–1949 гг. были, естественно, в высшей степени напряженными. Несмотря на тезис Сталина: «Опыт истории говорит, что гитлеры приходят и уходят, а народ германский, государство германское – остается», – немцы в глазах Красной Армии и Советской военной администрации в Германии (СВАГ) были, за редким исключением, «гитлеровцами», «фашистами» и «нацистами». Носившие же это клеймо, в свою очередь, обзывали между собой, например, немецкоязычную газету СВАГ «Tägliche Rundschau» («Ежедневное обозрение») – по созвучию – «Klägliche Schundsau» («Жалкая грязная свинья»). Даже немецкие коммунисты и левые социал-демократы, объединившиеся по воле советской оккупационной власти в 1946 г. в Социалистическую Единую Партию Германии (СЕПГ), не пользовались полным доверием маршала Г.К. Жукова и его преемников – В.Д. Соколовского и В.И. Чуйкова – так называемого «Берлинского Кремля», штаб-квартира которого располагалась в пригороде Берлина Карлсхорсте. На первую, организационную, конференцию Информационного бюро коммунистических и рабочих партий (Коминформ), проходившую в Польше в 1947 г., СЕПГ приглашена не была; равным образом и основанная по инициативе Москвы в 1949 г. Германская Демократическая Республика долгое время не считалась «полноценной» народной демократией – такой как Болгария, Польша или Албания. ГДР была «нелюбимым дитем Сталина» (Вилфрид Лот) – и СЕПГ тяжело переживала это обстоятельство на протяжении всего периода своего существования. Даже еще 1 ноября 1989 г. – спустя три недели после победы «мирной революции» 9 октября в Лейпциге и за неделю до падения Берлинской стены 9 ноября – тогдашний руководитель СЕПГ Эгон Кренц подобострастно спрашивал М.С. Горбачева в одной из бесед в Москве: «Хотелось бы яснее представить себе, какое место Советский Союз уделяет <...> ГДР в общеевропей-

ском доме»¹. Другими словами, даже партийное и государственное руководство в Восточном Берлине считало суверенитет ГДР не более чем фикцией. В этой беседе Кренц, пребывая в полной растерянности от стремительной утраты власти СЕПГ и коалиции «первого государства рабочих и крестьян на немецкой земле», дошел до того, что напомнил генеральному секретарю ЦК КПСС «что между ГДР и другими социалистическими странами существует одно важное различие. ГДР – в некотором роде дитя Советского Союза, а отцовство над своими детьми надо признавать»².

В целом, ни тотальная зависимость ГДР от СССР в течение всего времени ее существования, ни присутствие многочисленных советских войск в Восточной Германии с мая 1945 г. по август 1994 г. не способствовали изменению господствовавшего между Рюгенем³ и Рудными горами⁴ негативного отношения к Советскому Союзу и особенно к «русским», – как это недавно наглядно продемонстрировала Сильке Сатюков в изданной в 2008 г. книге «Оккупанты. «Русские» в Германии в 1945–1994 гг.» Существовало, однако, важное и исторически обоснованное исключение – а именно, сфера культуры. От периода разделов Польши в XVIII веке до Рапалльского договора 1922 г., от Теодора Фонтане до Томаса Манна – «русофилия» являлась характерной чертой прусско-немецкого массового сознания, на которую могли опереться в своей работе офицеры по делам культуры СВАГ, а также в целом внешняя политика СССР в сфере культуры – при активной поддержке СЕПГ, партий Блока и так называемых «массовых организаций» ГДР, в том числе Союза Свободной немецкой молодежи, Культурного союза и – особенно – Общества германо-советской дружбы. Музыка, театр, изобразительное искусство и литература (из литературы прежде всего, произведения русских классиков XIX в.) являлись одним из немногих подлинных мостов между «народами Советского Союза» и жителями СЗО.

Заслуга фундаментального исследования Ларса Карла, завершеного в 2002 г. и выходящего в русском переводе уже вторым изданием, состоит в том, что автор наглядно демонстрирует, как одна из сфер искусства – кино – превратилась в важнейшего посредника между советской культурой и жителями ГДР в период «оттепели».

¹ Запись разговора Эгона Кренца и Михаила Горбачева в Москве 1 ноября 1989 г. // Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BA). Berlin, DY 30/J IV 2/2A/3255 (URL <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Start/Detail/id/618085/page/5>).

² Там же.

³ Остров Рюген и административный район Рюген – самая северная территория бывшей ГДР. – *Прим. перев.*

⁴ Рудные горы (Erzgebirge) – горы на юго-востоке бывшей ГДР, образующие историческую границу между Саксонией и Богемией, ныне – на границе между Германией и Чехией. – *Прим. перев.*

Образ Советского Союза и его «народов», и прежде всего образ «русских», складывался у граждан ГДР в гораздо большей степени как раз под воздействием кино, нежели по впечатлениям от весьма немногочисленных туристических поездок или столь же редких (и протекавших под строгим контролем и в ритуализированной форме) «встреч германо-советской дружбы» и уж тем более не под влиянием идеологизированной прессы. Хотя советское кино даже и в послесталинскую эпоху должно было служить, подобно прессе, «коллективным организатором, агитатором и пропагандистом» (В.И. Ленин), однако отныне оно содержало в себе и многие другие смыслы и нюансы, в том числе впервые показывало частную жизнь, личные переживания и быт «советских людей». Как доказывает книга Ларса Карла, такие фильмы, как картина С.Ф. Бондарчука «Судьба человека» или Резо Чхеидзе «Отец солдата», в буквальном смысле очеловечили «советского человека» для публики ГДР. Причем в долгосрочной перспективе. Ибо представления о русских и о России в Восточной Германии, в нынешних «новых федеральных землях», существенно отличаются от представлений западных немцев в «старых» федеральных землях: они более детальные, дифференцированы и в целом – более позитивны.

И, наконец, не могу не упомянуть о моем личном опыте, который одновременно и «западногерманский», а позднее – и «западноберлинский». Фильм «Летят журавли», премьера которого в ФРГ состоялась в 1958 г. под названием «Когда летят журавли», стал первым советским фильмом, о котором у меня сохранились четкие воспоминания. Причем не потому, что я его тогда, будучи ребенком, посмотрел сам, а потому, что мои родители однажды вечером отправились из деревни на юге Германии, где мы жили, в ближайший окружной центр – специально, чтобы посмотреть этот фильм, чего они никогда прежде не делали. Столь же необычным было и то, что они потом нам, детям, подробно о нем рассказывали. Таким образом, Белка, Борис, Марк и Боря были мне знакомы задолго до того, как я сам увидел этот фильм в начале 1980-х годов по телевидению ГДР.

Вторая моя встреча с советским кино состоялась во второй половине 1970-х годов. У Московского государственного предприятия «Совфильмэкспорт» был филиал в Западной Берлине на бульваре Курфюрстендамм, куда по средам приглашали студентов Института Восточной Европы Свободного университета Берлина на бесплатные кинопоказы. Наряду с киноклассикой – такими фильмами, как «Броненосец Потемкин» С.М. Эйзенштейна, и с пропагандистскими поделками – подобно «Падению Берлина» Михаила Чиаурели, там показывали и фильмы А.А. Тарковского «Иваново детство», «Андрей Рублев» и другие. Эти киносюжеты значительно раздвигали границы нашего учебного плана, в котором тогда доминировала классическая русская литература XIX в., наряду с такими темами, как борьба за

власть между Сталиным и Троцким или доктрина Брежневца об ограниченном суверенитете стран Варшавского договора.

И мне представляется, что было бы весьма желательным продолжить книгу Ларса Карла о «Советском кино о войне: взгляд из ГДР» и дополнить ее «Взглядом из ФРГ». Такая книга, безусловно, была бы существенно меньшего объема, но тем не менее могла бы открыть новые перспективы для сравнительного анализа и продемонстрировать интереснейшие аспекты долгосрочного воздействия киноискусства на массовое сознание.

*Штефан Трёбст,
профессор истории и культуры
Центрально-Восточной Европы,
Лейпцигский университет*

КИНО ПОБЕДИТЕЛЕЙ В СТРАНЕ ПОБЕЖДЕННЫХ

«Плюбимый фильм товарища Сталина» – этот, казалось бы, двусмысленный рекламный слоган сомнительной привлекательности собирал на рубеже XX–XXI вв. полные аудитории в Тюбингенском университете, одном из старейших в Германии, славном своими гуманитарными факультетами, а также давними либеральными, равно как и консервативными традициями. Давали «Падение Берлина». Современные модно одетые немецкие студенты-старшекурсники, и даже иные преподаватели стоически выдерживали трехчасовой двухсерийный пропагандистский опус, с лубочными героями, почти сказочным сюжетом и с самим Сталиным в образе чуть ли не небожителя, спускающегося – в своем белоснежном кителе – на полуфантастическом самолете с высот в поверженный Берлин. Более того, после просмотра фильма проходили заинтересованные дискуссии, демонстрировавшие понимание сюжета и исторических реалий, проводился вдумчивый анализ. Разумеется, аншлаги в учебных залах объяснялись отнюдь не популярностью среди немецкой молодежи фигуры генералиссимуса или его политики. И разумеется, еще больший отклик у студентов находили другие фильмы, вошедшие в программу того единственного в своем роде историко-художественного семинара – «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Иваново детство», «Отец солдата».

Руководителем семинара был автор предлагаемой российскому читателю книги Ларс Карл. Впоследствии он с успехом проводил подобные семинары в других городах и странах, в том числе в США – как специально приглашенный иностранный ассоциированный профессор.

Вполне очевидно, что основной секрет такой популярности, помимо необычной формы занятий и уровня предлагаемого анализа киноматериала – в самих фильмах. Шедевры советского кинематографа периода «оттепели» – прогремевшие в свое время по всему миру картины Калатозова, Чухрая, Тарковского, Бондарчука – не только не ут-

ратили своего значения, но в чем-то – и своей актуальности. Даже поэпистолистический эпос «Падение Берлина», который обычно справедливо считают не самоценным произведением искусства, а просто политической агиткой, частично опередил свое время, умудрившись показать самого Гитлера не только карикатурным штампом, но и человеком, страдающим и покинутым, – даже спустя 55 лет подобное может вызвать ожесточенные споры, что наглядно видно по реакции на недавний немецкий фильм «Бункер» («Untergang», 2004).

Кино – и не последнюю очередь классическое советское – в последнее время все больше привлекает к себе внимание исследователей разных стран. Его изучение является существенной составляющей частью актуальной историографии, все дальше отходящей от традиционной событийной истории и черно-белого политизированного видения мира. Пройдя сквозь увлечение экономической и социальной историей в 1960–1970-е гг., микроисторией, историей повседневности и «новой военной историей» в 1980–1990-е гг., современная историческая наука эволюционировала в сторону «культурной истории», для которой наибольшее значение имеют формы и средства репрезентации и коммуникации, символика и ее восприятие, а также понятие «опыта», изучение механизмов самоидентификации и восприятия «чужого», дискурсивных стратегий и коллективного сознания. В этом смысле исследование Ларса Карла находится, безусловно, в авангарде современной науки, в том числе и благодаря постоянно провозглашаемому, но редко реально осуществляемому междисциплинарному подходу: данная книга является исследованием историческим, искусствоведческим, политическим, с привлечением социологических, статистических методов, но в первую очередь – разумеется, культурологическим. Именно фильмы – главные герои книги, и через рассказ о них показана история взаимоотношений двух народов.

Своеобразие исторической ситуации заключалось в том, что военные фильмы, предназначенные для советской публики, демонстрировались в стране врага, причем врага побежденного, и буквально совсем недавно. Еще свежи были впечатления от войны, опыт которой у немцев был принципиально иным, чем у советских зрителей и создателей картин. Для немецкого зрителя это кино было не просто «чужим» – это было кино победителей, изображавшее их, немцев, врагами и «фашистами», сопереживание же должны были, напротив, вызывать положительные герои – недавние враги Германии. И вот с этим совсем «чужим» кино восточногерманскому населению предстояло не только ознакомиться – прокатчикам ради своих коммерческих целей нужно было заинтересовать им зрителя, а властям – сверх того – задействовать его как инструмент насаждения нового мировоззрения.

Насколько эти задачи удавалось решить, с чем были связаны успехи и провалы в деле популяризации советских военных фильмов в ГДР – и рассказывает исследование Л. Карла. Особенности историче-

ского контекста задают необходимость многоуровневого анализа обстоятельств, связанных с каждым фильмом и его прокатом, — от истории создания, содержания и идейного наполнения — до восприятия восточногерманским зрителем. Причем деликатность ситуации киноэкспорта состояла в том, что картины должны были получать в Германии иную, нежели исходная — ориентированная на советскую публику — пропагандистскую трактовку, чтобы их идеологическое звучание не прошло мимо немецкого зрителя. Тем самым книга Л. Карла предлагает взглянуть на своего рода преломление мировоззренческого содержания кинолент, снятых в СССР, в зеркале восточногерманской политической обстановки послевоенных десятилетий.

Между тем, перед российским читателем открывается возможность дополнить эту игру отражений еще одной проекцией: увидеть хорошо знакомые, «привычные» советские фильмы глазами бывших противников по той войне, которая образует в них сюжетное действие. И одновременно — глазами современного немецкого зрителя, поскольку Ларс Карл предстает перед нами в своей книге не только как исследователь, историк кино и критик, но и как внимательный зритель, прекрасно знающий и — более того — понимающий, чувствующий те картины, о которых он повествует — после его описаний невольно хочется снова увидеть забываемую в суете современной повседневной жизни классику советского кинематографа.

Книга не просто рассказывает о кино и его коллективном восприятии в Восточной Германии, но и открывает российскому читателю немало деталей, показательных для нашей сравнительно недавней истории — как, например, архивная находка автора — вариант сценария «Падения Берлина», где рукой самого Сталина в уста главному герою вписан выкрик «За Родину, за Сталина!»

Герои и люди в названии книги встраиваются сразу в несколько ассоциативных и смысловых рядов: это и противопоставление сталинского кино с его шаблонными «героями», с одной стороны, и кино оттепели с его настоящими «людьми», не лишенными слабостей, со сложным внутренним миром — с другой; это и постоянное соотношение друг с другом действующих лиц в многомерном пространстве между художественной и исторической реальностью (герои картин — зрители). Погрузиться в это социально-культурное пространство, открыть для себя «героические» и «человеческие» страницы послевоенной истории двух стран, разворачивающейся на фоне острого конфликта мировых систем, — мы и приглашаем российского читателя.

*Константин Цимбаев,
кандидат исторических наук,
Российский государственный
гуманитарный университет*

ВВЕДЕНИЕ

Постановка проблемы

Киноискусство являлось в Советской зоне оккупации и в ГДР «государственной задачей первостепенной важности». С самого начала существования восточногерманского государства организационные и кадровые меры были направлены на упрочение монополии киностудии ДЕФА, которая была призвана соединить в себе высокий художественный уровень кинопроизводства и политически верную направленность¹. Руководство Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) постоянно интересовалось вопросами кино, что указывает на особое значение, придававшееся этому виду искусства в общественной концепции правящей партии. Существовала стойкая убежденность в возможности воспитать многомиллионную аудиторию при помощи увлекательных фильмов – для начала в духе антифашизма и активного преодоления прошлого, а затем для формирования в массах «правильного» идеологического сознания.

Огромное значение уполномоченные инстанции придавали международным связям. Из 1260 художественных фильмов, которые демонстрировались в кинотеатрах Советской зоны оккупации и ГДР с момента окончания войны до 1965 г., 852 были сняты в странах восточного блока и 408 – на Западе. Среди восточноевропейских стран с 365 фильмами доминировал СССР, далее шла киностудия ДЕФА с 191 и Чехословакия с 124 фильмами. Большинство западных фильмов были производства ФРГ (89), Италии (73) и Франции (68)². Тем удивительнее тот факт, что тема восприятия иностранных, особенно советских, фильмов в ГДР до сих пор практически не становилась предметом научного анализа. Исключение составляют отдельные статистические работы 60-х и 70-х гг.³

Изучение кинематографа как части общественного коммуникативного процесса диктует обращение и к другим научным проблемам. В ГДР также существовала – используя термин Ханса Энциенсбергера – «индустрия сознания»⁴, которая разработала различный инструментарий для воздействия на массы и «духовной эксплуатации». Партия воспринимала кино как удобное средство для достижения

этих целей: не требовалось особых усилий, чтобы заставить зрителей смотреть фильмы. данное коммуникативное средство можно было воспринимать просто как потребление товара. Кроме того, кино воздействует чувственно-визуальное восприятие зрителей, более интенсивно передающее «имитацию» действительности⁵, чем иные коммуникативные средства, и вдобавок является весьма «привлекательным» способом развлечения. Кино, в противоположность сферам «высокой культуры» (театр, опера) или же литературы скорее находит отклик у людей различных социальных слоев, уровня образования и культурных предпочтений. До тех пор, пока телевидение – вплоть до конца пятидесятих годов – играло лишь маргинальную роль, кино представлялось тем коммуникативным средством, которое способно распространить какие-либо идеи и мысли быстрее, более четко и при этом на широкие круги населения, чем иные средства массовой информации. Поэтому коммунистическое руководство⁶ придавало огромное значение кино, а позднее – телевидению. Одновременно с этим такая высокая оценка заключала в себе и глубокое недоверие к столь влиятельному в массах коммуникативному средству, которое могло инициировать и нежелательные реакции.

Говоря о советских художественных фильмах в ГДР, представляется наиболее интересным проследить, как происходили показ и пропаганда фильмов о советской победе во Второй мировой войне среди восточногерманского населения, для которого война еще слишком живо ассоциировалась с поражением. Советские военные фильмы⁷, созданные, в первую очередь, для советского зрителя и находившиеся в русле современных им культурно-политических тенденций и ментальных представлений советской публики, необходимо было «пересадить» в сравнительно чуждую культурную среду и представить немецкому зрителю в качестве неотъемлемой части нового мировоззрения. В этой связи наибольший интерес представляют советские фильмы периода «оттепели». Они возникали в общественном климате, характеризующемся десталинизацией, в ГДР их встречала политическая и культурная среда, знавшая сталинизм советского типа и все реалии, с ним связанные, лишь в значительно ослабленной форме⁸. Кроме того, восточногерманское население имело на индивидуальном уровне собственную, иную картину прошедшей войны. Вследствие этого фильмы, которые в Советском Союзе были нацелены на преодоление сталинистского прошлого на фоне событий Второй мировой войны, должны были получать в ГДР иную трактовку на уровне официальной пропаганды, чтобы их идеологическое звучание не прошло мимо немецкого зрителя, и должны были демонстрироваться населению иначе, чем советскому зрителю.

В первой части книги художественные фильмы, привезенные для кинопоказа в ГДР, будут рассмотрены сквозь призму вопросов, принципиально важных и для второй части нашего исследования: Каким

образом и исходя из каких предпосылок тогдашние режиссеры (ре)конструировали военные события? Кто является «протагонистами» и какие «истории» они рассказывают? Какие события войны занимают существенное место в предписанном сверху военном опыте, а какие вообще не упоминаются? В отношении ГДР особенно важным представляется вопрос, какие политические цели преследовали создатели фильмов, кинематографическим языком препарируя прошлое и предлагая этот образ в качестве ориентира советскому обществу.

Вторая часть книги посвящена рассмотрению вопроса «пересадки» художественных фильмов в изначально чужеродную восточно-германскую среду. К вопросу о ходе процесса допуска фильмов к прокату внутри Главного управления «Фильм» в Министерстве культуры ГДР (по каким критериям советские военные фильмы закупались ГДР, дублировались и демонстрировались восточногерманской публике?) примыкает целый комплекс вопросов, касающихся восприятия советских военных фильмов в газетах и журналах: каким образом советские военные фильмы демонстрировались населению ГДР? По каким критериям фильмы классифицировались как «значительные», «сенсационные» и т.д.? Как фильмы встраивались в современный политический контекст? Каким образом на фоне очередного фильма интерпретировались актуальные отношения к «братским социалистическим странам» (особенно к Советскому Союзу) и к «враждебным государствам НАТО» (особенно к Федеративной Республике Германии)? Как в русле официальной трактовки фильмов в ГДР перерабатывались – или не перерабатывались – события Второй мировой войны? Не имели ли в этой связи фильмы «оттепели» функцию своего рода «моста» для примирения бывших противников? (Например, через подчеркивание общих, «человеческих» аспектов войны, общего стремления к миру, образа «страдающего» немца и т.д.) Подвергались ли фильмы содержательной критике? Если да, то на каком уровне? Как именно реакция публики интерпретировалась на официальном уровне, например, в интервью, официальных высказываниях и т.д.?

Наконец, в отдельной главе будет рассмотрено, как советская кинопродукция, посвященная Великой Отечественной войне, демонстрировалась в этот период времени в вооруженных силах ГДР – как в целях политико-идеологического воспитания военнослужащих⁹, так и в рамках официальных досуговых программ¹⁰. Национальная народная армия (ННА), так же как ранее Вооруженная народная полиция (ВНП), считалась неотъемлемой частью социалистического общества. В государственной структуре ГДР армия выполняла роль «инструмента партии»¹¹, получая от нее, наряду со всеми остальными государственными и общественными организациями, задания и указания и находясь под ее постоянным контролем, осуществлявшимся посредством существовавших в любой общественной организации партячек.

Для задач данного исследования были отобраны фильмы, которые длительное время демонстрировались на всей территории ГДР и при этом как восточным, так и западным киноведением отнесены к жанру военных – или же антивоенных – фильмов¹²:

«Сталинградская битва», 1949,
«Падение Берлина», 1949/1950,
«Летят журавли», 1957,
«Судьба человека», 1959,
«Баллада о солдате», 1959,
«Иваново детство», 1962,
«Отец солдата», 1964.

Последние пять фильмов считались в публицистике ГДР 60-х и 70-х годов своего рода «канон советского антивоенного фильма»¹³ и поэтому непременно должны рассматриваться как единое целое.

Источники и критика источников

Настоящее исследование во многом опирается на методику исторической критики источников. Перенесение же методов эмпирических социальных наук, особенно тех из них, что получили распространение в сфере изучения теории восприятия и воздействия, на исследование давно прошедшей реальности представляется весьма проблематичным, поскольку данные методы (опросы, измерение реакций зрителей) не допускают простого ретроспективного применения¹⁴; кроме того, эти методы предназначены для обслуживания совсем иных интересов, а именно – медийной науки, нацеленной на получение практических выводов. Более того, научная ценность результатов изучения реакций реципиентов даже внутри самой науки о средствах массовой информации подвергается серьезным сомнениям¹⁵.

В рамках исторического исследования представляется более перспективным и надежным с точки зрения получения максимально достоверных результатов использовать для изучения резонанса, вызываемого средствами массовой информации и отдельными видами их продукции, одновременно различные комплексы источников, которые не подсчитывают количество просмотров фильма, но зато проливают свет на реальное значение данной медийной продукции в историческом контексте¹⁶. К этим источникам относятся результаты современных социальных исследований, опубликованные отчеты и критические сообщения в различных видах средств массовой информации (рецензии на фильмы, критические обзоры в газетах и журналах), реконструируемая по архивным источникам реакция публики (письма зрителей), а также сама медийная продукция, процесс создания которой и ее окончательный вид позволяют судить о существовавших границах и возможностях медийной коммуника-

ции в данной исторической ситуации, иными словами – о ожиданиях восприятия.

Хельмут Кортел¹⁷ анализировал эту проблему сквозь призму «исторического восприятия и воздействия фильмов» и высказался за синтетический подход, не ограничивающийся только одной-единственной методологией; такой подход должен соединить в себе анализ исторического контекста восприятия фильма с его содержательным и структурным анализом и с основанным на исторических источниках и реалиях анализом восприятия в узком смысле.

Подобный подход представляется оправданным и для целей нашего исследования, поскольку он во многом близок предпочитаемому современной исторической наукой сочетанию различных методов и теорий (методологическому эклектизму).

Третья глава данной книги в основном основывается на анализе самих фильмов, а также на данных, опубликованных в научной литературе. Сюда входят статьи режиссеров в газетах и журналах, тексты современной советской и западной критики, опубликованные доклады комиссий, конгрессов и съездов, а также решения правительства и партийного руководства. Кроме того, для более точного освещения отдельных вопросов привлекались документы московских архивов. Это, прежде всего, материалы Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино), хранящиеся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ); акты Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС в Российском государственном архиве социально-политической истории (РГАСПИ, бывш. Партархив КПСС); а также документы киностудии «Мосфильм» в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ).

Материалы Главного управления «Фильм» в Министерстве культуры ГДР и киностудии ДЕФА хранятся в Федеральном архиве ФРГ (отдел Берлин-Лихтерфельде); причем акты происхождения вплоть до начала семидесятых годов достаточно хорошо заархивированы и описаны. Однако в отличие от почти полностью сохранившихся материалов киностудии ДЕФА, посвященных отдельным фильмам, документы Главного управления «Фильм» дошли до нас лишь частично, а по некоторым фильмам – практически только в небольших фрагментах. Соответствующие материалы необходимо было буквально «выуживать» среди множества актов самого разного происхождения и собирать почти как мозаику. Тем не менее на основе найденных документов достаточно хорошо реконструируется весь путь фильмов «от тепели» внутри чиновничьего аппарата. Нами были найдены:

- протоколы различных закупочных делегаций;
- внутриаппаратные докладные записки об отдельных фильмах;
- статистические материалы о результатах премьерных показов и показов на закрытых премьерах;

- донесения о киноработе из различных источников и сфер общественной жизни, в ходе которых демонстрировались советские художественные фильмы (Кинообъединение «Ландфильм»,* Общество германо-советской дружбы, избирательные кампании, юбилей, рабочие фестивали, кинонедели и т.д.);
- отдельные донесения руководства округов ГУ «Фильм»;
- материал по «международному соревнованию» к фильму «Судьба человека» (1959–1960);
- различная переписка (в том числе касательно запросов от населения);
- различные служебные записки.

Кроме того, в Киноархиве германского Федерального архива (Берлин) нами были рассмотрены и изучены хранящиеся там протоколы допуска ГУ «Фильм» по отдельным фильмам и сопроводительные материалы.

Важным источником для второй части книги является киноведческая и (кино)публицистическая пресса ГДР и СССР. В журналах, перечисленных в Приложении данной книги, были изучены статьи, посвященные вышеназванным фильмам. Для более широкого изучения материалов периодической печати ГДР нами были рассмотрены акты Архива газетных вырезок Высшей школы кинематографии (Потсдам-Бабельсберг).

Источники, посвященные кинодеятельности в Вооруженной народной полиции и Национальной народной армии в целом и восприятию советских военных фильмов в частности, были найдены и изучены в Военном архиве германского Федерального архива (Фрайбург). Они находятся в актах Главного политического управления (ГПУ)¹⁸ Министерства национальной обороны. Отдельные рабочие инструкции, планы кинопоказов, отчеты о сеансах складываются в цельную картину, которая отражает степень важности кино в вооруженных силах ГДР. Сохранившиеся календарные планы мероприятий и отчеты за длительные периоды времени наглядно и подробно документируют, в какой мере использовался кинематограф в отдельных частях и насколько советские военные фильмы доходили до армейского зрителя. Также нами были изучены на предмет киноактивности в войсках акты политотделов двух дивизий – 11-й мотострел-

* Ландфильм (нем. Landfilm, букв. – «деревенское кино») – возникшая в 1948 г. инициатива по демонстрации кинофильмов с помощью изначально передвижных, впоследствии постепенно заменявшихся стационарными, проекторов, благодаря чему кино стало доступным даже в самых мелких деревнях Восточной Германии. В мае 1950 г. образован самостоятельный отдел «Ландфильм» при Центральном ведомстве Машинно-прокатной организации ГДР, поставлявшей «Ландфильму» кинопроекторы. В январе 1952 г. Центральное управление «Ландфильм» подчинено Ведомству информации; с августа 1972 г. – Государственному комитету кинематографии. (Здесь и далее в подстраничных сносках – примечания переводчика.)

ковой дивизии (Галле) и 7-й танковой дивизии (Дрезден), чтобы на основе микроштудии лучше задокументировать применение советского военного кино «в низах». Кроме того, были рассмотрены и изучены источники по этой теме в библиотеке Военно-исторического исследовательского центра – публикации того времени по вопросам культурно-массовой работы в Национальной народной армии, а также брошюры для служебного пользования по вопросам применения кино в войсках.

Изучение индивидуального, «ненаправляемого» восприятия фильмов зрителями представляется для данной эпохи едва ли возможным – по причине фактического отсутствия источников и из-за методологических сложностей. В актах отдела прессы киностудии ДЕФА можно обнаружить письма населения, посвященные отдельным фильмам. Однако из-за сравнительно небольшого их числа едва ли возможно обобщать содержащиеся в них высказывания. Тем не менее в книге будет предпринята попытка выявить на основе данных источников а также опубликованных в прессе зрительских откликов потенциальные варианты восприятия фильмов и разработать примерную модель потенциальной «глубины воздействия» фильмов на публику.

Важным источником для понимания того, как советские кинофильмы воспринимались в ГДР и какова была типология их восприятия публикой, безусловно является изобразительное искусство и художественная литература, хотя при этом следует учитывать их содержательные и формальные различия. Однако систематическое применение данного вида источников лежит за рамками данной работы, поэтому они привлекались лишь в качестве некоего дополнения.

Особо мне хотелось бы остановиться на языке использованных источников. Для него характерно сильное влияние политико-идеологической терминологии СЕПГ, и поэтому работа с ним становится особенно сложной для историка. Как раз для «киноагитации» начала 50-х годов характерно прямое перенесение многих фразеологических оборотов из официальной советской речи, т.е. из русского языка. Эта идеологическая трансформация языка имеет место как во внутрипартийных источниках, так и в пропаганде: «Особенности лексики и стиля, которые все сильнее воздействовали на печатный язык, были не поверхностным тактическим маневром, а неотъемлемой частью официального письменного языка, который режим СЕПГ использовал и для собственных внутриадминистративных целей».¹⁹ Социалистическая боевая метафорика шла бок о бок со стандартными лексическими клише. Крайне формализованный официальный язык ГДР таким образом «опростился»²⁰ вплоть до частичной потери смысла. Из-за постоянного повторения основных принципов марксистско-ленинской идеологии язык превращался в закостеневший ритуал.

Кроме того, следует учитывать, что в ГДР язык был тесно связан с государственным режимом. Беспрестанное повторение идеологиче-

ских установок использовалось как способ индоктринации общества. Подданные могли сигнализировать свою поддержку режиму тем, что они, как это и требовалось, воспроизводили формулы ритуализированного языка. Таким образом, язык становился средством интеграции или же отторжения. От историков источниковый язык ГДР требует сохранения дистанции и своего рода «перевода», чтобы не впасть в искушение, в свою очередь, воспроизводить этот язык²¹. Поэтому термины, принятые в государственном социалистическом языковом обороте, будут в данной работе употребляться в кавычках, за исключением случаев прямого цитирования.

Историография

В немецкой исторической науке лишь с недавних пор стала систематически обсуждаться та важность, которой обладают средства массовой информации в качестве источника для современных исследований. В этой области приоритет до сих пор принадлежит исследователям СМИ, которые под собственным углом зрения изучают новейшую историю средств массовой информации и одновременно – отдельные аспекты новейшей истории в целом. При этом изучение общих проблем современной истории с привлечением средств массовой информации – в качестве объекта исследования и в качестве источника – для периода после 1945 г. все еще являет собой исключение в историографии; исторические работы даже и по этой эпохе в основном ориентируются на неопубликованные письменные источники как на «местонахождение» исторической «правды»²².

Тем не менее в последние годы внутри исторического цеха наблюдается растущий интерес к современным средствам массовой информации как к источнику и объекту исследования. Профессиональные историки принимают все более активное участие в дискуссиях об истории средств массовой информации и о их роли в современной истории – в дискуссиях, в которых до недавних пор участвовали практически исключительно специалисты в области изучения коммуникативных средств и иных социальных наук. В качестве «репрезентативного» – в лучшем смысле этого слова – примера можно назвать сборник по итогам конференции Общества изучения публицистики и коммуникативных средств²³. Также и проект Института им. Адольфа Гримма – «Наши СМИ – наша республика» (часть II) соединяет в единое целое многообразие знаний историков современности и специалистов по СМИ для изучения отдельных аспектов германо-германской медийной истории. Подобные публикации, а также специальная секция на Всегерманском съезде историков 1998 г. «История СМИ и современная история» наглядно доказывают необходимость и возможность окончательного укоренения средств массовой информа-

ции в качестве объекта исследования и исторического источника в каноне исторической науки.

В случае ГДР становится очевидным не только на примере работ по истории средств массовой информации – например, таких авторов, как Хольцвайссиг²⁴ и Бойтельшмидт²⁵, – но прежде всего, на примере исследований более широкого профиля – политологических, социологических и культурологических – насколько необходимо изучение СМИ для исторического понимания сути второй германской диктатуры²⁶.

По теме истории кино ГДР и кинопродукции ДЕФА можно в качестве обобщающего специализированного труда назвать работу Томаса Хайманна, стоящую на уровне современной историографии ГДР²⁷. Свое продолжение эта работа находит в другом исследовании Хайманна, посвященном историческому дискурсу в фильмах ДЕФА пятидесятых годов²⁸. Наконец, «История киностудии Бабельсберга» Якобсена²⁹ и изданная киномузеем Потсдама «История художественного кино ДЕФА»³⁰ являют собой незаменимый фундамент для дальнейших исследований. Тот факт, что информация о современной истории доходит до широкой общественности в основном через средства массовой информации и что коллективная память жителей ГДР также связана с медийным опытом и формировалась под воздействием средств массовой информации, подчеркивает необходимость того, чтобы «цех» историков современности наконец отказался от своего недоверия по отношению к СМИ как к объекту изучения и как источнику.

В качестве примеров исследований по отдельным темам общественной, культурной истории и истории средств массовой информации в ГДР пятидесятых и шестидесятых годов можно назвать работы Хюбнера-Тенфельде³¹, Ярауша³² и статью Людке³³.

Наряду с этим для данной работы имели большое значение и исторически направленные работы близких социальных наук, которые изучают институты, программы и восприятие отдельных средств массовой информации в ГДР – например, сборники под редакцией Риделя³⁴ и Людке-Бекера³⁵.

Что касается использования кино в качестве объекта исследования и источника, то в рамках исторически ориентированного изучения средств массовой информации – как, например, в рамках интересующейся СМИ современной историей – в последние годы появилось несколько сборников статей по данной теме. Хикетир обобщает итоги междисциплинарной дискуссии в Германии³⁶. Ирмгард Вилхарм выпустил сборник, в котором наряду с другими изобразительными формами обсуждается «фильм как исторический источник»³⁷. Хикетир выступил за основанную на интердисциплинарности и интермедийности «реабилитацию киноистории как по-новому понимаемой истории медийного искусства»³⁸. Наконец, в историографической перспективе следует назвать, прежде всего, Марка Ферро, кото-

рый интерпретирует именно художественный фильм как документ и источник общественной истории³⁹.

По германской послевоенной истории уже с восьмидесятых годов стали появляться обобщающие исследования, концентрирующиеся на политической истории⁴⁰. По истории Советской зоны оккупации уже опубликованы новые работы, которые впервые имели возможность опираться на источники из германских и российских архивов⁴¹. Однако даже после (частичного) открытия российских архивов точные намерения и интересы Советского Союза в области германской политики остаются предметом дискуссий. В центре внимания находится вопрос о том, как долго Советский Союз пытался держать открытым германский вопрос и в какой момент его руководство приняло решение о создании советизированного государства на части германской территории. При том, что термин «советизация»⁴² подразумевает, что Советский Союз принял активное участие в основании ГДР, т.е. что ГДР являлась продуктом советских экспансионистских устремлений после Второй мировой войны, Винфрид Лот выдвигает тезис о том, что «Москва не желала ГДР». Согласно Лоту СССР по экономическим причинам был заинтересован в нейтральной целостной Германии, а ГДР явилась продуктом упорных усилий руководства СЕПГ во главе с Вальтером Ульбрихтом⁴³. Противоположная точка зрения исходит из того, что СССР изначально был готов к разделению Германии и поэтому с самого начала стремился советизировать партию и государство. Германский вопрос тем самым должен был оставаться открытым лишь формально, чтобы, в числе прочего, обвинить западные державы в разделе Германии⁴⁴. Многое говорит за то, что германская политика Советского Союза допускала множество различных вариантов, чьи шансы на реализацию зависели от международного положения⁴⁵. Поскольку вопрос о германской внешнеполитической позиции СССР на основе доступных данных пока не может быть решен однозначно, его приходится отложить до появления дальнейших исследований; тем не менее в целом можно говорить о том, что политическая история ранней ГДР изучена достаточно хорошо.

Это, однако, не относится к социальной и общественной истории СЗО/ГДР, которая стала предметом исследования только после объединения Германии⁴⁶. Обобщающего исследования пока не последовало; однако в последние годы появились первые работы социально-исторической направленности⁴⁷. В то время как традиционная культурная история ГДР давно написана, работы, основанные на новейших культурно-исторических методах, являют собой, скорее, исключение⁴⁸. Культурная политика в период существования Советской зоны оккупации изучена гораздо лучше, чем в последовавший за ним период образования ГДР⁴⁹. Особый случай – амбициозная работа Эрика Вайтца, который исследовал социальную историю и историю повседневности германского коммунизма за последние сто лет⁵⁰.

Остается констатировать, что значимые исследования, посвященные культурно-политическим программам СЕПГ и их реализации, еще довольно редки. Лишь недавно появились научные работы по истории Культурбунда в СЗО* и по истории ранней ГДР⁵¹. Более ранние работы, написанные еще в ГДР, в значительной степени посвящены времени до 1949 г., хотя некоторые исследования восьмидесятых годов и освещают культурно-политическую работу СЕПГ на основе широкого круга архивных документов⁵².

Контекстуализация истории ГДР

Статья 6(2) действовавшей вплоть до объединения Германии социалистической Конституции ГДР гласила:

«Германская Демократическая Республика навечно и необратимо связана узами дружбы с Союзом Советских Социалистических Республик. Тесный братский союз с ним гарантирует народу Германской Демократической Республики дальнейшее продвижение по пути социализма и мира»⁵³.

Конституционное закрепление какого-либо союза само по себе уже необычно, но ГДР в своей последней социалистической конституции пошла еще дальше. Она провозглашала бессрочный и неизменный союз с СССР и одновременно называла его державой – гарантом общественной системы Восточной Германии⁵⁴. В этой статье конституции ГДР наглядно проявляются особые отношения между ГДР и СССР, которые продолжались на протяжении всего периода их существования.

По поводу ГДР неоднократно высказывался тезис, что контекстуализация ее истории совершенно необходима для правильного понимания ее сути. Михаэль Лемке доказал, что развитие Восточной Германии определялось не только Советским Союзом, но что и Запад – на более позднем этапе в первую очередь ФРГ – постоянно играли при этом важную роль⁵⁵. Ральф Йессен указывает на тот факт, что в сознании правителей и подданных в ГДР всегда присутствовало (как минимум) три «общества-ориентира»:

«национал-социализм, [который] служил негативным примером противоположного общественного устройства и опорной точкой легитимиру-

* Культурбунд (Kulturbund der DDR, в 1958–1972 гг. – Немецкий культурбунд – Deutscher Kulturbund) – массовая организация в ГДР, ставившая своей целью «содействие развитию социалистической национальной культуры и духовное формирование человека социалистического общества». Создана летом 1945 г. по инициативе деятелей культуры – антифашистов как «Культурный союз демократического обновления Германии».

ющей идеологии антифашизма, [...] Советский Союз, [который] выступал в роли официальной модели общества, и западногерманская Федеративная республика – в качестве тайного общественного ориентира»⁵⁶.

Для задач данного исследования необходимость контекстуализации становится особенно очевидной. Ведь конечной целью демонстрации советского кино в ГДР была пропаганда политики и культуры образцового советского общества среди восточногерманского населения. В книге будет предпринята попытка доказать тезис, что советская «власть между 1945 г. и 1989 г. простиралась вплоть до границы, разделяющей две Германии» и что поэтому «проблемы, о которых мы будем говорить, необходимо рассматривать в общеевропейском контексте»⁵⁷.

К вопросу о термине «советизация»

«Революция, которую Сталин [...] принес в Восточную и Центральную Европу, была в первую очередь революцией сверху [...]. Хотя местные коммунистические партии были непосредственными носителями и исполнителями этой революции, однако решающая роль принадлежала Красной Армии, роль, которая для стороннего наблюдателя оставалась незаметной. Вышесказанное не означает, что рабочий класс затронутых стран не имел отношения к этому перевороту. Без его участия подобная революция сверху не была бы действенной [...]. То, что происходило в сфере влияния русских, было наполовину завоеванием, наполовину революцией. Именно поэтому столь крайне сложно правильно оценивать этот процесс»⁵⁸.

До сих пор остается дискуссионным, насколько эти тезисы Исаака Дойчера, сформулированные по отношению к «странам народной демократии» Восточной и Южной Европы, относятся и к Советской зоне оккупации и к ранней ГДР. Все определения «советизации» до сих пор с полным основанием исходили из перенесения или заимствования советской модели государствами в сфере влияния СССР⁵⁹. Хотя «советизация» долгое время была пропагандистским оружием в «холодной войне»⁶⁰, этот термин точно отражает суть исторического процесса.

В СЗО/ГДР ни одна сфера общественной или политической жизни в принципе не осталась в стороне от «советизации». Наибольшей интенсивности, при стремлении охватить всю территорию страны, этот процесс достиг в политически и общественно значимых сферах, в которых первостепенное значение придавалось вопросам власти и безопасности. Государственный аппарат ГДР самое позднее уже к началу шестидесятых годов стал по структуре и организации соответствовать советской модели, при которой происходит слияние государства и партии⁶¹.

Также и государственный контроль над экономикой и ее соответствующая перестройка до конца пятидесятих годов находились в центре внимания советских властей. Перемены в сфере промышленности после 1945 г. состояли в первую очередь в экспроприациях и иных репрессивных мерах. Параллельно с этим шел процесс заимствования теории и практики планового хозяйства советского типа и создания соответствующих моделей и инструментов управления⁶².

После земельной реформы и завершившейся в 1960 г. коллективизации было полностью перестроено сельское хозяйство, что западногерманская литература пятидесятих и шестидесятих годов интерпретировала как угрозу свободной демократии со стороны советской империи⁶³.

Важным условием советизации было заимствование основных составляющих идеологической системы советского коммунизма. Члены СЕПГ знакомились с марксизмом не в виде оригинальной революционной теории, а в ее сталинистском варианте. Идеологи СЕПГ часто дополняли советскую интерпретацию марксизма-ленинизма собственной трактовкой, чтобы создать впечатление, что ГДР продолжает не немецкую, а советскую, тем самым якобы «прогрессивную» традицию⁶⁴.

Крайне сложно было «советизировать» повседневную жизнь, а также культурную и художественную сферы. Советские образцы для подражания и советские идеалы, равно как и идея «нового» человека не были восприняты широкими кругами населения, советский культурный экспорт принимался в штыки, а советские нормы поведения отвергались как «русские»⁶⁵. Значительная часть населения относилась к чуждой общественной системе весьма сдержанно; многие отвергали ее эмоционально, по причине традиционно антирусских настроений. Однако сопротивление широких слоев восточногерманского населения «советизации» их повседневной жизни нельзя отождествлять с их отношением к режиму СЕПГ, который воспринимался многими хотя и как «коммунистический», но все же как «немецкий». Многие жители ГДР вполне видели разницу между «русскими» и СЕПГ, за которой многие граждане ГДР признавали невозможность под гнетом советской власти действовать иначе, чем по указаниям Москвы.

Кажущаяся легкость «советизации» некоторых секторов общественной жизни приводит нас к вопросу о том, в каких сферах общественной и политической жизни существовала определенная предрасположенность к «советизации». Иногда в литературе встречается мысль о том, что «непрерывный континуитет диктаторского режима с 1933 г. содействовал административной советизации»⁶⁶. Соответственно, необходимо выяснить, не относится ли все то, что на первый взгляд кажется «советизацией», к германской традиции, на которую могли опираться СЕПГ и советская оккупационная власть.

Иными словами, механизмы «советизации» в СЗО/ГДР были весьма различны. СССР создал сложную систему влияния и контроля, а СЕПГ, со своей стороны, с помощью многообразных методов и меро-

приятый формировала собственную советизированную модель государства.

Среди всех политических колебаний устойчивым оставалось лишь одно: принципиальное подчинение СЕПГ советским интересам, которые совпадали с целями СЕПГ, в первую очередь, в деле утверждения коммунизма на немецкой земле; кроме того, неизменным оставался внутрипартийный консенсус в рядах СЕПГ по вопросу сохранения власти в ГДР⁶⁷. Устойчивым оставалось и понимание советским руководством того факта, что ГДР являлась во многом искусственным образованием, обществом, сконструированным по определенному плану. Причем его создатели и руководители с самого начала должны были решать, какую степень свободы они могут предоставить собственному населению, отдельным «классам» и «слоям», а также должны были считаться с обратной проблемой – с тем, какую свободу внутривластных действий готово было признать население ГДР за руководством СЕПГ.

Тем самым степень самостоятельности СЕПГ определялась не только иностранными советскими властями, но в значительной степени позицией населения. Существовала постоянная взаимосвязь между их позициями и «советизацией», а также характером этой «советизации» и степенью ее интенсивности. Неприятие широкими слоями населения коммунистического господства и советской модели приводили к усиливающемуся «спросу» руководства СЕПГ на «советизацию». Таким образом, возникает вопрос, когда усиливался тоталитарный элемент «советизации», а когда – «либеральный», опирающийся на ментальные изменения в обществе, подобно тому, как это происходило во времена «Нового курса»* и период завоевания симпатий у немецкой публики советским искусством и кинематографом.

К вопросу о термине «сталинизм»

В настоящем исследовании под термином «сталинизм» понимается политическая система, которая сложилась в СССР после «Великого перелома» для противостояния революции сверху и после Второй

* «Новый курс», применительно к истории ГДР – попытка фактически отказаться от курса на строительство социализма. Объявлен после смерти Сталина под нажимом нового советского руководства и вопреки желаниям верхушки СЕПГ. 11 июля 1953 г. опубликовано заявление политбюро СЕПГ о введении нового политико-экономического курса, который предусматривал признание ошибок, допущенных при форсированном строительстве социализма в стране, прекращение войны с частным сектором в промышленности, сельском хозяйстве и торговле, пересмотр приоритетов в промышленности в пользу легкой, а также принятие мер, способствующих повышению уровня жизни граждан ГДР. Однако сохранение повышенных норм выработки для рабочих при прежней зарплате привело к забастовкам, волнениям и «Берлинскому кризису 1953 г.».

мировой войны была экспортирована в Центральную Европу. Ее движущими силами были, в числе прочего, резко растущий репрессивный аппарат, развивающийся всеобъемлющий культ вождя, периодические кампании мобилизаций и чисток и крайняя централизация управленческих инстанций в партии и обществе. Автор не трактует «сталинизм» — как это делал еще Троцкий, первым сформулировавший этот термин — как отклонение от «истинного» пути к социализму. Хотя «сталинизм» развился из ленинской государственной системы, следует подчеркнуть, что он не являлся логическим следствием Октябрьской революции; несмотря на то, что формально общий вектор политического развития оставался неизменным, после серьезных социально-экономических изменений в тридцатые годы возникла качественно новая политическая система. Важнейшим фактором в ее понимании является янусоподобная структура сталинизма:

«Stalinism was both a revolutionizing system, unwilling to accept backward Russia as it was [...] and a conservative, restorative one, anxious to reestablish hierarchies, affirm traditional values like patriotism and patriarchy and create a political legitimacy based on more than victorious revolution»⁶⁸.

Употребление термина «сталинизм» применительно к политической и культурной системе ГДР 1949–1953 гг. не подразумевает, что в ГДР имели место репрессии, сравнимые со сталинским Советским Союзом, а служит для описания попытки СССР и СЕПГ имплантировать тогдашнюю советскую политическую систему в Восточную Германию. Кроме того, автор не считает, что все общественные системы сталинистского образца, возникшие в Восточной Европе в результате Второй мировой войны, были одинаковыми⁶⁹.

К вопросу о термине «культура»

С некоторым опозданием «культуралистская волна» охватила и германскую историческую науку, в результате чего уже появились первые соответствующие исследования по истории пропаганды⁷⁰. Смена парадигмы в сторону культурной истории может в долгосрочной перспективе приобрести то же значение, что и этаблирование исторической социальной науки, которая в семидесятые годы дополнила доминировавшую до той поры политическую историю. Новая культурная история в конечном счете является «социальной историей в раз-

⁶⁸ Сталинизм представлял собой и революционизирующую политическую систему, которая не желала возвращаться к прежней России, [...] и консервативную, реставрационную, которая стремилась восстановить иерархические отношения, утвердить традиционные ценности, такие, как патриотизм и патриархальность, и создать политическую легитимацию, основанную на большем, нежели победоносная революция (англ.).

витии» (термин Вернера Конце) и анализирует явления, которые не относятся ни к сфере «большой политики», ни к «твердым» социальным фактам; она в большей мере обращается к «многообразию индивидуумов с многообразием их опыта»⁷¹. Понятие «культура» в трактовке современной исторической науки попыталась сформулировать Ута Даниэль:

«Понятием «культура» [...] идентифицируются крупные социально-исторические группы, которые характеризуются настолько высокой степенью внутреннего взаимодействия, что становится видимым их единство. В отличие от понятия «общество» понятие «культура» не имеет тенденции к тому, чтобы в конечном счете перекрываться современными границами национальных государств; точно так же в противоположность социально-историческому пониманию общества понятие «культура» не подразумевает возможности быть описанным или понятым вне контекста ментальности исторической общности»⁷².

Не отказываясь полностью от традиционного понятия «общество», мы постараемся использовать в данной книге методологию «культуралистской волны». Культура нацелена на процессы наделяния жизни смыслом, на «методы [...], посредством которых люди наделяют мир смыслом»⁷³. Процесс формулирования смысла жизни в социалистическом государстве с помощью пропаганды, его агитационная культура должны рассматриваться, с одной стороны, как целенаправленный процесс, инсценированный правящей партией, а с другой стороны, следует при этом иметь в виду и степень проникновения в общество данного культурного феномена.

Разумеется, СЕПГ оперировала понятием «культура», полезным в политических целях. Отношение партии к культуре всегда шло рука об руку с четко сформулированным «общественным договором»: изначально, после 1945 г. – в духе «антифашистско-демократического перевоспитания», позднее культура рассматривалась как стимулирующее средство, помогающее выполнению многолетних планов, как инструмент общегерманской объединительной риторики и, наконец, как поле «революционных культурных» амбиций. С художественной точки зрения ГДР при помощи доктрины социалистического реализма была интегрирована в лагерь стран народной демократии и тем самым изолирована от Запада и буржуазного искусства. Хотя эта доктрина с течением времени все более опоплялась, соцреализм всегда оставался идеологическим инструментом господства партии во всех видах искусства. В программе СЕПГ 1963 г. говорилось:

«Отраженные в искусстве понимание мира и чувства служат моральному преображению человека в духе социализма. Они призывают к великим деяниям на благо социализма, пробуждают в человеке любовь к труду,

обогащают духовную жизнь народа, формируют рациональные и эмоциональные способности человека социалистического общества и воспитывают в нем подлинную любовь к жизни»⁷⁴.

Воспитательный компонент формулируется здесь особенно настойчиво. Таким образом, культурная история ГДР в значительной степени является историей культурной политики⁷⁵. В журнале «Радио и телевидение ГДР» это было сведено к практическим требованиям:

«Поэтому следует делать различие не между «легким» жанром и «серьезным». Единственное различие, которое следует делать в музыке, равно как и во всех видах искусства – между хорошим и плохим. Хорошим является все, что нас внутренне обогащает, что помогает нашему собственному, а тем самым – и общественному развитию. И это относится как к легкой развлекательной музыке, так и к опере и концертам. Основным культурным заданием, как было решено на путеводном VI съезде партии, является формирование человека социалистического общества и развитие социалистической национальной культуры»⁷⁶.

Однако требования партийной программы никогда не воплощались в жизнь настолько, чтобы искусство хоть в малейшей степени растворилось в политической программатике.

Таким образом, СЕПГ понимало под культурной политикой различные вещи: предложение союза деятелям искусства и культуры, и вообще «интеллигенции», предложение материальных привилегий, заботу о имидже государства за границей, который был ориентирован на поддержание претензий ГДР на титул хранительницы культурных ценностей, и одновременно с этим – также и усилия по максимально всеобъемлющему контролю над художественной продукцией и культурной сферой повседневной общественной жизни.

Относительно тоталитарных государств в этой связи нередко говорят о «тоталитарном государстве как всеобъемлющем художественном образовании»⁷⁷. Согласно Хансу Гюнтеру, основная тенденция данного культурного феномена состоит в

«стремлении к насильственной гармонизации всех сфер жизни, к насаждаемой органической целостности всех составляющих. Поскольку насильственное подчинение целому не может соответствовать жизненной реальности, оно вынужденно сосредотачиваться на создании видимости, т.е. на использовании эстетических средств для имитации гармоничного единства»⁷⁸.

Примечания

¹ Ср.: Heimann Th. DEFA. Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin, 1994.

- ² Цифры взяты из: *Filme in der DDR 1945.86. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren*. Hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. Köln, 1987.
- ³ Например: *Kersten H.* Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. 2 Bde. Bonn, 1963; *Holba H.* (Hg.). Filmprogramme in der DDR 1945. 1975. Wien, Berlin, 1976; и др.
- ⁴ *Enzensberger H.M.* Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M., 1976. S. 10–14.
- ⁵ *Hauser A.* Kunst und Gesellschaft. München, 1988. S. 11.
- ⁶ Термин «коммунизм» или «коммунистический» употребляется в данной работе в качестве синонима сталинской политики и сталинистского господства в Восточной Германии и должен четко разграничиваться с политикой германских коммунистических партий двадцатых годов, еще не подвергнутых «большевизации».
- ⁷ В последнее время изучение переработки опыта Второй мировой войны в кинематографе СССР заняло прочное место в исторической науке. В первую очередь англо-американская историография последних лет ставит перед собой задачу изучать не только киноведческие аспекты данной темы, но и обращаться при этом к собственно историческим вопросам эпохи. См., например: *Taylor R., Christie I.* (Eds.). Inside the Film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema. London, 1991; *Taylor R., Spring D.* (Eds.). Stalinism and Soviet Cinema. London, New York, 1993; *Kenez P.* Cinema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge, 1992. S. 186–208; *Lawton A.* The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London, New York, 1992. О формировании представлений о Второй мировой войне в советском обществе см. *Tumarkin N.* The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994. S. 77–78, 112 и далее.
- ⁸ Ср.: *Lemke M.* (Hg.). Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953). Köln, Weimar, Wien, 1999.
- ⁹ О политико-идеологическом воспитании и создании политсистемы в Национальной народной армии ГДР ср.: *Wenzke R.* Die Nationale Volksarmee (1956–1990) // *Diedrich Th. u. a.* (Hgg.). Im Dienste der Partei. Handbuch der bewaffneten Organe der DDR. Berlin, 1998. S. 423–535.
- ¹⁰ Требование полностью посвящать досуг социалистическому воспитанию и образованию было выдвинуто СЕПГ для гражданского населения и под девизом Союза свободной немецкой молодежи (ССНМ [FDJ] – восточногерманский аналог комсомола. – К.Ц.) «Там, где нас нет, работает противник!» и распространено на военнослужащих. Ср.: *Forster Th.* Die NVA: Kernstück der Landesverteidigung der DDR. Köln, 1979. S. 309.
- ¹¹ *Diedrich Th. u.a.* (Hgg.). Im Dienste der Partei. S. IX–XVI.
- ¹² Ср.: *Bulgakova O.* Krieg und Stil // *Bulgakova O., Hochmuth D.* Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Berlin, 1992; Der sowjetische Film. 2 Bde. Berlin, 1974; Краткая история советского кино. 1917–1967 гг. М., 1969; *Писаревский Д.* 100 фильмов советского кино. М., 1967.
- ¹³ См., например: *Lohmann H.* Zu einigen Entwicklungstendenzen im sowjetischen Spielfilm der sechziger und siebziger Jahre. Berlin (Ost), 1976.
- ¹⁴ Ср.: *Kutsch A.* Rundfunknutzung und Programmpräferenzen von Kindern und Jugendlichen im Jahre 1931. Schülerbefragungen in der Pionierphase der Hörerforschung // *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte.* 4/1996. S. 205–215.
- ¹⁵ См., например: *Lerg W. B.* Theorie der Kommunikationsgeschichte // *Burkart R., Hömberg W.* (Hgg.). Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien, 1992. S. 204–229; *Klaus E.* Macht und Ohnmacht des Publikums. Oder: Wer macht das

- Publikum // *MarBolek I., Saldern A. von* (Hgg.). *Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft* (1924–1960). Potsdam, 1999. S. 183–205.
- 16 Cp.: *Schmidt U.C.* Radioaneignung // *MarBolek I., Saldern A. von* (Hgg.). *Zuhören und Gehörtwerden. Bd. 1: Radio und Nationalsozialismus: zwischen Lenkung und Ablenkung*. Tübingen, 1998. S. 243–363.
 - 17 См.: *Korte H.* Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen // *Hickethier K. u. a.* (Hgg.). *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin, 1997.
 - 18 Главное политическое управление (ГПУ) являлось высшим политическим органом ННА. Оно было создано на основе первой партийной инструкции от 21 мая 1957 г. – первоначально как Политическое управление, с октября 1961 г. как Главное политическое управление. В его распоряжении находилась мощная организация, пронизывавшая всю армию по вертикали и горизонтали – от Министерства национальной обороны до последнего взвода. В задачи ГПУ входило руководство всей политической работой ННА. Сюда относились координация политической деятельности армии, политическое воспитание военнослужащих, партийное образование членов СЕПГ и ССНМ, подъем боевого духа, контроль за выполнением приказов, ведение личных дел военнослужащих. ГПУ имело статус отдела Центрального Комитета СЕПГ в Министерстве национальной обороны и контролировалось непосредственно ЦК. Cp.: *Forster Th.* Die NVA. S. 193–195; *Wenzke R.* Die Nationale Volksarmee. S. 455 и далее.
 - 19 *Jessen R.* Diktatorische Herrschaft als kommunikative Praxis. Überlegungen zum Zusammenhang von «Bürokratie» und Sprachnormierung in der DDR-Geschichte // *Lüdtke A., Becker P.* (Hgg.). *Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag*. Berlin, 1997. S. 57–78, цитата: S. 60.
 - 20 Ebd. S. 62.
 - 21 Cp.: *Judt M.* Nur für den Dienstgebrauch. Arbeiten mit den Texten einer deutschen Diktatur // *Lüdtke A., Becker P.* *Akten, Eingaben, Schaufenster*. S. 29–38.
 - 22 См. об этом: *Steinbach P.* Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft // *Wilke J.* Massenmedien und Zeitgeschichte. Berichte der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) vom 20. bis 22. Mai 1998 in Mainz zum Thema Massenmedien und Zeitgeschichte. Mainz, 1998. S. 32–52.
 - 23 Ebd.
 - 24 *Holzweißig G.* Die schärfte Waffe der Partei: eine Mediengeschichte der DDR. Köln, Weimar, Wien, 2002; *Ders.* Zensur ohne Zensor: die SED-Informationsdiktatur. Bonn, 1997.
 - 25 *Beutelschmidt Th.* Sozialistische Audiovision: zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam, 1995.
 - 26 В качестве наиболее характерных примеров см.: *MarBolek I., von Saldern A.* *Zuhören und Gehörtwerden*. 2 Bd. Tübingen, 1998; *Sabrow M.* (Hg.). *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln u.a., 2000.
 - 27 *Heimann Th.* Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film // *Sabrow M.* (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln u.a., 2000. S. 37–86.
 - 28 *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin, 1994.
 - 29 *Jacobsen W.* (Hg.), *Babelsberg: das Filmstudio*. Berlin, 1994.
 - 30 Filmmuseum Potsdam: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin, 1994.
 - 31 *Hübner K., Tenfelde K.* Arbeiter in der SBZ-DDR. Essen, 1999.

- ³² *Jaransch K.* Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR. New York, 1999.
- ³³ *Lüdtk A.* Die DDR als Geschichte. Zur Geschichtsschreibung über die DDR // Aus Politik und Zeitgeschichte. B36/1998. S. 3–16.
- ³⁴ *Riedel H.* (Hg.), Mit uns zieht die neue Zeit...: 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums 25. Aug. 1993 bis 31. Jan. 1994. Berlin, 1993.
- ³⁵ *Lüdtk A., Becker P.* (Hgg.). Akten, Eingaben, Schaufenster: die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin, 1997.
- ³⁶ *Hickethier K. u.a.* (Hgg.), Der Film in der Geschichte. Berlin, 1997.
- ³⁷ *Willharm I.* Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler, 1995.
- ³⁸ *Hickethier K.* Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären // GuG. 25. S. 146–172.
- ³⁹ *Ferro M.* Cinéma et histoire. Paris, 1993.
- ⁴⁰ Например: *Benz W.* Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München (3. Auflage), 1994; *Staritz D.* Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat. München (3. Auflage), 1995; *Ders.* Geschichte der DDR 1949–1990. Frankfurt a. M., 1996; *Kleßmann Ch.* Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. Bonn (5. Auflage), 1991; *Broszat M., Weber H.* (Hgg.). SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. München (2. Auflage), 1993; *Mählert U.* Kleine Geschichte der DDR. München, 1998.
- ⁴¹ Основополагающее исследование: *Naimark N.M.* Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin, 1997. Книга автобиографического характера, показывающая точку зрения советской стороны: *Семиряга М.И.* Как мы управляли Германией. М., 1995.
- ⁴² О термине «советизация» см. основополагающее исследование: *Jaransch K.H., Siegrist H.* Amerikanisierung und Sowjetisierung. Eine vergleichende Fragestellung zur deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte // *Jaransch K.H., Siegrist H.* (Hgg.). Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York, 1997. S. 11–48.
- ⁴³ См.: *Loth W.* Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte. München, 1996. S. 10 f. Свой тезис Лот во многом основывает на воспоминаниях Вильгельма Пика. См.: *Badstübner R., Loth W.* (Hgg.). Wilhelm Pieck. Aufzeichnungen zur Deutschlandpolitik. Berlin, 1994.
- ⁴⁴ Эта позиция освещается, например в работе Старлица: *Staritz D.* Gründung der DDR. S. 156 ff. Дебаты между Лотом и Старлицем задокументированы в сборнике: *Scherstjanoi E.* (Hg.). «Provisorium für längstens ein Jahr». Die Gründung der DDR. Berlin, 1993. S. 15–47.
- ⁴⁵ См. например: *Naimark N.M.* Die sowjetische Militäradministration in Deutschland und die Frage des Stalinismus // ZfG. 43 (1995). S. 293–307. S. 304 f.; *Bonwetsch B., Bordjugov G.* Stalin und die SBZ. Ein Besuch der SED-Führung in Moskau // VfZ. 42 (1994). S. 279–303. S. 282 f.
- ⁴⁶ Исключение составляет начатый еще в период существования ГДР проект «устной истории» Лутца Нитхаммера, Александра фон Плато и Доротей Вирлинг. См. изданный ими сборник: *Niethammer L., Plato A. von, Wierling D.* (Hgg.). Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen. Berlin, 1991.

- 47 Например: *Kocka J.* (Hg.). Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien. Berlin, 1993; *Kaelble H., Kocka J., Zwahl H.* (Hgg.). Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart, 1994; *Hübner P.* Konsens. Konflikt und Kompromiß. Soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der DDR 1945–1970. Berlin, 1995.
- 48 См.: *Jäger M.* Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln, 1994; *Glaser H.* Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. München, Wien, 1997. Об истории литературы см. основополагающих труд: *Emmerich W.* Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig, 1996. О новых методологических подходах: *Lüdtke A., Becker P.* (Hgg.). Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin, 1997; *Bessel R., Jessen R.* Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR. Göttingen, 1996. S. 7–24. О повседневной истории периода правления Хонеккера см.: *Wolle S.* Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989. Berlin, 1998.
- 49 *Pike D.* The Politics of Culture in Soviet Occupied Germany 1945–1949. Stanford, 1992; *Wehner J.* Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949. Frankfurt a. M. u.a., 1992; *Naimark N.M.* Die Russen in Deutschland. S. 501–582.
- 50 *Weitz E.D.* Creating German Communism 1890–1990. From Popular Protest to Communist State. Princeton, 1995.
- 51 См., например: *Heider M.* Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR. Köln, 1993; *Wehner J.* Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949. Frankfurt a. M., 1992.
- 52 *Dietrich G.* Grundfragen der Kulturpolitik der SED 1947–1949. Dissertation. Berlin (Ost), 1987; *Meister U.* Zur Geschichte der Bündnispolitik der SED mit der künstlerischen Intelligenz. Probleme, Orientierungen und Ergebnisse. Dissertation B. Leipzig, 1988; *Chotzen Ch.* Kulturrevolutionäre Veränderungen in Mecklenburg zwischen 1949 und 1952. Eine Untersuchung über die Entwicklung der Theater, des Lichtspielwesens und des künstlerischen Laienschaffens, unter besonderer Berücksichtigung von Arbeitsbedingungen, Arbeitsweise und kulturpolitischer Führung. Dissertation A. Rostock, 1987.
- 53 Конституция Германской Демократической Республики от 6 апреля 1968 г. в редакции Закона о дополнении и изменении Конституции Германской Демократической Республики, принятого Народной Палатой ГДР 27 сентября 1974 г. и вступившего в силу 7 октября 1974 г. // *Münch I. von* (Hg.). Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Stuttgart, 1991. S. 1–24, цитата: S. 2.
- 54 Конституции ГДР имели не формально-правовой, а лишь номиниальный характер. Поэтому закрепление в конституции союза с СССР следует рассматривать, прежде всего, как идеологический постулат. Ср.: *Mampel S.* Herrschaftssystem und Verfassungsstruktur in Mitteldeutschland. Die formelle und materielle Rechtsauffassung der «DDR». Köln, 1968.
- 55 См.: *Lemke M.* Die Sowjetisierung der SBZ/DDR im ost-westlichen Spannungsfeld // APZ. B6/97. S. 41–53.
- 56 *Jessen R.* Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Überlegungen zu einer Sozialgeschichte der DDR // GG. 21 (1995). S. 96–110, цитата: S. 98.
- 57 Ср.: *Geyer D.* Rußland in den Epochen des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine zeitgeschichtliche Problemskizze // GG. 23 (1997). S. 258–294, цитата: S. 258.
- 58 *Deutscher I.* Eine politische Biographie. Stuttgart, 1962. S. 582.

- ⁵⁹ См. например: *Lemke M.* (Hg.). Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953). Köln, Weimar, Wien, 1999; *Jarausch K.H., Siegrist H.* (Hgg.). Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York, 1997; *Reiman M.* «Sowjetisierung» und nationale Eigenart in Ostmittel- und Südosteuropa. Zu Problem und Forschungsstand // Sowjetisches Modell und nationale Prägung. Kontinuität und Wandel in Ostmitteleuropa nach dem Zweiten Weltkrieg. Hg. im Auftrag der Fachkommission Zeitgeschichte im J.-G.-Herder-Forschungsrat von Hans Lemberg unter Mitwirkung von Karl von Delhaes. Limburg/Lahn, 1991. S. 3; *Lemberg H.* Sowjetisches Modell und nationale Prägung: Resümee einer Diskussion // Ebd. S. 357–366; *Rauch G. von.* Sowjetrußland von der Oktoberrevolution bis zum Sturz Chruschtschows 1917–1964 // *Schieder Th.* (Hg.). Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 7. Stuttgart, 1992. S. 481–521; *Birke E., Neumann R.* (Hgg.). Die Sowjetisierung Ost-Mitteleuropas. Untersuchungen zu ihrem Ablauf in einzelnen Ländern. Frankfurt a. M., 1959.
- ⁶⁰ Аналитическая работа требует разграничивать понятия «советизация» и употребляющиеся часто синонимично ему термины «сталинизация», «большевизация» и «унификация» (понимаемая в этом контексте как насильственное приобщение к господствующей идеологии). Ср.: *Lemke M.* Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR. S. 12–13.
- ⁶¹ См. *Schroeder K.* Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR. München, 1998.
- ⁶² Ср.: *Pirker Th.* Der Plan als Befehl und Fiktion. Opladen, 1995; *Wolf H., Sattler F.* Entwicklung und Struktur der Planwirtschaft der DDR // Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung. Baden-Baden, 1995 (Materialien der Enquete-Kommission «Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland». Bd. II/4). S. 2889–2940.
- ⁶³ Ср.: *Kramer M.* Die Landwirtschaft in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Entwicklung in den Jahren 1945–1955. Bonn, 1957. S. 16; *Tümmler E.* Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland. Historische Entwicklung der Landwirtschaft in Mitteldeutschland und ihre agrarpolitische Konzeption // *Ders. u.a.* Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland und ihre Auswirkung auf Produktion und Verbrauch landwirtschaftlicher Erzeugnisse. Berlin, 1969. S. 7; о современном состоянии соответствующей историографии см.: *Bauernkämper A.* Amerikanisierung und Sowjetisierung in der Landwirtschaft. Zum Einfluß der Hegemonialmächte auf die deutsche Agrarpolitik von 1945 bis zu den frühen sechziger Jahren // *Jarausch K.H., Siegrist H.* Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. S. 195–218.
- ⁶⁴ Так, например, ГДР, и особенно ее «рабочий класс», по мнению СЕПГ, «продолжали великую революционную и гуманистическую традицию». Историческое наследие признавалось лишь в тех случаях, которые подтверждали тезис о пролетариате как главной движущей силе общественного прогресса – что одновременно легитимировало разрыв с «реакционным» буржуазным прошлым, которое не вписывалось в создаваемую СЕПГ картину исторического прогресса. Ср.: *Geschichte der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*. In 4 Bde. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1917. Berlin, 1988, Vorbemerkung.
- ⁶⁵ Ср.: *Badstübner-Peters E.-M.* Ostdeutsche Ansichten über eigenes und Fremdes in der Alltagsgeschichte der DDR // *Jarausch K.H., Siegrist H.* Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. S. 198–199; *Barck S.* Die fremden Freunde. Historische Wahrnehmungsweisen deutsch-sowjetischer Kulturbeziehungen in der SBZ in den Jahren 1948 und 1949 // Ebd. S. 335–359.

- ⁶⁶ Lemke M. Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR. S. 21–22.
- ⁶⁷ Ср.: Lemke M. Deutschlandpolitik zwischen Sowjetisierung und Verwestlichung 1949–1963 // Jarausch K.H., Siegrist H. Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. S. 87–110.
- ⁶⁸ Цит. по: Suny R. Stalin and his Stalinism // Kershaw I., Lewin M. (Hgg.). Stalinism and Nazism. Dictatorships in Comparison. Cambridge, 1997. S. 26–52, цитата: S. 38. О термине «сталинизм» и его истории ср.: Hildermeier M. Interpretationen des Stalinismus // HZ. 264 (1997). S. 655–674. Описание сталинистского общества, которому не хватало «масштаба нормальности», см. в: Bonwetsch B. Der Stalinismus in der Sowjetunion der dreißiger Jahre. Zur Deformation einer Gesellschaft // JHK. 1993. S. 11–36.
- ⁶⁹ Скорее, следует согласиться с Джоном Коннели, считающим, что «экономическая и культурная политика в отдельных странах должны были быть одинаковыми вплоть до мельчайших деталей», однако полной гомогенизации общественных систем достичь не удалось, так как «каждое общество по-своему реагировало на советскую модель». См.: Connely J. Stalinismus und Hochschulpolitik in Ostmitteleuropa nach 1945 // GG. 24 (1998). S. 5–23, цитата: S. 5–6.
- ⁷⁰ См. например: Diesener G., Gries R. (Hgg.). Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt, 1996; Daniel U., Siemann W. (Hg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M., 1994.
- ⁷¹ Thompson E.P. Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. 1. Bd. Frankfurt a. M., 1987. S. 10. Подробнее о «новой культурной истории» см.: Sieder R. Was heißt Sozialgeschichte? // Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. 1 (1990). S. 25–48; Hardtwig W., Wehler H.-U. (Hgg.), Kulturgeschichte Heute. Göttingen, 1996; Mergel Th., Welskopp Th. (Hgg.). Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft: Beiträge zur Theoriedebatte. München, 1997.
- ⁷² См.: Daniel U. Clio unter Kulturschock. Zu den aktuellen Debatten in der Geschichtswissenschaft // GWU. 48 (1997). S. 195–218, 259–278, цитата: S. 202.
- ⁷³ Conrad Ch., Kessel M. Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte // Dies. (Hgg.). Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart, 1998. S. 10.
- ⁷⁴ См.: Thomas S. (Hg.). Das Programm der SED. Das erste Programm der SED, das vierte Statut der SED, das nationale Dokument. Köln, 1963. S. 95.
- ⁷⁵ Подробнее об этом см. фундаментальные работы, с широким историческим контекстом: Jäger M. Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss. Köln, 1982; Gransow V. Kulturpolitik in der DDR. Berlin (West), 1975; детальный анализ: Mayer-Burger B. Entwicklung und Funktion der Literaturpolitik der DDR (1945–1978). München, 1984. Подборку широкого круга источников по этой теме см. в: Schubbe E. (Hg.). Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Bd. 1. 1949–1970. Stuttgart, 1972.
- ⁷⁶ Funk und Fernsehen. 7/1963. S. 22.
- ⁷⁷ Ср., в числе прочего: Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. München, 1988.
- ⁷⁸ Günther H. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gork'ij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, Weimar, 1993. S. 184.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

История и кино – История в кино

Плюбой фильм создает свою собственную реальность. Это свойство роднит кино со всеми остальными жанрами искусства, как и вообще любая чувственная передача информации базируется на изменении передаваемого объекта. Однако у кино существуют некоторые особенности, связанные с взаимодействием фильма с природной и общественной средой, которые имеют важное значение и для исторического восприятия фильма. Зигфрид Кракауэр в своей теории кино первым обратил внимание на реалистическую основу фильма и поэтому высказался за реалистические тенденции кинематографа в целом¹. Кракауэр называет кино по преимуществу реалистическим коммуникативным средством, поскольку это вытекает из его «эстетического фундамента», а вовсе не из потенциально идеологизированной путаницы, из-за которой фильм идентифицируется с реальностью.

Эффективность того или иного коммуникативного средства становится более удовлетворительной с эстетической точки зрения, если используются специфические особенности данного коммуникативного средства². Это касается не только художественной составляющей кинофильмов, но и затрагивает связь кино с реальной жизнью, возникающую в момент ее фотографического воспроизведения – запечатленные кадры впоследствии неизбежно превращаются в исторический документ. Факт жанровой близости кино и фотографии крайне существен: выступая, с одной стороны, как аналог фотографии, с другой – как ее дальнейшее развитие, кинематограф призван отразить подвижное и случайное, создать представление о бесконечном, о невыразимой текучести движения и времени³. Тем самым основным назначением кино является воспроизведение «физической реальности» и, соответственно, ее изображение. Физическая реальность получает у Кракауэра более точное наименование – «реальность камеры», так как камера, хотя и является аппаратурой, которая создает новое видение вещей и процессов, однако вместе с тем сохраняет первозданный, дохудожественный, зрительный образ внешнего мира с максимально возможной степенью достоверности⁴. Это свойство – важнейшее для

установления связи с историческим опытом, который фильм сохраняет для потомства.

Так как кино преобразует окружающую действительность не абсолютно произвольно, подобно тому, как это происходит в других жанрах искусства – например, в живописи, – а зависит от внешней среды и черпает материал из этой «непостановочной» реальности, так что художественное произведение не возникает исключительно в голове творца, фильм поэтому всегда в некотором роде содержит документальные элементы. Согласно Кракауэру, необходимым условием этого является, однако, подчинение формы, театральности и декораций фильма реалистическим тенденциям⁵. Реализм таким образом становится мерилom ценности фильма с исторической точки зрения. Кракауэр, однако, имеет в виду при этом не те фильмы, что обычно именуются у нас довольно неопределенно «историческими фильмами». Основной недостаток фильмов, которые обращаются к далекому прошлому, состоит, по его мнению, в том, что современность, в которой они снимаются, лишь в незначительной степени может покрыть их потребность в декорациях, костюмах и актерах. Уходить от этой дилеммы приходится с помощью художественных приемов, например, больше работая с крупным планом, чтобы вновь перенести акцент на «реальность камеры»⁶. Исходя из этой проблемы следует считать правильным признавать историчность только фильмов, созданных в эпоху, когда кино как коммуникативное средство и жанр искусства уже родилось и развивалось. Таким образом фильм сопровождает XX век.

«Историчность фильма» означает в этой связи⁷ демонстрацию тех элементов, которые связывают сам фильм в качестве источника по социальному процессу с самим историческим процессом. Соответствующий анализ начинается по необходимости с определения источникового характера фильма. Так, например, Карстен Фледелиус подчеркивает:

«Через художественный фильм зритель хотя и получает не прямой, а часто и искаженный или даже ложный доступ к реальности, однако, с другой стороны, получает самый прямой доступ к ценностям и нормам, целям и средствам создателей фильма»⁸.

В Фледелиусовом перечне ситуаций, в которых художественный фильм может служить историческим источником, можно найти некоторые наиболее важные для нашего исследования примеры:

«...отражение мировоззрений, норм и ценностей общества, в котором был снят фильм;

...отражение коллективных подсознательных фантазий, фрустраций и тому подобного – всего населения как целого или же некоторой группы или класса населения [...];

...источник по коммуникативной технике, коммуникативного «стиля» или воплощенной в жизнь культурной политике данного общества;

...выражение «предложения» индустрией развлечения информации, идеологии и отвлечения в развлечения»⁹.

Еще более важным является тезис о том, что в фильме в высшей степени проявляются политические и духовно-культурные воззрения всех участников съемочного процесса. Коллективные стереотипы, представления и фантазии должны при этом рассматриваться как составляющие и индивидуальной политической идентичности. В современном обществе они во все большей степени транслируются через средства массовой информации. Постоянно воспроизводимые и демонстрирующиеся «под знаком кино»¹⁰ образы все больше становятся суррогатом собственного жизненного опыта. С точки зрения историка особый интерес представляет, в соответствии с какими предпосылками – экономическими, политическими или идеологическими – был снят тот или иной фильм. В любом случае, как констатирует Фледелиус, создатели фильма являются важнейшей «инстанцией» для определения ценности художественного фильма с общественной или художественной точки зрения.

С этим напрямую связана роль фильма как источника по намеренной или непреднамеренной информации о исторических событиях. Сходным образом с воздействием памятника на историческую память фильм также с момента своего создания осуществляет связь с тем реальным историческим контекстом, чьи общественные и индивидуальные опыты он стремится переработать. Он сам являет собой часть истории и при этом интерпретирует ее; таким образом, в самом акте создания кинофильма проявляется историческая субстанция, независимо от того, является ли тема фильма исторической или нет. Непреднамеренная связь с историей заключается, помимо осознанной реинтерпретации событий, в неосознанном соединении и передаче отдельных рассыпанных во времени моментов, которые благодаря фильму или становятся объектом непосредственного восприятия публики или позднее укореняются в сознании зрителей посредством ментальной обработки увиденного.

Наконец, на более высоком эмпирическом уровне фильм может служить историку источником для понимания того, как передаются ценности и настроения прошлого. Можно анализировать, насколько актеры соответствуют изображаемым ими персонажам и сочетаются с историческими реалиями времени¹¹. Данный научный подход, ориентированный на восприятие, хотя и отдаляется от оценки отдельных фильмов, однако позволяет получить ценную информацию для ответа на вопрос о восприятии картины публикой. Помимо того, что киноведческий анализ в современной науке о средствах массовой информации никогда не ограничивается собственно просмотром фильма, поскольку «киноисторию следует искать не в отдельных фильмах, а между ними»¹², данный тезис в еще большей степени относится и к

работе историка, который на всех отрезках кажущейся бесконечной истории должен обращать внимание и на всевозможные субъективные опыты отдельных индивидуумов.

Кроме этих первых элементов источникового характера можно провести и дальнейшие взаимосвязи между фильмом и обществом, которые проистекают не только из самого фильма, но и из его социального значения. Фильмы при этом остаются релевантным источником для нижеследующих критериев историчности, однако акцент смещается некоторым образом в сторону внешних условий.

В зависимости от типа общественного устройства кино, будучи одним из секторов экономики, также подчиняется определенным социальным законам, которые при доминировании капитала в капиталистическом обществе лежат в области экономики (рынок, требования рынка, товарный характер), а в обществе, в котором рынок фактически отсутствует, заключаются в политико-административном регулировании (прямая политическая агитация, кино как средство агитации и воздействия). Тем не менее наличие экономического мотива получения максимальной прибыли при капитализме точно так же не исключает идеологической значимости кинопродукции, как приоритет политики при социализме не исключает экономического расчета. Кино само по себе прошло множество этапов развития, которые соответствовали как общим экономическим тенденциям, так и технологическому развитию. В числе прочих факторов комбинация разработанных и опробованных рыночных стратегий, а также использование инновационных технологий привели к нынешней ситуации, когда кинопроизводство практически полностью монополизировано США, которые посредством экономической гегемонии наднациональных медиаконцернов насаждают свою, основанную на капиталистических ценностях, модель кинематографа и художественного фильма¹³.

Упоминавшиеся до сих пор критерии историчности фильма вполне очевидны и легко осознаваемы и потому могут быть названы в качестве критериев историчности, связанных с реальностью. На более высоком уровне историчности фильма его исторический характер выражается в том, что в самом фильме не показывается, что может вычлениваться из него лишь с помощью сравнения с реальным историческим процессом. Марк Ферро поднял вопрос о том, существует ли помимо вышеназванных аспектов также и специфическое киновосприятие истории и кинозгляд на историю. Он утвердительно отвечает на этот вопрос тем, что рассматривает фильм как «антиисторию», причем подчеркивает, что трактовка событий в фильме может противоречить общепринятой в историографии интерпретации. Ферро стремится при этом признать право на распространение исторического знания за всеми институтами, которые способны предложить одну или несколько версий истории и которые не заикливаются на нарративных методах¹⁴.

Ферро высказывается в этой связи в пользу открытости и многогранности исторического познания:

«Моя гипотеза заключается в том, что фильм – причем неважно, является ли он приближенным к реальности документом или фикцией, аутентичным свидетельством или фантазией – является историей; и мой постулат: то, что не имело место (и – почему бы и нет? – также и то, что имело место), а именно – убеждения, намерения, воображаемый мир человека – в такой же степени является историей, как и САМА история»¹⁵.

В работе «От Калигари до Гитлера» Кракауэр исследует кино Веймарской республики на предмет того, как в действии и структуре фильмов проявлялись психологические механизмы идейной деградации населения, которая, по его мнению, наложила больший отпечаток на немецкое общество, чем прямые экономические и политические решения¹⁶. Кракауэру при этом удалось не только осветить различные иррациональные схемы отрицания реального положения Германии после Первой мировой войны, но и продемонстрировать, насколько в социальных высказываниях фильмов и в киноэстетике уже проявлялась авторитарная форма государственной власти. И хотя в содержательном и в методологическом отношении подобная работа в настоящее время едва ли возможна, тем не менее, говоря об общественной и исторической роли кино, безусловно необходимо постоянно учитывать «невидимые» социально-психологические мотивы кинофильмов и их воздействие на зрителей.

В работе «От Калигари до Гитлера» Кракауэр показал, что существует многогранная взаимосвязь между кинофильмами, их содержанием, временем создания и психологической атмосферой в обществе. В этом комплексе взаимосвязей наиболее важны, согласно Кракауэру, два аспекта. Во-первых, фильм – всегда коллективное творчество, и никогда – индивидуальное. Тем самым в нем отражаются гетерогенные интересы и предпочтения. Слишком индивидуализированные трактовки киноматериала должны уступать место более обобщающим¹⁷.

Во-вторых, популярный фильм всегда создается для анонимной массы и должен увлечь ее. Поэтому можно исходить из того, что популярные кинофильмы удовлетворяют коллективные запросы. Не в последнюю очередь по коммерческим причинам кинорынок ориентируется на потребности публики. И хотя при этом также возникает взаимовлияние – в том смысле, что лишь благодаря фильму создаются ощущаемые публикой потребности, однако, по Кракауэру, в данном случае это нерелевантно, так как даже при манипулировании зрителями кино по необходимости обращается к уже существующим национальным качествам. Таким образом, в конечном счете на первое место выходят именно потребности публики.

Эти потребности не реконструируются на основе собственно высказываний кинофильма, более полезно рассматривать психологиче-

ские установки и тенденции, существующие, по преимуществу, подсознательно. Эти коллективные установки можно выявить, изучая определенные мотивы и последовательности действий, так как кино отражает страхи и надежды общества. Одновременно с этим кино, однако, создает новую реальность, на которую общество, в свою очередь, реагирует. По этому поводу Кракауэр пишет:

«Невзирая на свой вторичный характер, психологические тенденции часто обретают самостоятельную жизнь и, вместо того, чтобы автоматически приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям, сами становятся существенным источником исторического развития. В ходе своей истории каждая нация создает определенные психологические установки, которые надолго переживают породившие их причины и которые подвержены собственным внутренним метаморфозам. Их следует не аналитически выводить из господствующих внешних факторов, а напротив – на их основе детерминировать подобные факторы»¹⁸.

Кроме того, кино превосходит все прочие средства информации по своей всеобъемлемости, так как оно, с одной стороны, создает иллюзию отображения реальности, а с другой – передает зрителю открытые послания, направляя камерой его взгляд:

«Запечатлевая на пленку видимый мир – будь то подлинная реальность или воображаемый мир, – фильмы дают нам тем самым ключ к скрытым духовным процессам»¹⁹.

Не в последнюю очередь значение кино как жанра массовой информации заключается в том, что фильм всегда предназначен для большой аудитории. В противоположность другим средствам массовой информации восприятие кинофильма происходит в коллективе. Идентифицируя себя с героями экрана, сразу многие сотни зрителей могут одновременно проживать и переживать их страхи и надежды.

Эта многогранная взаимосвязь между кино и обществом не только позволяет выявить влияние кино на коллективные социальные установки, но и превращает кинофильм в наиболее подходящий инструмент для подобного исследования:

«Для истории людей, для истории культуры важен вопрос, почему что-то нравится или отвергается массами. Еще ни один вид искусства не зависел настолько от этого, как кино. Никакая духовная продукция, за исключением разговорного языка, не становится поэтому в такой степени свидетельством образа мышления и чувствования масс»²⁰.

Этот тезис, который Бела Балаж сформулировал еще в 1930 г., Зигфрид Кракауэр систематически разрабатывал в 1942–1946 гг. По его мнению, фильмы «более непосредственно отражают менталитет нации, чем другие жанры искусства»²¹. Однако историки долгое время рассматривали кино – вплоть до распространения телевидения

как самого современного визуального средства – по большей части «просто в качестве события, анекдота, фикции, малодостоверной информации»²². В лучшем случае обращались к так называемым кино-документам, а художественные фильмы долгое время не признавались большинством исследователей в качестве «зеркала общества»²³ «визуального разоблачения» или «контр-анализа»²⁴, т.е. именно в качестве исторических источников. Против предрассудков, мешающих принять художественные фильмы в канон общепризнанных, по большей части письменных, источников, выступал Марк Ферро:

«Отталкиваться от образа, от образов. Не просто искать в них иллюстрации, подтверждения или неподтверждения другого знания, знания, полученного из письменных источников. [...] Остается изучать фильм, соединять его с тем миром, который его создал. Какова гипотеза? Что то, что не произошло [...], воззрения, намерения, людские фантазии – столь же исторично, как и сама история»²⁵.

Ферро, с его особым интересом к истории ментальности, ищет то, что обычно ускользает от взгляда историка. Он ищет «*les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme*»^{*} ²⁶. Находит он их, в первую очередь, не в осознанной фабуле фильмов, а в непоказанном, случайном, ненамеренном. Взгляд Ферро обращается за кулисы видимого действия, к сфере мышления и чувствования. Рольф Аурих писал об этом:

«Ускользнувшие от создателя фильма значения, состоящие из объектов, представлений, социального поведения и т.д., составляют “мир воображаемого”, настоящий “музей фильма”. Это утверждение основывается на осознании того факта, что “воображаемое”, то, о чем, может быть, мечталось, но что не произошло, представляет собой такую же историографическую силу, как и реально произошедшее. История этой силы начинает записываться в кинофильмах. “One has only to learn to read it”»^{**} ²⁷.

Что касается вычленения скрытых в фильме духовных мотивов, американский литературовед Фредрик Джеймсон предложил подход, основанный на методе Кракауэра²⁸. При этом в своем исследовании, посвященном целому ряду голливудских художественных фильмов, он в большей мере концентрируется на тех сферах популярного кино, которые в конце XX века в наибольшей степени были связаны с «фундаментальными общественными страхами и проблемами, надеждами и умолчаниями, идеологическими антиномиями и разрушительными тенденциями» и являлись составной частью господствующей массовой культуры²⁹. Джеймсон трактует символические функции художе-

^{*} Вера, намерения, воображение человека (фр.)

^{**} Нужно просто научиться читать ее (англ.).

ственных образов в кино как субституционную попытку решения нерешаемых общественных проблем. Он также полагает, что прописанные в кино и передаваемые зрителям через экран нормы поведения следует трактовать как релевантное в масштабах всего общества воздействие на коллективное сознание. Таким же образом Джеймсон объясняет и встречающиеся серьезные расхождения между фильмами и их литературной основой³⁰.

История в художественном кино – Идеология и пропаганда

Что такое идеологические фильмы? Идеологическая составляющая фильма относится к тем сферам его исторического содержания, с помощью которых создатели стремятся донести до зрителя скрытые или невысказанные ценности и идеи и которые при этом несут в себе определенную идеологию. При этом под «идеологией» понимается комплекс идей, представлений, ценностей и мыслей, который во взаимодействии с дискурсом и политической реальностью может материализовать, контекстуализировать и обобщать определенное мировоззрение. Идеология является как феноменом языка, так и механизмом власти, который используется для генерализации ценностей, которые должны быть универсальными и которые отвергают все, что в него не вписывается³¹. Фильмы, которые должны отразить определенную идеологию, имеют свойство использовать для своих целей идеологичность, проистекающую из самой структуры аудиовизуального жанра. Эта идеологичность жанра заключается в его монтажном характере (создание частичной реальности), направленности передачи информации (сравнительная пассивность публики), непреодолимый временной разрыв между созданием продукта и его восприятием (в случае художественного кино – наиболее очевидный) и в эстетичности изображения, которое затрудняет рациональное восприятие. Основываясь на этом и с помощью определенных механизмов управления формируется содержание фильмов, которое должно вызвать у публики свободную, ненавязанную поддержку существующей политической системы.

Так как идеологические стратегии в целом – под угрозой их недейственности – вынуждены в очень большой степени приспосабливаться к общественной реальности, они должны сохранять в неприкосновенности бытовые реалии.

При этом иногда предпринимается незначительное замещение, искажение или «подмена» общественных фактов: так, например, возможно, с помощью короткой демонстрации на экране некоторого политического символа привнести в фильм, в целом аполитичный, определенный политический заряд. Вообще стремление насколько возможно избегать открытых политических высказываний – характерная черта

идеологических фильмов; сам жанр киноискусства подталкивает создателей фильма к кажущемуся подавлению политических реплик в ходе сюжета, хотя отдельные высказывания и могут иметь место.

Деполитизация как существенная характерная черта идеологических фильмов отсылает к различным фундаментальным основам идеологии, которые позволяют отличать идеологию от пропаганды. Идеология по необходимости опирается на социальную реальность и потому, транслируя определенные ценности, сама подвержена существенным структурным изменениям, так как с ходом общественных процессов постоянно возникают новые идеи и целые идейные системы, могущие стать опасными для господствующей политической системы. Поэтому идеология должна быть гибкой, чтобы сохранять возможность воздействия на общественный дискурс. Задача давать отпор инакомыслию означает, помимо всего прочего, основополагающую защитную ориентацию, ориентацию на статус-кво, который должен быть сохранен. Это не означает, что идеологиям не может быть присуща агрессивность; однако их основная установка – на консенсус, а потому может быть названа «примиряющей».

В противоположность этому пропаганда (от латинского «*propagare*» – распространять) означает стремление создать нечто, что представляется пропагандисту желательным. «Пропаганда охватывает целый спектр стратегий политического манипулирования, воздействия на общественное мнение и восприятие», который является частью общественной системы ценностей и символов³², а тем самым – те методы политического воздействия, с помощью которых собственные идеи могут быть успешно спроецированы на чужие. Поскольку пропаганда, будучи наступательной стратегией, всегда направлена на определенную цель, она должна использовать многочисленные методы, прежде всего, психологического воздействия; в числе прочего – простота политического послания, сжатость лозунгов и эскалация эмоций³³. Хотя пропаганда и стремится всегда изменить общественный статус-кво, она, однако, лишь в той мере воздействует на членов общества, в какой они сами готовы воспринимать пропаганду. А так как пропаганда в основе своей сверхполитизирована, часто возникает опасность того, что пропаганда себя исчерпает, захлебнется в собственной динамике, и смысл пропагандистской акции превратится в свою противоположность.

Шведские киноведы Фольке Исакссон и Лейф Фурхаммер уже достаточно давно поставили вопрос о характеристике пропагандистского фильма³⁴. При этом они выдвинули целый ряд эстетических и психологических принципов – например, эстетизация политических процессов, культ вождя, создание образа врага, нагнетание постоянного чрезвычайного состояния внутри общества и т.д., – которые в целом ряде фильмов употребляются с различной степенью интенсивности и которые и превращают эти фильмы в пропагандистское кино³⁵. Авторы приходят к выводу, что пропагандистские фильмы всегда

приводят к негодованию, к возмущению публики только что увиденной несправедливостью³⁶.

Однако этот результат достигается только тогда, когда зрители воспринимают увиденное как истинную правду. Идеологичность жанра используется при этом в такой же степени, как и обращение к общественной реальности. Хотя Исакссон и Фурхаммер приводят некоторые интересные примеры, немаловажные для трактовки тех или иных фильмов как пропагандистских фильмов, они не смогли ответить на вопрос, меняется ли кинопропаганда в зависимости от конкретных политических целей. Абстрагироваться от различий политических целей означает приписывать к категории пропагандистского кино все фильмы явного политического содержания. Однако вполне очевидно, что, характеризуя фильм как пропагандистский, следует учитывать возможные различия целевых установок при его создании.

Идеология и пропаганда выражаются в кино совершенно по-разному. Основополагающие различия исходных установок этих методов манипулирования общественным сознанием — защитная vs. наступательная стратегия, деполитизация vs. сверхполитизация, динамика vs. статика, сохранение vs. изменение статуса-кво — означают одно временно и качественные изменения, которым подвергаются эти методы в ходе общественного развития. В современном западном мире пропагандистское искусство, по крайней мере кино, уже практически не встречается, в то время как в массовой культуре укоренилось множество идеологем, практически не поддающихся искоренению.

Разумеется, нельзя априори проводить жесткое разграничение. Бесспорно, пропаганда всегда подразумевает наличие определенной идеологии, однако если идеология превращает «частичное понятие и относительную истину в абсолют», т. е. идеологический процесс идет по пути экстраполяции³⁷, то пропаганда доводит этот процесс до того предела, за которым уже нельзя говорить об «истине» в каком бы то ни было понимании.

Пропагандистское кино по причине его предвзятости к определенным составляющим общественного процесса является неконкретным, так как запечатлевает лишь отдельные моменты социальной жизни. Тем самым в нем проявляется отсутствие историчности.

История в художественном кино — Жанр военного фильма

Как соотносятся друг с другом война и кино? Представляется интересным уже лингвистическое сопоставление, особенно при анализе англоязычного словоупотребления: в обеих сферах терминология совпадает. Так, например, выстрел именуется «shot» — так же, как и отдельный непрерывный кадр в фильме. Наряду со спусковым кур-

ком оружия термином «trigger» называют и спуск кинокамеры; «theatre» – не только кинозал, но и театр военных действий, а «gauge» – как орудийный калибр, так и формат фильма³⁸. Этот краткий список, который можно дополнить и другими примерами, – не просто перечень случайных омонимов и омографов, он указывает на тот факт, что совпадения между войной и кино укоренены глубже, чем представляется на первый взгляд.

Жанр военного кино³⁹ обычно относят к современной войне, начиная примерно с американской гражданской войны и/или с Первой мировой; более ранние войны относят к другим жанрам. Параллельное развитие современной военной и кинотехники, использование киносъемки на фронте для целей генеральных штабов, перенимание специализированной терминологии – все это описал Пауль Вирилио в своем эссе «Война и кино. Логистика восприятия»⁴⁰. Отталкиваясь от механизмов восприятия, Вирилио устанавливает тесную взаимосвязь между развитием кинематографической и военной техники, сравнивает обе системы и приходит к выводу, что глаз воспринимается как оружие. Джей Хайамс также указывает на одновременность возникновения и развития пулемета и кинокамеры:

«Рожденные вместе, движущиеся картинки и современная война вместе росли и бок о бок расцветали»⁴¹.

При этом внутри военного фильма развились поджанры – по аналогии с развитием военной техники – фильмы о самолетах и о подводных лодках. Непосредственная военная акция, т.е. взаимодействие людей (мужчин) и оружия стоит в центре внимания любого военного фильма; совершенство во владении оружием сочетается с совершенством самой техники и ее воздействием; картина солдата, уверенно держащего в руках оружие, противопоставляется картине умирающего противника и его уничтоженных ресурсов. На «кульминационных моментах» этих сцен держатся более или менее все «классические» военные фильмы; промежутки между ними (например, совещания в главной квартире, разговоры на фронте в перерывах между боями) служат, согласно внутренней драматургии, как правило, нагнетанию напряженности ожиданий зрителя. В соответствии с этим в сценах боевых действий по ходу фильма должна расти и интенсивность взаимодействия людей и оружия. Разумеется в «классическом» военном фильме действует индивидуальный герой, однако чаще всего он включается в группу боевых товарищей, которые должны совместно преодолевать возникающие на их пути боевые испытания⁴².

Военный фильм в узком смысле (*combat film*) показывает, таким образом, испытания индивидуума или группы индивидуумов в ходе прямого военного действия и противоборства. Это определение, однако, включает в себя отнюдь не все возможные виды военного фильма в широком смысле (*war film*). Сюда входят и те фильмы, в которых

война существует лишь как фон и боевые действия не стоят в центре внимания, например, фильмы о вернувшихся с фронта солдатах и о военнопленных, «казарменные» фильмы о военном обучении, шпионские фильмы и фильмы о разведчиках и т.д. В жанре военного кино существует множество поджанров в зависимости от исторических реалий, мест боевых действий, видов оружия и действующих лиц. В противоположность этому привычное противопоставление военного и антивоенного кино представляется не имеющим особого смысла и практической пользы: любой антивоенный фильм – в первую очередь, военный фильм, пусть и с более или менее ярко выраженной антивоенной тенденцией. Военный или антивоенный фильм – это во многом зависит, кроме того, и от восприятия публики и от «педагогического» подтекста кинопоказа⁴³.

История и кино – кино и историческая наука

Традиционная историография – а именно немецкая – по частично понятным причинам неохотно обращалась к кино. Поскольку основной интерес исторической науки всегда заключался в стремлении максимально точно понять историю того или иного времени и написать ее на основе надежных (письменных) источников, кинематографу в целом было отказано в той точности освещения истории, которая необходима для историографии.

Только после периода национал-социализма, когда кино использовалось в качестве пропагандистского средства номер один⁴⁴, историки с большим вниманием обратились к теме кинематографа⁴⁵.

Так, в пятидесятые годы Фриц Тервеен постепенно начал в ФРГ дискуссию о соотношении кинематографа и исторической науки⁴⁶. Однако Тервеен с самого начала обратил основное внимание на использование кино в качестве исторического источника; фильм был для него документом, который должен аутентично отражать исторические события. Касательно художественного фильма он высказывал, например, следующее:

«Вся сфера художественного кино, фильмы, реконструирующие события, и в значительной степени также и так называемые «документальные фильмы» [...] принципиально не могут рассматриваться нами как историческое кино»⁴⁷.

Тервеен обосновывал это тем, что художественное кино не заинтересовано в исторической обработке сюжета. Кроме того, Тервеен еще больше ограничивает историографическую ценность кино:

«Исторический фильм лишь в том случае становится интересным, если его рассматривать как дополнительный визуальный источник – довольно ограниченный, но и довольно интересный в своей выразительности. Исторический фильм годится только для одного: создать картину, дополняющую основанный на других источниках портрет определенной личности, эпохи или события»⁴⁸.

Тем самым Тервеен, по сути, вновь вывел весь жанр кино из дискуссии о его важности для исторической науки, так как он допустил значимость лишь отдельных экранных сцен об определенных персонажах или событиях, которые могут содержать в себе только крохи информации. Все прочие релевантные моменты историчности кинематографа остались вне поля его зрения. Генрих Мут, отвечая на тезисы, можно сказать нападки, Тервеена на кино, попытался в первую очередь обосновать значимость художественного фильма для исторической науки⁴⁹. Он реагировал, прежде всего, на слишком явное и подчеркнутое игнорирование Тервееном ценности кино вне узких рамок, которые тот ему отводил. В этой связи Мут писал:

«Историк должен сегодня постоянно помнить о том факте, что в лице кинематографа у него появился конкурент в изображении исторических событий и персонажей – не историк, но знаток законов эффективности визуальности, причем его влияние на формирование исторической картины в широких слоях населения нельзя недооценивать. Это влияние нельзя побороть ни блестящими историческими трудами, ни пренебрежением, ни тем более полемическим клеймом “так называемые исторические фильмы”»⁵⁰.

После короткой ответной реплики Тервеена⁵¹ и некоторых других размышлений о функции кино как исторического источника, которые, скорее, усиливали позицию Тервеена⁵², едва начавшаяся дискуссия вновь угасла – раньше, чем она, собственно, как следует началась. Мут остался одинок в своем мнении. Также и единственное известное мне высказывание историографии ГДР по этой теме ограничивается указанием на источниковую важность кино в связи с кинематографическим восприятием аутентичных событий⁵³.

Только в семидесятые годы началась всеобъемлющая дискуссия по вопросу о взаимоотношениях между историей и кино, причем инициирована она была внутри других научных дисциплин, таких, как историческая дидактика, германистика и наука о средствах массовой информации. Это привело к тому, что с тех пор и немецкая историография стала более серьезно относиться к роли и значению кино в пестрой палитре средств и методов изображения прошлого⁵⁴.

Отталкиваясь от тезиса об общей историчности кино, исследователи констатировали не только способность кино в целом воздействовать на публику, но даже, при определенных условиях, и его более вы-

годное положение для формирования исторической памяти. Так, например, история, запечатленная в кино, характеризуется следующими отличительными чертами:

«Картины и звуки, сохранившиеся в памяти, вновь возникают перед глазами и осовремениваются. Тем самым создается возможность непредвзятого повторения прошлого, которое намного превосходит возможности бывшего «*recollectio*»* (например, с помощью свидетелей) по точности и жизненности»⁵⁵.

Кино может не просто быть наглядным изображением истории, но также — причем даже в первую очередь — играть важную роль вообще в развитии осознанного понимания истории.

Также и критика Гертруды Кох в адрес предшествующих исследований по теории и истории кино нацелена на источниковый характер художественного фильма: Кох указывает на «необъятные возможности [...] структурировать и выражать» опыт прошлого неязыковыми средствами. Она требует «простукивать эти возможности как железнодорожный путь, чьи пределы нам еще не ведомы»⁵⁶. Высокую ценность кино признает и Петер Бухер. По его мнению, кино

«[...] может быть использовано в качестве исторического источника также и тогда, когда требуется показать отношение «анонимной массы» к отдельным проблемам. Именно в этом заключается истинная источниковая ценность аудиовизуальных коммуникативных средств, которые с помощью выбора правильной тематики, а также благодаря как содержательной, так и оптической и акустической форм презентации способны перебросить мостки к социальной реальности»⁵⁷.

Особенно в исторические моменты, когда потеряны обязательные для всех установки и стандарты поведения, когда происходит поиск идентичности, коллективные картины при определенных обстоятельствах могут обладать огромной воздействующей силой. Художественные фильмы могут тогда играть важную роль в формировании индивидуальной и коллективной идентичности. Они наиболее подходящее средство для демонстрации примеров человеческого поведения:

«Идентификация примеров поведения как примеров «за» что бы то ни было превращается в самоидентификацию, в самоопределение и самонахождение человека, которое неизбежно является для него совокупностью различных примеров»⁵⁸.

Если Гюнтер Бук описывает процесс формирования идентичности как осознанный и дискурсивный, то процесс политической социализации представляется нам протекающим под решающим влиянием недискурсивного восприятия реальности. К этому «невыраженному царству чувств», согласно Гюнтеру Салье, относятся

* Воспоминание (лат.).

«невывраженные общественные нормы и социокультурные нормы поведения, отображенные с помощью некоторой символической артикуляции, напр., в произведении изобразительного искусства или в художественном фильме, не будучи при этом выраженными дискурсивно»⁵⁹.

Подобные неоформленные чувства и желания, согласно Салье, могут быть подвергнуты анализу через рассмотрение выраженного в средствах массовой коммуникации «символического материала».

Как показал британский историк Артур Марвик, кино может быть использовано даже в качестве одного из инструментов критики источников⁶⁰. Марвик в процессе подготовки сравнительного труда по социальной истории рабочей среды Великобритании, Франции и США XX в. столкнулся с существенными разногласиями в научной литературе по данной теме. Марвик решил изучить современные его проблематике художественные фильмы, чтобы с их помощью получить информацию о социальном составе общества. В результате своего кинематографического исследования он пришел к выводу, что фильмы чаще всего дают гораздо больше сведений о структуре среды и лучше ее описывают, чем имевшаяся на тот момент обобщающая научная литература о социальном положении рабочего класса той или иной страны, из которой он черпал данные. В конце концов Марвик пришел к выводу, что реалистические фильмы могут быть не только вспомогательным средством при изучении исторических источников, но также – поскольку они всегда отражают некую часть общественной реальности – помочь историку выбрать верный путь к историческому познанию:

«Каким бы ни был идеологический заряд фильма, он всегда укоренен в некоей реальности; и эта реальность помогла мне осознать различные социальные структуры, существовавшие в этих трех странах»⁶¹.

На этой основе можно делать конкретные выводы о социальной ситуации в любом обществе.

Важной проблемой в соотношении кино и исторической науки является разница в способе изображения. Историк интерпретирует историю с помощью письменных средств изображения, режиссер – визуальных. Проблемы, возникающие в этой связи, американский историк Роберт Розенстоун видит в неизбежно упрощенном изображении истории. Розенстоун изучил литературные основы двух исторических фильмов⁶², причем оценил их как «хорошо сделанные» и «исполненные глубоко чувства»⁶³. Тем не менее Розенстоуна беспокоило,

«что каждый из них, рассказывая одну-единственную линейную историю, причем по большей части с одной-единственной интерпретацией, упрощает прошлое до некоей закрытой системы. Подобная описательная стратегия явно отрицает исторические альтернативы, отказывается от изображения причинно-следственных комплексов и изгоняет всяческую сложность из истории»⁶⁴.

Однако существует определенная возможность обосновать справедливость перенесения истории в кино — а именно путем демонстрации на экране плюрализма мнений. Конфликтные потенциалы, заложенные в самой структуре жанра, постоянно вызывают к жизни противоречия, которые в ходе развития сюжета получают некое решение, причем отнюдь не заранее предписанное. Кроме того, ни один фильм не ограничивается одномерной аргументацией и интерпретацией событий. Исторический сюжет вполне допускает альтернативные модели развития событий. Некоторые шаги в этом направлении уже были сделаны в различных жанрах исторического кино — от фильмов-эссе до классического повествовательного кино⁶⁵.

Интересную попытку систематизации подходов к проблеме того, как историческая наука должна относиться к обращению к истории вне профессиональной историографии, предпринял Рольф Шеркен⁶⁶. Изначально Шеркен стремится легитимировать любые неисториографические подходы к истории. Однако в конечном счете он противопоставляет с методологической точки зрения «реконструкцию» истории, под которой он понимает собственно историографические, иными словами научные, работы и «осовременивание», в которое включает все так называемые вненаучные трактовки истории, которые основаны на обыденном понимании истории, неподтвержденном изучением профессиональной научной литературы. Очевидно, Шеркен полагает, что только историки в состоянии так изобразить историю, чтобы она предстала для интересующихся прошлым как «действительно бывшее»:

«Приставка «ре-» указывает на то, что восстанавливается нечто, чего уже не существует, что «прошло». Корень «конструкция» указывает на то, что реальность, восстановленная путем исследовательской работы, не является чем-то, что заранее задано, или же, будучи однажды исследованным, является чем-то окончательным; напротив, она сохраняет зависимость от необходимой структуризации, то есть отбора, ограничений, перспектив и точек зрения, так как только таким образом из бесконечности ушедшей реальности можно вычленить логичную картину»⁶⁷.

Вполне очевидно, что в первой части этого тезиса сформулировано то, что не в состоянии сделать ни один историк, а именно — восстановить историю. В лучшем случае он может через историзацию доступных ему источников приблизиться к историческому объекту и, интерпретируя эти знания, создать версию хода исторических событий. Таким образом, приставка «ре-» должна быть отброшена или, по меньшей мере, релятивирована. Конструкция истории является той возможностью, которую историк может использовать для освещения мира прошлого. Бухшвентер и Тиллнер делают справедливый вывод:

«Написанная история — всегда результат некоей конструкции и никогда — ясное и само собой разумеющееся отражение истории как "факта"»⁶⁸.

- ¹ См.: *Kracauer S. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M., 1993. Хорошее обобщение выводов Кракауэра см.: Heinze Th. Medienanalyse. Ansätze zur Kultur- und Gesellschaftskritik. Opladen, 1990. S. 67 ff.*
- ² См.: *Kracauer S. Theorie des Films. S. 36 f.*
- ³ См.: *Ebda. S. 44 ff., 95 ff.* Неслучайно Жиль Делюз назвал свои философские размышления о кино «картина движения» и «картина времени». Это указывает на исконно присущий всем кинематографическим картинам исторический характер, так как они постоянно запечатлевают аспекты общественной жизни и их изменения. См.: *Deleuze G. Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M., 1990; Ders. Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M., 1985.*
- ⁴ См.: *Kracauer S. Theorie des Films. S. 55 f.*
- ⁵ См.: *Ebda. S. 65 ff.*
- ⁶ См.: *Ebda. S. 115 ff.*
- ⁷ См. в этой связи также: *Kannapin D. Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945–1955/56. Köln, 1997. S. 47 ff.*
- ⁸ *Fledelius K. Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht // Van Kampen W., Kirchhoff H.G. (Hgg.). Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart, 1979. S. 299.*
- ⁹ *Ebda. S. 298.*
- ¹⁰ Ср.: *Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1953; Sonderausg. 1983. S. 991 ff.*
- ¹¹ Ср.: *Buchschwenter R., Tillner G. Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des «historischen Spielfilms» // Zeitgeschichte. 9–10/1994. S. 313.*
- ¹² *Engel L. Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M., 1992. S. 10.*
- ¹³ Об экономической структуре западного кинематографа и ее социальных последствиях см.: *Prokop D. Soziologie des Films. Neuwied, Berlin, 1970.* Ср. также некоторую модификацию содержащихся в данном исследовании тезисов у того же автора: *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i. Br., 1995.*
- ¹⁴ См.: *Ferro M. Der Film als «Gegenanalyse» der Gesellschaft // Bloch M., Braudel F., Febvre L. u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (1976). Frankfurt a. M., 1977. S. 247 ff.; Ferro M. Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? // Rother R. (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991. S. 17 ff.; Ferro M. Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire. Paris, 1977.*
- ¹⁵ *Ferro M. Der Film als «Gegenanalyse» der Gesellschaft. S. 254.*
- ¹⁶ См.: *Kracauer S. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M., 1993. S. 16 f.*
- ¹⁷ Все это касается коммерческого художественного кино. Для авторских экспериментальных фильмов не существует ограничений для индивидуальной трактовки киноматериала.
- ¹⁸ *Kracauer S. Von Caligari zu Hitler. S. 15.*
- ¹⁹ *Ebda. S. 13.*
- ²⁰ *Balázs B. Der Geist des Films (1930). Цит. по: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1972; 6. Aufl. – 1980.*

- 21 Cp.: *Kracauer S.* Von Caligari zu Hitler. S. 11.
- 22 Cp.: *Ferro M.* Der Film als Gegenanalyse der Gesellschaft. S. 252.
- 23 Cp.: *Kracauer S.* Von Caligari zu Hitler. S. 11.
- 24 Cp.: *Ferro M.* Der Film als Gegenanalyse der Gesellschaft. S. 252.
- 25 *Ferro M.* Cinéma et histoire. Paris, 1977. Цит. по: *Ebert J.* Das geschichtliche Interesse am Film // Filmkritik. 12/1978. S. 620.
- 26 Cp.: *Ferro M.* Cinéma et histoire. S. 103. Цит. по: *Naumann P.* Der Film als historische Quelle. Mit einer Analyse von «Füsillier Wipf». Zürich, 1986. S. 18.
- 27 *Ferro M.* The fiction film and historical analysis // *Smith P.* (Hgg.). The Historian and Film. Cambridge, 1976. S. 81.
- 28 См.: *Jameson F.* Verdränglichung und Utopie in der Massenkultur // *Bürger Ch., Bürger P., Schulte-Sasse J.* Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M., 1982. S. 108 ff.; *Jameson F.* The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. London, 1991.
- 29 Cp.: *Jameson F.* Verdränglichung und Utopie in der Massenkultur. S. 130.
- 30 В особенности в фильме «Челюсти» («Jaws») (США, 1975, реж. Стивен Спилберг); см.: *Jameson F.* Verdränglichung und Utopie in der Massenkultur. S. 130 ff.
- 31 О понятии «идеология» см.: *Eagleton T.* Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar, 1993. S. 7 ff.; *Hauck G.* Einführung in die Ideologiekritik. Bürgerliches Bewußtsein in Klassik, Moderne und Postmoderne. Hamburg, Berlin, 1992. S. 112 ff.; *Haug F. W.* Elemente einer Theorie des Ideologischen. Hamburg, Berlin, 1993. S. 46 ff.
- 32 Cp.: *Daniel U., Siemann W.* Historische Dimensionen der Propaganda // Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M., 1994. S. 12.
- 33 Cp.: *Quentin P.* Politische Propaganda. Ihr Wesen, ihre Technik. Zürich, 1946. S. 45 ff.
- 34 См.: *Isaksson F., Fuhrhammer L.* Politik und Film. Ravensburg, 1974.
- 35 См.: Ebda. S. 274 ff.
- 36 См.: Ebda. S. 400 f.
- 37 Cp.: *Lefebvre H.* Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt a. M., 1972. S. 137.
- 38 См. *Weigel-Klinck N.* Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968. Alfeld/Leine, 1996. S. 6.
- 39 Научная литература, посвященная истории и развитию этого жанра, довольно обширна; для историка она представляет интерес не только с узкоисториографической точки зрения, но и в качестве критического осмысления жанра, «которое воспринимает произведения жанра как часть единого целого, что позволяет проводить параллели между высказываниями в фильмах и общественным контекстом и рассматривать их модификацию как чувствительный индикатор изменений общественных ценностей». Цит. по: *Bawden L.-A., Tichy W.* (Hgg.). Rororo-Filmlexikon. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg, 1984. S. 253.
- 40 *Virilio P.* Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt a. M., 1989.
- 41 *Hyams J.* War Movies. New York, 1984. S. 8.
- 42 Cp.: *Karpf E.* (Bearb.). Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Frankfurt a. M., 1989; *Manvell R.* Films and the Second World War. New York, 1974.
- 43 На эту тему см.: *Hey B.* Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam // GWU. 47/1996. S. 579–589.
- 44 См.: *Leiser E.* «Deutschland erwache!» Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg 1989; *Hoffmann H.* «Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit». Propaganda im NS-Film. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1988.
- 45 См.: *Kannapin D.* Antifaschismus im Film der DDR. S. 63 ff.

- 46 CM.: *Terveen F.* Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 3/1955. S. 57 ff.; *Ders.* Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten // Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. 6/1955. S. 169 ff.
- 47 *Terveen F.* Der Film als historisches Dokument. S. 61.
- 48 Ebda.
- 49 CM.: *Muth H.* Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile I–II // Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU). 11/1955. S. 670 ff.; Teile III–VI // GWU. 12/1955. S. 738 ff.
- 50 *Muth H.* Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile III–VI. S. 742.
- 51 CM.: *Terveen F.* Historischer Film und historisches Filmdokument. S. 750 ff.
- 52 Cp.: *Treue W.* Das Filmdokument als Geschichtsquelle // Historische Zeitschrift. 186/1958. S. 308 ff.; *Aretin K.O. Freiherr von.* Der Film als zeithistorische Quelle // Politische Studien. 96/1958. S. 254 ff.
- 53 Cp.: *Zöllner, W.* Der Film als Quelle der Geschichtsforschung // Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. 13/1965. S. 638 ff.
- 54 Cp.: *Moltmann G., Reimers K.F.* (Hgg.). Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970; *Van Kampen W., Kirchhoff H.G.* (Hgg.). Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart, 1979; *Bentele G.* (Hg.). Semiotik und Massenmedien. München, 1981; *Reimers K.F., Friedrich H.* (Hgg.). Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse – Dokumentation – Didaktik. München, 1982; *Quandt S., Süßmuth H.* (Hgg.). Historisches Erzählen. Formen und Funktionen. Göttingen, 1982; *Schöne A.* (Hg.). Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen, 1986; *Schmid G.* (Hg.). Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln, 1986; *Aurich R.* Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick // Geschichtswerkstatt. 17/1989; *Rother R.* (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991; *Buchschwenter R., Tillner G.* Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des «historischen Spielfilms» // Zeitgeschichte. 9–10/1994; *Schörken R.* Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart, 1995.
- 55 *Schanze H.* Literarisches Erinnern – filmisches erinnern // *Schöne A.* (Hg.). Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen, 1986. S. 303.
- 56 *Koch G.* Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte // Film und Fernsehen in Forschung und Lehre. 1982. S. 81.
- 57 *Bucher P.* Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft // Der Archivar. 4/1988. S. 523.
- 58 *Buck G.* Über die Identifizierung von Beispielen – Bemerkungen zur «Theorie der Praxis» // *Marquard O., Stierle K.* Identität. München, 1979. S. 64.
- 59 *Salje G.* Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse // *Leithäuser u.a.* Entwurf zu einer Theorie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M., 1977. S. 264.
- 60 Cp.: *Marwick A.* Der Film ist Realität // *Schmid G.* (Hg.). Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln, 1986. S. 297 ff.
- 61 Ebda. S. 302.
- 62 Художественный фильм о Джоне Риде «Красные» («Reds», США, 1982, реж. Уоррен Битти) и документальный фильм о бригаде Линкольна в испанской гражданской войне.
- 63 Cp.: *Rosenstone R.A.* Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen // *Rother R.* (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991. S. 65 f.

⁶⁴ Ebda. S. 66.

⁶⁵ Ср.: Buchschwenter R., Tillner G. Geschichte als Film / Film als Geschichte. S. 313.

⁶⁶ См.: Schörken R. Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart, 1995.

⁶⁷ Ebda. S. 11 f.

⁶⁸ Buchschwenter R., Tillner G. Geschichte als Film / Film als Geschichte. S. 311. О последствиях так называемого «linguistic turn» («лингвистический поворот» – англ.) для исторической науки см., напр.: Iggers G.G. Zur «Linguistischen Wende» im Geschichtsdenken und in der Geschichtswissenschaft // Geschichte und Gesellschaft. 21/1995. S. 557 f.

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (1941–1965)

«Великая Отечественная война» — Инсценировка политического мифа

Уже поверхностный анализ художественных фильмов, созданных в Советском Союзе с 1941 по 1965 г. и посвященных событиям «Великой Отечественной войны», демонстрирует подверженность режиссеров политической мифологии¹. Мифы являются чем-то неподлежащим изменению, изначальным опытом, который непркосновен. Они задают модели восприятия, с помощью которых настоящее не может быть объяснено, но которые придают ему заранее заданный смысл. Мифы многогранны и потому полезны в политике — они могут легитимировать то, чему легитимации не хватает.

Мифы «Великой Отечественной войны» были инсценированы для масс. По этой причине в Советском Союзе разрыв между подлинным мифом и мифом функциональным был крайне мал. И хотя мифы, безусловно, отсылают к интеллектуальному состоянию их творцов, не подлежит сомнению, что они возникли по заданию правительства. Таким образом, исходным пунктом нашего исследования является тезис о том, что «правда мифа»² не имеет силы в отношении политики и общества современности. Однако следует признать общественную и политическую силу воздействия мифом, не забывая при их анализе и о фундаментальном различии между «подлинными» и «созданными» мифами³.

Для проводимой советским руководством политики мистификации войны правомерно утверждение, которое Бердинг отнес к «инструментальному характеру» учения о политическом мифе Сореля⁴. То, что для автора мифа больше не имеет никакого объективного правдоподобного содержания и представляет собой только субъективное измышление, приводит к противоречию между сознанием теоретика мифов и сознанием верующего в миф. Это логическое затруднение в псевдомифах неустранимо и имеет место всюду, где в современном мире происходит обращение к мифу как к инструменту политической практики⁵.

С другой стороны, следует признать общественное и политическое воздействие советских мифов о «Великой Отечественной вой-

не». Память о победе над национал-социалистской Германией стала для политического руководства Советского Союза пропагандистским основанием для подчеркивания превосходства социализма, легитимации своей системы господства и артикуляции новых притязаний. «История» служила секуляристской заменой религии, являлась мобилизационным ресурсом для укрепления советской системы.

Бесспорно, Вторая мировая война являлась для поколений, которые ее пережили, идентификационным фундаментом⁶. Только тот, кто знает, какие масштабы для Советского Союза имела германская война на уничтожение – и в количественном, и в качественном измерении – может понять, насколько глубоко укоренены эти события в коллективной памяти российского общества вплоть до настоящего времени. «Никакая другая страна не пострадала в войне столь сильно, как Советский Союз»⁷. Возрастно-половая структура населения была на десятилетия разбалансирована, уровень жизни и потребления понизился «до едва представимого уровня», экономика страны была отброшена на восемь–десять лет назад в своем развитии⁸.

Кроме того, стандартизированная историография, которая с увеличением временной дистанции от войны все больше и больше «преображала» военные годы и впадала в производство стереотипов, десятилетиями стремилась поддерживать функцию войны как фундамента для самоидентификации всего общества. Постоянная практика «приукрашивания» заставляла советскую историческую науку не допускать изображения чего бы то ни было, что могло бы бросить тень на советское прошлое: Ошибки московского руководства в начале войны были табуизированы, борьба Красной Армии – героически стилизована. Народ, армия и руководство казались действовавшими как «монолитное целое», что выражало превосходство социалистического Советского Союза. Замалчивались, наряду с пактом Гитлера–Сталина*, сталинские репрессии в отношении армейского руководства в 1937 г. и последовавшее в результате этого ослабление вооруженных сил, судьба «репатриированных» после войны военнопленных, равно как и истинное число жертв в армии и среди гражданского населения⁹.

Мифологизированные изображения исторических военных событий заняли с середины 30-х годов важнейшее место в советском кино – после того, как режим начал все большее значение придавать восстановлению духа патриотизма через обращение к традиционным и немарксистским ценностям¹⁰. Фильмы показывали героев – например, «Александр Невский» (1938, реж. Сергей Эйзенштейн), «Петр Первый» (1937–1938, реж. Владимир Петров) и «Маршал Суворов»

* В российской историографии чаще именуемый пактом Молотова–Риббентропа.

(1940, реж. Всеволод Пудовкин / Михаил Доллер). Из 308 фильмов, снятых между 1933 и 1940 гг., 61 был посвящен революции и гражданской войне, в том числе такие известные картины, как красный эпос о Гражданской войне «Чапаев» (1934, реж. Георгий и Сергей Васильевы)¹¹. После катастрофы Второй мировой войны жанр военного фильма в советском кинематографе обогатился новым, трагическим аспектом.

Война в малом формате — «Боевые киносборники»

Гитлеровская агрессия и вступление немецких войск в пределы СССР застали советскую державу врасплох не только в военном и экономическом отношении. Также и кинематограф был вынужден в кратчайшие сроки перестроить свои производственные и дистрибьюторские структуры, но в первую очередь — тематические планы. Точно так же, как и все прочие сферы общественной жизни, он вступил в новую ситуацию, в конечном счете, неподготовленным. Сразу после германского нападения киностудии стали изменять сценарии художественных фильмов, которые уже были в работе, включая в них военную тематику. Так, например, фильм Юлия Райзмана «Машенька» (1942), который до начала войны с гитлеровской Германией почти полностью был закончен, пришлось снимать заново. Первоначально фильм был задуман как легкая комедия, которая должна была показать счастливую жизнь советской молодежи. В новой версии, которая вышла на экраны в 1942 г., герой завоевывает свою девушку только тем, что идет добровольцем на фронт и доказывает тем самым свое мужество¹². В целом на 1941 год было запланировано производство 45 полнометражных художественных фильмов, их которых, однако, снята была лишь «Машенька» Райзмана¹³. Фильмы, снятые незадолго до 22 июня и уже выпущенные в прокат, были отозваны, как например, «Мечта» Михаила Ромма, в которой была показана жестокость польских господствующих классов (выпуск фильма был задержан на два года). В качестве своего рода замены вместо них вновь были выпущены в прокат довоенные фильмы — такие, как «Петр Первый» (1937, реж. Владимир Петров) или «Щорс» Довженко. Особое значение в этой связи имел фильм Эйзенштейна «Александр Невский», который после подписания пакта Молотова–Риббентропа был изъят из проката¹⁴.

Чтобы не теряя времени изобразить художественными средствами борьбу советского народа, с июля 1941 г. был снят целый ряд коротких пропагандистских фильмов — «Боевые киносборники». Они явно продолжали традицию «агиток» — коротких агитационных фильмов, которые использовались большевиками в годы Гражданской войны¹⁵.

Уже через два дня после начала войны Большаков¹⁶ разослал распоряжение немедленно начать производство коротких «военно-патриотических» фильмов и привлечь к этому делу подходящих писателей и режиссеров¹⁶.

Первый «Боевой киносборник» вышел на экраны 2 августа 1941 г. Каждый «Сборник» состоял из двух-шести короткометражных фильмов. Семь «Короткометражных сборников» были выпущены в 1941 г. и еще пять в 1942 г., последний из них в августе, после чего их производство было прекращено и уехавшая в эвакуацию и заново организованная киноиндустрия смогла перейти на производство полнометражных фильмов. В то время как первые «Боевые киносборники» еще реагировали непосредственно на происходящие события и редко могли демонстрировать глубокое проникновение в их суть, от выпуска к выпуску их содержательная ценность росла. Часто режиссеры обращались к известным и популярным героям кино, чтобы заставить их действовать в новой ситуации – это были, например, легендарный герой Гражданской войны Чапаяв, Стрелка из комедии Григория Александрова «Волга-Волга», комические герои – такие, как Швейк, или персонажи «Александра Невского» Эйзенштейна. Часто «Боевые киносборники» состояли только из коротких зарисовок или сатирических миниатюр¹⁷. Так, например, Георгий Козинцев и Лео Ариштам сняли своего рода карикатуру в движущихся картинках – «Случай на телеграфе» (1941)¹⁸. На экране показано здание, в котором девушка принимает телеграммы, перед ней – очередь из обычных советских людей. Внезапно в очереди возникает неожиданная фигура в походном сюртуке и треуголке – Наполеон. Он протягивает девушке телеграмму: «Гитлеру: пробовал – не советую».

Политический плакат¹⁹ и карикатура оказывали влияние на художественную манеру большинства «Боевых киносборников», драматургические идеи были довольно скудны и узкомасштабны. Кроме того, в них явственно ощущались цейтнот и низкобюджетные условия, в которых они снимались.

Первые художественные фильмы о войне – Партизаны и «народные мстители»

В октябре 1941 г. немецкие танки стояли в 90 км от Москвы, вдоль трасс, ведущих в сердце Советского Союза. Столица была объявлена фронтовой зоной, были объявлены осадное положение и чрезвычайное военное положение²⁰. По причине интенсивной бомбардировки столицы была серьезно затруднена и работа в студиях «Мосфильма».

¹⁶ И.Г. Большаков – с 1940 г. председатель Кинокомитета.

14 октября советское Информбюро опубликовало важнейшее сообщение: Совет Народных Комиссаров принял решение эвакуировать из Москвы большую часть кинопроизводства. Все техническое оснащение, которым располагала крупнейшая в стране киностудия, нужно было демонтировать и подготовить к транспортировке. Копировальные машины, проявители, кинокамеры, все оборудование звукозаписывающих студий и многих других подразделений должны были быть перевезены в казахскую Алма-Ату, где «Мосфильм» и «Ленфильм» должны были объединиться в новую единую студию. Киностудия «Союздетфильм» была перевезена в Сталинабад (Таджикистан), Одесская киностудия – в Ташкент, а Киевская – в Ашхабад²¹. Невзирая на тяжелейшие условия, советские киностудии сняли между 1942 и 1945 гг. в целом 70 полнометражных фильмов, из которых в 49 действие происходит в современности²². Остальные представляют собой крайне пеструю группу, которая включает в себя как исторические картины, экранизации классических произведений XIX века, так и художественные фильмы, посвященные истории и фольклору национальных меньшинств.

В 1942 г., с выпуском последних запланированных «Боевых киносборников», закончился период «переходных фильмов». Теперь следовало как можно скорее перейти к производству полнометражных художественных фильмов. Премьера первого военного художественного фильма состоялась 30 ноября 1942 г. Это был «Секретарь райкома» Ивана Пырьева²³. Герой фильма – партийный работник Степан Кочев (В. Ванин), который организует эвакуацию города перед вступлением в него немецких войск и приказывает уничтожить ценные объекты, чтобы они не попали в руки врага. После этого он уходит в подполье, чтобы руководить операциями группы партизан. В сценарии Иосифа Прута переплелись две сюжетные линии: подпольная работа Кочета и попытка разоблачить засланного нацистами в партизанский лагерь шпиона. Как и следовало ожидать, немецкого агента ловят, а Кочет даже из тяжелейших ситуаций выходит невредимым и победителем.

Снятый на пленку партизанский эпос в следующем году получил свое развитие в мотивах «народных мстителей». Фильм «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера²⁴ столкнулся с критикой части советских кинематографистов: они полагали, что фильм нарушает каноны социалистического реализма, так как слишком открыто показывает жестокость врага по отношению к населению на оккупированных территориях²⁵. Человеческие страдания на советском экране 30-х годов не демонстрировались. Внезапно в репертуаре социалистического реализма возникает совершенно новый момент: момент жестокости. Радостной была жизнь Прасковьи Лукьяновой (В. Марецкая), эмансипированной трактористки, любимой жены и счаст-

ливой матери, перед войной. В один-единственный день, когда немецкие оккупанты нападают на ее деревню, она теряет все: ее муж умирает у нее на руках, а перед ее глазами раздавлен немецкими танками ее трехлетний сын. За несколько часов мягкая молодая женщина превращается в седую скорбную старуху. Месть становится единственным смыслом ее жизни. Она становится безжалостным партизанским командиром, «товарищем П». Когда партизаны нападают на очередную немецкую часть и она узнает убийцу своего ребенка, Прасковья залезает на танк — как когда-то на свой трактор — и переезжает его. В ходе своего похода через деревни она попадает в плен к фашистам и должна быть повешена. В последнюю секунду появляется, однако, толпа партизан, которые освобождают свою предводительницу и изгоняют оккупантов из захваченной деревни. С художественной точки зрения фильм был не слишком высокого уровня, главная героиня показана лишь с немногими индивидуальными чертами, что отмечала и современная картина критика. Внутренняя докладная записка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) гласила:

«Авторы фильма ставили своей задачей создать героический образ советской партизанки-мстительницы. Им удалось показать советских людей всеми силами своей души ненавидящих немецких захватчиков. Однако в фильме имеется целый ряд сцен, упрощенно и однобоко изображающих партизанское движение.

Главная героиня фильма Прасковья Ивановна, по замыслу авторов передовая советская женщина, показывается на протяжении всего фильма убитой горем матерью, потерявшей ребенка и мужа. У зрителя она вызывает скорее чувство жалости и сострадания, чем представление о ней как о сознательном воине, защищающем свободу и независимость Родины. Режиссер фильма не показал с достаточной убедительностью, почему именно Прасковья стала руководителем партизанского отряда.

В фильме некоторые сцены неправдоподобны. Например, флирт двух молодых людей в момент выполнения важной диверсионной операции; свадьба в лесной квартире партизанского отряда; риторический характер монолога Прасковьи Ивановны в связи с ложным известием о взятии Москвы. [...]

Немецкая часть в фильме изображена как кучка простаков и вооруженных тупиц, которую легко удастся разбить партизанам, вооруженным дубинами и кольями. В фильме не дана суровая обстановка борьбы партизан против немцев»²⁶.

Особенно в первых советских фильмах на тему войны немцы показывались не только как жестокие злодеи, но и как дураки и трусы. Изображение «приличных» немцев было нежелательным. В 1942 г.

Пудовкин снял для «Боевых киносборников» фильм под названием «Убийцы выходят на дорогу». Фильм основывался на сценах из Брехта («Страх и отчаяние в Третьей империи»^{*}) и стремился показать немецкие жертвы фашизма и страх «обычных» немцев перед национал-социалистским режимом. Фильм, однако, не был разрешен к прокату²⁷.

Еще явственнее страдания были показаны в более сложном и более успешном фильме, вышедшем на экраны в 1944 г., – в картине Марка Донского «Радуга»²⁸. В производственном плане на 1943 г. фильм был анонсирован следующим образом:

«Фильм о советских людях, которые остались на временно оккупированных немцами территориях, о высоком духе и патриотизме советских людей, об их мужестве и любви к свободе, о силе их сопротивления фашистским поработителям»²⁹.

Разумеется, производство и прокат художественных фильмов во время войны были связаны с огромными трудностями, так как было крайне сложно снимать кино в Средней Азии. Это касалось и «Радуги» Марка Донского. Фильм, действие в котором происходило в зимней Украине, снимался летом 1943 г. в туркестанской пустыне, при температуре свыше 40°С, и актеры должны были играть в тяжелых пальто в невыносимую жару.

Режиссер при экранизации литературной основы вновь использовал евангельские мотивы, в результате чего быт войны в этом фильме получил символическое звучание. Украинскую деревню Нова Лебедивка оккупируют немцы. В ней остались только женщины, дети и несколько стариков, которых немцы с тем большей легкостью терроризируют – трагическая мистерия испытания, выпавшего на долю народа. Когда беременная партизанка Олена Костюк (Н. Ужвий) возвращается в деревню, староста Гаплик выдает ее оккупантам. Она производит на свет сына в ледяном сарае, а на следующий день во время допроса его расстреливает немецкий комендант, поскольку она отказывается отвечать на вопросы. Убивают и еще одного ребенка, за то, что он пытается принести ей еду. Смерть этого ребенка демонстрирует явные параллели в мотивах и композиционном решении со страстями Христовыми: образ повисшего головой на колючей проволоке ребенка явно напоминает мотив тернового венца, погребение напоминает по композиции участвующих в нем женских фигур оплакивание Христа. Во время следующего допроса Олену подвергают пыткам и, в конце концов, расстреливают. Но ни зверства, ни смерти не могут запугать население деревни и сломить их ненависть к жестоким

^{*} Устоявшееся в русскоязычной литературе наименование. Более точное – «Страх и беда Третьего рейха» (нем.: «Furcht und Elend des Dritten Reiches»).

оккупантам. Части Красной Армии совместно с партизанами нападают на фашистов и освобождают деревню.

Фильм «Радуга» являлся экранизацией одноименной повести польско-украинской писательницы Ванды Василевской; он снимался на Киевской киностудии в эвакуации в Ашхабаде и стал первым советским фильмом, получившим «Оскар». Помимо этого, многие видные деятели итальянского неореализма провозгласили его влияние на их творчество³⁰.

Гимном жертвенности и мужества перед лицом смерти стал фильм «Зоя» (1944) Лео Арнштама. Картина, снятая на киностудии «Союздетфильм», посвящена жизни 18-летней комсомолки Зои Космодемьянской, которая была казнена захватчиками как шпионка. Бросается в глаза, что именно женские фигуры, как представительницы «Родины-матери» воплощали в военных фильмах «страдание и непобедимость, жестокость и великодушие советского народа»³¹. Изображение женщины в советских кинофильмах Второй мировой войны можно тем самым интерпретировать как отражение изменений роли женщины в обществе. С началом войны экранный идеал женщины – материнский, женственный образ конца 30-х годов сменился образом сильной, героической женщины, которая способна – как партизанка – выдержать постоянные физические и психические страдания³².

Кроме того, описанные три фильма демонстрируют интересую тенденцию: В то время как героиню «Она защищает Родину» (1942) в конце фильма освобождают наступающие партизаны, героиню «Радуги» (начало 1944) перед освобождением деревни ждет жестокая смерть. Фильм же «Зоя» (конец 1944) уже целиком посвящен воспеванию жертвенной смерти. Этот феномен, очевидно, можно объяснить тем, что через год после начала войны советскому зрителю еще невозможно было показывать малооптимистическую картину казни героини, в то время как в течение 1944 года уверенность в победе все больше и больше росла среди населения, и режиссерам экранное спасение героини перестало казаться чем-то непременно обязательным³³.

Герои фронта – Герои публики

Испытания, выпавшие на долю отдельного солдата, являлись центральной темой огромного числа фильмов. Пожалуй, наиболее influentialным в своем роде можно назвать фильм братьев Васильевых «Фронт» (1943), который демонстрировался по преимуществу при военных штабах. В нем старому поколению советских военачальников противопоставлялось молодое. Разумеется, фильм встает на сторону молодого, незашоренного и смелого поколения³⁴. Другие картины фронтовой тематики показывают, что и в военное время наиболее

успешными были те жанры, которые ближе всего стояли к народному искусству – например, комедия. Герой, воплощенный Марком Бернесом в фильме Леонида Лукова «Два бойца» (1943), стал бессмертным комическим персонажем. В этом фильме, кроме того, впервые прозвучала ставшая впоследствии крайне популярной песня «Темная ночь» композитора Богословского³⁵. В целом, снималось на удивление мало фильмов, рассказывающих о событиях на фронте. Очевидно, не существовало потребности романтизировать битвы, пока они еще не были выиграны.

Советская победа под Сталинградом открыла, однако, новую главу в истории Второй мировой войны. Лозунг об обороне сменился призывом к наступлению. Кинематограф должен был теперь решать новые задачи. И официальные инстанции, и публика ждали фильмов, отражающих дух наступления. Эти надежды поначалу оказались обмануты, поскольку не учитывали длительность создания фильма. Когда войска Украинского и Белорусского фронтов начали победоносное наступление, когда была прорвана блокада Ленинграда, советские кинематографисты вспоминали трагические дни начала войны и тематизировали движение сопротивления на оккупированных территориях. Фильм «Радуга» также рассказывал о вчерашнем дне, в то время как публика хотела смотреть на то, что должен был принести день завтрашний.

Как реакцию на эту дилемму можно трактовать вышедший на экраны в 1944 г. фильм Ивана Пырьева «В шесть часов вечера после войны». Самым примечательным в этой музыкальной мелодраме, которая еще во время войны стала необычайно популярной, был ее конец. Война близилась к концу, но еще не закончилась, и никто не знал, как долго она еще будет продолжаться. И тем не менее Пырьев показывает день победы на экране. Он, разумеется, не показывает, в каком году это произойдет, но показывает, как герои, договорившиеся встретиться в шесть часов вечера после войны, действительно встречаются вновь. Автор сценария Виктор Гусев изначально предполагал показать встречу лишь в воображении умирающей героини. Однако Пырьев понимал, что «мертвые герои» в конце 1944 г. не нужны ни официальным инстанциям, ни публике. Идея Гусева была реализована лишь спустя более чем десять лет – в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957)³⁶.

Обманутые победные надежды

Победа над Германией не привела в Советском Союзе к либерализации диктатуры, как на то надеялось советское население³⁷. Напротив, размах ГУЛАГа именно в эти годы достиг свой высшей точки. Репрессии шли не только против предполагаемых коллаборационистов, но и

против воинов-победителей, почти не делая различий между ними³⁸. На фоне крайне тяжелого социального положения не позднее лета 1946 г. начался новый политический и культурный «ледниковый период», «первая всеобщая идеологическая чистка после войны»³⁹, так называемая «ждановщина» — проведенный под руководством секретаря ЦК Андрея Жданова откат от частичной либерализации, которую принесли за собой война и первое послевоенное время⁴⁰. Советская пропаганда повторяла образы тридцатых годов; за исключение того, что к стахановцам и активистам добавились герои «Великой Отечественной войны» и миф победы над фашизмом⁴¹.

Окончание войны, таким образом, не привело и к большей свободе для кинематографистов. Наоборот, непредсказуемые требования официальных инстанций и их постоянное вмешательство стали столь обременительными, что киноиндустрия практически развалилась. В худшие периоды этих лет — которые часто называют «голодные годы кино» — советские киностудии выпускали меньше десяти фильмов в год, причем некоторые из этих фильмов, как, например, вторая часть «Ивана Грозного» Эйзенштейна (1943–1946), стали демонстрироваться лишь после смерти Сталина. Кинопавильоны оставались неиспользованными, а молодые режиссеры не имели возможности развивать свой талант. Кинотеатры были вынуждены вновь демонстрировать довоенные фильмы и картины, снятые в годы войны. Говорить идет не только о советских фильмах, но и о так называемых «трофейных фильмах», которые Красная Армия «импортировала» из побежденной Германии. Между 1947 и 1949 г. около 50 подобных фильмов попали на советский экран, и некоторые имели очень большой успех, хотя они никогда не получали публичных рецензий.

Однако незадолго перед смертью Сталина даже в кругах высшего партийного руководства возникла критика курса стерильной кинополитики:

«Вместо живых людей зритель часто видит на экране лишь схематические фигуры, в которых нет внутренней жизни. Диалоги некоторых фильмов отличаются сухостью, монотонностью и стандартным вокабуляром»⁴².

На XIX съезде КПСС (октябрь 1952 г.) Георгий Маленков посвятил часть своей речи актуальным проблемам советской культуры. Среди прочего он потребовал снимать больше фильмов и косвенно опроверг имевший место курс руководства, согласно которому в кино должны были попадать только «шедевры»:

«Делать меньше фильмов, как оказалось, ничуть не легче, чем делать много. Представление о том, что мы должны сконцентрировать наше внимание только на немногих работах, как будто благодаря этому станет возможным добиться только выдающегося качества, оказалось утопичным»⁴³.

Падение количества снятых картин, а также недостаточная оригинальность советских художественных фильмов в эти годы неизбежно привели за собой падение интереса иностранных дистрибьюторских фирм. В то время как еще в 1951 г. в общей сложности девятнадцать иностранных делегаций – из них одиннадцать из западных стран – посетили Москву, число их в 1952 г. упало до девяти. Единственным западным государством, приславшим в этом году закупочную делегацию в Москву, была Бельгия⁴⁴.

Что касается художественной переработки событий «Великой Отечественной войны», то советская кинопромышленность непосредственно после окончания войны сконцентрировалась прежде всего на экранизации «реальных» биографий героев, таких, например, как советский агент Николай Кузнецов, которая нашла отражение в фильме Бориса Барнета «Подвиг разведчика» (1947), снятом в привычной киноэстетике военных лет. Это приключенческий фильм, искусственно сконструированный сюжет которого противоречит всякой логике, должен был напоминать публике о лозунгах стойкости военных лет и после победы над Германией. Он стал классическим фильмом в своем жанре и принес стойкую популярность исполнителю главной роли Павлу Кадочникову⁴⁵.

Год спустя Александр Столпер, опираясь на чрезвычайную популярность летчиков еще до войны⁴⁶, создал фильм о летчиках под названием «Повесть о настоящем человеке» (1948). Эта экранизация классического романа соцреализма Бориса Полевого рассказывает историю пилота Александра Маресьева, который был сбит и лишился после этого обеих ног, но благодаря неслыханной силе воли и с помощью протезов смог снова летать.

Война в Генеральном штабе – «Сталинградская битва» (1949)

Исторический контекст создания фильма

В Советском Союзе за Сталиным было закреплено, прежде всего, пять пропагандистских атрибутов: его тесные отношения с Лениным; совместное руководство Октябрьской революцией; его роль в успешном строительстве социализма в СССР («сталинские пятилетки»); его политические и научные труды («Вопросы ленинизма») и его тесные, патерналистские отношения с «народом»⁴⁷. С началом войны к этому добавился образ Сталина как гениального и победоносного полководца – после войны ему было присвоено звание «генералиссимус». Эти образы Сталина распространялись в советской общественной жизни беспрерывно⁴⁸. Бесчисленные фильмы вносили свой

вклад в прославление «великого вождя»: «Клятва» (1946) Михаила Чиаурели, «Третий удар» (1948) Игоря Савченко, «Сталинградская битва» (1949) Владимира Петрова – все они были посвящены героизму полководца Сталина⁴⁹. Производственный план предусматривал в то время создание 20 фильмов о 20 подвигах Сталина. Этот проект, однако, не был осуществлен⁵⁰.

Фильм «Сталинградская битва» относится в светской литературе к жару так называемого «художественно-документального кино»⁵¹ – кинохроник, в центре которых находится фигура Сталина. Известный своими историческими эпосами режиссер Владимир Петров осуществил на киностудии «Мосфильм» второй после «Третьего удара» Савченко фильм из ряда этих «художественно-документальных фильмов» о битвах Второй мировой войны.

Съемки этого монументального боевого эпоса сопровождались монументальными материальными расходами и по причине финансовых сложностей, а также и постоянным личным вмешательством Сталина. В апреле 1948 г. в связи с материальными и техническими проблемами в производстве фильма возникли серьезные трудности, что привело к вмешательству с самого верха. Сталин лично отдал распоряжение Министерству кинематографии отдать работе над фильмом высший приоритет перед иными проектами. Министерство обороны получило приказ незамедлительно предоставить в распоряжение необходимые для съемок воинские части и военное оборудование: в общей сложности 1700 советских солдат из различных частей, 25 танков, из них – 10 немецких «трофеев», 50 автомобилей, а также 5 аэростатов⁵². Общее количество горючего, потребовавшегося для отдельных батальных сцен «Сталинградской битвы», составило 490 тонн⁵³. Кроме того, Министерство внутренних дел получило указание доставить в окрестности Сталинграда 300 немецких военнопленных для помощи в работе над фильмом⁵⁴.

Первая часть «Сталинградской битвы» вышла на экран 9 мая 1949 г., вторая – 18 декабря 1949 г. Роль Сталина исполнял Алексей Дикий, известный публике еще по фильму «Петр Первый» Николай Симонов играл командующего Жукова. Огромное значение, придававшееся этому фильму, особенно наглядно видно по выдающемуся актерскому составу, занятому в эпизодических ролях – это были такие актеры, как Николай Черкасов, Василий Меркурьев, Николай Крючков и Николай Плотников.

Содержание

Книга в дорогом переплете, с заголовком «Хроника Великой Отечественной войны», написанным как будто древнерусской вязью, перелистывается сама по себе, словно магической рукой. Год 1942-й, портрет

Сталина, надпись «Сталинград», бегут титры, и возникает карта местности, в то время как голос диктора⁵⁵ рассказывает о готовящейся крупнейшей битве мировой истории. Характер исторической «хроники» фильм получает, не в последнюю очередь, благодаря тому, что между отдельными сценами в Генеральном штабе демонстрируются документальные армейские кадры и карты-схемы, на которых немецкий вермахт всегда обозначен черными стрелками, а Красная Армия — белыми стрелками или линиями.

В первой сцене фильма Сталин в Кремле за столом, на котором разложена карта, обсуждает с Василевским положение на фронте. Ему сразу становится ясно, что наступающие армии Паулюса и Гота хотят создать клин для прорыва на Сталинград, чтобы захватить этот стратегически важный город. Эта тактика, по мнению Сталина, стара, а фланги такого клина легко атаковать. Но для начала нужно выиграть время для защиты города. Он отдает Василевскому несколько приказов, которые тот пассивно принимает. Через некоторое время за столом, на котором разложена карта, стоит Гитлер с Кейтелем и другими офицерами и в своей обычной безумной манере расписывает фантастические планы об отрыве Индии от Великобритании и военном десанте в США.

После этого идут немецкие танки, марширует немецкая пехота, сжигая и убивая все живое. Орудия грохочут по пыльным шоссе. Из-за недостатка подлинного военного оборудования они двигались на советских тракторах «Сталинец» (выпуска 1946 г.); их движение сопровождается музыкой «О, Tannenbaum»^{*} — как пародия походной песни. Немецкий авангард достигает Сталинграда. Черчилль и посол США Гарриман объявляют, что они не могут открыть второй фронт для облегчения ситуации на советском фронте. Комментарий Сталина:

«Ответственность падет на тех, кто не сдержал своего обещания».

Западные союзники берут назад свое обещание уже в 1942 г. высадиться во Франции и откладывают высадку до 1943 г. До этого они могут лишь усилить свою активность в Северной Африке и на Сицилии. Сталин и Молотов жестко их критикуют и возлагают на США и на Великобританию ответственность за десятки тысяч жертв в Европе. Когда Сталин и Молотов остаются одни, они понимают, что за этим поведением Запада стоит особая тактика и что в Вашингтоне и Лондоне, очевидно, полагают, что таким образом они смогут быстрее получить доступ на Балканы. Но это, по мнению Сталина, немыслимо, ибо

«наши славянские братья будут с нами!».

В отличие от Черчилля Ф.Д. Рузвельт ведет себя сравнительно хорошо. В Белом доме американский президент говорит со своим кон-

^{*} «О, ёлка!» (нем.) — немецкая рождественская песня.

сультантом о положении на фронтах и демонстрирует свое удивление боевой мощью «русских». Нужно им помочь, говорит он, и открыть второй фронт во Франции, что зависит, однако, от упрямого Черчилля:

«Вражда между нами и Россией была бы величайшим несчастьем для человечества».

Положение становится критическим. Сталин призывает рабочих названного в его честь города к сопротивлению. Они выходят со своих фабрик и семью колоннами мимо вычищенных тракторов идут в бой, советские гвардейские части прибывают для усиления.

Первая часть заканчивается заседанием Политбюро в Кремле. Сталин и Василевский докладывают о положении под Сталинградом и о запланированном контрнаступлении. В этой связи Сталин подчеркивает и значение тыла, самоотверженно работающего для фронта. Не встречая возражений, Сталин назначает Василевского руководителем операции⁵⁶.

Вторая часть начинается с одной из частых, знакомых уже по первой части сцен за столом, на котором разложена карта. Сталин приказывает Рокоссовскому и Жукову начать контратаку против армии Паулюса и сообщает Еременко, что тот должен освободить захваченные районы Сталинграда.

Как в первой, так и во второй части фильма, собственно, нет никакого сюжета. В начале перед глазами зрителей разворачиваются три панорамы: широты сталинского кругозора, тесноты окруженных, прижавшихся спиной к Волге советских защитников и разрозненной,двигающейся по степям Дона немецкой армии, которая упирается в якобы последние оборонительные позиции советской державы, в то время как страх перед грядущим поражением уже склоняет немецкий генеральный штаб к неверным решениям. Однако пока еще «генерал Зима» на стороне агрессоров, и плохие новости приходят в Кремль: Волга начинает замерзать, река находится под постоянным обстрелом немецкой артиллерии и под воздушными бомбардировками. Как должен Волжский флот доставлять снабжение и боеприпасы окруженным? Товарищ Сталин должен принять тяжелое решение. Командующие Сталинградского фронта получают неизбежный приказ: «Ни шагу назад!»

Решающий поворот в Сталинградской битве показан монтажной нарезкой из наступающих воинских частей, советских победных режиссий и панической реакции немецких офицеров, после чего показывается, как под всеобщий восторг соединяются советские танковые клинья.

Далее мы видим, как Паулюс, следуя приказу своего фюрера, приказывает еще раз бросить на фронт все имеющиеся силы, чтобы оттянуть момент поражения. В обращении к солдатам он объявляет, что «освобождение» уже близко. Однако в последующей беседе с глазу на глаз со своим адъютантом он признает, что это «освобождение» – смерть.

После ожесточенных боев приходит день, когда солдаты Советской армии стучат прикладами в блиндаж фельдмаршала Паулюса. В то время как снаружи звенят падающие в кучи ружья солдат 9-й армии, внутри блиндажа беспильно падают на стол три револьвера, и над разрушенным Сталинградом, над бесконечно израненной советской страной разносится «ура» рабочих и красноармейцев. Немецкие солдаты, измученные, возникают из снега, а затем их, уже как военнопленных – снова под вражескую мелодию «О, Tannenbaum» – ведут через разрушенный город. По контрасту с ними сразу после этого появляются аккуратно построенные солдаты Донского фронта, вместе с командиром, который зачитывает им поздравление Сталина. Музыкальным противопоставлением мелодии «О, Tannenbaum» звучит советский гимн.

В последних кадрах зритель видит, как Сталин, склонившись над картой, протягивает лупу дальше – на Берлин, после чего задумчиво смотрит вдаль; конец фильма отмечен цитатой (которую можно только увидеть на экране в титрах) Сталина о разгроме нацистской армии под Сталинградом.

Анализ

Фильм очень похож на своего «предшественника» – «Третий удар». Сменяют друг друга совещания в верхах, передача приказов на средний уровень руководства, монументальные сцены сражений без заметных индивидуальных характеров, крайне редкие кадры отдельных боев на низовом уровне и реакции на немецкой стороне. Благодаря длинным кадрам, которые описывают ход войны в общем и в целом, не фокусируясь на отдельных судьбах или событиях, фильм создает крайне обезличенное ощущение. Ритм этого фильма формируется частой сменой мест событий, длительными съемками боевых действий, а также доминирующей музыкой Арама Хачатуряна.

Все приказы в советской армии исходят от Сталина – будь то в личных беседах, по телефону или по телеграфу. В постоянных монологах советский диктатор описывает перед своими военачальниками текущую стратегию и тактику и нивелирует их тем самым до простых исполнителей. Сталин представляется тем самым единственным активным участником военных действий, который постоянно говорит о «контрнаступлении» и тем самым уже вербально будто вынуждает немецкого противника перейти к обороне. Кроме того, спокойная уверенность в победе Сталина и его военачальников резко противопоставляется постоянно беспокойному Паулюсу и его частично холерическому, частично преувеличенно эйфорически настроенному фюреру. Бросается в глаза также скромность, которая придает верховному главнокомандующему советских вооруженных сил подлинное вели-

чис: когда Василевский и Ватутин в беседе со Сталиным высказывают удовлетворение ходом операции, тот реагирует крайне скромно: отдать кое-какие распоряжения – не сложно...

Даже на рытье окопов в Сталинграде Маленков напоминает солдатам о том, что Сталин, который сражался здесь в гражданскую войну, и сейчас духовно присутствует. Позже советская часть в минуту затишья слушает пластинку с торжественной песней о Стеньке Разине и его боях на Волге. Сталин слушает эту же песню по радио, в то время как отдает Рокоссовскому распоряжение непременно удерживать город и все время атаковать неприятеля. Рокоссовский соглашается и уходит. Сталин задумчиво слушает торжественную музыку дальше – в душе целиком со «своими» солдатами. Эта «мистическая связь» между Сталиным и советским населением получает затем дальнейшее развитие: оставшиеся в Сталинграде гражданские лица слушают по репродуктору речь Сталина в честь 25-й годовщины Октябрьской революции, в которой он призывает к выдержке и предсказывает скорую победу⁵⁷.

Хюльбуш так резюмирует роль Сталина в «Сталинградской битве»:

«Как и в «Третьем ударе», Сталин показан мудрым и начитанным, далеко смотрящим и воспринимающим ситуацию со всей ее глубиной и полнотой полководцем, который указывает своим подчиненным верную дорогу. Здесь тоже распоряжения Сталина в следующих кадрах воплощаются в жизнь, но точные предсказания, как в предыдущем фильме, а также подчеркнута наставительные реплики в адрес Василевского и других персонажей выглядят в «Сталинградской битве» несколько менее назойливо. Сталин остается ключевой фигурой и центром притяжения действия фильма, не поднимаясь при этом целиком над всеми остальными фигурами»⁵⁸.

Кроме того, в «Сталинградской битве» возникают отклики на актуальную политическую ситуацию «холодной войны», которые в «Третьем ударе» если вообще и были, то занимали крайней маргинальное место. Так, например, в одной из сцен Сталин обсуждает с Ждановым три вопроса одного американского корреспондента, которые затрагивают и силу Красной Армии. На третий вопрос – в состоянии ли Красная Армия остановить не только гитлеровскую Германию, но и других потенциальных захватчиков – Жданов твердо отвечает утвердительно – в том числе и на будущее.

Отсылкой к актуальному положению в послевоенной Германии является не только уже упоминавшееся негативное изображение западных союзников, но и создаваемый в фильме образ Сталина как друга «простого» немецкого солдата. Так, Сталин – вместе с Молотовым, Калининым и заретушированным в 1953 г. Берией – телеграфирует Василевскому указание дать Паулюсу и его солдатам возможность капитулировать и не проливать кровь. После этого Воронов пи-

шет ультиматум, который Сталин еще слегка переформулирует «для простого солдата» и гарантирует каждому сдавшемуся жизнь и медицинский уход. Текст после этого зачитывается над руинами Сталинграда через громкоговорители. Паулюс также читает текст, ждет ответа от Гитлера, но тот смеется как сумасшедший и категорически отклоняет сдачу Сталинграда.

Сами бои показываются исключительно в массовых сценах, в таких, например, как штурм окопов, строительство укреплений или тушение пожаров, причем советские части обычно сопровождаются оптимистической маршевой музыкой или криками «ура». Индивидуальные заслуги участвующих в боях индивидуумов демонстрируются с советской стороны исключительно как репрезентативные примеры «героически сражающейся советской армии». Так, например, небольшая часть в течение многих дней удерживает сталинградский вокзал против массированных немецких атак. Затем на нее наступают танки, один из солдат ручными гранатами их останавливает, в то время как в руинах вокзала лейтенант Калеганов удерживает позицию с тремя последними солдатами. Помощь обещана, но приходит лишь после того, как все трое – разумеется, не без того, чтобы нанести тяжелые потери врагу – падают под пулеметным огнем; смертельно ранен и лейтенант. Умирая, он передает прибывшему подкреплению записку, которая увековечивает героическую борьбу его уничтоженной части. В другой части города сержант Павлов со своим подразделением яростно освобождает этаж за этажом занятые немцами развалины жилого дома, после чего патетически провозглашает, что он, Яков Павлов, освободил этот советский дом. Надпись информирует зрителя, что это здание вошло в историю как «дом Павлова».

Фильму «Сталинградская битва» официальными инстанциями уделялось больше внимания, чем «Третьему удару». Уже даты первого показа в кино – в четвертую годовщину Победы и непосредственно перед празднованием 70-летия Сталина – включают картину в праздничный контекст, который, согласно воле руководителей культурной составляющей режима, должен был продемонстрировать как историю, выраженную в фильме, так и роль Сталина в советском обществе. Наряду с многочисленными, по большей части утрированными, рецензиями в 1950 г. вышла небольшая книга, в которой рассказывается об изображении истории Второй мировой войны в советском художественном кино, а затем описывается сюжет фильма «Сталинградская битва», его историческая основа, понимаемые в духе социалистического реализма основные драматургические линии, а также образ Сталина, созданный Диким; при этом, однако, в книге не содержится ничего неожиданного⁵⁹.

Воспоминание о советской победе над гитлеровской Германией стало в руках режима, скорее, маргинальным инструментом идейной

мобилизации. Очередные годовщины использовались для того, чтобы, опираясь на события Второй мировой войны, идеологически воздействовать на население в том духе, который требовался в данный момент. Так, например, в 1949 и 1950 гг. в ознаменование юбилея победы в советской прессе появилось множество статей, в которых излагался взгляд на события Второй мировой войны, определяемый проагандистскими установками «холодной войны». Советский Союз, согласно официальной печати этих лет, не только в одиночку одержал победу над немецким империализмом и силами реакции, а также освободил мир от ужасов фашизма, но и был при этом самым позорным образом брошен своими союзниками в тяжелой ситуации. США и Великобритания не только затягивали открытие второго фронта в Европе и вели тайные переговоры с немцами, но и работали всю войну против Советского Союза, чтобы помешать его победному шествию по странам Восточной и Центральной Европы⁶⁰.

Ода вождю – «Падение Берлина» (1949/1950)

Исторический контекст создания фильма

В связи с культом личности Сталина в Советском Союзе выделялся фильм, который в 1950 г. был показан с большим успехом – число зрителей достигло 38 миллионов человек⁶¹ – «Падение Берлина» (1949/1950) грузина Михаила Чиаурели. Режиссеру и фильмографу Сталина удалось как никому другому воспеть «созидателя» Сталина⁶². В «Падении Берлина» он достиг апофеоза возвеличивания. Материальные и технические затраты во время съемочных работ заслонили собой даже расходы ресурсов при съемках фильма «Сталинградская битва»: для отдельных батальных сцен было мобилизовано 5 артиллерийских и пехотных дивизий, 4 танковых батальона, 193 самолета самых различных типов, а также 45 немецких «трофейных танков», общее количество израсходованных горючих материалов достигло свыше 1,5 миллиона литров⁶³.

Двухсерийный монументальный фильм – первая снятая на «Мосфильме» цветная картина – об окончательной победе Красной Армии во Второй мировой войне впервые вышел на экраны 21 января 1950 г. Наряду с «Клятвой» это самый цитируемый советский фильм послевоенного времени⁶⁴. После того как карьера Дикого в качестве исполнителя роли Сталина была закончена, на его место снова заступил Михаил Геловани. Сценарий был написан Чиаурели, снова в содружестве с Петром Павленко, музыку написал Дмитрий Шостакович, с использованием мотивов из его Седьмой симфонии, посвященной блокадному Ленинграду.

Экскурс: роль Сталина в кинопроизводстве

Плакат с ленинскими словами о кино как важнейшем из всех искусств являлся перпетуум атрибутом любого советского кино-театра. Однако стать важнейшим советскому кинематографу помог другой человек – Иосиф Сталин.

К середине тридцатых годов Коммунистическая партия поставила кино целиком под свой контроль и использовала его для укрепления фундамента сталинистской системы. Кино должно было демонстрировать образ идеального государства во всех его аспектах⁶⁵.

Сталин рассматривал советскую кинематографию как коллективное творение кинематографистов и самого себя. Он находил время смотреть фильмы, контролировать сценарии, встречаться с кинематографистами и предлагать им свои решения. Как «господин картин» он, конечно, инсценировал и собственный образ. Сталин выбирал актеров на роль самого себя, придумывал впечатляющие мизансцены, он был одновременно и костюмером и церемонимейстером, который умел комбинировать и трансформировать старые и самые различные символы.

С конца тридцатых годов и вплоть до самой своей смерти в 1953 г. Сталин был и главным цензором, который лично просматривал все выходявшие фильмы⁶⁶. Подобно Геббельсу в Германии, он был закулисным распорядителем в кинопроизводстве, сам предлагал названия фильмов, назначал конкретных режиссеров и актеров и контролировал сценарии. Сохранился вариант сценария «Падения Берлина» с рукописными пометками Сталина. На основе его анализа можно выделить три важнейших аспекта:

1. Сталин с крайней педантичностью исправлял ошибки и опечатки, ставил недостающие запятые и улучшал абзацы в манускрипте⁶⁷.

2. Сталин явственно придавал очень большое значение тому, чтобы его персоне была оказана надлежащая честь как победителю врага даже в деталях. Так, например, в одной из бесчисленных сцен боев на пути к Берлину в уста бравому солдату Иванову наряду с криком «Вперед!» рукой Сталина вложен и представляющийся неизбежным выкрик «За Родину, за Сталина!»⁶⁸.

3. Сталин, очевидно, не был склонен считать приемлемым демонстрацию страха немецкого гражданского населения перед наступающей советской армией; намекающую на это короткую сцену на улицах Берлина, в ходе которой кто-то из немецких гражданских лиц кричит: «Русские! Русские! Торопитесь!», Сталин из манускрипта вычеркнул⁶⁹.

Содержание

«Падение Берлина» начинается с довоенной идиллии. Алеша (Б. Андреев), сталевар-ударник, в очередной раз перевыполнил план на

165 %. Он любит Наташу (М. Ковалева), учительницу и активистку. Его любовь безответна, несмотря на то Алеша становится «героем труда». Только когда лично Сталин (М. Геловани) принимает лучшего рабочего, Наташа не может больше устоять перед ухаживаниями того, кому оказана такая честь. После возвращения Алеши из Москвы они с Наташей встречаются на колхозном поле, и он рассказывает ей о своей встрече со Сталиным. После полной приукрашиваний истории они как раз начинают признаваться друг другу в любви, как вдруг откуда ни возьмись появляются немецкие бомбардировщики и превращают идиллию в море огня. Бомба попадает и в стоящий поблизости дом матери Алеши, он сам ранен. Немецкие части входят в городок, развешивают нацистские флаги и строят виселицы. Карикатурный эсэсовский офицер держит речь о «немецком порядке».

Когда спустя три месяца Алешу в госпитале навещает его друг и рассказывает ему о том, что Наташу угнали в Германию, а немецкие войска подступают к Москве, первая мысль Алеши – беспокойство за Сталина; в результате он решает немедленно вступить в армию.

Когда Сталин с верхушкой партии и высшими военачальниками обсуждает в Кремле стратегическое положение, он заявляет, что требуется выиграть время для подготовки контрнаступления. Своим полководцам он предоставляет в распоряжение лишь небольшие соединения и обещает больше, когда начнется наступление. Его спрашивают, состоится ли, невзирая на опасность воздушных налетов, парад в честь годовщины Октябрьской революции, на что он твердо отвечает утвердительно. Парад на Красной площади проходит как запланировано. Во время речи Сталина зритель видит на экране среди построенных солдат Алешу – анонимная масса обретает свое лицо. Эта сцена в Москве тотчас сменяется сценами фронтовых боев – здесь также с героически наступающим Алешей.

Далее следует прием у Гитлера в Берлине, в ходе которого различные иностранные делегации наносят победоносному полководцу официальный визит. Наряду с Испанией, Турцией и Японией появляется и депутация якобы пронацистского Ватикана. Когда Гитлер показывает своим гостям тянущиеся снаружи под окном колонны советских граждан, угнанных на работы, анонимная масса также обретает свое лицо – Наташа выкрикивает, что Москва никогда не сдастся, за что ее избивает надсмотрщик. Гитлер спрашивает фон Браухича, каково положение под Москвой, но тот отвечает лишь умеренно оптимистично. Когда Гитлер слышит речь Сталина по радио, он приходит в бешенство и приказывает немедленно бомбардировать советскую столицу.

Собственно боевые действия показываются с помощью документальных кадров и получают тем самым будто бы аутентичный характер; так, «битва под Москвой» визуализирована документальными кадрами воздушных боев, падающих немецких самолетов и лежащих

ми в снегу остовами танков. Появляются титры, информирующие зрителей, что ни один немецкий танк не дошел до Москвы.

Потерявший самообладание Гитлер кричит на Браухича, и тот приводит в свое оправдание цитаты из Фридриха Великого и Бисмарка, которые высказывались против военного нападения на Россию. Гитлер назначает верховным главнокомандующим самого себя и заявляет, что с помощью ресурсов половины Европы и американских бизнесменов он выиграет войну. Когда он вместе со своими союзниками: румынами, венграми и итальянцами — начнет крестовый поход против коммунизма, британцы и американцы поймут, что он сражается и за них. В минуту отдыха с простодушно-наивной, обожествляющей его Евой Браун Гитлеру приходит в голову идея покончить со Сталиным в Сталинграде. Он тотчас сообщает ее свосму штабу. Геринг реагирует, скорее, скептически и докладывает, что для поддержки он пригласил одного шведского бизнесмена, имеющего хорошие контакты с лондонским правительством.

В следующей сцене Геринг встречается с Чарльзом Бедстоном — в уютной обстановке, во время, как водится, американской бомбежки, которую не стоит принимать всерьез. Бедстон подчеркивает, что он много сделал для Германии, например, содействовал затяжке открытия второго фронта в Европе. Он обещает Герингу поставки важных для военных целей материалов, но условием дальнейшей помощи ставит взятие Сталинграда немецкими войсками, а также замену «сумасшедшего» Гитлера на посту руководителя государства.

Фронт в Сталинграде воссоединяется. Жуков награждает Алешу орденом Красного Знамени. Алеша спрашивает, правдивы ли слухи о том, что Сталин находится в Сталинграде. Жуков отвечает, что Сталин ведь «всегда с нами». Сталин на заседании с верхушкой Политбюро, говоря об успехе в Сталинграде, вспоминает пример Кутузова и говорит, что пришло время для долгожданного контрнаступления.

В следующей сцене часть, где служит Алеша, вступает в его родной город. Вместе с одним русским товарищем и со среднеазиатом Юсуповым он видит руины своего дома. Старухи рассказывают ему, что Наташу точно угнали в Германию, это мотивирует его идти дальше на запад. Юсупов берет в плен немецкого офицера-фанатика и хочет его тотчас линчевать, но Алеша предлагает устроить ему худшее наказание — пусть и он увидит свой дом точно в таких же руинах, как и многие разрушенные советские дома. Офицер остается жив, воинская часть идет дальше.

На Ялтинской конференции зритель видит маневрирующего Черчилля; он предлагает брать Берлин совместно с советской армией, хотя ей явно и не доверяет. Вопреки предыдущим договоренностям — например, касательно западной границы Польши — Черчилль высказывается неопределенно, за что подвергается критике даже Рузвельтом. Тем не менее Сталин твердо ему обещает, что Советский Союз через три месяца

на после капитуляции Германии придет на помощь в деле разгрома Японии. В конце конференции Черчилль предлагает Сталину выпить за здоровье английского короля, что тот, хоть и неохотно, но делает, в то время как Рузвельт предпочитает поднять бокал за здоровье Калинина. На момент создания фильма английский король Георг VI находится в добром здравии, в то время как Калинин — так же, как и Рузвельт — уже умерли. Тем самым эта сцена становится своего рода данью памяти американскому президенту. На этом первая часть заканчивается.

В начале второй части Сталин обсуждает с Политбюро и с маршалами Жуковым, Рокоссовским и Коневым в Кремле план штурма Берлина, который должен начаться 16 апреля 1945 г. Следует предотвратить сдачу Берлина без сопротивления западным союзникам, о чем есть некоторые данные. На этот раз Сталин дает своим полководцам больше танков и артиллерии, чем они, собственно, требуют, и говорит, что танки скоро все равно нужно будет перековывать на плуги.

В первое время после начала советского наступления Гитлер еще держится оптимистически. Он возлагает надежды на британско-американские разногласия и решает ввести Советский Союз в заблуждение целенаправленной дезинформацией.

Алешина часть с большими потерями штурмует Зеловские высоты, и захваченный в плен унтер-офицер Ганс Андрер рассказывает об одном из приказов Гитлера, из которого явствует, что у Гитлера появилась надежда на англо-американскую поддержку в борьбе против Советского Союза; об этом незамедлительно докладывают Сталину. Однако Сталин не придает этим сведениям никакого значения, так как он понимает, что Гитлер хочет вбить клин между союзниками. Помешать этому можно только быстро взяв Берлин. Так как войска Жукова заключили перемирие, Сталин звонит Коневу и приказывает бросить танки на Целендорф и соединиться с частями Жукова под Потсдамом, чтобы окружить Берлин.

Алешина часть подходит к концлагерю, где в числе прочих содержат и Наташу. Эсэсовские охранники хотят заключенных сначала эвакуировать, потом собираются их расстрелять, но наступающие советские танки освобождают большинство заключенных. Алеша ищет Наташу, но они не находят друг друга.

Гитлер и его соратники спасаются от бомбежек в бункере фюрера. Гитлер отдает последние приказы и все еще убежден, что сможет внести раскол между Советами и западными державами. Интересно показан рейхсминистр пропаганды Йозеф Геббельс. После прорыва советских войск он буквально «в последнюю минуту» еще выступает с пламенной пропагандистской речью — в тот момент, когда немецкое армейское руководство во главе с Кребсом уже понимает, что наступает «конец». Геринг, который слушает речь Геббельса по радио, подготавливает свое бегство. Демонстрируя верность и преданность, Геббельс сообщает своему фюреру о предательстве Геринга, и тот приходит в бешенство. Несанкционированные переговоры Гимmlера с США

также воспринимаются Гитлером как «измена». Самого себя он воспринимает как мученика и говорит не без восхищения: «Сталин, всех ты побеждаешь».

Последний приказ Гитлера, изображенного, по крайней мере в этой сцене, уже совершенно помешанным, демонстрирует всю человеконенавистническую суть его режима: на основании донесения о боях в берлинском метро он приказывает его затопить, зная при этом, что там находится множество мирных граждан. Секретарша Гитлера шокирована, но ей не удается отговорить шефа от его безумной идеи.

Далее зритель видит параллельный монтаж сменяющих друг друга кадров – свадьбы Гитлера с Евой Браун, затопление берлинских станций метро с тонущими гражданскими лицами и бои в центре города. Сбежавшая от Гитлера секретарша находит перед разбомбленными руинами своего мертвого сына, простого солдата, пытавшегося предупредить обитателей бункера. В сцене, напоминающей пиету, она оплакивает сына и проклиняет Гитлера. Последующее самоубийство Гитлера вместе с женой и овчаркой символизирует неизбежный конец нацистского государства.

Алешина часть достигает рейхстага. Ему, а также сержантам Егорову и Кантария отдан исторический приказ поднять над разрушенным зданием победное знамя советской армии. Алешин друг Костя погибает в ожесточенной схватке на ступенях рейхстага и передает азиату Юсупову свой дневник – как свое «знамя победы». Юсупов доносит его до купола рейхстага, где также падает, сраженный пулей. Алеша подхватывает смертельно раненного товарища, мстит за него и смотрит на павший Берлин, в то время как Егоров и Кантария вывешивают знамя и начинается победная эйфория⁷⁰.

Фильм оканчивается сценой празднования победы, в которой радостная пальба, общее ликование и танцы сливаются с победными возгласами солдат – выходцев из различных регионов Советского Союза. Внезапно над Берлином появляется эскадрилья самолетов. Народ бежит на аэродром, чтобы поприветствовать приземлившегося Сталина, который сначала поздравляет своих трех маршалов, а затем рассказывает собравшимся массам о лежащем отныне перед ними счастливом будущем. В толпе наконец встречаются и Алеша с Наташей, которые вне себя от счастья падают друг другу в объятия. Наташа просит у Сталина позволения, в благодарность его поцеловать, что ей и дозволяется, в то время как освобожденные узники концлагеря и прочие люди из всех уголков Земли славят Сталина.

Анализ

Название и тема монументального военного эпоса указывают на то, что он является продолжением и завершением ряда «художественно-документальных» фильмов о «Великой Отечественной войне». Но не

только буйные краски и возвращение на экран грузина Геловани знаменуют смену стиля по сравнению с «предшественником» – фильмом Петрова. Павленко и Чинаурели ткут полотно военной истории, отнюдь не ограничиваясь собственно взятием Берлина, и вплетают в него сказочную историю двух влюбленных, разлученных историческими бурями, которые лишь благодаря великому триумфу вновь обретают друг друга. И хотя фигуры стереотипны, а начальное развитие любовной истории показано очень поверхностно – зритель сразу понимает, что это не может быть центральным сюжетом фильма – однако даже кажущаяся субъективизация точки зрения делает «Падение Берлина» намного более привлекательным, чем предшествовавшая ему «Сталинградская битва». Придуманные сюжетные линии в конечном счете входят в унисон с историческими: влюбленные соединяются, большинство остальных персонажей погибает. В постоянной смене документального модуса – титры с точными цифрами, датами, названиями мест и т.п. – и напоминающей сказку структуры повествования заключается суть этого произведения киноискусства.

Географическое место действия демонстрирует, вопреки логике фильма, явное противоречие. С одной стороны, война начинается очень неожиданно: поначалу Наташа даже приветствует немецкие бомбардировщики, не поняв, что они вражеские; и вскоре после бомбардировки уже сразу появляются первые вражеские сухопутные части – что должно означать, что речь идет неизбежно о некоем месте непосредственно на границе между германской и советской зоной влияния в 1941 г. Однако из этого следовало бы, что процесс советизации в данном регионе начался примерно за полтора года до начала фильма, что представляется, ввиду некоторых центральных высказываний в фильме, довольно сомнительным. Например, когда мать Алеши говорит, что Сталин перевез ее семью – семью потомственных сталеваров с Урала – для обучения рабочему мастерству в этот город, у зрителя не возникает ощущения, что это произошло лишь пару месяцев назад. Сам Алеша утверждает, глядя на развалины своего дома, что он вырос в этом месте.

Сосредоточенная на рассказе о военных действиях средняя часть фильма – от начала войны до взятия рейхстага – отклоняется от логики повествования, принятой в предшествующих фильмах – «Клятва», «Третий удар» и «Сталинградская битва». Снятый с большими затратами двухсерийный военный эпос иллюстрирует современную ему советскую интерпретацию Второй мировой войны. Его заказчик – одновременно и главное действующее лицо – Сталин. Советский диктатор подобен богу, он добр, мудр и всезнающ. В долгих сценах бесед генералиссимус совещается с верхушкой Политбюро о положении нации. Он уверенно схватывает мимолетным взглядом на карту положение собственных войск и тактику противника и ведет армии надежной рукой к победе. В «Падении Берлина» Сталин также

показан как единственный человек, принимающий решения в советском войске и – хотя его армия находится в обороне – как активно воздействующий на происходящее на фронтах. В этом фильме также постоянно звучит понятие «контрнаступление». Некоторые известные по другим фильмам мотивы играют важную роль и в создаваемом этим фильмом автопортрете Советского Союза – например, парад на Красной площади 7 ноября 1941 г. или политические оправдания хода войны, особенно в первые недели и месяцы – например, якобы, придерживание резервов при обороне, чтобы они затем с удвоенной эффективностью участвовали в наступлении.

Фильм начал создаваться в год основания обоих немецких государств и во время уже разгоревшейся «холодной войны», блокады Берлина и сталинского переустройства Восточной Европы после 1948 г. С этой точки зрения и следует воспринимать изображение отношений Советского Союза с западными союзниками и образ немцев в нацистском государстве. Рузвельт и Черчилль являются бумажными тиграми в военном руководстве и факторами нестабильности в дипломатии. Неоднократно звучит намек, что они симпатизируют, скорее, Гитлеру, чем Сталину. Генералиссимус осознает эту проблему и констатирует, что Советский Союз должен рассчитывать при штурме Берлина исключительно на собственные силы.

«Немцы» как таковые почти не показываются. Протагонистов Алеше и Наташе в фильме нет. Анонимные марширующие солдатские части в начале фильма, позднее – прежде всего, Гитлер и политическое и военное руководство нацистского государства изображаются и идентифицируются, в основном, символами нацизма и милитаризма – флагами со свастикой, офицерскими фуражками с орлами, маршевой музыкой.

Исходя из структур повествования фильма «Клятва», в котором Варвара Петрова выступает воплощением образа «Родины-матери» – или же «Матери России» – в этом фильме также легко обнаружить в стереотипных фигурах влюбленной пары символические фигуры, в жизни которых отразилась судьба всего Советского Союза с 1941 по 1945 г.⁷¹:

- потеря дома и матери (т.е. Родины);
- потеря сознания и состояние физической беспомощности (трехмесячное пребывание Алеши в лазарете, соответствующее военной катастрофе лета 1941 г.);
- угнетение, угон и депортация в Германию (судьба Наташи, попавшей в немецкий концлагерь);
- оборона Москвы и победа под Сталинградом;
- обет возмездия (сцена с немецким офицером в доме Алеши);
- вступление в Германию и взятие Берлина.

Интересно, что, судя по фильму, в советской армии времен Второй мировой войны, кажется, не было промежуточных инстанций между

«простым солдатом» – таким, как Алеша – и Сталиным и его Генеральным штабом. Алеша со своими товарищами стоит на Одере и ждет боевого приказа, который отдает, конечно, лично Жуков. Он объявляет «своим» сталинградским воинам, что пришел момент доставить сталинградское знамя победы в Берлин. Подробное рассмотрение показанного в фильме советского Генерального штаба показывает, что Жукову, который в качестве командующего Первым Белорусским фронтом играл в завершающей фазе войны и взятии Берлина важнейшую роль – в конце концов, он принимал с советской стороны 9 мая капитуляцию вермахта, в фильме отведена лишь незначительная роль. Жуков лишь однажды попадает на экран в качестве молчаливого участника совещания Генерального штаба – в самом начале первой части картины – а в остальное время блистательно отсутствует. В заключительной сцене Чуйков, Конев и Рокоссовский принимают поздравления своего только что спустившегося с небес верховного главнокомандующего, а Жуков при этом даже не упоминается. О причинах этого в данной книге можно только упомянуть. Немаловажным в этой связи представляется недоверие Сталина к армии, которая во время войны завоевала огромную популярность и стала самой популярной властной структурой в стране. Победоносные маршалы пользовались признанием в общественной жизни, и в их числе – прежде всего Жуков, взявший Берлин. Разумеется, Сталин не собирался уступать свои позиции маршалам. После года командования в Германии Жуков летом 1946 г. был смещен и отправлен на нелепые посты в глубь Советского Союза; только в конце 1952 г. ему было позволено вновь занять пост в Москве⁷².

Советские рецензии о «Падении Берлина» были также исключительно хвалебными, нередко целые фразы в двух или более отзывах о фильме были буквально идентичными. Действие обычно подробно и патетически описывается и интерпретируется, причем в отличие от «Сталинградской битвы» основной упор в большинстве рецензий сделан на отношение Сталина к «народом» или «народами». Стратегический гений Сталина при этом часто отступает на второй план. Так, сценарист Александр Штейн пишет:

«“Падение Берлина” замечательно правдивым изображением взаимоотношений вождя и народа. В фильме вдохновенно, поэтически и страстно рассказывается о великой любви народов к Сталину, о любви великого Сталина к народам. Гигантский образ Сталина придает красочность всему фильму. Сталин даже невидимо участвует в делах советских людей, даже если он не присутствует на экране»⁷³.

Рецензенты без усталости подчеркивали единство советского партийного и государственного лидера с простыми солдатами и представителями «советского народа», причем, говоря об этом, зачастую указывали на главных героев – Алешу и Наташу.

«Родившийся 25 октября 1917 г. сталевар Алексей Иванов, ударник и герой войны, выражает для нас то поколение, что воспитано партией Ленина-Сталина, идею человека сталинской эпохи»⁷⁴.

Интересно, что вполне очевидные в фильме – и в контексте «холодной войны» актуализируемые – едкие намеки в адрес западных держав в рецензиях практически отсутствуют. Следующая цитата о фигуре Чарльза Бедстона являет собой, скорее, исключение:

«Этот представитель гарантирует Германии – в то время как бушует Сталинградская битва – тайную поставку хрома и вольфрама, которые необходимы для изготовления танков. Очертания грядущих Боннских и других антисоветских соглашений проявляются перед нами»⁷⁵.

Фильм «Падение Берлина», особенно после награждения его Большим призом кинофестиваля в Карловых Варах, был быстро канонизирован. Министр кинематографии Большаков уже через год после премьеры отвел ему место в истории советской кинематографии, сравнимое только с тем, что занимает фильм «Чапаев»⁷⁶.

«Оттепель» – Советское кино и XX съезд КПСС

Несмотря на огромное идеологическое давление, советское кино превратилось в тридцатые годы в мощную индустрию не в последнюю очередь по причине растущего интереса со стороны правительства и по причине средств, в соответствии с этим выделяемых студиям государством. Кино воспринималось не только как инструмент идеологического воздействия на массы, но и как средство их развлечения – целиком ориентируясь на Голливуд. Таким образом, в тридцатые годы значительная часть советского населения, прежде всего в городских центрах, превратилась в активных посетителей кинотеатров. Массовая популярность кино, накопившаяся потребность в новых фильмах, большие производственные мощности, множество талантливых режиссеров, авторов и операторов – все это объясняет быстрый ренессанс советского кинематографа после смерти Сталина⁷⁷.

Когда Хрущев пришел на смену Сталину, он объявил своего предшественника единственным виновником страданий советского народа. Он разоблачил «культ личности» и обвинили кинематограф в том, что он был его сообщником⁷⁸. Зачитанный Хрущевым в феврале 1956 г. на XX съезде КПСС «закрытый доклад», в котором он обвинил Сталина не только в массовых репрессиях, самообожествлении и мании преследования, но и в тяжелых ошибках и просчетах в руководстве государством и армией во Второй мировой войне, имел далеко идущие последствия для официальной версии мифа «Великой Отечественной войны»⁷⁹. Выразив сомнение в значении Сталина в

войне против гитлеровской Германии, Хрущев продемонстрировал публике собственное восприятие произошедшего:

«Не Сталин, а партия целиком, советское правительство, наша героическая армия, их одаренные вожди и храбрые солдаты, весь советский народ – они были теми, кто принес нам победу в Великой Отечественной войне»⁸⁰.

Кроме того, Хрущев подчеркнул значение «маленького человека» для победы Советского Союза. Отныне каждый советский гражданин мог чувствовать себя героем войны:

«Славные и героические деяния сотен миллионов людей [...] сквозь века и тысячелетия будут жить в памяти благодарного человечества»⁸¹.

Во время периода «оттепели» в Советском Союзе впервые развился сравнительно открытый дискурс о событиях Второй мировой войны. Они могли теперь изображаться различными литературными и художественными средствами, без того, чтобы обязательно использовать героические клише сталинской эры⁸².

«Оттепель»⁸³ привела также к принципиальным переменам в советском кинематографе, художественной практике, киноэстетике и во взаимоотношениях между киноискусством и зрителями. Когда советское кино обратилось после XX съезда КПСС к теме Второй мировой войны, сюжеты 40-х годов были вновь востребованы и по-новому освещены. На смену фигурам, играющим функцию политического и морального образца, пришли персонажи с противоречиями и слабостями. Фильмы о прошедшей войне стали новым явлением в советской кинематографии. Одновременно с этим они внесли важный вклад в полемику против тенденции трактовать искусство как отражение абстрактных понятий, против монолитности, не допускающей противоречий между индивидуальным и обществом, против «перспективного» изображения реальности, основанного на теории социалистического реализма. Эти фильмы заставляли зрителей лично воспринимать катастрофические события – боль, потери и страдания во время Второй мировой войны, которые затронули жизнь практически каждой семьи в Советском Союзе. В то время как в монументальных военных эпосах сталинской эпохи советские части, одетые в белые маски-лататы, сражаются с немцами и побеждают их в символически чистом, белом зимнем ландшафте, солдаты в военных фильмах периода «оттепели» идут в бой покрытые грязью. Безжизненные, сожженные и раскисшие ландшафты доминируют на экране и демонстрируют новый, негероический взгляд на войну. Перспектива переместилась с совместной борьбы и победы, которые сплотили «народ», на те жертвы, которые война потребовала от отдельных людей и их семей⁸⁴.

Таким образом, возрождение советского кино после того как воздействие «оттепели» распространилось на все сферы советской куль-

туры, произошло действительно очень быстро. К середине пятидесятих годов многие из старых ограничений были отменены, что привело к заметному увеличению количества произведенных фильмов. Режиссеры, известные в прошлом интересными работами, воспользовались новой свободой и вернулись к экспериментированию. Новые режиссерские таланты получили шанс развиваться, благодаря чему кино в целом стало более разнообразным. В государственной системе, которая политизировала все аспекты жизни, в любом фильме, более или менее реалистично показывавшем реальность, заключался подрывной потенциал. И хотя советское кино более никогда не получало того всемирного признания, которым пользовалась в двадцатые годы, но фильмы снова стали интересными и воспринимались за границей как позитивный вклад в культурную жизнь Советского Союза⁸⁵.

Первые фильмы периода «оттепели» вышли на экраны в 1956 г., и кинокритики рассматривают последовавший за этим период после 1957 г. как время, когда либеральное поколение шестидесятых годов – «шестидесятники» – определяло развитие советского кино. Это определение в меньшей степени относится к возрасту кинематографистов, и в большей – к их новому киностилю и тематике. Действительно, к этой группе относятся признанные режиссеры, начавшие карьеру уже в двадцатые и тридцатые годы (как, например, Михаил Калатозов или Михаил Ромм), ветераны войны, чье образование и дебют были задержаны военными событиями и «голодными годами» кино – как, например, Сергей Бондарчук или Михаил Чухрай, и наконец, целая плеяда молодых режиссеров, закончивших ВГИК в конце пятидесятих годов, чьи дебютные фильмы имели шумный успех – среди них Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Кончаловский. После того как большинство проектов этих режиссеров были быстро одобрены либеральной киновластью, объем советской кинопродукции возрос с потрясающей быстротой – с уровня менее десяти фильмов в год в начале пятидесятих, через более сорока в 1954 г. и вплоть до более 100 полнометражных художественных фильмов в конце этого десятилетия. Таким образом, период «оттепели» отличался различными индивидуальными режиссерскими стилями и шел под знаком влияния различных режиссерских поколений, одновременно снимавших фильмы⁸⁶.

Как дитя периода «оттепели» в 1959 г. в Москве был основан Международный кинофестиваль, который должен был послужить витриной советского кинематографа и вновь установить разорванные при Сталине связи с Западом. Для кинематографистов и других представителей «интеллигенции» период «оттепели» являлся вдохновляющим временем культурного обмена с Западом во всех сферах искусства. Итальянский неореализм, «новая волна», Бергман и Кurosава, наряду с советскими режиссерами двадцатых годов, расширили канон искусства для кинематографистов в их поиске нового, «подлинного» реализма⁸⁷.

Лед тронулся – «Летят журавли» (1957)

Исторический контекст создания фильма

Фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957) повествует о противоречивом характере 18-летней Вероники (Т. Самойлова) и ее любви к жениху Борису (А. Баталов). Борис уходит на войну, Вероника остается дома и теряет при бомбежке дом и родителей. Из-за одиночества и отчаяния – от ее жениха, запертого в «котле», не приходят письма – она уступает ухаживаниям его кузена Марка, который уклонился от военной службы, и выходит за него замуж. Брак, однако разбивается о раскаяние Вероники и низость ее мужа. Когда заканчивается война и журавли пролетают над Москвой, Вероника стоит на вокзале в напрасном ожидании своего любимого.

Виктор Розов разработал этот сюжет в пользовавшейся большим успехом пьесе «Вечно живые», которая была написана во время войны и впервые поставлена в «Современнике» в 1956 г. Однако только в фильме Калатозова сюжет раскрылся в полную силу, несмотря на все уступки, которые были вынуждены сделать драматург и режиссер: Марк изображается стандартным мерзавцем, ребенок, удержавший героиню от самоубийства, исчезает, выполнив свою драматургическую функцию. Актерское мастерство Самойловой и яркий образный язык фильма переворачивают ожидаемую историю о вине и раскаянии: Вероника живет собственной жизнью, причем не в рамках ожидаемых норм – она делает собственный выбор, и за это не порицается, но поэтизируется режиссером⁸⁸.

Несмотря на либеральную атмосферу только что начавшейся «оттепели», в сценарий были внесены изменения, касавшиеся, в том числе, описываемых в фильме событий первых дней войны. Так, например, в первоначальной версии сценария был предусмотрен следующий диалог доктора Бороздина с одним из коллег:

«Доктор Бороздин, смотря в ночное небо: «Газеты раньше всегда писали, что если начнется война, она в любом случае будет проходить на вражеской территории. Но чьи города сейчас горят – наши или немецкие? Мы же постоянно пели в наших песнях: “Мы мирные люди, но наш бронепоезд стоит на запасном пути...” Чего же он ждет сейчас? Почему он не двигается?»

Его коллега Иван Афанасьевич сдержанно отвечает: «Потому что фашисты напали неожиданно и вероломно».

«О, эти вероломные фашисты! – презрительно отвечает доктор Бороздин. – О, эти отвратительные люди! Она нас даже не предупредили... Мы, очевидно, не знали, с кем имеем дело?»

Иван Афанасьевич опасливо оглядывается вокруг.

«Мы совершали ошибки, в начале войны мы совершали ошибки... мы упустили свой шанс».

Иван Афанасьевич, испугавшись этих слов, бросает взгляд в сторону камина, чтобы удостовериться, что в радиусе слышимости никого нет, но доктор Бороздин не прекращает кричать.

«Теперь они пишут позорные сообщения. Из них ничего нельзя понять... С одной стороны, мы их полностью уничтожаем, с другой стороны, мы сдаем один город за другим...»⁸⁹

Калатозов, однако, принял решение в пользу другой сцены, которая безупречно ложилась в общую повествовательную канву, но тем не менее может считаться «смягченным» эквивалентом процитированного диалога между доктором Бороздиным и его коллегой. Когда две юные работницы с фабрики, где работал Борис, приходят к нему, свежее испеченному солдату, домой, чтобы «от имени фабкома» с ним попрощаться, доктор Бороздин не может удержаться от того, чтобы не поиздеваться над искусственной политической риторикой того времени:

«Держитесь! – должны они сказать. – Держитесь до последней капли крови! Бейте проклятых фашистов, в то время как мы здесь, далеко в тылу на фабрике будем выполнять и перевыполнять планы!». Ах, да все это нам уже давно известно, присядьте лучше, девушки, и выпейте с нами за здоровье Бориса!»

В конце августа 1957 г. «Журавли», за несколько месяцев до их открытой премьеры, были впервые полностью продемонстрированы на закрытом показе на киностудии «Мосфильм». Григорий Рошаль явно выразил мнение большинства присутствующих, когда сказал:

«Мы плакали, мы все плакали, и я не стыжусь в этом признаться»⁹⁰.

Кроме того, «Летят журавли» стали довольно неожиданным произведением. Хотя Калатозов дебютировал в 1930 г. с поэтичным, визуально выразительным документальным фильмом «Соль Сванетии», но еще в 1950 г. он снял типичный фильм позднесталинского периода – «Заговор обреченных», а также плакатный фильм о героях освоения целины – «Первый эшелон» (1955). Урусевский*, хотя и был известен своим необычным композиционным чувством уже после фильма «Сорок первый» (1956, реж. Г. Чухрай), однако до того снимал исключительно обычные фильмы, напоминающие масляные картины натуралистической живописи⁹¹. Татьяна Самойлова ни одной своей роли не сыграла столь убедительно и не достигла в своих более поздних фильмах выразительной силы «Журавлей», несмотря на то, что принимала предложения сниматься в различных международных кинопроектах, в которых хотела воспроизвести свою непо-

* С.П. Урусевский – кинооператор и режиссер, главный оператор фильма «Летят журавли».

вторичность – в Венгрии («Альба Регия», 1961, реж. Михал Семеш) и в Италии («Они шли на Восток», 1965, реж. Джузеппе де Сантис).

Это новое кино было с восторгом воспринято и западной публикой. Фильм получил в 1958 г. «Золотую пальму» в Каннах⁹². Закоснелым «ястребам холодной войны» на Западе казалось, что они обнаружили в чистой человечности этого фильма особо коварный вариант коммунистической пропаганды, и призывали не уступать на идеологических фронтах⁹³.

Содержание

Юная влюбленная пара – Борис и Вероника – гуляют на рассвете по пустынной Москве. Прощаясь, они договариваются встретиться на днях снова. В то же утро начинается война: Германия напала на Советский Союз. Из-за сверхурочной работы по причине военного времени на фабрике, где работает Борис, он не может прийти на назначенную встречу. Вместо него появляется его кузен Марк, пианист, и пытается за Вероникой ухаживать. Она его решительно отвергает.

Борис записывается добровольцем и ждет повестки – Вероника ничего об этом не знает. Пока они устанавливают в комнате Вероники предписанное затемнение, она погружается в счастье их пребывания вместе, которое не может омрачить даже мысль о войне. Степан, друг Бориса, приносит повестку; остаются лишь несколько часов до назначенного выступления. Из-за цепи превратных событий Вероника опаздывает к месту сбора; пакет, который она собиралась отдать на прощание Борису, разрывается, незамеченный им, между сапогами проходящих солдат.

Война продолжается; на улицах Москвы установлены противотанковые заграждения. Вероника напрасно ждет вестей от своего возлюбленного. После очередной бомбежки ее дом оказывается разрушен, ее родители погибают. Семья Бориса, Бороздины – его отец Федор Иванович, его сестра Ирина, его бабушка и Марк – принимают ее к себе. Во время очередной бомбежки Марк снова ее осаждает. В аду взрывающихся разрывов и под его жестким напором ее сопротивление сломлено.

Меж тем окруженный немцами отряд солдат шагает по болотистой местности, среди них Борис и Степан. Когда он разглядывает фотографию Вероники, незрелый паренек Володя насмехается над неверностью солдатских невест. Борис бьет его. В наказание их обоих посылают разведать позиции врага, чтобы подготовить прорыв из «котла». Промежуточный кадр: Марк сообщает родным, что он и Вероника собираются пожениться. Во время разведки в Бориса попадает шальная пуля. Умирая, он видит в воображении картину своей свадьбы с Вероникой.

Семья Бороздиных эвакуируется в Сибирь. Федор Иванович возглавляет госпиталь, в котором работают и Ирина в качестве хирурга, и Вероника медсестрой. Вероника страдает от своей связи с Марком, за которую она упрекает себя как за непростительную ошибку. Ежедневно она надеется получить известие от числящегося пропавшим без вести Бориса.

В госпитале Вероника ухаживает за ранеными солдатами. Один из них впадает в бешенство, когда узнает, что его невеста ушла к другому, пока он был на фронте. Федор Иванович успокаивает его, воззвав к дисциплине и с помощью пламенного обвинения в адрес тех женщин, которые не хранят верность сражающимся солдатам. Вероника, слушавшая с всевозрастающей мукой, в отчаянии бежит прочь. Слоняющийся беспризорный ребенок, маленький мальчик Боря, которого чуть не переезжает военный грузовик, удерживает ее от задуманного самоубийства.

На чьем-то дне рождения Марк играет на фортепьяно. В качестве подарка хозяйке он приносит мягкую игрушку – белочку, прощальный подарок Бориса Веронике. В ее сумочке обнаруживается сложенное письмо, которое и зачитывается подвыпившей компанией. Вероника, которая обнаружила пропажу, при этом появляется; ей отдают письмо. Она слышит звучащие голосом Бориса его прощальные строки, обращенные к ней. Очнувшись от оцепенения, она бьет Марка по лицу.

Федор Иванович узнал, что Марка не забрали на фронт только с помощью взятки. Когда Марк и Вероника приходят домой, он призывает его к ответу и вышвыривает из дома; однако Веронику, которая хочет уйти из семьи, он просит остаться.

Володя ищет родственников Бориса. Он сталкивается с Вероникой, которая взяла к себе маленького Борю. Она умалчивает о своей связи с Борисом. Володя, считая ее посторонней, рассказывает, что Борис погиб. Вероника признается, что она – невеста Бориса.

Война окончена. Вероника все еще надеется на возвращение Бориса. Москва встречает возвращающихся домой солдат. В воодушевленной толпе, в которой разыгрываются экзальтированные сцены встреч, Вероника, с полной охапкой цветов, высматривает Бориса. Она встречает Степана, который подтверждает его гибель: он передает ей ее фотографию, которую Борис всегда носил с собой. Потеряв самообладание, в слезах, Вероника отдается своему горю. И затем она начинает раздавать свои цветы чужим солдатам. В небе тянется клин журавлей, тех журавлей, что были для нее и Бориса символом их счастья.

Анализ

Фильм Калатозова раскрывал тему Великой Отечественной войны с совершенно необычной для советской традиции точки зрения. Мно-

гогранность фигуры Вероники противоречила общепринятой типизации, ее загадочность и индивидуальность резко противостояли канонизированному к тому времени в советских фильмах образу верной невесты солдата. Советская критика приняла фильм с восторгом, но долгое время не знала, как следует интерпретировать фигуру героини. Журнал «Искусство кино» видел в фильме произведение о «любви и верности народу» и надеялся, что он «разбудит стремление к гражданскому подвигу»⁹⁴. Автора сценария Виктора Розова обвиняли в драматургических ошибках, поскольку поведение Вероники якобы противоречило логике. Неверной героине желали найти «путь в большую жизнь общества»⁹⁵.

Действительно, в этом фильме невозможно найти четко выраженного политического послания. Сколь сильно война определяет судьбу героев фильма, столь же далеки в нем собственно военные события: даже пуля, убившая Бориса, возникает из неопределенного Ниоткуда. Даже «немцы» в качестве персонифицированного врага в фильме не присутствуют. С точки зрения истории кино, т.е. в контексте советского кинопроизводства сороковых и пятидесятых годов, вклад фильма Калатозова заключается в уходе от заданной схемы изображения военной тематики, проникнутой антифашистской риторикой и героизацией освободительной борьбы, характерной для «сталинских» военных эпосов (если они не были посвящены исключительно изображению величия Сталина). Вероника не похожа ни на «канонизированную» жертвенную фигуру Зои Космодемьянской, ни на образец преданности солдатской невесты в «Жди меня» Константина Симонова⁹⁶.

В фильме «Летят журавли» показана драма ярко выраженной неполитической, пассивной личности. Речь Степана под занавес фильма, в которой он обращается к собравшейся на вокзале толпе, целиком проникнута аполитичным, личным тоном. Ни слова о «враге», «отечестве», «героизме» и «самопожертвовании». В ней выражены спонтанная радость победы и счастье встречи, печаль по погибшим и сочувствие потерявшим своих близких. Ее основная мысль – отвращение к войне вообще. Тем самым «чувственная перспектива» речи Степана и всего фильма получает историко-поэтический акцент.

Киномелодрама, «кино чувств»⁹⁷, отражает конфликт между чувствами и общественными институтами мужского патриархального мира, между потребностями любви – «желаниями сердца» – и мужскими ритуалами и реальностью власти, карьеры, приключения, истории, морали. Это в целом «женский» жанр, который, как правило, не только ставит в центр происходящего образ женщины, но – в отличие от эротического кино – повествует о нем с субъективной точки зрения женской героини. Это, разумеется, не следует понимать как изображение субъективной природы женщины, мелодрама всегда связана с привычным распределением ролей между обоими полами. В кино-

мелодраме желание счастья, ограниченное сферой семьи и брака, сталкивается с историко-общественными фактами, и в итоге примиряется с ними в чувстве страдания. Это происходит или ради более или менее идеологизированного подтверждения реальности, или потому, что, в конечном счете, героине не остается ничего иного – как это и случается в фильме Калатозова «Летят журавли»⁹⁸.

Начало фильма показывает нам не столько индивидуальное счастье, сколько обещание счастья. Сняние, восторг, романтическая беззаботность и отрешенная от всего мира интимность двух единственных за весь фильм кратких сцен, в которых влюбленные показаны вместе, должны до конца фильма служить мерилom той потери, что выпала на долю Вероники. Несостоявшееся прощание героев, с точки зрения киноискусства гениальная последовательность сцен, уже представляет собой катастрофу, которую дальнейшее развитие сюжета превращает в окончательную. Начиная с долгого прощания Бориса с семьей, в котором в лице двух юных девушек принимает участие и производственная делегация, через путь Вероники по городу, задержанный просезжающими колоннами танков, вплоть до параллельного монтажа ищущих друг друга взглядов Бориса и Вероники, которые, сжатые массой прощающихся людей, пытаются встретиться взглядом – что им вплоть до самого конца не удастся.

Не менее впечатляет и показ гибели Бориса, при котором умирающему дается визионарное воплощение его мечты – которое не ему, ни его возлюбленной не суждено испытать в реальности – их свадьбы. Энергия потребности в счастье настолько велика, что буквально требует его визуального воплощения; равным образом и Веронике требуется вся вторая половина фильма и все время до конца войны, чтобы отказаться от своей надежды. В этом фильм Калатозова демонстрирует сломанную логику желаний в мелодраме в чистом виде.

Наряду с основной мелодраматической сюжетной линией, показывающей разрушение личного счастья и смысла жизни, Калатозов развивает и другую конфликтную линию, которая и придает полноту его обращению к сфере частного и к нюансированной экранной психологии (и которая, однако, долгое время не находила последователей в советском кинематографе). Это – вытекающий из мелодраматической конструкции сюжета конфликт между индивидуумом и обществом. Абсолютный приоритет любви, который воплощает Вероника, находится в противоречии с общественными связями и с долгом. Вполне логично камера показывает влюбленных исключительно вдвоем: сначала в безлюдном городе, затем – в интимности одной комнаты. Одновременно с этим в фильме главные герои показаны в многочисленных, описанных с реалистичной точностью, бытовых и массовых сценах – начиная с узкого семейного круга и вплоть до коллективов фабричных рабочих и солдат, прячущихся в бомбоубежищах москвичей и живущих в тесноте эвакуированных.

Постоянное присутствие «масс» превращает частность любовной истории в коллективную судьбу народа. С ней отдельная судьба Вероники связана в той же мере, с какой ее внутренние любовные переживания, ее потери и ее горе уводят ее в изоляцию. Примером напряженности между обоими полюсами – частного и общественного – служит сцена прощания. В то время как чувство расставания с любимым человеком в собравшейся толпе только увеличивается, эта толпа одновременно и мешает Борису и Веронике найти друг друга. Только завершающая сцена, построенная аналогичным образом, уравнивает этот конфликт.

Изоляция Вероники еще более усугубляется ее связью с Марком. Решение в пользу «неправильного» мужчины, который оказывается не только безответственным богемным человеком, но и вдобавок трусом-уклонистом – эта моральная ошибка героини в той же мере входит в стандартный набор мелодрамы, как и осиротевший ребенок, который заставляет ее жить дальше. Советская критика порой придиралась к неверности Вероники и утверждала, что это невероятно. За этим скрывалось требование морально безупречной идеальной фигуры, соответствующей доктрине социалистического реализма с его схематичной картиной мира и человека. В противоположность этому Калатозов избрал путь показа более напряженной, комплексной и человеческой психологии. Чувства – это не надежный компас для «правильного» поведения. Не оглядываясь на подобные отзывы, можно утверждать, что сцена соблазнения между Марком и Вероникой показана с большой убедительной силой и внутренней последовательностью. Патетическая игра Марка на фортепьяно, грохот разрывов, мерцающий свет, разлетевшееся стекло, мазохизм мужчины, который принимает удары отбивающейся девушки, до тех пор, пока она не склоняется, почти потеряв сознание, – все это создает эмоциональное возбуждение, эротическая взрывная сила которого явно затмевает детско-целомудренную нежность между Борисом и Вероникой.

«Летят журавли» – классика советского кинематографа⁹⁹. Каждый кадр в фильме подобен цельной картине. Virtuозное владение камерой оператором Сергеем Урусевским позволило создать богатый нюансами образ каждого действующего лица¹⁰⁰. Необычная субъективизация героев фильма коррелирует с достигнутой индивидуализацией кинематографической перспективы, например, с помощью незакрепленной ручной кинокамеры, которая сопровождает движения героини, или с помощью необычной перспективы, которая передает состояние героини. Достаточно привести только один пример динамики операторской работы Урусевского: визуальный мотив спиралевидных вращательных движений, который впервые возникает в сцене расставания влюбленных на лестничной клетке в родительском доме Вероники. Он повторяется, когда Вероника по той же

лестнице взлетает в горящий дом и видит свою разбомбленную квартиру; и возникает снова в кружащихся стволах деревьев, превращающихся под взглядом умирающего Бориса в вертящийся водоворот, переходящий в фантастическую картину его свадьбы. Предпочитаемые оператором широкоугольные объективы, позволяющие добиться особой резкости кадра, придают новое измерение массовым сценам. Виртуозно длинные панорамные съемки ручной камерой без прерывания кадра фактически превращают съемочный процесс в монотажный и создают специфический нервный ритм фильма. Резкий переход от субъективной перспективы к объективной, от близкой съемки – к панораме с высоты показывает переход от точки зрения смятенной Вероники к общему виду ее маленькой фигуры среди хаоса тяжелых грузовиков или толпы на вокзале. Эти изощренные визуальные эффекты, создающие чувство неуверенности, подчеркивают отчаяние героини, хотя для сегодняшнего зрителя нагнетаемая эмоциональность фильма иногда кажется утрированной. Субъективность зрительных образов подчеркивается звуком, который состоит из наслаивающихся шорохов и шумов, звуковых обрывков и музыки.

Официальная критика с явным трудом воспринимала многогранность фигуры Вероники. Загадочность ее индивидуальности находилась в резком противоречии с ясно продуманным образом героини «сталинских» фильмов, в котором на любой вопрос давался четкий ответ. В противоположность этому Вероника оставалась загадкой даже для самой себя. Она не была ни неверной невестой, ни падшей женщиной, ни жертвой войны или обстоятельств; она была любящей женщиной, чья вера в свое чувство была сильнее веры в действительность.

Человек как игрушка в руках истории – «Судьба человека» (1959)

Исторический контекст создания фильма

Аспект индивидуального опыта войны еще более детально прорабатывался в фильме «Судьба человека», снятом в 1959 г. Режиссер и исполнитель главной роли Сергей Бондарчук¹⁰¹ экранизировал одноименный рассказ Михаила Шолохова о судьбе советского солдата в немецком плену. В момент взятия в плен красноармеец Андрей Соколов решает остаться жить, хотя кодекс чести предписывал выбрать смерть. Зритель видит его скорбный марш в серых колоннах военнопленных на запад, его неудачную попытку бегства и прослеживает его путь через немецкие лагеря для пленных и концлагеря. Их ужасы Соколов выдерживает с почти сверхчеловеческой силой, пока наконец ему через несколько лет не удастся бежать через линию фронта. Он вновь попадает на фронт и в день капитуляции Германии узнает о гибели сына, послед-

него члена своей семьи. В фильме «Судьба человека» главный герой избавлен от сталинских клише «героичности» в чертах лица и жестках. Вместо героя-победителя перед нами предстает обычный человек, со своими страхами, страданиями и сомнениями, которого несмотря ни на что не могут сломить ужасы бесчеловечной войны.

Шолохов написал этот рассказ в 1946 г., но до наступления «оттепели» не мог его опубликовать. Солдат Соколов сражается не за Сталина, партию или Советский Союз, а за свою семью и свою русскую Родину – правдоподобная мотивация, которую, однако, не могла принять цензура. Кроме того, экранизация рассказа о судьбе красноармейца в немецком плену имела бы до 1956 г. четкую политическую подоплеку: такие люди считались предателями и нередко карались многолетним лагерным заключением¹⁰². Только их реабилитация на XX партийном съезде сделала возможной экранизацию «Судьбы человека».

Содержание

В начале фильма зритель видит немолодого мужчину в ватнике и попошенной солдатской фуражке, идущего по весенней степи. Сзади семечит маленький мальчик. Они устраиваются на привал, и пока мальчик играет у реки, мужчина рассказывает другому путнику о своей судьбе.

«За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила?» С этим вопросом рассказчика фильм обращается в прошлое Андрея Соколова, в то время, когда он, молодой рабочий, познакомился со своей женой. В кратких эпизодах зритель узнает, как он влюбился в юную Ирину и создал с ней семью. У них появляются две дочери и сын, они строят собственный дом и живут счастливой семейной жизнью – пока не приходит война.

Соколова призывают на фронт. Будучи водителем грузовика, он попадает под обстрел пикирующего бомбардировщика, его машина разбита, а его самого берут в плен. Здесь он подвергается не только издевательствам и унижениям, но и самым страшным физическим мучениям; и только надежда вновь увидеть свою семью помогает ему все это выдержать. В плену Соколов много раз смотрит смерти прямо в лицо, но каждый раз ему удается ее избежать.

Один из кульминационных моментов фильма – сцена в немецком концлагере, сам воздух в котором отравлен дымом крематория. Комендант лагеря Мюллер вызывает Соколова из барака. Кто-то донес на него – после того, как он неосторожно сокрушался о тяжелой участи заключенных. Немцы как раз празднуют наступление своей армии на Сталинград, и комендант вызывает русского пленного на состязание в выпивке, которое напоминает ритуальное испытание героя из

русского фольклора. Соколов за небольшой проступок должен быть казнен, но сначала Мюллер предлагает ему большой стакан водки с хлебом и салом. Изможденный заключенный опорожняет один за другим три стакана водки, но отказывается от закуски. Даже после третьего стакана он не показывает ни капли страха или ошьянения и к изумлению своего мучителя остается на ногах. Таким образом, Соколов выходит из этой абсурдной ситуации героем, который вызывает восхищение даже у фашистов; за это ему сохраняют жизнь.

Вероятно, в этой сцене публика должна была идентифицировать главного героя как «настоящего русского», который явственно отличается от патетических искусственных фигур сталинского времени¹⁰³. Нацисты восхищаются умением Соколова пить не пьянея, и комендант награждает русского «Ивана» за мужество буханкой хлеба и большим куском сала. Но подлинное мужество Соколова заключается не в его способности пить, а в его способности контролировать свой страх. Внешне невозмутимый в течение всей пытки, Соколов дает волю чувствам, как только оказывается снаружи и в безопасности. Почти без сил прижимает он к себе драгоценную пищу. Затем он бредет, пошатываясь, к баракам, чтобы разделить с товарищами свою «награду». Бондарчук – и как актер, и как режиссер – принимает решение снизить пафос изображения подвига. Вместо этого он подчеркивает высокую мотивированность Соколова, чья воля к жизни помогает ему справиться даже с такой ситуацией.

После двух лет концлагеря и принудительных работ ему, наконец, удастся эффектный побег через линию фронта, причем он захватывает и передает советской армии важную военную информацию и немецкого майора.

В своем родном городке он стоит перед руинами своего дома. Его жена и дети – мысль о них помогала ему выжить в тяжелейших ситуациях в плену – два года назад погибли при бомбардировке. У него остался только старший сын, который теперь стал офицером и сражается на фронте. И Соколов сам вновь отправляется на фронт и в день Победы узнает, что его сын вчера погиб, в последние часы войны.

Одинок и безрадостно скитается он после демобилизации по стране и, в конечном счете, работает водителем грузовика в чужом городе – до тех пор, пока не встречает осиротевшего на войне Ваню, чья мать погибла, а отец пропал без вести. Соколов выдает себя за его вернувшегося отца и тем самым освобождает Ваню от его горя и доказывает свою добросердечность и общественную ответственность.

Анализ

«Судьба человека» – один из самых значительных военных фильмов периода «оттепели». Сергей Бондарчук рассказывает историю изму-

честного героя как путь мужества, стойкости и духовной силы. Через образ главного героя дана картина всех перипетий жизни советского общества, в которой каждый зритель мог найти что-то созвучное своей собственной судьбе.

Кино «оттепели» вносило свой вклад в политику прорыва, переработки индивидуального военного опыта и «десталинизации». С этим была связана и реабилитация «коммунистических» ценностей как опорной константы советского общества. Строительство нового самосознания шло через формирование «человечного» героизма, который более не романтизировал ужасы войны, а изображал героизм советских людей в реальной обстановке страданий. Основным интерес был отныне направлен на частную человеческую судьбу, и «правда» войны рассказывалась как личная трагедия одного человека.

Повышение ценности частной жизни человека следует понимать как реакцию на вездесущность государства и как протест против почти тотальной мобилизации населения во время войны. Тем самым изображение человеческих характеров становилось более разнообразным и комплексным, отходило от функционального, неиндивидуализированного взгляда на «одного среди прочих» и приближалось к «более реалистическому» отображению жизни и мира.

Солдат Андрей Соколов воплощает идеальный образ советской и русской мужественности. Он храбрый солдат, прилежный рабочий, любящий муж и отец, патриот, честный коммунист и вдобавок умеет пить. Его скорбный путь — постоянное доказательство его стойкости. Решительный и кристально честный, с врожденным чувством товарищества, он твердо выдерживает экстремальные ситуации войны и плена. Фигура Соколова тем самым воплощает в себе несломленную физическую и моральную силу всех советских людей, которые не поддаются обстоятельствам, но даже перед лицом смерти не отказываются от своих коммунистических идеалов. Невзирая на тяжелейшие страдания, он не сдается, борется с собственным отчаянием и даже взваливает на себя новую ношу — отцовскую ответственность и этим поступком демонстрирует исполнение долга во имя будущего советского общества.

Переработка военного опыта целого поколения в кино может, таким образом, рассматриваться как попытка «примирения» с прошлым. Через утверждение мужества «обычного» человека реставрировались девальвированные сталинским террором коммунистические ценности. Население доказало свою силу, стойкость и самоотверженность в победной войне. Теперь следовало нарисовать оптимистическую перспективу и мобилизовать эти добродетели в мирных целях.

Критики интерпретировали «Судьбу человека» как последователь «классических» советских фильмов, причем проводили аналогии

между Соколовым и такими героями, как Максим, Чапаев и – не обращая внимания на половую принадлежность – Александра Соколова, героиня фильма «Член правительства» (1939) режиссеров Зархи и Хейфица. В такой трактовке фильма Соколов черпает силу для выживания в своем «характере», «мировоззрении и морали русского, советского человека»¹⁰⁴. В действительности, если рассматривать ход психологического развития, Соколов несколько не напоминает Чапаева. Судьба жесточайшим образом сломала жизнь герою фильма. Соколов испытывает один удар судьбы за другим и не имеет возможности никак на них реагировать и предпринять что бы то ни было, кроме как отдаться на волю своей инстинктивной жажде жизни. И хотя он выжил и даже сохранил, несмотря на перенесенные муки, способность любить – что продемонстрировано его взаимоотношениями с приемным сыном; однако его сердце разбито, оно бьется «неритмично и слишком быстро» – это отчетливо упоминается в конце фильма.

Кроме того, Бондарчук снова и снова снижает «необычное» измерение действий своего героя. Когда Соколов убегает из плена с захваченным майором, Бондарчук почти не показывает его опасную поездку и обрывает кадр сразу после его прибытия за линию советского фронта. В более ранней серии показано, как русских пленных размещают в разрушенной церкви. Эта кулиса позволяет Бондарчуку разоблачить глубокое лицемерие «христианских» нацистов: они расстреливают верующего русского, который не хочет осквернять церковь и пытается выйти по нужде наружу. Когда в плену он задушил одного из заключенных, который пригрозил сотоварищу донести немцам, что тот офицер – Бондарчук играет не героическую роль, а подчеркивает отвращение к этому убийству.

На вышеупомянутом общеполитическом фоне фильм «Судьба человека» выполнял важную идеологическую функцию в советской культурной политике периода «оттепели»¹⁰⁵. Наряду с привычными жалобами на слишком малое число снимаемых фильмов и недостаток современных тем звучали голоса, озабоченные политической лояльностью советских режиссеров и якобы растущими «ревизионистскими тенденциями». Например, автор статьи под названием «Против ревизионизма в эстетике» трактовал «ревизионизм» как «антимарксистские взгляды на литературу и искусство» и как «капитуляцию перед буржуазной идеологией, которая может дойти до политической измены». Он подчеркивает это зловещее предложение, которым заканчивает свою статью, тем, что связывает его с событиями в Венгрии 1956 г.¹⁰⁶. В подобной атмосфере, сохранявшейся и в шестидесятые годы, похвальные высказывания в адрес «Судьбы человека» использовались как оружие против более критических фильмов, которые, с официальной точки зрения, показывали слиш-

ком «мрачную» или слишком «пессимистическую» картину советской жизни¹⁰⁷.

Война как часть повседневной жизни – «Баллада о солдате» (1959)

Исторический контекст создания фильма

Серия фильмов о «судьбах человека» была продолжена в 1959 г. картиной Григория Чухрая «Баллада о солдате». На Восточном фронте юный солдат Алеша (В. Ивашов) внезапно оказывается один против двух наступающих немецких танков. В этой единственной «батальной сцене» фильма он пытается бежать и затем – движимый инстинктом выживания – взрывает танки. В качестве награды он выпрашивает вместо ордена пару дней отпуска, чтобы починить матери крышу дома. Тем самым он действует, скорее, не как патриот и защитник отечества, а как «частное лицо», которому счастье своей семьи ближе и важнее, чем награда за «подвиг»¹⁰⁸.

Путешествие домой становится для 19-летнего Алеши настоящей одиссеей сквозь превратности войны. Он встречает человека, ставшего на войне инвалидом и не желающего возвращаться домой... ских беженцев, бежавших от ужасов бомбардировок, продажного часового, неверную супругу и, наконец – девушку Шуру (Ж. Прохоренко), в которую он влюбляется. Когда он наконец попадает в родную деревню, у него остается время лишь на то, чтобы обменяться несколькими словами с матерью, прежде чем грузовик увезет его назад на фронт. Уже в начальных титрах зрители узнают, что юный солдат погибнет на войне.

Фильм должен был выйти в то же время, что и картина Бондарчука, поскольку съемки начались одновременно. Однако с Чухраем произошел несчастный случай, приковавший его на полгода к постели, и он начал фильм заново – с другими актерами. Главные роли он отдал – вопреки изначальному плану – не романтическому любовнику Стриженову и зрелой женщине Извицкой, а двум семнадцатилетним студентам – Владимиру Ивашову и Жанне Прохоренко. К сценарию, написанному Валентином Ежовым, было высказано множество пожеланий со стороны киностудии. Автора упрекали в том, что он описывает слишком мелкие и незначительные события. Так, например, в качестве героя желали увидеть генерала, а не незрелого солдата. Девушке Шуре также следовало совершить «подвиг», сравнимый с уничтожением Алешей немецких танков¹⁰⁹. Но Чухрай настоял на своем видении вещей. «Баллада о солдате» вызвала в Советском Союзе довольно скромную реакцию зрителей, только международный успех – в Каннах фильм завоевал в 1960 г. множество призов – проложил ему дорогу к Ленинской премии¹¹⁰.

Содержание

Непоседливая стайка цыплят и маленький ребенок, которого выгуливают молодые родители: такую цветущую картину жизни видит мать Алеша, идя от деревни в сторону камеры, по дороге, на которой она в последний раз видела своего сына. На ее лице оставило свой след не только время, но прежде всего страдание и печаль по своему павшему во Второй мировой войне сыну.

В фильме ретроспективно рассказывается то, чего не знает даже Алешина мать: последние дни в жизни Алеша. Ему 19 лет, он радист в советской армии. Он остается последним в своей воинской части – все вокруг погибли, в смертельном страхе уничтожает два танка и представлен за это к награде. Вместо ордена он запрашивает разрешение поехать к матери, потому что крышу их дома нужно срочно починить. Доброжелательно-отечески товарищ генерал идет навстречу его желанию. Он получает шесть дней отпуска, четыре – на поездку туда и обратно, два – на пребывание у матери.

Для целенаправленной, прямой поездки этого срока хоть и впритык, но хватило бы. Но Алеша – нерасчетливый человек, и все время задерживается. По пути на вокзал проходящий мимо солдат просит его передать привет своей жене, чтобы она знала, что он (пока еще?) жив; после долгих переговоров с сопровождающим часть удается выпросить у него кусок мыла, который Алеша должен передать как подарок жене «неизвестного солдата».

После того как Алеша наконец отправляется на поезде, он встречает на одной из станций инвалида войны, которому он помогает дотащить чемодан. Солдат, потерявший ногу, глубоко скорбит о своей участи, опасается, что из-за инвалидности он уже не будет нужен своей жене. Чтобы предотвратить неизбежное, он собирается дать ей прощальную телеграмму, но благодаря энергичному выговору телеграфистки и прежде всего благодаря терпеливому вниманию Алеша, он отказывается от этого намерения и все-таки едет домой. После долгих выматывающих жалоб, колебаний, принятия решения поезд уезжает.

И снова Алеша вынужден ждать, когда вместе со все еще скептически настроенным инвалидом они ждут на вокзале его жену. В конце концов она все же появляется, летит навстречу мужу и обнимает его – оба безмерно счастливы. Счастлив и Алеша, но он снова упускает свой поезд.

Двумя банками мясных консервов он подкупает кондуктора, чтобы тот разрешил ему ехать в товарном вагоне с сеном. На одной из остановок в вагоне появляется юная девушка, которая поначалу жутко пугается Алеша и хочет выпрыгнуть из поезда на полном ходу. Постепенно ее страх и робость проходят, у героев начинается дружеская, все более интенсивная беседа, возникают теплые чувства. Их романтическая поездка прервана – их обнаружили и почти выгоняют из по-

езда, но Алешина награда становится причиной, по которой им разрешают остаться. Шура хочет пить, он бежит на следующей остановке за водой, слушает вместе с крестьянами по громкоговорителю новости, в результате чего теряет из виду уходящий поезд и не успевает его нагнать и на следующей станции. Но Шура осталась его там ждать.

Вместе они идут передать привет и подарок «неизвестного солдата». На том месте, куда указывает названный им адрес, они видят сплошные развалины. Жена солдата ушла с разбомбленного пепелища к другому мужчине и живет у него в роскоши. Неприятно шокированный, Алеша стоит с куском мыла, уносит его назад и передает в лагерь, где живут беженцы и погорельцы, где не хватает самого необходимого и где лежит умирающий отец солдата, который успевает порадоваться, что его сын еще жив.

За то короткое время, что Алеша и Шура еще могут быть вместе – в течение вновь с трудом доставшейся поездки на поезде – они открывают друг другу свои чувства. В то время как Алеша после мучительного расставания вспоминает только что испытанное им счастье, жестокая действительность вновь вторгается в его мир. Поезд, в котором он едет вместе с беженцами, обстрелян, вокруг него – убитые и раненые. Мост, всего за несколько километров до его родной деревни, разрушен. Отчаявшийся Алеша находит плот, идет дальше пешком, пока, наконец, водитель проезжающего мимо грузовика не соглашается сделать крюк к его деревне. Время идет, четыре дня его отпуска прошли. И он успевает лишь поприветствовать свою мать, чтобы тотчас же с ней распрощаться.

Анализ

«Баллада о солдате» – хроника грядущей смерти. То, что ангел смерти уже витает над ним, Алеша не знает. Но зритель с самого начала знает, чем закончится фильм – мотив пути, ведущего к смерти, пронизывает все повествование. Этот прием позволяет фильму избежать драматически-эффектного окончания и подчеркнуть свою основную идею: показать, как использует человек отведенное ему в жизни время.

Зритель из-за того, что знает о гибели Алеши, попадает в странную шизофреническую ситуацию: он симпатизирует молодому солдату и идентифицирует себя с ним, а кроме того, понимает неизбежность отпущенного срока; поэтому каждый упущенный или почти упущенный поезд превращается в маленькую катастрофу. Каждая задержка отдаляет Алешу от цели – посетить мать; в гонке со временем он проигравший. Слишком поздно добирается он до матери, слишком поздно, чтобы исполнить задуманное. Но к своей гибели он, однако, успевает.

Тема времени затрагивается и в другом месте. Дом семьи незнакомого солдата, которой Алеша должен передать привет, разбомблен, от него не осталось камня на камне. Маленький мальчик роется в развалинах, выискивая что-нибудь, что может пригодиться, и вытаскивает на свет божий будильник: метафорическое отражение идеи о том, что в войну врагу может быть подвластна территория, но не время.

Одиссея Алеши через разоренную войной Россию приводит его прежде всего, к себе самому. Чем меньше он концентрируется на цели, тем скорее он ее достигает. В этом смысле фильм можно было бы трактовать почти как иллюстрацию буддийской мудрости – «цель – ничто, движение – все»¹¹¹. В ходе путешествия Алеша встречается со всем спектром человечества. Тот факт, что он не закрывается от него, а принимает в его жизни активное участие – составляет суть процесса его возмужания.

Его первое жизненное ощущение – страх смерти. Оставшись последним в живых из всей своей части, он вынужден стать убийцей, чтобы спасти собственную жизнь, и он убивает интуитивно, наивно, из страха – когда вражеские танки начинают на него напирать. В том, что Алеша отказывается от награды за свой патриотический подвиг и вместо нее предпочел бы починить крышу родительского дома, проявляется его «гуманная», неподходящая для войны с ее эвфемистическими ритуалами натура.

Война – и это снова и снова приходится испытывать Алеше – подвергает человеческий характер суровому испытанию. Типичный пример тому – не только неверная солдатская супруга. Мужчины тоже обманывают своих жен и получают при этом удовольствие, как об этом под громкий хохот рассказывают солдаты в Алешиной части. Так же показана и фигура кондуктора, который за две банки мясных консервов забывает о долге. Алеша в ужасе от того, как люди пытаются выжить в распадающемся мире, как все существовавшие ранее ценности колеблются под натиском войны, материальных трудностей и физических страданий.

Новое – и счастливое – испытание выпадает на долю Алеши, когда в его жизни появляется Шура. Вынужденное и поначалу вовсе не радостное знакомство превращается в заботливое сближение, вагон сеном становится райским уголком, из которого изгнаны ужасы войны. Как в замедленной киносъемке Шура и Алеша испытывают безмятежное счастье робко пробуждающейся любви. Но только при расставании они признаются друг другу в любви; зритель видит это в чередующейся монтажной технике и снова знает больше, чем персонажи, всю трагическую драматургию бессмысленной войны, которая не допустит новой встречи и развития их отношений.

Алеша вынужден осознать, что бессмысленно сражаться добром против злого времени. В фильме это очень выразительно показано в сцене, когда он и девушка идут к жене «неизвестного солдата». На ле-

стнице стоят два мальчика и запускают мыльные пузыри. Шура хочет удержать в руках хрупкое чудо, но оно уже исчезло. Для мыла, которое в фильме показано как средство производства чуда, неверная жена солдата – неподходящий адресат. Она уже устроилась в собственной утопии. Поэтому Алеша уносит кусок мыла назад и передает его старому отцу, больше нуждающемуся в надежде и мечте.

Как «Летят журавли», так и «Баллада о солдате» показывают индивидуумов в плену истории. Персонажи принимают важнейшие решения, от которых зависит их жизнь, но не могут изменить неумолимый ход истории, в котором и заключается суть происходящего. Чухрай при этом не обращает внимания на исторические обстоятельства и ставит в центр повествования взаимоотношения между отдельными индивидуумами. Алеша не стоит перед одним-единственным выбором, который определит все его будущее. Он должен принять много мелких решений, каждое из них – довольно незначительно, большинство – без решающих последствий. Но тем не менее Алеша – в противоположность Веронике, которая в «Журавлях», как правило, лишь пассивный объект происходящего – постоянно остается хозяином положения. По моральной логике фильма Чухрая доброта – как заметил Анненский – идет изнутри самих персонажей и вызывает к жизни новую доброту: «великодушие рождает великодушие»¹¹².

С точки зрения кинематографа «Баллада о солдате» в основном использует довольно обычные технические средства; камера – хронист происходящего, но уделяет много внимания и деталям действия, обращается столь же расточительно с картинкой, как Алеша – со временем. Например, нам показывают деревню как безопасное убежище, где люди хоть и запирают дом, но не уносят ключ, а «прячут» его где-нибудь между досок в стене; соседки знают, на каком поле работает мать Алеши, и бегут ее позвать, когда юный солдат приходит домой. Нам показывают следы, оставленные войной – в стране, где от женщин требуется нечеловеческий труд: женщина, которая подвозит Алешу на машине, постоянно задремывает от нечеловеческой усталости.

Герой фильма – не искушенный интеллектуал, а русский крестьянин. Это подчеркивается демонстрацией его недостаточного образования, комбинации крестьянской простоты и прагматизма – наивный русский человек с открытым сердцем. В соответствии с этим в фильме последовательно не показываются города: деревня – фундамент государства; такова логичная ассоциация.

Атмосфера фильма постоянно меняется. Военные сцены, бомбежки, мнущиеся толпы людей, отчаянные марш-броски дождливыми ночами, романтическая обстановка вагона с сеном – страх и чувство безопасности, ужас и романтические желания сменяют друг друга. Места событий соответствуют внутреннему состоянию персонажей или формируют его; при этом фильм не опускается до банального

отображения внутреннего мира во внешний. Напротив: фильм подчеркивает правоту поступков Алеши, его стремление противостоять нечеловеческим обстоятельствам и быть открытым красоте, которую сохраняет даже столь безрадостная жизнь. Когда Алеша после изматывающей поездки под дождем в сломанной машине наконец прибывает на вокзал, где он хотел догнать товарный поезд с вагоном, в котором ехала Шура, и не успевает к нему, то нам отнюдь не показывают крупный план его отчаявшегося лица; камера показывает панорамную картину отблесков на ставшей реальной конструкции из путепроводов, лестниц, платформ и столбов, которые гордо демонстрируют творческую деятельность человека. И в этот же момент словно ниоткуда звучит голос Шуры, которая, к большому Алешиному удивлению, его ждала.

Фильм, далеко отойдя от «героических полотен» социалистического реализма, показывает фатальные воздействия войны на судьбу отдельного человека. Формально режиссер использует для этого приемы своих предшественников Сергея Эйзенштейна и Александра Довженко. Только порой очень патетическая музыка Михаила Зива напоминает об очевидном героизме 40-х годов. Так, например, в сцене незадолго до прощания влюбленных – лица обоих мы видим в крупномасштабном изображении – скрипки заходятся в прямо невыносимом, душераздирающем пафосе, как будто бы такт грохочущего железнодорожного вагона и без того не выстукивает непреклонно приближающийся конец совместного пути. Во многих сценах бросается в глаза подчеркнутая патетической музыкой фильма дикая черно-белая графика неба, как будто бы природные элементы движутся протестом против войны.

В «Балладе о солдате» отчетливо виден отказ от неподвижного, лишённого какой-либо индивидуальности и упрощенного изображения образа человека на службе социалистического реализма. Портрет Алеши доказывает право на существование индивидуума со всеми его психическими и социальными особенностями, настаивает на его неповторимости и детально показывает его раздвоенность и его страдания в мире, над историей которого он не властен, а напротив, отдав ей во власть.

Тем не менее отзвуки сталинистского пафоса звучат в заключительной сцене – мать стоит на дороге, на которой навсегда исчез ее сын – и звучит закадровый голос:

«Он мог бы стать замечательным гражданином, он мог бы строить или украшать землю садами. Но он был и навечно останется в нашей памяти солдатом, русским солдатом».

Это посмертное чествование Алеши разрушает антимилитаристскую тенденцию, до этого момента звучащую в фильме, и создает легитимацию на патриотическо-милитаристской основе.

Алеша на своем пути к матери тратит свое драгоценное время и уделяет внимание множеству людей – инвалиду войны или же молодой девушке, которой он помогает устроить свою жизнь. Алеша, хотя и окружен все время своего рода греческим хором, представителями общества, которые постоянно советуют герою, поддерживают его в его решениях или корректируют их, но с точки зрения этих персонажей он является человеком, который возвращает им уверенность в себе и доверие к окружающему миру. Кинокритик Лев Аннинский так характеризовал фильм:

«Фильм лечил те душевные раны, которые столь безжалостно разбередили «Журавли». [...] показывал войну, преображенную памятью, [...] в которой смерть означает не мучительный конец, а становится вуалью, за которой жизнь кажется потусторонней гармонией – как сон»¹¹³.

Но «Баллада» напоминала и о том, что эта гармония была оплачена тяжелым жизненным опытом и потерей почти целого поколения молодых людей:

«Работники искусства должны думать о сердце и душе того поколения, которое было [во время войны] детьми, чтобы заняться его воспитанием. [...] [Чухрай] хочет, чтобы светлая память о таких людях, как Скворцов, помогала сегодняшнему миру и освещала будущее»¹¹⁴.

Воробьев отмечал «советский» характер Алеши, который «не мог быть сформирован в оранжерее или теплице». Алеша – «наш современник», так как «в предсмертный миг [момент, не показанный в фильме] обратился к будущему, и в его глазах отразился свет завтрашнего дня»¹¹⁵.

На кинофестивале в Каннах «Баллада о солдате» стала в глазах западных критиков приятным дополнением сюрреализму Антониони и Бунюэля и скандальной картине Феллини «Сладкая жизнь». Британская пресса назвала фильм «успокаивающей нотой в неблагозвучной симфонии»; «Le Monde» прокомментировала: «время от времени приятно увидеть на экране нормальных и здоровых людей»¹¹⁶.

«Баллада о солдате» опирается на мотив «пути», чтобы в физическом движении главного героя показать путь его души. Персонажи возникают и вновь исчезают, но путешествие продолжается, придает фильму целостность, ритм, неожиданную связь между эпизодами, полными значения для зрителя и героя. «Путь Алеши к месту его рождения становится путем к себе самому», – писала Майя Туровская год спустя после выхода «Баллады». По ее мнению, «Баллада» подобна хронике, и потому в ней также отсутствует оригинальность; фильм движим неизменной моралью сказки, в которой «красота равнозначна счастью, а уродство – несчастью, где герой постоянно помогает беспомощным и никогда не ошибается, именно благодаря своей наивности»¹¹⁷.

«Баллада» изменила концепцию героизма в советском кино. Алешино бегство от наступающих танков, попытка спрятаться в окопе и паническая стрельба по ним означают «откровенно ироническую атаку на устоявшиеся традиции фронтового героизма»¹¹⁸. Чухрай отвергает упрощенный образ неустрашимого героя и подразумевает возможность существования иного, более сложного героизма, чем тот, который воплощал Андрей Соколов в «Судьбе человека». Соколов побеждает в состязании в выпивке несмотря на свой страх, Алеша действует как раз *благодаря* своему страху.

Кроме того, в «Балладе» «героизм» главного действующего лица происходит не из одного-единственного подвига. Героизм состоит, скорее, из мозаики различных деталей, причем каждая небольшая отдельная история – вариация основной темы. Эпизоды соединены между собой не причинно-следственной связью, а тематическим единством. «Конфликты», показанные в фильме, вполне безобидны: Алеша спорит с жадным охранником поезда, помогает одноному инвалиду одеться, приносит неверное жене солдата мыло, чтобы затем передать его более достойному человеку. Их значение и последствия, таким образом, в меньшей степени отражены на экране, и в большей – в умах зрителей.

Чухрай посвятил свой следующий фильм «Чистое небо» (1961) «трагической ошибке», что на языке той эпохи означало – судьбе знаменитого военного летчика и испытателя, который после немецкого плена во время войны попадает в советские лагеря, лишается званий и орденов и становится пьяницей. Однако фильм был настолько урезан цензурой, что эта судьба прослеживается лишь намеками, которые сегодня почти невозможно расшифровать. Поэтому романтическая эмоциональность превращается в сентиментальность, простота – в упрощение, а тематика взрывного политического воздействия – в публицистические клише.

Война как кошмар – «Иваново детство» (1962)

Исторический контекст создания фильма

Фильмы Калатозова, Бондарчука и Чухрая – при всей их подчеркнутой визуализации – передают свое содержание в рамках повествовательного кино, без использования рефлексивного языка жанра. В противоположность этому в первом фильме Андрея Тарковского «Иваново детство» (1962) используется киноязык, совсем иначе описывающий взаимоотношения индивидуума и окружающего мира¹¹⁹. Тарковский рассказывает историю разрушенного войной детства. Однако суть фильма – не в том, что рассказывается, а в запоминающихся

ся образах, которые «буквально разрывают уровни времени и реальности»¹²⁰.

Режиссер – сын самоубийного поэта Арсения Тарковского и ученик Михаила Ромма. История создания его дебютного фильма «Иваново детство», в котором он на удивление четко и зрело показал свое понимание киноискусства, полна случайностей. Только что получившему диплом режиссеру предложили – используя минимальный бюджет – спасти проваливающийся фильм для детей на военную тему¹²¹. Тарковский должен был в течение двух недель представить новый сценарий. Он написал его совместно со своим однокурсником Андреем Михалковым-Кончаловским, причем их имена в титрах не значатся. Фильм снимался достаточно быстро – вопреки различным обстоятельствам, в частности, дождливой погоде и болезням главного актера.

Советские критики не удостоили фильм особой похвалы. Они нашли его слишком нереалистичным и критиковали за экстравагантную «формалистичную» игру. Кроме того, действующие лица оказывались фатальным образом влекомы трагедией истории – тезис, противоречивший в глазах партии официальному социалистическому понятию прогресса¹²². Камнем преткновения явилась, прежде всего, поэтическая логика фильма, которая в дальнейших работах Тарковского проявится еще отчетливее. Зрители должны понимать фильм рационально – таково было требование руководства киностудии. Все это привело к тому, что позднее Тарковскому давали снимать крайне мало, и каждый раз после завершения нового фильма ему приходилось бороться с требованиями его переделать.

Содержание

Действие фильма происходит в 1943 г. Иван – разведчик советской армии, мальчик примерно двенадцати лет; он изучает позиции немецких войск. Его отец и мать погибли во время войны. Фильм начинается с того, что Ивану снится сон – о безмятежном летнем дне и его матери. После резкой смены кадра Иван в качестве разведчика пересекает затопленную речную долину. Достигнув блиндажа советской армии, он требовательным тоном требует от старшего лейтенанта Гальцева соединить его с подполковником Грязновым, офицером штаба армии. В ожидании капитана Холина, который должен забрать разведчика в штаб, Иван с помощью мелких предметов – щепок, камешков и ореховой скорлупы (сразу вспоминается соответствующая сцена в «Чапаеве») – в своего рода детской игре реконструирует вражеские позиции. Иван засыпает; в новой сцене сна он вновь видит, как его мать расстреливают. Холин приводит мальчика к подполковнику Грязнову, который, основываясь на донесениях Ивана, дает указание

изменить планы наступления. Грязнов хочет отправить Ивана в тыл в суворовское училище – Иван протестует и сбегает.

В соседней деревне, полностью выгоревшей, Иван встречает старика, от страданий потерявшего рассудок – его жена, очевидно, погибла в ходе войны. Здесь Грязнов и Холин снова находят мальчика. Иван отдает сумасшедшему старику продукты.

Промежуточный кадр: Гальцев критикует лейтенанта медслужбы, молодого военфельдшера Машу, она явно не справляется со своими обязанностями. Холин с ней заигрывает. Короткий флирт быстро заканчивается – война не оставляет времени для любви.

Взгляд на другой берег: там для устрашения немцы повесили двух захваченных разведчиков. Иван рассматривает в трофейном альбоме гравюру «Всадники апокалипсиса»; он сравнивает всадников с немцами – для него все немцы, включая Дюрера и Парацельса – нацисты. Иван в пугающей сцене играет в войну – против висящей на стене униформы. С безграничной ненавистью он нападает на униформу, символизирующую для него врага. Артобстрел. Новый сон Ивана: он сидит вместе с девочкой на грузовике, полном яблок, который под летним дождем едет по древесной аллее.

Иван добился своего и снова идет на разведку. Его друзья идут вместе с ним и возвращаются после опасной для жизни поездки на лодке с телами повешенных разведчиков. Конец войны: победоносные русские войска в Берлине. Тела членов семьи Геббельса, которых он собственноручно умертвил. Сожженное тело Геббельса. Разбросанные бумаги в разрушенной тюрьме. Папка с ненавидящим лицом Ивана на фотографии. Петля виселицы – мальчик был казнен. Эпилог: Иван и другие дети играют летом на реке в прятки. Иван и девочка радостно бегут наперегонки по мелководью.

Анализ

Война показана в «Ивановом детстве» как проявление фундаментального кризиса человечества. Кризисные ситуации постоянно находятся в центре внимания всего творчества Тарковского; в этом он – последователь Достоевского, однако он считает (духовный) кризис «признаком здоровья. Потому что, по моему мнению, они означают попытку найти себя, обрести новую веру»¹²³. В противоречии между ищущей гармонии душой и дисгармонией жизни, которая вызывает этот кризис, и лежит, согласно Тарковскому, стимул любого движения, а также источник страдания и надежды. По Краймеру, такое терапевтическое понимание кризиса продемонстрировано в ранних фильмах Тарковского еще с точки зрения реальной жизни и приближено к этой жизни; хотя «Иваново детство» и заканчивается трагически, позитивная, жизненная сила, присущая ребенку, остается жить:

«Иван открывает тот ряд «чудо-детей», которые почти во всех фильмах Тарковского воплощают принцип «добра», силу сопротивления, идею «нового человека», даже избавления и спасения»¹²⁴.

Таким образом, угол зрения «Иванова детства» – иной, нежели в «обычном» военном фильме. Он показывает угол зрения ребенка, у которого война отняла юность, который воспринимает войну как свое личное дело и превращает ее в наполненную ненавистью игру. Одиннадцатилетний Иван (Н. Бурляев) – ребенок только в своих снах. Война превратила Ивана в маленькое чудовище, которое знает только одно: месть. То, что этого маленького монстра, в конечном счете, поглощает война, продуктом которой он, собственно, и является, протекает из всей логики фильма. Идея мести – в комбинации с украденным детством – вновь возникает в конце фильма: как символ Немезиды за уничтоженного войной Ивана нам показывают кадры из новостей – сожженный труп Геббельса и безжизненные тела его детей. Надпись на стене подвала разрушенной церкви ясно выражает мотив мести:

«Нас восемь человек, все не старше девятнадцати лет. Сейчас нас поведут убивать. Отомстите за нас!»

Фильм никоим образом не превратился в обычный антивоенный фильм, и его нельзя трактовать таким образом. Авторам, Богомолу* и Тарковскому, было гораздо важнее показать, какие физические раны война нанесла целому поколению – и с художественной точки зрения это едва ли возможно было сделать лучшим образом, нежели изображением уничтоженной детской души¹²⁵. Сартр писал об этом:

«Ivan est un fou, c'est un monstre; c'est un petit héros; en vérité c'est la plus innocente et la plus touchante victime de la guerre: ce garçon, que l'on ne peut s'empêcher d'aimer, a été forgé par la violence, il l'a interiorisée»¹²⁶.

Детское тело Ивана и его недолговечность находятся в противоречии с его недетской жесткостью и нервной самоуверенностью. Он, который только в своих снах и может еще быть ребенком, протестует в реальности против любой попытки воспринимать его как ребенка, а также против попыток отослать его прочь с войны взрослых. Ибо после разрушения его детства слепой силой войны у него иного выбора нет.

Мотивы, по которым он остается на фронте, весьма различны. С одной стороны, уехав, он потеряет последние человеческие отношения, какие у него еще остаются, с другой стороны – он тем самым отклонится от своей цели – мести. В этом – единственная основа его жизни; безразличие Ивана к жизни, которое выражается в его бесстрашии, произво-

* В.О. Богомол – один из авторов сценария «Иваново детства» и автор рассказа «Иван», по мотив которого поставлен фильм.

дит – с учетом его возраста – жуткое впечатление. Его подавляемое стремление к нежности и его воспоминания показывают одновременно и его человечность, и безнадежность его положения.

Тарковский особо это подчеркивает тем, что перемежает реалистическую историю Богомолова снами Ивана, которые составляют контраст мрачному происходящему. Пролог и эпилог своими беззаботными летними сценами окаймляют весь экспрессивно-тягостный фильм и символизируют то, чего лишилось из-за войны целое поколение детей. Пограничная ситуация дополнительно подчеркивается техникой субъективной съемки. Оператор Владимир Юсов использовал в подчеркнуто графических композициях кадра экспрессионистические эффекты искусственного освещения в интерьере и изобрел возбуждающе сложные, длительные методы съемки ручной и штативной камерой, которые позволяли снимать целые эпизоды без монтажа. Реальность изображается в «Ивановом детстве» как подобие сна, как серия кошмаров. Сон как воспоминание о прошлом и сюрреальный кошмар как образ реальности перетекают друг в друга и показывают разрушенную войной психику одиннадцатилетнего мальчика.

«Реальный уровень» войны и «фантазийный уровень» снов тесно связаны друг с другом, поскольку существуют одновременно. Здесь противопоставляются антитезы страх/потеря и счастье/мечта. И хотя «сны» частично имеют характер воспоминания, но они не сосредоточены на прошлом. Поэтому они служат исходным пунктом для множества ассоциаций. Это соответствует «логике поэтического» Тарковского: рациональное и эмоциональное, тесно связанные друг с другом, должны преодолеть линейную логику и показать всю сложность жизни. Поэтому в списке приоритетов Тарковского литература, традиционно занимающая в России первое место, стоит лишь на втором месте после кино, и Тарковский приписывает кинематографу совершенно специфическую киноэстетику с особой кинодраматургией, киноритмом и кинопоэзией:

«В кино меня особенно привлекают поэтические связи, логика поэтического. По моему мнению, это лучше всего соответствует возможностям кино как самого правдивого и поэтического вида искусства»¹²⁷.

Поэтические средства в литературе – те же, что и в кино: ритм, рифма, темп, звук, мотив. Это перечисление указывает на возможность и другого сравнения: с музыкой¹²⁸. Несколько сюжетных линий пронизывают фильм каждая в собственном ритме, «один мотив отвечает другому как эхо или как отдаленная рифма», и они развиваются далее, каждая в собственном ритме, цепляясь друг за друга «согласно принципу эпической непрерывности»¹²⁹, до тех пор пока не создадут в итоге эстетическое целое.

Прежде всего две сцены сна представляют собой настоящий апогей фильма, они демонстрируют все мастерство Тарковского, про-

явившееся уже в его первом фильме. Первая сцена, снятая с верху колодца, показывает сначала Иван и его мать — они вместе рассматривают на дне колодца воображаемую звезду. Иван залезает в колодец, чтобы поймать звезду. За кадром внезапно звучит отрывочный диалог солдат — выстрел — колодезная бадья падает на камеру, косынка матери слетает в колодец — мертвая мать лежит рядом с колодцем, вокруг разбрызгана вода. Вторая сцена сна более приятна, но мастерское владение формой — то же. На грузовике сидят Иван и маленькая девочка посреди горы яблок. Начинается теплый летний дождь, и оба ребенка смеются друг над другом и над собой с капающей с мокрых лиц водой. Грузовик едет вдоль великолепной древесной аллеи, однако деревья как будто скопированы с негативной пленки, проносятся вдоль дороги и создают в итоге таким образом жутковатый фон радостной сцены. Внезапно раскрывается плохо закрытый засов — яблоки рассыпаются по низкому берегу реки. Две лошади начинают поедать яблоки. Вся поэзия и лирика, включая и ее мрачные стороны, которые станут главным признаком стиля Тарковского, уже присутствуют в этих обеих сценах.

Формально напрашивается сравнение с Бунюэлем. Как и Педро в фильме «Забытые» («Los Olvidados», 1950), Иван страдает от ночных кошмаров. Не будучи уверенным, какова судьба его матери, он видит во сне ее смерть, видит, как она падает рядом с колодцем, а вода выливается из ведра. Здесь мы снова видим звезду, которая отражается в глубине шахты колодца. Другой сон возвращает Ивана в лагерь. На стене — слова, которые его пугают, которые он не только видит, но и слышит. Колокольный звон и хриплые крики «ура» подчеркивают ужас происходящего, и, как и у Бунюэля, сон — который является здесь наполовину явью — становится потенциальной реальностью, демонстрируя пугающе разрушенное подсознание. Не в ужасе разоблачается война, а в описании того, что она разрушает и чему не позволяет свершиться. Это относится как к Ивану, так и к офицеру Гальцеру и девушке Маше. Их романтическая встреча заканчивается неловким официальным разговором. Только на несколько мгновений, в своего рода дневном сне, когда березы танцуют и издали звучит вальс, Маша смогла забыть о своей униформе. Но поцелуй, который за этим последовал, уже несет отрезвление. Это Холин, а не Гальцев. И действительно, этот поцелуй над траншеей ассоциируется с «надгробным поцелуем», как написал сам Тарковский¹³⁰.

«Иваново детство», не в последнюю очередь, означало разрыв с широко распространенной в советском кинематографе традицией, согласно которой дети на войне изображались смелыми маленькими искателями приключений, которые ни в смелости и чувстве долга ничуть не уступали взрослым и справлялись со всеми выпадавшими на их долю превратностями без особых физических и душевных ран¹³¹. Тем не менее персонажи Тарковского не лишены некоторой

идеальности, которая едва ли соответствует исторической правде войны. И солдаты, и офицеры в худшем случае ворчливы и неловки. Моральные деформации, столь характерные на войне, у взрослых персонажей на экране не показаны. Только характер Ивана более сложен, только он демонстрирует извращающую силу войны. Ребенок напряженно пытается подражать взрослым, и в своей ненависти он абсолютно превосходит их, думающих только о своей защите. Его явный девиз: «я – сам себе хозяин». Он хотел бы справиться даже со своими снами. Он спрашивает боязливо, разговаривал ли он во сне. И когда он видит трофейный альбом с рисунками Дюрера, он, с умным не по годам видом, заявляет, что у немцев вовсе ничего похожего на культуру нет. Только когда речь заходит о финке – ноже, который он хотел бы заполучить, он снова на краткое время становится ребенком.

Но даже фигура Ивана останется недоступной для понимания, если отделить ее от выраженного в его снах «антимира». Если не обращать внимания на этот «антимир» или воспринимать его только как эстетическую эквилибристику, то фильм будет понят неправильно, как иногда и происходило в Советском Союзе. «Какой чудесный ребенок наш Иван! Как он мужественен и смел!» – можно прочесть в кратком изложении содержания фильма «Совэкспортом». И не менее удивительно высказывание Марка Донского, опубликованное в «Литературной газете»:

«Как можно допустить, что наши же люди посылают мальчика на смерть? А вы помните, как согревают маленького героя? Взрослые разливают водку по стаканам и чокаются с ним. Разве это по-людски?»¹³²

Только в свете подобных высказываний можно правильно оценить все значение эксперимента, на который отважился Тарковский. Необычны для советского фильма этих лет и сакральные элементы в образном языке Тарковского: кресты; разрушенная церковь с остатками иконы; колокол в крипте, которая служит убежищем солдатам и Ивану; литургические песни, звучащие с граммофона; название детского концлагеря содержит слово «крест»; река как граница между живущими и мертвыми; световая гамма в различных последовательностях. Тарковский одновременно демифологизирует и сакрализует: Иван – не земной герой, не вундеркинд в советском варианте; он превращается в символ освобождения от земного существования, которое проходит по сценарию, напоминающему те, что изображены в библейском Апокалипсисе¹³³ и в «Божественной комедии»¹³⁴. Земля – долина скорби без надежды; Иван может здесь лишь принять на себя удар судьбы. Жертвуя собой, он становится в один ряд с безгрешным младенцем Иисусом. Это относится и к убиенным детям в концлагере и к детям Геббельса, которые в смерти обретают спасение. Дети как «символизация добра» (слова Тарковского) продолжают миссию Христа. Тем не менее остается спорным, собирался ли сам

Тарковский с самого начала избрать церковь в качестве убежища или же скудный бюджет фильма «заставил» его сделать это:

«Многое нам не удалось, со многим мы не справились. Например, мне советовали выкинуть эпизод со стариком в деревне – мне самому тоже это казалось правильным; но было уже слишком поздно. Противопоставление церкви – война, монастырь – артобстрел уже слишком банально. Но у нас не получилось найти местность, подходящую для менее избитого решения. Командный пункт и позиции должны были, по нашему представлению, располагаться в своеобразно выглядящей фарфоровой фабрике. Все время артобстрела следовало показывать безлюдную картину узкоколейки, по которой нагруженные полуфабрикатами вагонетки двигались под воздействием взрывных волн»¹³⁵.

Как и «Баллада о солдате», «Иваново детство» также проникнуто аурой деревни. Действие фильма происходит исключительно вне города, причем все время повторяющийся мотив березовой рощи должен символизировать не только русскую Родину, но и в целом деревенский характер страны:

*«The birch trees also serve as a reminder that, despite the dramatic and painful changes, imposed by Soviet rule, peasants succeeded in preserving the essence of their national culture. It remained as it has been for centuries»*¹³⁶.

В «Ивановом детстве» природа создает не просто фон военной жизни, но становится отражением эмоционального и физического разрушения. В этом заболоченном, граничащем с нереальностью ландшафте войны люди двигаются как тени. Только в снах-воспоминаниях Ивана природа еще неисторична. Стихии – огонь и вода – изображены в противоположной символике, они символизируют одновременно жизнь и смерть. В фильме есть и мертвая, и живая вода, и уничтожающее, и согревающее пламя. Лишенные листьев, сожженные деревья военного ландшафта образуют лабиринт, в котором блуждают различные персонажи, не достигая своих целей. Даже деревья в снах-воспоминаниях Ивана в основном мертвы.

Фильм получил в прокате в Советском Союзе аудиторию только в 16,7 миллиона зрителей, тем не менее он сразу привлек к себе большое внимание за рубежом и получил «Золотого льва» на кинофестивале Венеции. Итальянские коммунисты обвиняли Тарковского в «мелкобуржуазном формализме» и «догматизме», что выражалось, по их мнению, в его фаталистической убежденности в трагичности истории, которую они интерпретировали как отрицание гуманистического понятия прогресса. В ответ на это в защиту фильма выступил Жан-Поль Сартр в открытом письме главному редактору газеты «Унита»

¹³⁵ Березы служат символом того, что несмотря на драматические и мучительные перемены, навязанные советским режимом, крестьянам удалось сохранить основы своей национальной культуры. Все осталось как было веками (*англ.*)

9 октября 1963 г. Сартр увидел в Иване «самую невинную и самую трогательную жертву войны»: этот мальчик, которого не могут заставить любить, скован жестокостью. Она проникла внутрь него. Сартр увидел в лирических элементах фильма спасительную нежность: древесные корни, паутину в солнечном летнем лесу, «грибной» дождь, лошади, жующие яблоки на берегу реки – картины той эпохи, что длилась, пока история не взвалила безжалостно на плечи людей непосильное бремя¹³⁷.

На известной конференции «О языке кино», организованной в марте 1962 г. Союзом кинематографистов, учитель Тарковского режиссер Михаил Ромм представил собравшимся «Иваново детство» как выдающийся пример нового, подлинно современного киноязыка. После того как в августе того же года фильм был награжден на кинофестивале в Венеции «Золотым львом», Тарковский превратился, наряду с Сергеем Параджановым, в одну из ведущих фигур советского кинематографа; однако это лишь увеличило проблемы с московской кинобюрократией и цензурой.

Война грузинского винодела – «Отец солдата» (1964)

Исторический контекст создания фильма – Кинематограф периода «оттепели» в Грузии

В начале 60-х кинопроизводство активизировалось и в советских республиках с преобладанием нерусского населения – этот феномен в истории кино впоследствии был назван «обособлением национальных кинематографий»¹³⁸. Подлинный ренессанс в годы «оттепели» переживало прежде всего грузинское кино, развитие которого изначально шло по собственному пути, в значительной степени независимому от русского фильмопроизводства¹³⁹.

Киностудии южных советских республик – обычно небольшие – оказались в сталинскую эпоху в особо тяжелом положении. Из около 290 художественных фильмов, которые выпустил Советский Союз с 1945 по 1955 г., только 19 были сняты в центральноазиатских республиках. На счету трех закавказских республик только 22 фильма, из них 12 выпущено грузинскими киностудиями, находившимися еще в относительно привилегированном положении¹⁴⁰. Подъем киноискусства и здесь был связан с появлением нового поколения режиссеров: их отказ от стилистики прошлого имел последствия, сопоставимые с эффектом деятельности их русских коллег.

Простые короткие фильмы этого периода, в реалистичной манере повествующие об обычных людях в конкретной жизненной ситуации, никак не укладывались в сталинскую догматику прошлых лет, и отход

от прежних принципов давался нелегко. Абуладзе рассказывал о горячих спорах с директорами тбилисских киностудий, пытавшимися приостановить съемки фильма «Лурджа Магданы» и сменить режиссеров картины. Потребовалось вмешательство интеллигенции, прежде всего писателей, чтобы довести проект до конца. В то же время образовавшаяся вследствие «оттенели» пропасть между старым и новым искусством была столь велика, что режиссерам предшествующего поколения – таким как Амо Бек-Назаров или Михаил Чиаурели – уже не удавалось создавать хоть сколько-нибудь убедительные работы.

В последующие годы роль Москвы в становлении национальных кинематографий была явно неоднозначной. С одной стороны, создавались благоприятные условия для налаживания кинопроизводства в маленьких, экономически слабых республиках. С другой стороны, центральные власти в большинстве случаев пытались сохранить за собой право голоса в вопросе о содержании выпускаемых фильмов. У всей системы кинопроизводства было две примечательные особенности. Во-первых, постановление о запуске фильма не было на институциональном уровне связано с решением о его распространении. Во-вторых, центр устанавливал минимальные квоты кинопроизводства для каждой отдельной республики. И все же, зачастую после изматывающей борьбы, которую приходилось вести режиссерам, отстаивая свои работы, выходили фильмы, глубоко связанные с традициями национальных кинематографий и далеко отстоящие от навязываемых сверху канонов «социалистического реализма».

Существенное влияние на развитие киноискусства в национальных советских республиках оказывали московские высшие учебные заведения – Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК) и двухлетние Высшие курсы – сценарные (открылись в 1960 г.) и режиссерские (с 1963 г.). Они представляли собой своего рода плавильные котлы, в которых соединялись различные «национальные» стили: здесь у будущих режиссеров великие занятия общепризнанные мастера старшего поколения – Эйзенштейн, Трауберг, Довженко, а так-



Советский плакат к фильму
«Отец солдата»

же их последователи – Савченко, Райзман, Ромм и Герасимов. Выделение «национальных квот» – определенного количества мест для студентов из небольших республик, а также необычайно благоприятная для творчества атмосфера, царившая в Москве с 1955 по 1965 г., плодотворно сказались на молодом поколении талантливых художников.

Новый киноязык, представляющийся близким по духу традициям национального кинематографа, нашел особенно удачное воплощение в работах грузинских киностудий. Отличительной чертой грузинских фильмов является обращение к символике, метафорическое дистанцирование от реальности, поэтическая ирония. Эти черты ярко проявились, например, в шедеврах Михаила Кобахидзе¹⁴¹ и других короткометражных фильмах грузинской школы¹⁴² и особенно отчетливо – в работах Отара Иоселиани¹⁴³. Проблематика многих грузинских фильмов определяется тревогой за неопределенное будущее общества, которое неразрывно связано со своими многовековыми традициями. Некоторые из этих работ снискали зрительскую любовь во всем мире¹⁴⁴. В особой манере, соединившей натурализм с эстетикой выдающегося грузинского поэта XIX века Важи Пшавелы, Тенгиз Абуладзе показывает прошлое, чтобы на его материале решить важные морально-этические проблемы¹⁴⁵. Ставший впоследствии всемирно известным («Покаяние», 1984), режиссер снял свой первый фильм вместе с Ревазом Чхеидзе, начинавшим свой путь как «грузинский неореалист». Их совместный дебют – «Лурджа Магданы» (1955) – получил приз на Каннском кинофестивале. После распада режиссерского тандема оба снимали фильмы о трагизме войны. Так, в фильме Тенгиза Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1963) мальчик воспринимает войну как вторжение чужой, враждебной, высокотехнологичной современной цивилизации в патриархальный мир оставшихся в деревне стариков. Реваз Чхеидзе в фильме 1964 г. «Отец солдата» показал старого крестьянина, который, узнав о ранении на фронте своего сына, оставляет деревню и отправляется на его поиски. В этом советском «дорожном фильме» (road movie) режиссер вместе с замечательным исполнителем главной роли Серго Закариадзе рассказывают, как мир грузинского винодела сталкивается с военным бытом. Старик, глубоко укорененный в деревенской жизни, игнорирует реалии войны. Даже в траншеях он продолжает жить по своим собственным законам, – это послужило в фильме источником юмора и драматизма и в конце концов привело к тому, что исполнитель главной роли стал любимцем советской публики¹⁴⁶.

Содержание

«Отец солдата» рассказывает историю старого грузинского крестьянина-виноградара Георгия Махарашвили, который с гордостью рассказывает, что его отец дожил до 115 лет, и своим поведением доказы-

вает, что готов поддержать эту семейную традицию. Старик, сильный как скала, прощается со своими полями и лозами, которые он деляет и возделывает, и покидает деревню. Фильм начинается, когда уже идет война.

Георгий узнал, что его сын лежит в отдаленном госпитале, и отправился в долгий путь, чтобы увидеть сына и передать ему целый мешок родной домашней еды. Путь очень долгий. В один прекрасный день старик уезжает из деревни, все жители собираются, разговаривают с ним, дают советы. Он молчит, спокойно и задумчиво сидит на телеге, ни одна морщина не движется на его лице.

После многодневного пути он попадает в госпиталь. Бюрократические препоны, встающие на его пути, он преодолевает с самоуверенным упрямством, но его сын Годердзи, старший лейтенант танковых войск, уже вылечился и вновь отправлен на фронт. Он оставляет подарки солдатам в госпитале и отправляется на вокзал, чтобы найти поезд, который бы увез его назад на его грузинскую родину. Там он встречает русского солдата, который рассказывает ему об одном своем грузинском товарище — и по рассказу старик, в конце концов, узнает в нем своего сына. Старик следует за солдатом — ведь он уже заехал так далеко и действительно хочет встретиться с сыном.

В первую же ночь на фронте Георгия будят проезжающие мимо танки. В надежде наконец увидеть сына он бежит на улицу и пытается остановить колонну — безуспешно. На следующее утро в непосредственной близости раздаются артиллерийские залпы: немцы начали наступление, и Георгий попадает меж двух фронтов. Советские солдаты бегут по горящему полю от наступающего сталинского фронта немецких войск. Здесь происходит превращение Георгия в солдата — еще до того, как он наденет форму красноармейца. Он приходит в ярость, увидев, как немецкий солдат расстреливает его тяжело раненного товарища, и убивает его прикладом его же собственного автомата.

Вскоре после этого он появляется в ближайшем штабе советской дивизии и при поддержке русских товарищей требует, чтобы его взяли в армию. В конце концов командующий уступает, Георгий становится солдатом и назначается на пост по охране женщин, стирающих белье на реке недалеко от линии фронта. Когда сражение приближается, он не выдерживает и решает помочь товарищам в окопах. Далее следует монументальная батальная сцена. Пехота — впереди всех бежит Георгий — при массовой поддержке танков, с громкими криками «Ура!» предпринимает отчаянное наступление на немецкие позиции.

Следующая сцена происходит ночью в заснеженном окопе — тем самым нам показывают, что Георгий уже долгое время находится в войсках. Мимо проезжает танк с надписью «На Берлин» — советская армия уже перешла в наступление. Так старик вместе с войсками попадает в Восточную Пруссию и в городе Истербург наконец находит своего сына. Отец и сын оказываются в одном доме, который их час-

ти штурмуют с разных сторон, перекликаются друг с другом с разных этажей, но затем вражеская пуля поражает сына. Отец находит смертельно раненного сына, успевает его обнять, тот на мгновение приходит в сознание, узнает отца — и умирает.

Анализ

Через различные этапы своей одиссеи старик грузин оказывается все ближе к неустойчивой линии фронта кровопролитных сражений лета 1942 г. По мере того, как стираются различия между гражданским населением и солдатами действующей армии, кажущийся беспомощным старик, которого окружающие, волнуясь за его состояние, хотят было отправить домой, превращается в бесстрашного, выносливого солдата, выглядящего к тому же моложе своих лет. По дороге в госпиталь Георгий впервые видит советские войска: стройными рядами под звуки марша проходят они мимо него, являя своей дисциплинированностью разительную противоположность беспорядочной суете, в которой протекала жизнь его родной деревни. Вскоре после этого эпизода он вместе с еще несколькими гражданскими лицами едет на телеге и делится с кучером своим отношением к войне. Война, говорит он, — это «не мое дело», это «для молодых», которые могут сражаться. Прибыв на место, он замечает, что вез его безногий инвалид,двигающийся на протезах примитивной конструкции. И в госпитале ему встречается немало людей, несущих на себе отпечаток военного времени — раненые солдаты, врач, засыпающий от изнеможения, пока Георгий рассказывает о своем сыне. Столкновение героя с войной и ее последствиями достигает своего апогея в сцене, когда Георгий, оказавшись между линиями фронта, взбешенный подлым убийством, жертвой которого стал его молодой русский товарищ, убивает немецкого солдата. Теперь папаша Махарашвили хочет, чтобы его приняли в ряды советской армии, и ему удается даже убедить озадаченного генерала в том, что, несмотря на свой преклонный возраст, он полностью боеспособен. Этот формально-пропагандистский ход делает грузинского солдата героем.

Еще удивительнее, чем переход от пассивности к активности в поведении главного действующего лица, предстает неизменность его внутренней сущности и повседневного образа жизни. Старый виноградарь обладает столь ярко выраженным личностным началом, оно столь прочно укоренено в его душе, что невластной над ним оказывается даже война с ее экстремальными жизненными условиями. Не бесчеловечными критериями и законами войны руководствуется он в своих действиях — даже если ему и приходится убивать, — им движет первозданная сила, желание внушить окружающим людям свои, вневременные, ценности — представления простого крестьянина о расте-

ниях и урожае, о необходимости их сохранения и заботы о них. Собственно говоря, Махараивили любит только своего сына и землю — первого потому, что он отец, вторую потому, что он крестьянин. Понятие «близости к земле» проходит через все действие фильма и постоянно проявляется в поведении главного героя. Даже когда Георгий перед боем роет со своим товарищем окоп, в котором им предстоит укрыться, он в задумчивости растирает землю между пальцев: «Добрая и живая земля». Именно он в заснеженной земле символично находит пограничную табличку с надписью «СССР».

В конечном итоге для старого крестьянина суть совсем не в войне. Его лицо выразительно и спокойно, его тело при кажущейся тяжеловесности удивительно подвижно, особенно когда он разыскивает сына. Его зачастую наивное поведение наиболее ярко проявляется в сцене, когда он пытается в разгар сражения потушить курткой горящее пшеничное поле.

В более поздней сцене, разыгрывающейся вблизи немецкой церкви, старик разговаривает по-грузински с виноградными лозами; они напоминают ему о его родной деревне и вдохновляют его спеть песенку. Но его радость оказалась недолгой: советский танк сворачивает с улицы в поле и подминает первые виноградные лозы своими гусеницами. Георгий бросается под грохочущую громаду и в конечном счете, не без помощи подзатыльников, заставляет экипаж танка признать необходимость изменить направление движения и сохранить лозы. Он внушает им, что уничтожать виноград — такое же преступление, как убивать людей; при этом он показывает на двух стоящих в винограднике немецких детей и предлагает одному их танкистов расстрелять уж и этих «фашистов». Когда старик взывает к совести огрубевшего на войне, с притупившимися чувствами экипажа танка и добивается того, что они сконфуженно объезжают виноградник, который только что чуть не переехали, нам тем самым целенаправленно и явно показывают, по каким принципам должен жить и поступать человек — независимо от ситуации, в которой он оказывается.

Сужая перспективу фильма до точки зрения простого наивного солдата, авторы получают возможность не показывать человеческую и военную некомпетентность, огрехи и ошибки отдельных людей и руководства — то, что являлось темой других фильмов периода «оттепели» о Второй мировой войне.

В батальных сценах Чхеидзе часто впадает в монументальность, присущую «сталинским» военным эпосам. В фильме военные действия показаны красиво и пластично, на заднем плане огромной природной сцены — равным образом далеко отойдя и от документального реализма, и от дистанцированной абстракции, как, например, в «Баладе о солдате» Чухрая, где камера во время танкового наступления немцев двигается эксцентрично и почти невесомо. В плане инсценировки фильм «Отец солдата» ориентируется, скорее, на такие произ-

ведения, как «Сталинградская битва» или «Падение Берлина». Сцена, в которой главный герой, словно разъяренный бог войны, пробивает себе автоматом путь к сыну, штурмуя лестницы занятого немцами здания, напоминает эпизод в фильме Петрова, когда сержант в одиночку освобождает от немцев целый дом в Сталинграде, пробиваясь из подвала на крышу. Подобные сцены – как и, например, откровенно театрально инсценированное прощание Георгия с умирающим сыном на крыше над городом – находятся в противоречии с хроникальной тщательностью детальной прорисовки мелких событий непосредственно перед или после битвы.

В целом режиссерская работа в фильме ничем не выделяется: после блестяще снятой сцены прощания в деревне весь груз ответственности приходится на исполнителя главной роли Серго Закариадзе. Он взваливает войну на свои могучие плечи. По всей видимости, грузинский режиссер в образе упрямого крестьянина хотел создать архетип своего народа. Сама по себе история проста и незамысловата, но как раз это и придает ей универсальность. Как будто бы ничем не примечательный, основанный на привычных кинематографических приемах, фильм тем не менее производит очень сильное впечатление, и этим он обязан бесспорно выдающемуся исполнительскому искусству Серго Закариадзе. Неразрывно связанный с землей крестьянин, истинный солдат и любящий отец – в каждый момент фильма в художественном образе грузинского виноградаря есть что-то общезначимое и символическое. «Отец солдата» безусловно принадлежит к традиционному для грузинской кинематографии жанру трагикомедии, строящемуся на столкновении старых патриархальных жизненных форм с новым средством их художественного воплощения – кино. При этом сюжетная основа трагикомедий может бесконечно варьироваться: так, «Отец солдата» встраивается в галерею забавных зарисовок о деревенских чудаках, в ряд фольклорных комедий, герои которых живут своими мечтами и утопиями и просто не воспринимают или не хотят воспринимать отрицательные стороны реальности. Это приводит к непреодолимой пропасти между реальной жизнью и воображаемой и не может не окончиться трагически. Грузинский режиссер Эльдар Шенгелая так охарактеризовал подобный подход:

«Реализм был и будет продуктом европейского аналитического мышления. Восточная культура всегда стремится не к отображению, а к символическому, притче, орнаменту. А грузинская культура находится на рубеже, как раз между ними»¹⁴⁷.

Один из популярнейших в СССР кинохитов 1965 года, «Отец солдата» вместе с тем принадлежит к числу последних советских фильмов о войне, которые по форме и содержанию можно отнести к эпохе «оттепели». Наступившая вслед за этим эра Брежнева принесла с собой «за-

стой», охвативший не в последнюю очередь и сферу культуры и искусства: новый виток политического консерватизма и усилившаяся цензура вернут кинообраз войны к привычным шаблонам¹⁴⁸.

Примечания

- ¹ Ср.: Cassirer E. Vom Mythos des Staates. Zürich, 1949. S. 367; Kerényi K. Wesen und Gegenwartigkeit des Mythos // Ders. (Hg.). Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967. S. 237; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 159; Eliade M. Mythos und Wirklichkeit. Frankfurt a. M., 1988. S. 175; Koestler A. Der Yogi und der Kommissar. Esslingen, 1950. S. 221 f.
- ² Ср.: Hübner K. Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
- ³ Кассирер проводит различие между «подлинными мифами» и теми, «что созданы индивидуумами – как, например, знаменитые платоновы мифы». В отличие от «подлинных мифов» они были «совершенно произвольно» созданы Платоном. «Он не подчинялся им, он ими управлял в согласии с собственными целями». В противоположность этому в случае «подлинных мифов» картины, в которых миф «живет, не воспринимаются как картины. Они воспринимаются не как символы, а как реальность». Цит. по: Cassirer E. Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt a. M., 1985. S. 66. К «неподлинным мифам» Кассирер относит все формы современного политического мифа. О «технике современных политических мифов» см.: Ebda. S. 360–388.
- ⁴ Berding H. Der politische Mythos in der Theorie Georges Sorels und in der Praxis des Faschismus // Kluxen K., Mommsen W.J. Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. München, 1968. S. 239–252; Berding H. Rationalismus und Mythos. Gesellschaftsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel. München, Wien, 1969.
- ⁵ Ср.: Berding H. Der politische Mythos. S. 251.
- ⁶ Ср.: Weiner A. Making Sense of War. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, 2001; Langenohl A. Erinnerung und Modernisierung. Die öffentliche Rekonstruktion politischer Kollektivität am Beispiel des neuen Rußland. Göttingen, 2000. S. 153–228; Сенявская Е.С. 1941–1945: фронтовое поколение. Историко-психологическое исследование. М., 1995; Hochschild A. The quiet ghost: Russians remember Stalin. New York, 1994. В ходе проведенного Юрием Левадой в ноябре 1989 г. на всей территории СССР опроса «Советский человек» интервьюируемым был, в числе прочего, задан вопрос: «Для нашей страны XX век был богат на события. Какое из них кажется Вам наиболее значительным?» 68,5% опрошенных назвали «Победу во Второй мировой войне» (следующие позиции: «Октябрьская революция» (58,3%), «Смерть Ленина» (41,6%) и «Чернобыльская катастрофа» (41,1%)). В ответе на вопрос «Какие дни Вы воспринимаете как настоящие праздники?» 20% указали на «военные» государственные праздники (23.2. und 9.5.); ср.: Lewada J. Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls. Berlin, 1992. S. 323 f., 333.
- ⁷ Bonwetsch B. Der «Große Vaterländische Krieg». Vom deutschen Einfall bis zum sowjetischen Sieg (1941–1945) // Schramm G. (Hg.). Handbuch der Geschichte Rußlands. Stuttgart, 1992. S. 911.
- ⁸ Ср.: Ebda.

- ⁹ В эпоху сталинизма за исключением высказываний Сталина, которые были изданы под заглавием «О Великой Отечественной войне Советского Союза», не публиковалось практически ничего о Второй мировой войне. Это изменилось только при Хрущеве, когда история войны стала составной частью политики десталинизации. По решению Центрального Комитета КПСС 17 сентября 1957 г. было начато шеститомное издание «Истории Великой Отечественной войны». Издание «История Великой Отечественной войны Советского Союза 1941–1945» вышло в Москве с 1960 по 1965 гг., немецкий перевод – в Берлине в 1962–1968 гг. После смещения Хрущева советская историография Второй мировой войны ударилась в преукрашивание. Апофеозом лживой историографии считается предпринятое при Брежневе двенадцатитомное издание «История Второй мировой войны 1939–1945» (М., 1973–1982; немецкое издание: «Geschichte des Zweiten Weltkrieges». Berlin, 1975–1985). По решению Политбюро от 13 августа 1987 г. новое десяти томное издание «История Великой Отечественной войны советского народа» должно было вернуть правдивость истории войны. Однако эпохальные перемены в традиционных военно-исторических институтах, а также распад Советского Союза сделали невозможным планировавшееся появление этого труда к 50-летию Победы над национал-социалистской Германией. Ср.: *Bonwetsch B.* «Ich habe an einem völlig anderen Krieg teilgenommen»: Die Erinnerung an den «Großen Vaterländischen Krieg» in der Sowjetunion // *Berding H., Heller K., Speitkamp W.* Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen, 2000. S. 145–168; *Ders.* Der «Große Vaterländische Krieg» und seine Geschichte // *Geyer D.* (Hg.). Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen, 1991. S. 167–187.
- ¹⁰ О понятии «советский патриотизм» см.: *Golczewski F., Pickhan G.* Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Göttingen, 1998. S. 66 ff.
- ¹¹ Данные из: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М., 1960–1968; цит. по: *Kenez P.* Soviet cinema in the age of Stalin // *Taylor R., Spring D.* Stalinism and Soviet Cinema. S. 56.
- ¹² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 9–4.
- ¹³ Там же. Л. 128–123, 112.
- ¹⁴ Ср.: *Kenez P.* Der sowjetische Film unter Stalin // *Nowell-Smith G.* (Hg.). Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 354–362.
- ¹⁵ *Kenez P.* Cinema and Soviet Society. S. 194.
- ¹⁶ РГАЛИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 211/210.
- ¹⁷ Ср.: *Engel Ch.* (Hg.). Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, Weimar, 1999. S. 87/88; *Kenez P.* Cinema and Soviet Society. S. 192 ff.; *Shdan W.N.* (Hg.). Der sowjetische Film. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1945. Berlin (Ost), 1974. S. 324 ff.
- ¹⁸ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 2. М., 1961. С. 256.
- ¹⁹ О советском искусстве плаката см.: *Bonnell V.E.* Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkeley, 1997.
- ²⁰ О внутреннем положении Советского Союза во Второй мировой войне ср.: *Barber J., Harrison M.* The Soviet Home Front, 1941–1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II. London, 1991; о немецкой оккупационной политике ср.: *Bartov O.* The Eastern Front, 1941–45: German Troops and the Barbarisation of Warfare. New York, 1986; *Dallin A.* German Rule in Russia, 1941–1945: A Study in Occupation Policies. Boulder, Colorado, 1981; *Overy R.* Russia's War: A History of the Soviet War Effort, 1941–1945. New York, 1998.

- ²¹ О мобилизации киноиндустрии во Вторую мировую войну см.: *Kenez P. Cinema and Soviet Society*. S. 192–195.
- ²² Без учета детских фильмов и документального кино. Данные согласно: *Kenez P. S.* 195.
- ²³ *Писаревский Д.* 100 фильмов советского кино. С. 134–135.
- ²⁴ О личности Эрмлера ср.: *Youngblood D.J. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge, 1992. Kap. 8.
- ²⁵ О создании и восприятии фильма см.: *Bulgakova O., Hochmuth D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*. S. 196 ff.
- ²⁶ Цит. по: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 13/12. В записке Большакова Молотову от 29 октября 1943 г. указывается, что с начала войны снято 35 художественных фильмов. Из них 15 «Боевых киносборников», популярность которых у публики, по словам министра кинематографии, весьма различна. Особой популярностью пользуются фильмы «Машенька», «Георгий Саакадзе», а также «Оборона Царицына». Картина Фридриха Эрмлера «Она защищает Родину», по словам Большакова, занимает только десятое место в списке самых любимых публикой фильмов. Ср.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 123. Л. 81–76.
- ²⁷ *Bulgakova O. Die Mörder machen sich auf den Weg / Ubijcy vychodjat na dorogu. Ein Film in der Tradition russischer Kriegsalmanache // Bulgakova O., Hochmuth D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*. S. 13–15; о риторике советской военной пропаганды ср.: *Barber/Harrison, Soviet Home Front*. S. 68–72.
- ²⁸ *Bulgakova O., Hochmuth D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*. S. 21 ff.; *Kenez P. Cinema and Soviet Society*. S. 198 ff.
- ²⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 6/7.
- ³⁰ Ср.: *Bollag B. From the Avant-Garde to Socialist Realism: Some Reflections on the Signifying Procedures in Eisenstein's Stachka and Donskoi's Raduga // Günther H. (Hg.). The Culture of the Stalin Period*. London, 1991. S. 251–265; *Engel Ch. Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. S. 94/95; *Писаревский Д.* 100 фильмов советского кино. С. 140/141; *Shdan W.N. Der sowjetische Film*. S. 329 ff.; о современном восприятии в Советском Союзе ср.: *Литература и искусство*. 29.01.1944. С. 3.
- ³¹ *Юрнев Р.* Краткая история современного кино. М., 1979. С. 132; ср. также: *Sartorti R. On the Making of Heroes, Heroines and Saints // Stites R. Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington, Indiana, 1995. S. 182–186, 188–190.
- ³² Ср.: *Cottam K.J. Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Nepean, Ontario, 1998. S. 278–395; *Erickson J. Soviet Women at War // Garrard J., Garrard C. (Hgg.). World War 2 and the Soviet People*. London, 1993. S. 50–76; *Smith G.M. The impact of World War II on women, family life, and mores in Moscow, 1941–1945*. Ann Arbor, 1990. S. 129 ff.; об образе женщины в советском кино ср. также: *Franke L. Die Frau mit den vielen Gesichtern – Frauenbilder im sowjetischen Film // Soden K. von (Hg.). Lust und Last. Sowjetische Frauen von Alexandra Kollontai bis heute*. Berlin, 1990. S. 96–102; *Navailh F. The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema // Lawton A. (Hg.). The Red Screen – Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London, 1992. S. 211–230.
- ³³ *Kenez P. Cinema and Soviet Society*. S. 198–199.
- ³⁴ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 2. М., 1961. С. 324; *Kenez P. Cinema and Soviet Society*. S. 196, 205.
- ³⁵ *Писаревский Д.* 100 фильмов советского кино. С. 136–137.
- ³⁶ *Engel Ch. Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. S. 89.

- ³⁷ Ср. об этом первый обзор социальной истории советского послевоенного времени: *Zubkova E.* Russia after the War. Hopes, Illusions and Disappointments. New York, London, 1998. S. 101–109.
- ³⁸ О «теневой стороне Победы» см.: *Werth N.* Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion // *Courtois S. u.a.* (Hgg.). Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. München, 1998. S. 240–267.
- ³⁹ *Koenen K.* Utopie der Säuberungen. Was war der Kommunismus? Berlin, 1998. S. 354.
- ⁴⁰ О ждановщине см.: *Hildermeier M.* Geschichte der Sowjetunion. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München, 1998. S. 716–729.
- ⁴¹ О мифологизации «Великой Отечественной войны» см.: *Arnold S.R.* Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis: Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat. Bochum, 1998; *Tumarkin N.* The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994.
- ⁴² Ср. редакционную статью в газете «Советское искусство», цит. по: *Gregor U., Patalas E.* Geschichte des Films. Bd. 2. S. 424 f.
- ⁴³ Ср.: *Kenez P.* Der sowjetische Film unter Stalin // *Nowell-Smith G.* (Hg.). Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 362.
- ⁴⁴ Ср.: ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 816. Д. 7389. Оп. 86а. Д. 8504.
- ⁴⁵ *Engel Ch.* Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 96, 337.
- ⁴⁶ Например: «Летчики» Юрия Райзмана (1935) или «Валерий Чкалов» Михаила Калатозова (1941).
- ⁴⁷ Ср.: *Davies S.* Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissent 1934–1941. Cambridge, 1997. S. 148 f.
- ⁴⁸ Ср.: *Tumarkin N.* The Living and the Dead. S. 77–78, 112 ff.
- ⁴⁹ Об изображении Сталина в советском кино см.: *Bulgakova O.* Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film // *Loiperdinger M., Herz R., Pohlmann U.* (Hgg.). Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München, Zürich, 1995.
- ⁵⁰ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 87. Д. 1332. Л. 25–20, 19–6.
- ⁵¹ Ср.: *Писаревский Д.* 100 фильмов советского кино. С. 22–23.
- ⁵² ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 50. Д. 2903. Л. 55–54.
- ⁵³ Там же. Л. 51.
- ⁵⁴ Там же. Л. 55.
- ⁵⁵ Это был голос Ю. Левитана, известный публике, прежде всего благодаря тому, что он зачитывал официальные правительственные объявления по радио или громкоговорителю в городах Советского Союза.
- ⁵⁶ Отрывок в пять минут и 20 секунд был в 1953 г. сокращен до четырех минут, так как в некоторых сценах на экране был виден Берия. Ср.: *Hülbusch N.* Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937–1953). Alfeld/Leine, 2001. S. 214, Fußnote 631.
- ⁵⁷ В этой связи ср. также: *Туманова Н.П.* О народности советского киноискусства. М., 1953.
- ⁵⁸ *Hülbusch N.* Im Spiegelkabinett des Diktators. S. 217.
- ⁵⁹ *Ждан В.* Сталинградская битва. О фильме и его создателях. М., 1950.
- ⁶⁰ Ср.: Правда. 09.05.1949; Красная Звезда. 09.05.1949; Известия. 08.05.1949; Вечерняя Москва. 08.05.1950; Правда. 09.05.1950.
- ⁶¹ Ср.: *Turovskaja M.* Das Kino der totalitären Epoche // *Bulgakova O.* (Hg.). Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau–Berlin. Berlin, 1995. S. 239.

- ⁶² Ср. об этом: *Чиаурели М.* Воплощение великого вождя // *Искусство кино*, № 8, 1947. С. 18–20.
- ⁶³ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 51а. Д. 5659. Л. 37–34, 18.
- ⁶⁴ Ср.: *Taylor R.* Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London, 1998. S. 99–122.
- ⁶⁵ Ср. об этом: *Nembach E.* Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. St. Augustin, 2001.
- ⁶⁶ Ср.: *Марьямов Г.Б.* Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992.
- ⁶⁷ РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11к. Д. 168. Л. 42, 67, 74, 82, 83, 86, 87, 92.
- ⁶⁸ Там же. Л. 86.
- ⁶⁹ Там же. Л. 109.
- ⁷⁰ В то время как Кантария является, очевидно, просто кинематографической фигурой типичного грузина, Егоров – историческое лицо, он действительно поднимал флаг над рейхстагом. Ср.: *Золин И.* Великий подвиг народа // *Труд*. 27.01.1950.
- ⁷¹ Ср.: *Hülbusch N.* Im Spiegelkabinett des Diktators. S. 225.
- ⁷² В русло этой политики вписывается и запрет Сталина своим маршалам публиковать мемуары о военном времени; ср.: *Lazarev L.* Russian Literature on the War // *Garrand and Garrand* (Hgg.). World War 2 and the Soviet People. London, 1993. S. 30–31.
- ⁷³ *Штейн А.* Вождь и народ // *Литературная газета*. 21.01.1950.
- ⁷⁴ *Вишневский В.* Падение Берлина // *Культура и жизнь*. 21.01.1950. С. 3–4; ср. также: *Щербина В.* Фильм о великой победе // *Правда*. 25.01.1950. С. 3; *Павленко П.* Киносценарии. М., 1952; *Тарасенков А.* Славные страницы киносценарии (О сценариях П. Павленко) // *Искусство кино*. 1953. № 3. С. 46–56.
- ⁷⁵ *Вишневский В.* Падение Берлина. С. 4.
- ⁷⁶ Ср.: *Hülbusch N.* Im Spiegelkabinett des Diktators. S. 230/231.
- ⁷⁷ О тогдашнем советском восприятии «оттепели» в киноискусстве ср.: *Большаков И.Г.* Советское кино и его значение в развитии социалистической культуры // *Вестник истории мировой культуры*. 1959. № 2. С. 18–34; *Добин Е.С.* Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М., 1961; *Юткевич С.И.* О киноискусстве. М., 1962; Это волнует кинематографистов. Дискуссионные заметки // *Искусство кино*. 1962. № 6. С. 97–99; *Герасимов С.А.* Киноискусство и современность // *Коммунист*. 1961. № 1. С. 84–85; *Он же.* Революционная страстность советского кино // *Коммунист*. 1965. № 18. С. 50–57; Кино в наши дни. Задачи советского киноискусства в свете проекта Программы Коммунистической Партии Советского Союза. Статьи // *Искусство кино*. 1961. № 10. С. 1–18; *Михайлов Н.А.* Искусство, любимое народом. К дальнейшему подъему советского киноискусства. М., 1958; *Толченова Х.* Фильмы и жизнь. Заметки кинокритика // *Коммунист*. 1963. № 14. С. 94–101; *Варшавский Я.Л.* Встреча с фильмом. М., 1961; *Зак М.Х.* Мир экрана. М., 1961.
- ⁷⁸ Ср.: *Woll J.* Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London, New York, 2000. S. 9 ff.; *Johnson V.* Rußland nach dem Tauwetter // *Nowell-Smith G.* S. 600–611.
- ⁷⁹ О последствиях доклада ср.: *Beyrau D.* (Hg.). Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956. Bremen, 1988; *Filtzer D.* Die Chruschtschow-Ära. Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR, 1953–1964. Mainz, 1995. S. 28 ff.; *Tompson W.J.* Khrushchev: A Political Life. London, 1995. S. 143 ff.
- ⁸⁰ «Закрытый доклад» Хрущева, цит. по: *Talbott S.* Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg, 1971. S. 564.
- ⁸¹ Ebda.
- ⁸² О военной литературе при Хрущеве ср.: *Beitz W.* Krieg als immerwährendes Thema // *Ders.* (Hg.). Vom «Tauwetter» zur Perestrojka. Bern u.a., 1994. S. 159–185; Ke-

ep J.L.H. Last of the Empires: A history of the Soviet Union 1945–1991. Oxford, New York, 1995. S. 120–131; Tumarkin N. The Living and the Dead. S. 110 ff.; о политике в сфере культуры: Beyrau D. Intelligenz und Dissens: die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen, 1993. S. 156 ff.; Taubman W., Khrushchev S., Gleason A. Nikita Khrushchev. New Heaven, London, 2001.

⁸³ Термин «оттепель» восходит к роману писателя Ильи Эренбурга «Оттепель» (1954–1956) и употребляется по отношению ко всем сферам искусства.

⁸⁴ Об изменившемся принципе изображения человека в кино периода «оттепели» ср.: Козинцев Г. Гуманизм советского кино // Коммунист. 1961. № 18. С. 72–80; Исаева К.М. Наш современник на экране. М., 1961; Петровский М. О времени и о тебе. Образ современника в советском киноискусстве // Юность. 1961. № 7. С. 72–79.

⁸⁵ О международных успехах советского киноискусства ср.: Большаков И. Советские фильмы на экранах мира // Искусство кино. 1959. № 9. С. 120–124; Кацев И. Советские фильмы и зарубежный зритель // Искусство кино. 1961. № 3. С. 22–27; Побеждает правда. Успех советского киноискусства на мировом экране // Искусство кино. 1961. № 2. С. 1–6; Садуль Ж. Три переполненных зала. Успех советских кинофильмов во Франции // Культура и жизнь. 1959. № 8. С. 58–59; Зоркая Н.М. Советские фильмы на зарубежном экране. М., 1987.

⁸⁶ Ср.: Мачерет А.В. Художественные течения в советском кино. М., 1963.

⁸⁷ Ср.: Аристарко Г. История теории кино. М., 1966; Арнхейм П. Кино как искусство. М., 1960; Хови Т. Сквозь волшебный кристалл... Проблемы кинематографии // Искусство кино. 1962. № 10. С. 123–127; Дакен Л. Кино – наша профессия. М., 1963; Дискуссия в Вильпре. Отчет о беседе советского кинорежиссера Г. Чухрая с французским режиссером К. Шабролем // Искусство кино. 1962. № 5. С. 128–135; Фельдман Д., Фельдман Т. Динамика фильма. М., 1965; Лодсон Д.Г. Фильм – творческий процесс для языка и структуры фильма. М., 1965; Он же. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960; Мартен М. Язык кино. М., 1959; Менвелл П. Кино и зритель. М., 1957; Сантиц Д. Мысли об искусстве кино // Дружба народов. 1962. № 4. С. 196–203; Сароян. У. Для чего существует кино? Статья американского писателя // Искусство кино. 1960. № 11. С. 147–148; Ваше мнение? Ответы зарубежных деятелей кино на анкету жюриала «Искусство кино» // Искусство кино. 1961. № 10. С. 129–130.

⁸⁸ Ср.: Госфильмофонд СССР. Летят журавли. М., 1972 (Киносценарий Виктора Розова). Главный мотив – молодая женщина с ярко выраженной мимикой на фоне возвышающихся руин – был предвосхищен в фильме Бориса Барнета «Однажды ночью» (1945). Центральной фигурой этого фильма является девушка, помогающая скрываться раненым советским парашютистам на крыше разрушенного дома.

⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 617. Л. 41–3. Когда сценарий 17 июня 1956 г. обсуждался на киностудии «Мосфильм», эта сцена уже была вычеркнута. Ср.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 619.

⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 620.

⁹¹ Например, «Возвращение Василия Бортникова» (1953, реж. В. Пудовкин) и «Кубанские казаки» (1950, реж. И. Пырьев).

⁹² Ср., в т.ч., рецензии в США: Film Quarterly. 3/1960. S. 42; в Италии: Rivista del Cinematografo. 3/1959. S. 106; а также, например: Lefevre R. Quand passent les cigognes // Chevalier J., Egly M. Regards neufs sur le cinema. Paris, 1963; Gregor U. Wenn die Kraniche ziehen // Filmkritik. 5/1959.

- ⁹¹ Ср.: *Elbe M.* Die trojanischen Kraniche. Zu einem sowjetischen Film // *Deutsche Tagespost*. 12.08.1958; *Linnerz H.* Durchbruch zur Weltklasse: Der Zug der Kraniche // *Echo der Zeit*. 17.08.1958.
- ⁹² Искусство кино. 1957. № 2. Цит. по: *Engel Ch.* (Hg.). Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, 1999. S. 120.
- ⁹³ Ср.: *Туровская М.* Да и нет // Искусство кино. 1957. № 12. С. 18.
- ⁹⁴ Этот фильм характеризуется Ричардом Сайтсом следующим образом: «an elegiac if inelegant love poem, that millions recited as if it were a prayer; that women repeated as tears streamed down their faces; that men adopted as their own expression of the mystical power of a woman's love» (*Stites R.* Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1992. S. 101).
- ⁹⁵ Ср.: *Seeblen G.* Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg, 1980.
- ⁹⁶ Ср.: *Visarius K.* Wenn die Kraniche ziehen // *Krieg und Frieden, atomare Bedrohung*. Frankfurt a. M., 1988. S. 137 ff.
- ⁹⁷ Ср.: *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 33–43; *Трояновский В.* Летят журавли. Третий века спустя // *Киноведческие записки*. 1993. № 17. С. 49–56; Нея Зоркая так описывала значение «Журавлей»: «above all in the fact that the screen told, with feeling and pathos, the story not of a glorious exploit but of guilt and atonement. The central character of the film could under no circumstances [...] be a positive example, yet the authors refused to pass judgement on the girl Veronika who, under tragic circumstances, betrayed the memory of her bridegroom killed at the front. The technique was also new. [...] The vibrant and intimitable human life returning to the screen to employ and rediscover the entire wealth of the metaphor, composition, and rhythms of cinematic poetry». (*Zorkaia N.* The Illustrated History of the Soviet Cinema. New York, 1991. S. 212).
- ¹⁰⁰ Об операторском искусстве Урусевского см.: *Меркель С.* Угол зрения. М., 1980.
- ¹⁰¹ О личности Бондарчука с современной советской точки зрения см.: *Ignatjew N.* Sergei Bondartschuk. Berlin (Ost), 1967; с автобиографической точки зрения см.: *Бондарчук С.* Желания чуда. М., 1981.
- ¹⁰² Ср.: *Arnold S.R.* Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis. S. 68 ff.
- ¹⁰³ Ср.: *Engel Ch.* Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 123.
- ¹⁰⁴ *Писаревский Д.* Вторая жизнь литературного образа // Искусство кино. 1959. № 6. С. 88.
- ¹⁰⁵ Ср.: *Woll J.* Real Images. S. 91 f.
- ¹⁰⁶ *Зис А.* Против ревизионизма в эстетике // Искусство кино. 1958. № 9. С. 136.
- ¹⁰⁷ Ср.: *Козинцев Г.* Из рабочих тетрадей. 1958–1969 годы // Искусство кино. 1989. № 1. С. 96–97; *Зоркая Н.* О ясности цели // Искусство кино. 1959. № 4; о тогдашнем восприятии в Советском Союзе ср. также: *Woll J.* Real Images. S. 88–92.
- ¹⁰⁸ Ср.: *Shlapentokh D., Shlapentokh V.* Soviet cinematography 1918–1991. Ideological conflict and social reality. New York, 1993. S. 138 f.
- ¹⁰⁹ *Варшавский Я.* Потребность молодой души // Искусство кино. 1960. № 1. С. 31; о тогдашнем восприятии в Советском Союзе см. также: *Аграненко С.* С любовью к героическому; *Игнатьева Н.* Это нужно людям; *Ростоцкий С.* От имени поколений; *Воробьев Е.* Я вам жить завещаю // Искусство кино. 1960. № 1; *Woll J.* Real Images. S. 96–99.
- ¹¹⁰ Ср. *Engel Ch.* Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 124–126, 340; *Снейдерман И.* Баллада о солдате // *Мервольф Н.* Молодые режиссеры советского кино. Сб. ст. Л., М. С. 108–109.
- ¹¹¹ Ср.: *Mozer I.* Die Ballade vom Soldaten // *Krieg und Frieden, atomare Bedrohung*. Frankfurt a. M., 1988. S. 14.

- ¹¹² Аннинский Л. Шестидесятники и мы. С. 49.
- ¹¹³ Там же. С. 51.
- ¹¹⁴ Ростоцкий С. От имени поколений. С. 66–67.
- ¹¹⁵ Воробьев Е. Я вам жить завещаю. С. 70.
- ¹¹⁶ Цит. по: Аннинский Л. Шестидесятники и мы. С. 46.
- ¹¹⁷ Туровская М. «Баллада о солдате» // Новый мир. 1960. № 4. С. 250.
- ¹¹⁸ Фомин В. Все краски света. М., 1971. С. 65–66.
- ¹¹⁹ Ср.: Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt a. M., 1985; о кинотворчестве Тарковского см., например: Jansen P.W., Schütte W. (Hgg.). Andrej Tarkowskij. München, Wien, 1987; Johnson V.T., Petrie G. The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fuge. Bloomington, 1994; Le Fanu M. The Cinema of Andrej Tarkovsky. London, 1987; Turovskaja M., Allardt-Nostitz F. Andrej Tarkowskij, Film als Poesie – Poesie als Film. Bonn, 1981.
- ¹²⁰ Jansen O.W., Schütte W. (Hgg.). Andrej Tarkowskij. Reihe Film Bd. 39. München, Wien, 1987. S. 88.
- ¹²¹ В шестидесятые годы руководители киностудий нередко использовали детские фильмы в качестве дебютного опыта для молодых режиссеров. Маленький бюджет, при котором часто дебютировали два недавних выпускника, позволял минимизировать финансовые потери в случае провала. Поэтому в эти годы почти все будущие талантливые режиссеры дебютировали в «детском» жанре, что однако влекло за собой возникновение, помимо «Иванова детства», целого ряда высокохудожественных фильмов: «Сережа» (1960, реж. Данелия и Таланкин), «Мой друг Колька» Митты и Салтыкова, в Грузии дебютировали Тенгиз Абуладзе и Реваз Чхеидзе («Лурджа Магданы», 1955), в Киргизии – Лариса Шепитько («Зной», 1963), в Таджикистане – Владимир Мотыль («Дети Памира», 1963), в Литве – Жалакевичус («Живые герои», 1960). Ср.: Engel Ch. Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 151.
- ¹²² Ср. Об этом, например: Anninski L. «Iwans Kindheit» von Tarkowski. Eine gesprengte Idylle // Sowjetfilm. 6/1972. S. 18–20; Baecque A. de. Andrei Tarkovski. Paris, 1988. S. 51–54.
- ¹²³ Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. S. 214.
- ¹²⁴ Jansen O.W., Schütte W. Andrej Tarkowskij. S. 93. В «Солярисе» (1972) эту функцию перенимает «создание Кельвина Хари, поскольку возникает в мире Соляриса как «новорожденная». О концепции «спасения» в кинотворчестве Тарковского ср.: Kirsner I. Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen. Stuttgart, Berlin, Köln, 1996. S. 203–206.
- ¹²⁵ Ср.: Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 250.
- ¹²⁶ Цит по: Filmstellen VSETH/VSU. 1989/90. S. 150–151.
- ¹²⁷ Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. S. 20. Эта кинопоэзия, по словам Туровской, была «художественным переворотом» в советском и российском кинематографе. Ср.: Turovskaja M., Allardt-Nostitz F. Andrej Tarkowskij. S. 89.
- ¹²⁸ Туровская находит параллели кино Тарковского как с музыкой, так и с поэзией. Ср.: Turovskaja M., Allardt-Nostitz F. Andrej Tarkowskij. S. 88.
- ¹²⁹ Jansen O.W., Schütte W. Andrej Tarkowskij. S. 88.
- ¹³⁰ Tarkovski A. Iwans Kindheit // Filmstudio 39. Zeitschrift für Film. 5/1963. S. 3 ff.
- ¹³¹ Ср.: Зоркая Н. Черное дерево и реки // Искусство кино. 1962. № 7. С. 103.
- ¹³² Цит. по: Stempel H. Iwans Kindheit // Filmkritik. 11/1963. S. 535.
- ¹³³ «Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела. Второй

Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью [...]. Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. [...] и третья часть вод сделалась полыньей, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки. Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была так, как и ночи» (Откровение Иоанна Богослова, 8, 7–12).

¹³⁴ Ср., например: «Я каменею, и стонать нет силы» (Данте, «Божественная комедия», «Ад», Песнь тридцать третья, 49).

¹³⁵ Цит. по: *Stempel H.* Iwans Kindheit // *Filmkritik*. 11/1963. S. 532.

¹³⁶ *Shlapentokh D., Shlapentokh V.* Soviet cinematography 1918–1991. S. 141.

¹³⁷ Ср.: *Filmstellen VSETH/VSU*. 1989/90. S. 151.

¹³⁸ Ср.: *Engel Ch.* Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 116 ff.; о «многонациональном» советском кино ср.: *Бушин В.* Наследники великаиа. О развитии национального киноискусства союзных республик // *Дружба народов*. 1968. № 1. С. 219–234; *Чахирьян Г.П.* Многонациональное советское киноискусство. М., 1961; Единое, многонациональное. О развитии советского киноискусства // *Дружба народов*. 1962. № 12. С. 239–246; *Маматова Л.Х.* Многонациональное советское киноискусство. М., 1982; *Маматова Л.Х.* Пришло зрелое время... О национальном характере советского киноискусства // *Дружба народов*. 1970. № 10. С. 223–236; *Писаревский Д.* Многонациональное советское кино // *Искусство кино*. 1962. № 4. С. 100–111; *Вайсфельд И.В.* Наше многонациональное кино и мировой экран. М., 1975; *Вайсфельд И.В.* Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства. М., 1968.

¹³⁹ Ср.: *Канделаки Д.* Кино и искусство. Тбилиси, 1957.

¹⁴⁰ Как следует из донесения Комитета по кинематографии при ЦК КПСС «О состоянии производственно-технической базы художественных киностудий в союзных республиках» от 17 ноября 1952 г., тбилисские студии материально были обеспечены лучше, чем студии других национальных союзных республик. ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 86. Д. 2491. Л. 6–1.

¹⁴¹ См., например, «Свадьба» (1964).

¹⁴² См., например, «Кувшин» Ираклия Квирикадзе (1971).

¹⁴³ «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970).

¹⁴⁴ См., например, фильм Мераба Какашавили «Большая зеленая долина» (1967) или работу Ланы Гогоберидзе «Рубежи» (1968).

¹⁴⁵ «Мольба» (1967), «Древо желания» (1976).

¹⁴⁶ Ср.: *Папава М.* Отец солдата // *Искусство кино*. 1965. № 6; *Коган Л.Н.* (ред.). Кино и зритель: опыт социологического исследования. М., 1968. С. 111.

¹⁴⁷ Цит. по: *Engel Ch.* Geschichte des sowjetischen und russischen Films. S. 168.

¹⁴⁸ О советском кино эры Брежнева см.: *Golovskoy V., Rimberg J.* Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982. Ann Arbor, 1986; *Ямпольский М.* Кино без кино // *Искусство кино*. 1988. № 6. С. 88–95; *Туровская М.* К проблеме массового фильма в советском кино // *Киноведческие записки*. 1990. № 8. С. 72–78.

СОВЕТСКОЕ КИНО В СЗО И В ГДР

Киностудия ДЕФА и кинополитика СЕПГ (1945–1956)

Кинополитика всегда была в ГДР составной частью социалистической культурной политики, хотя кинематограф как самостоятельное и новое искусство при этом всегда стоял особняком по отношению к традиционным жанрам в общей концепции «социалистической» культуры. В табели о рангах жанров искусства позиция СЕПГ не являла собой исключение: кино придавалось высокое значение. Следуя приписываемым Ленину словам «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹, коммунистическое движение в Германии рассматривало кино прежде всего как средство коллективного воздействия на массы.

Тем не менее коммунистическая политика в сфере культуры в Восточной Германии после 1945 г., несмотря на то что этот советский принцип был сразу перенят, лишь изредка целенаправленно обращалась к социалистическому кинематографу. По большей части это объяснялось тем, что коммунистическое понимание политики, основанное на традиции материалистического понимания истории времен II и III Интернационала, трактовало проблемы культуры как второстепенные, зачастую – как не стоящие внимания. КПГ/СЕПГ не могла даже обратиться к наследию мастера коммунистической пропаганды и члена КПГ времен Веймарской республики Вилли Мюнценберга, поскольку тот незадолго до своей таинственной смерти в 1940 г. во французском изгнании порвал со сталинизмом².

В завершающий период Второй мировой войны КПГ поначалу обратилась к кинематографу с чисто прагматическими целями. Председатель КПГ Вильгельм Пик сам признавал недоработки партии в вопросах кино. Существует короткая запись Пика, не предназначавшаяся для печати: «Мы (партия) не занимаемся кино – Народный союз кинематографии – (Мюнценбергер) – ...»³ Больше на эту тему Пик ничего не писал.

Однако осенью 1944 г. руководство КПГ в советском изгнании разработало первые планы грядущей работы в сфере кинематогра-

фа, хотя они и не содержали конкретных и практически применяемых концепций развития кино. Проводились совещания на тему, как сохранить материально-техническую базу немецкой киноиндустрии и какие основные функции должно играть кино в деле воспитания населения в Германии после разгрома фашизма. Однако обсуждались и мероприятия по национализации кинопромышленности, а также «суть тенденций в кино» и «создание нового типа исторического фильма»⁴. Эти мероприятия являлись составной частью программы действий КППГ по созданию «борющейся демократии», в которой политические проекты в духе старой тактики Народного фронта Коминтерна играли столь же важную роль, как и опирающаяся на традиционное восприятие культуры концепция «революционизма», которая отвергала мгновенный переход к социализму и культурные альтернативы. В качестве одной из ближайших целей эта программа предусматривала безусловную ликвидацию фашистской идеологии в Германии. Кино должно было оказывать поддержку этой политике⁵. Однако кино занимало отнюдь не самое высокое место в иерархии приоритетов функционеров КППГ в деле переустройства культуры. Это тем более удивительно, что национал-социалисты как раз умело использовали массовое воздействие кинематографа в своих целях. Но восприятие кино германскими коммунистами вскоре изменилось.

После капитуляции Третьего рейха и начала союзной оккупации в советской зоне оккупации очень быстро было налажено сотрудничество между Советской военной администрацией в Германии (СВАГ) и КППГ, которое не в последнюю очередь касалось и культурных вопросов. В августе 1945 г. было основано Центральное германское управление народного образования с входящим в его состав подотделом «Искусство и литература», отвечавшим и за сферу кино. В Управлении народного образования главенствовали коммунисты, подотделом «Искусство и литература» руководил Герберт Фольксман, член КППГ/СЕППГ. В октябре 1945 г. по указанию СВАГ и после согласования с Центральным секретариатом КППГ был сформирован так называемый «киноактив». После этого совместная работа всех этих инстанций в сфере кино начала постепенно приобретать конкретные очертания. «Киноактив» в основном состоял из коммунистов, обладавших определенным опытом в работе в кинематографе; во времена Третьего рейха они остались в Германии и частично примкнули к Сопротивлению. Важнейшей задачей этого органа стала подготовительная деятельность по созданию в СЗО нового немецкого кинематографического общества⁶.

Оно было создано под названием Акционерное общество «Немецкий фильм» (Deutsche Film AG, DEFA). 17 мая 1946 г. общество ДЕФА получило из рук руководителя Политотдела СВАГ полковника С.И. Тюльпанова лицензию на кинопроизводство. В торжествен-

ной речи Тюльпанов подчеркнул массовый характер кино и призвал ДЕФА внести вклад в демократическое строительство Германии, а также в «в излечивание душ немцев от остатков нацизма и милитаризма, в воспитание немецкого народа, особенно молодежи, в духе подлинной демократии и гуманизма». Названные в речи Тюльпанова ключевые принципы соответствовали культурно-политическим задачам, поставленным в приказе СВАГ № 51 от 4 сентября 1945 г., которые советская оккупационная власть намеревалась воплотить в жизнь в СЗО совместно с КПГ/СЕПГ⁷. Первая производственная программа ДЕФА и первые кинофильмы являли собой довольно прямое отражение этих общих целей СВАГ и СЕПГ в период перехода к новой политической системе: поначалу отсутствовала явная ориентация на социализм, имела место надпартийная и плюралистическая координация в сфере культуры и общественной жизни, пропагандировался «антифашизм». Само руководство СЕПГ не высказывалось по вопросам кинематографа, поначалу оно передало практическое руководство киноэкспертам, однако при этом внимательнейшим образом следило за развитием кино. Единственным общественным мероприятием, посвященным кино, стал Конгресс работников кино, который состоялся лишь в июне 1947 г. и прошел совершенно безрезультатно, поскольку кинематографисты не смогли прийти к единому мнению о будущих целях своего творчества. С точки зрения кинополитики наибольшее значение имел доклад Ханса Клеринга – актера и первого директора ДЕФА. В качестве образца, на который должно равняться немецкое кино, он привел последние картины советского кинематографа и тем самым выступил за переход к социалистическому реализму⁸.

Тем временем за кулисами шел процесс захвата власти. СЕПГ стремилась не просто сохранить господствующее положение в политической системе Восточной Германии, которого она добилась с помощью Советского Союза, но и укрепить его в долгосрочной перспективе. Внутри самой ДЕФА в 1947–1948 гг. неоднократно осуществлялась формальная и неформальная перестройка, имевшая целью укрепление власти СЕПГ⁹.

Без влияния СВАГ подобные мероприятия не были бы возможны. Решающий шаг к упрочению господства СЕПГ в кинематографе был сделан 3 ноября 1947 г. Согласно договору между Советом министров СССР и ДЕФА было решено трансформировать ДЕФА в «германо-советское акционерное общество», со следующим процентным соотношением: 55% у советской стороны и 45% в руках ДЕФА. Этот правовой статус сохранялся вплоть до полной передачи киностудии новообразованной ГДР в начале 1950 г. Для СЕПГ важнейшее значение имел дополнительный протокол к этому договору. В нем договаривающиеся стороны пришли к соглашению о том, что особый комитет, уже созданный при Центральном секретариате СЕПГ, станет «внут-

ренным органом» ДЕФА, который будет контролировать планирование производства, замысел, съемочный материал и прокатный вариант снимающихся фильмов. Кроме того, кадровая политика ДЕФА должна была отныне согласовываться с кадровым политическим отделом при Центральном секретариате СЕПГ¹⁰. С помощью этого договора, который может считаться ключевым документом в деле ранней политизации кино в СЗО/ГДР, были созданы предпосылки для формирования системы авторитарного киноискусства, тем более что ДЕФА являлась единственной разрешенной кинофирмой и не было даже мыслей об изменении ее монопольного положения.

Основание ГДР, начало «холодной войны» и усиливающаяся поляризация конфликта Восток – Запад не могли не повлиять на кинополитику ДЕФА. При этом поначалу у СЕПГ не было даже необходимости издавать специальную кинодирективу (таковая последовала только в 1952 г.): достаточно было указания на «ясный курс на стороне Советского Союза», чтобы начать «сталинизацию» кино в СЗО/ГДР¹¹. Она протекала на двух взаимозависимых уровнях. На первом уровне, в институциональной сфере, усиливались механизмы политического контроля над кинопроизводством. Внутри СЕПГ начиная с середины 1949 г. за вопросы кино отвечал не Отдел культуры, а Отдел агитации, что выставляет в особом свете последовавшие изменения политической стратегии СЕПГ по отношению к кино. Кроме того, в начале 1950 г. приступила к работе Комиссия ДЕФА при Политбюро СЕПГ (преемница Кинокомиссии при Центральном секретариате СЕПГ). Она стала важнейшей идеологической инстанцией по вопросам кино и отвечала за прием всех снятых фильмов.

В Комиссию ДЕФА для определения политической правильности кинофильмов входили высокопоставленные функционеры СЕПГ, кроме того, на заседания дополнительно приглашались члены правления ДЕФА. В начале комиссии возглавлял Антон Акерманн, отвечавший в партийном руководстве за вопросы культуры и воспитания, позднее руководителем стал Херманн Аксен, глава Отдела агитации ЦК СЕПГ¹². В ходе киноконференции СЕПГ в сентябре 1952 г. в дополнение к Комиссии ДЕФА был также создан – по советскому образцу – Государственный комитет кинематографии; в его компетенцию входили примерно те же вопросы, но степень его влияния была довольно ограниченной. На этой институциональной основе кинополитика проводилась до начала 1954 г. Только после основания Министерства культуры в январе 1954 г. – запоздалой культурно-политической реакции на необходимость предпринимать какие-то действия после беспорядков 17 июня 1953 г., а также после включения кино в сферу ответственности подотдела Министерства культуры Главное управление «Фильм» постепенно изменились условия существования киноискусства в ГДР. Однако ощутимых послаблений в административной системе до 1956 г. не наблюдалось.

С рубежа 1949/50 г. изменилась основная тенденция создания художественного кино на киностудии ДЕФА: фильмы должны были иллюстрировать строительство ГДР путем противопоставления старого и нового – согласно идеологическим предписаниям и по аналогии с общеполитическими изменениями. Имевшая место до того весьма интенсивная обработка фашистского прошлого отошла на второй план, и антифашистский напор предыдущих лет несколько ослабел. Между 1949 и 1951 г. в отдельных картинах еще делались попытки продолжить дискуссию о немецкой истории после 1933 г. Но с 1952 г. «антифашизм» в новых фильмах, пропагандирующих «социализм», целком превратился в один фасад. Это выражалось в исключительно черно-белых тонах, которыми гипертрофированно изображался конфликт ГДР и ФРГ, и в приписывании «фашизма» и «антифашизма» соответствующим общественным формациям. Тот факт, что соответственным образом падал художественный уровень фильмов ДЕФА, несомненно объясняется также и тугой сетью политического контроля и придилок со стороны цензуры. Это часто отпугивало режиссеров и прокладывало дорогу на экран все большей серости и однотонности.

Институциональное переплетение между СЕПГ и ДЕФА являлось, однако, только одной причиной усиливающегося упрощения изобразительных средств киноискусства. На втором уровне «сталинизация» кино в ГДР шла путем политического насаждения сверху и идеологического расширения во все стороны так называемого «социалистического реализма» – в большей степени доктрины, нежели теории искусства. Если в первые годы после войны КПГ/СЕПГ считала себя обязанной продолжать национальные традиции высокой буржуазной культуры¹³, то в дальнейшем навязываемая Советским Союзом политика «нового социалистического искусства» вытеснила эту точку зрения. Вскоре, однако, выяснилось, что концепция классицистически выстроенной высокой культуры вполне уживается с консервативными принципами так называемого социалистического реализма, особенно если речь заходит о противодействии модернистским художественным направлениям, которые не позволяли вписать себя в жесткую схему искусства¹⁴. Социалистический реализм был художественной доктриной, состоящей из множества принципов, не подлежащих изменению.

К важнейшим принципам этого художественного направления относились:

- «партийность» искусства (то есть безусловное согласие с ведущей ролью компартии во всех вопросах, касающихся искусства);
- воспевание жизни при «социализме» средствами искусства;
- типическое изображение типических характеров при типических обстоятельствах в различных общественных формациях;
- позитивное изображение героя, вера в «силу человека» (то есть вера в правильность партийной политики);
- возвеличивание «социалистического» идеала красоты¹⁵.

Вполне очевидно, что иерархия этих принципов и они сами по себе имели мало общего с марксистской теорией искусства¹⁶. Социалистический реализм фактически означал привязку искусства и литературы к линии партии.

Уже в 1947 г. немецкая общественность вынуждена была реагировать на высказывания советских офицеров, работавших в сфере культуры, которые по идеологическим соображениям были нацелены на противодействие тенденциям развития культуры в западных зонах¹⁷. Хотя в этот период СЕПГ еще придерживалась тактики плюрализма в культурной политике, но параллельно ходу политического развития в «холодной войне» она все отчетливее склонялась к социалистическому реализму, который, однако, еще не назывался «социалистическим». В 1948 г., вновь по инициативе советской стороны – руководителя Отдела культуры СВАГ майора Александра Дымшица – разгорелись так называемые «дебаты о формализме»¹⁸. Тем самым был найден ключевой термин для унификации искусства: «формализм». Первая волна дискуссий о формализме в СЗО продолжалась примерно до середины 1949 г. и уже успела нанести ощутимый ущерб культурному ландшафту. Слово «формализм» никогда не получало точного определения и должно было служить для описания всего противоположного, отличающегося и не вписывающегося в политику СЕПГ. Штефан Хейманн, руководитель Отдела культуры и воспитания ЦК СЕПГ и член Комиссии ДЕФА, четко выразил глубинные мотивы этих искусственно подогреваемых дебатов:

«Дискуссии о формализме по сути своей – не что иное, как идеологическая борьба с буржуазно-империалистическими воззрениями в сфере культуры»¹⁹.

После основания ГДР интенсивность «идеологической борьбы» еще более усилилась. Малопочетным эпигеем второй волны дискуссий о формализме стало принятое в марте 1951 г. решение ЦК СЕПГ «Борьба против формализма в искусстве и литературе, за прогрессивную немецкую культуру». Этим заявлением СЕПГ недвусмысленно продемонстрировала, что единственная признаваемая линия в сфере культуры в ГДР – та, что определяется ею самой. С помощью лишенных смыслового содержания высказываний, таких, как «формализм означает разложение и уничтожение самого искусства» и «все течения и трактовки искусства, которые отделяют искусство от жизни и ведут к абстракции, являются объективной помощью империализму», партия стремилась приписать еще существовавшим в ГДР многочисленным критическим голосам вражеский характер, чтобы получить возможность выступить против них всеми мыслимыми средствами²⁰. С другой стороны, как показала Леонора Кренцлин, пленум по вопросу о формализме использовался СЕПГ также и для того, чтобы продемонстрировать идеологию изоляции от Запада, что в это время отвечало основным интересам советской политики²¹.

При этом кино в официальных дебатах о новом искусстве в ГДР играло в лучшем случае второстепенную роль. Конгресс по формализму, по сути, не коснулся вопроса о кинематографе и не оставил после себя существенных следов в этом направлении. Уточнение задач, поставленных со стороны Политбюро к идеологической работе Комиссии ДЕФА в сентябре 1951 г., носило, скорее, подтверждающий более ранние решения характер и фиксировало уже существующие авторитарные структуры кинематографа²². Только в связи со II Партийной конференцией СЕПГ в июле 1952 г. в резолюции Политбюро «О подъеме прогрессивного немецкого киноискусства» кино было открыто включено в планирование называвшейся отныне «социалистической» культурной политики. В качестве выдающихся и прогрессивных СЕПГ именovala те снятые в 1952 г. фильмы, которые пропагандировали «социалистический» путь ГДР и при этом рьяно дистанцировались от Запада и его образа жизни. Тем не менее резолюция Политбюро требовала, прежде всего, фильмов, посвященных задачам борьбы за мир и национальное единство Германии²³. Этот парадокс только на первый взгляд кажется неразрешимым. С одной стороны, СЕПГ проповедовала единство «нации» и «культуры», с другой – делала все, чтобы выглядеть лучшей альтернативой в Германии. Сходным образом часто были «выстроены» и представления о «культуре»: наряду с «национальной» концепцией существовал также и «социалистический» реализм. Однако если сравнить важность этих представлений на практике, то придется признать абсолютное доминирование социалистического реализма самое позднее после 1952 г. Ответственные лица при ДЕФА санкционировали заданную СЕПГ линию на киноконференции в сентябре 1952 г. Выступления на конференции стереотипно воспроизводили весь канон социалистического реализма и тем самым цементировали идеологический потенциал кинематографа в ГДР²⁴. Параллельно этому в теоретических рассуждениях киноведческих журналов комментировались отдельные примеры формализма и социалистического реализма. При этом достижения нового кинематографа ГДР превозносились в самых восторженных тонах; от всех прочих видов и стилей киноискусства критика решительно дистанцировалась, причем в типичной для стран социалистического лагеря шизофренической манере, когда самым сильным нападкам подвергались критически-прогрессивные или левосоциалистические воззрения и голоса, показанные в кинематографе иных стран, например, в итальянском неореализме²⁵. Отныне социалистический реализм мог беспрепятственно утверждаться в кино; до 1956 г. – а в различных интерпретациях и существенно позже – он оставался господствующим направлением в искусстве ГДР.

Культурная политика ГДР после 1945 г. – и во многом вплоть до 1955/1956 гг. – лавировала между четырьмя взаимосвязанными культурно-политическими стратегиями, не концентрируясь, однако, ни на

одной из них. Во-первых, КПГ/СЕПГ в первые послевоенные годы следовала концепции, которая не подразумевала культурный разрыв с немецкой традицией и стремилась наследовать прогрессивным тенденциям классической культуры прошедших столетий. Она пыталась, прокламируя сохранение и упрочение национального культурного наследия, воплотить в жизнь культурную политику, согласно которой буржуазно-гуманистические традиции в сфере образования должны стать доступными всем слоям населения. В своем стремлении воспринимать немецкую культуру сравнительно незатронутой эпохой Третьего рейха и с точки зрения, по которой существовавшие произведения немецкой культуры рассматривались как важнейшее воспитательное средство в деле переустройства общества, партия шла навстречу чаяниям множества видных интеллектуалов, которые открыто формулировали схожие идеи о развитии Германии после войны²⁶. Интегративные аспекты этой «концепции высокой культуры», проводимой СЕПГ ради привлечения союзников, сохранялись в политике только до основания ГДР; после этого все разговоры о «высокой культуре» и «национальном культурном наследии» были нацелены на постоянное подчеркивание перманентного стремления к германскому единству.

Вторая опора культурной политики СЕПГ проистекала из вынужденно тесных связей с Советским Союзом. Социалистический реализм целиком утвердился в СССР и подлежал перенесению в ГДР. «Ждановщину», хоть и не без сопротивления, но все же довольно болезненно смогли насадить и в ГДР. Наконец, после 1952 г. доминирующие принципы соцреализма однозначно стали превалировать над концепцией «сохранения национального культурного наследия».

Оба этих элемента культурной политики тесно взаимодействовали, выполняя функцию противодействия развивающейся американской массовой культуре, которая все больше становилась неразрывной составной частью культуры ФРГ и притягательная сила которой – прежде всего для молодежи – наблюдалась и в ГДР. Стратегию культурной изоляции от Запада можно рассматривать как третий столп культурной политики СЕПГ.

Перед четвертым аспектом в беспомощности останавливались все политики ГДР, хотя этот вопрос, а именно – проблема прошлого – постоянно витал в воздухе. Как относиться к национал-социалистическому искусству? И как должна относиться «социалистическая» культура к эстетике Третьего рейха? Этот феномен был практически полностью проигнорирован, и это является одним из важнейших упущений официально декларируемого «антифашизма» в ГДР²⁷.

Главная проблема культурной политики СЕПГ заключалась в том, что не удалось свести эти четыре основные стратегии в жизнеспособную концепцию развития культуры, что, вероятно, было заведомо невозможно. Поэтому СЕПГ пошла по наиболее легкому пути и взяла за

основу своей культурной стратегии доктрину социалистического реализма. Кино при этом, с одной стороны, являлось составной частью общей культурной политики СЕПГ, а с другой – явно выделялось на общем фоне по причине своей важности в деле воздействия на массы. Поэтому СЕПГ воспринимала киноискусство в меньшей степени как искусство и в большей мере – как инструмент политической пропаганды.

Кинопрокат и международные связи

Создание предприятия «Прогресс-Фильм»

В июле 1945 г. советская государственная прокатная организация «Союзинторгкино» начала прокат художественных фильмов в советской оккупационной зоне и в Берлине. В качестве чисто советского предприятия в 1945 г. в Восточном Берлине было основано акционерное общество «Линза». Ему поначалу принадлежало множительное производство для цветных фильмов в Кепенике, а также множительное производство для черно-белых фильмов в Йоханнестале. 1 января



Ballade vom Soldaten

Der Mensch, die Jugend, die Liebe und der Krieg



Плакат к фильму «Баллада о солдате», выпущенный в ГДР



Die Stalingrader Schlacht

(ERSTER TEIL)

Regie: Wladimir Petrow - Buch: Nikolaj Wirtz
Kamera: Jurij Jekaltitschik - Musik: Aram Chatschaturjan

In den Hauptrollen,

Alexej Dikij, Jurij Shumikij, N. Simonow,
B. Liwanow, M. Schfrauch, N. Tscherkassow,
M. Astangow

Dieses zu den Überwältigendsten der Weltproduktion
zählende Filmwerk zeigt die Wahrheit der für die ganze
Welt entscheidenden Schlacht um Stalingrad und ist Beispiel-
gebend für alle Kämpfe, die um den Frieden der Welt kämpfen.
Auf den Internationalen Filmfestspielen 1949 in Moskau
wurde der Film mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Erstaufführung

am 16. September 1949 in den Filmtheatern von

Magdeburg	Stendal	Aschersleben
Dessau	Köthen	Burg
Bernburg	Quedlinburg	u. a.

«Сталинградская битва». Рекламный проспект «Совэкспорта»

1946 г. к делу подключилось общество «Совэкспорт», а с 17 мая 1946 г. – также и ДЕФА со студиями в Бабельсберге и Йоханнестале. Предпринять первые шаги по организации кинематографа СВАГ поручила тем, кому она доверяла – например, вернувшемуся из советской эмиграции актеру Хансу Клерингу, получившему блестящее специальное техническое образование киноэксперту Курту Метцингу, который в 1944 г. вступил в нелегально действовавшую КПГ, или например, юристу Альбургу Вилькенингу, имевшему политически незапятнанное прошлое – он поначалу руководил студиями в Йоханнестале. Крупные студии в Потсдаме-Бабельсберге, принадлежавшие УФА*, оставались до 1948 г. закрыты советской администрацией²⁸.

В октябре 1948 г. ДЕФА организовала собственную фирму, оформленную как общество с ограниченной ответственностью, для проката своих фильмов. Помимо головной конторы в Восточном

* Студия УФА (Universal Film Aktiengesellschaft) основана в 1910 г. Крупнейшая в Германии и первая крупная киностудия в Европе; на ней снимались, например, «Метрополис» Ф. Ланга и «Голубой ангел» Й. фон Штернберга. После 1933 г. – под контролем Министерства пропаганды; на студии снимались исключительно музыкальные комедии с Марикой Рекк и патриотические фильмы.

Берлине были организованы филиалы в Лейпциге, Дрездене, Эрфурте и Шверине. Однако прокат ограничивался фильмами ДЕФА, в то время как распространение советских, западногерманских фильмов и старых картин студии УФА оставалось по-прежнему в руках «Совэкспорта». 11 июля 1950 г. оба этих предприятия, занимавшихся прокатом, были соединены в предприятие «Прогресс-Фильм ГмбХ». 30 июня 1955 г. «Совэкспорт» как партнер вышел из совместного предприятия и ограничился с тех пор поставкой советских фильмов. Выход «Совэкспорта» из предприятия произошел по случаю передачи всех так называемых «советских акционерных обществ» в «немецкие руки». С 1 июля 1955 г. предприятия «Прогресс-Фильм» стало «народным предприятием» и получило задание покрывать все производственные расходы ДЕФА за счет поступлений от проката²⁹.

В результате этого «Прогресс-Фильм» постоянно стоял перед дилеммой: с одной стороны, он должен был выполнять финансовый план. Это было возможно только с помощью западных фильмов, которые по большей части не соответствовали культурно-политическим требованиям режима к киноискусству, а иногда даже потворствовали «мелкобуржуазным тенденциям» и тормозили «процесс формирования самосознания», которым руководили официальные инстанции. С другой стороны, предприятие должно было выполнять культурно-политические задания путем демонстрации по преимуществу «прогрессивных» фильмов; однако часто они привлекали лишь малое число зрителей.

Международные торговые отношения киностудии ДЕФА

1 октября 1950 г. ДЕФА приступила к созданию собственной системы зарубежного проката, из которой сформировалось Народное предприятие «Иностранная торговля ДЕФА». Этот «Инторг ДЕФА» отвечал за покупку всех иностранных фильмов, предназначенных для проката в ГДР. Договоры заключались при участии «Прогресс-Фильма» и зарубежных прокатных фирм. Для этого или зарубежные представители приезжали в Восточный Берлин, или представители «Инторга ДЕФА» отправлялись за рубеж. Потраченные деньги «Инторгу ДЕФА» возмещал «Прогресс-Фильм»; зарубежные фильмы оплачивались по системе обменов или взаимозачетов. При заключении договоров представители ДЕФА были связаны инструкциями Государственной кинопрокатной комиссии, включенной в 1953 г. в Министерство культуры. Она состояла из представителей «Инторга ДЕФА», «Прогресс-Фильма», Главного управления «Фильм», Министерства народного образования и культуры, Центрального Совета Союза свободной немецкой молодежи, пионерской

организации, Национальной народной армии, Немецкого телевидения и Студии синхронизации ДЕФА; каждая из этих организаций делегировала в комиссию по одному представителю. Решения этой Комиссии по вопросам выбора, покупки и проката зарубежных фильмов в ГДР подлежали обязательному выполнению и могли быть отменены только по прямому указанию Совета министров ГДР. Наряду с культурно-политическими соображениями на решения Комиссии влияли и наличествующие для закупки фильмов денежные средства³⁰.

Западные фильмы, выбиравшиеся Комиссией, в основном были представлены социально-критическими картинами, которые должны были послужить доказательством негативного образа западного общественного порядка, который рисовала пропаганда СЕПГ, или же развлекательными фильмами, которые закупались по причине нехватки подобной продукции в качестве уступки вкусам публики и для выполнения финансового плана³¹.

С другой стороны, идеологические и догматические эстетические соображения цензуры не раз обращались и против фильмов из стран восточного блока. Так, например, в конце пятидесятых и в начале шестидесятых годов лучшие польские картины в кинотеатрах ГДР не демонстрировались³².

Судя по всему, в качестве источника информации о достижениях кинематографа в социалистических «братских странах» «Инторг ДЕФА» использовал, не в последнюю очередь, дипломатические представительства ГДР. Второй секретарь посольства в Москве доктор Таунтц писал в Министерство культуры, информируя ответственные инстанции в Восточном Берлине, что в советской столице «все говорят» о фильме «Баллада о солдате»:

«Этот фильм характеризуется здесь как один из лучших за последние годы и заступает в этом качестве на смену фильму "Судьба человека"»³³.

Иногда, в случае менее важных фильмов, бывали и отказы от обговоренной покупки — по причине «непригодного исходного материала». Это техническое объяснение касалось, например, фильма «Начало» (СССР, 1962), в котором показана жизнь одного мальчика во время блокады Ленинграда во Второй мировой войне³⁴.

Студия синхронного перевода ДЕФА

Фильмы, которые приобретал «Инторг ДЕФА», вместе с протоколом заседания Государственной комиссии, допустившей тот или иной фильм к прокату, передавались художественному руководителю и главному сценаристу Студии дублирования, располагавшейся в районе Берлин-Йоханнесталь. В отдельных случаях «Объединение на-

родных предприятий кинопроизводства»³⁵ давало особые указания, предписывавшие определенные изменения текста, купюры или выявление необходимых политических моментов и общественно-социальных тенденций. В общей сложности с 1945 г. по 1961 г. в СЗО/ГДР было продублировано свыше 700 художественных фильмов. С 1960 г. студия, к тому времени уже ставшая самой большой и технически оснащенной во всем восточном блоке, дублировала по заказу Восточно-берлинского телевидения и зарубежные фильмы, предназначенные только для телевизионного показа³⁵.

Таким образом, с 1953 по 1960 г. складывается следующая картина деятельности студии³⁶:

Год	Всего	Художественные фильмы	Полнометражные документальные фильмы
1953	117	41	9
1954	88	34	5
1955	100	67	4
1956	215	57	9
1957	206	86	3
1958	266	103	10
1959	306	123	10
1960	336	109	8

Разумеется, эта же процедура распространялась и на все импортируемые фильмы – за исключением кинопродукции СССР. Советские фильмы для государственной кинопрокатной монополии «Прогресс-Фильм» оставлял «Совэкспорт», тогда как «Инторг ДЕФА» отвечал за остальные фильмы в репертуаре проката «Прогресс-Фильма». Соответственно, советские фильмы не проходили процедуру допуска в Главное управление «Фильм». Получая от студии фильмокопирования данные о длительности фильма, эта инстанция только выдавала карты допуска и регистрировала введение фильма в прокат. Тем самым советские фильмы в отличие от кинопродукции стран народной демократии, западных стран и студии ДЕФА принципиально не подвергались предварительному контролю³⁷.

Отдел киноконтроля ГУ «Фильм» протоколировал дискуссии по вопросу допуска фильма к прокату, и соответствующие протоколы затем представлялись в различные инстанции киносектора. К протоколам прикладывались краткий пересказ и анализ фильма, а также обоснование его допуска или запрета, предложения по переработке и купюрам, технические данные, информация о дате начала проката, об ограничениях для молодежи и об особых условиях показа.

* «Vereinigung der volkseigenen Betriebe des Filmwesens» (VVB Film) – организация, пришедшая на смену расформированному Главному управлению «Фильм».

Распространение и производство фильмокопий

Распространение фильмов осуществлялось на основании следующей их классификации:

Фильмы категории А

«Основополагающие» фильмы (преимущественно производства СССР и ДЕФА) – политически ориентированные или агитационно-актуальные фильмы, посещение которых частично организовывалось сверху;

Фильмы категории В

«Общепрогрессивные» фильмы (производства СССР, стран народной демократии и студии ДЕФА, однако и отдельные западные фильмы общественно-критической направленности, например, фильмы итальянского неореализма);

Фильмы категории S

Развлекательные фильмы (производства западных стран).

Репертуар каждого кинотеатра должен был, по мере возможности, состоять на 50% из фильмов категории А и В и на 50% – из фильмов категории S. Но поскольку для фильмов категории А производилось 60 копий, для фильмов категории В – 40 копий, а для фильмов категории S – только 20 копий, последние не так быстро могли дойти до конкретного кинотеатра. Поэтому окружные предприятия кинопоказа постоянно соревновались друг с другом, пытаясь добиться для фильмов категории А и В такой же или даже большей посещаемости, как и для S-фильмов. Нередко директора кинотеатров подправляли свои отчеты в пользу кинопродукции категорий А и В. Для некоторых фильмов категории А проводились даже специальные соревнования за наибольшее число посещений зрителями³⁸.

В целом, распространение копий осуществлялось по следующей схеме: сначала каждый округ получал по одной копии той или иной кинокартины, затем отдельным избранным округам раздавались оставшиеся копии. Таким образом, одну копию директора округов могли неограниченно показывать и продлевать показы в кинотеатрах. Оставшиеся копии, например, в течение трех месяцев обходили все кинотеатры трех северных округов, а затем передавались следующей группе округов – в обмен на копии других фильмов. После того как поэтапно оказывались пройденными все округа, копии распределялись сразу по всем округам и запускались в кинотеатры в качестве повторного фильма. Эта система кинопоказа, введенная в середине 1959 г., позволяла «специализированно» показывать определенные фильмы в определенных округах большим числом копий, например, фильмы о проблемах сельской жизни в районах преимущественно аг-

рарной структуры. Каждая копия должна была демонстрироваться не менее 470 раз, однако зачастую становилась непригодной уже после 300 показов³⁹.

Советское кино в Советской зоне оккупации и в первые годы существования ГДР – Между культурно-политическими целями и ожиданиями зрителей

Вступление советских войск в Германию в 1945 г.

Когда весной 1945 г. советские войска приближались к Берлину, национал-социалистская пропаганда все еще презрительно говорила о «прибытии жалких отщепенцев»⁴⁰. К такого рода высказываниям примешивалась пропаганда о жестокостях врага, нацеленная на то, чтобы разжечь в населении чувство угрозы и тем самым мобилизовать его, заставить продержаться в бесперспективной борьбе последних недель войны⁴¹. Для гражданского населения падение военного режима, бегство побежденной армии и простых жителей в первые дни советской оккупации были преимущественно связаны с негативными впечатлениями. За длительными военными действиями последовали грабежи и разбои со стороны солдат Красной Армии. Кроме того, во время вступления советских войск и позднее в оккупированных областях происходили массовые изнасилования отдельными частями советских вооруженных сил⁴². Показательным в смысле отношения немецкого гражданского населения к русским солдатам является следующее свидетельство о первых днях оккупации в земле Саксония-Анхальт:

«Русские вошли дисциплинированно. [...] Казалось, они не прочь брататься, по-детски легко вступали в контакт – до этого такую непосредственность мы наблюдали только у цветных американских солдат. Над их попытками освоить незнакомые технические механизмы, например, велосипед, смеялась вся рыночная площадь. [...] Чувствовалось взаимное любопытство и усталость, но вместе с тем и облегчение – от сознания того, что когда-нибудь и можно надеяться, скоро, они вернутся домой – в основном, это были 18–20-летние мальчики. Однако спустя некоторое время стали учащаться жалобы на ночные выходы. С наступлением темноты они собирались в группы, часто от них разило шнапсом; они ходили от двери к двери и требовали впустить их. Если они не добивались желаемого, то били стекла и вдребезги расколачивали посуду; нередко это были те же русские, которые накануне приносили детям подарки»⁴³.

Подобное восприятие советской оккупации во всей ее противоречивости, необъяснимость поведения русских солдат, представление о собственном культурном превосходстве, равно как и сохранение расистских стереотипов у немецкого населения — все это типичные черты немецкого послевоенного сознания.

Деятельность Советской военной администрации в Германии

После окончания войны Советская военная администрация с самого начала придавала большое значение возрождению культурной жизни. Советские офицеры по культурной части часто демонстрировали

«почти фанатичное почитание искусства и художников, соединенное с верой в то, что занятие искусством хорошо уже само по себе, а во времена неуверенности и страданий является важнейшей потребностью людей».

Таково наблюдение американского офицера-контролера в Берлине в июле 1945 г.⁴⁴

Действительно, Советская военная администрация в Германии уже в 1945–1946 гг. попыталась, хотя и в довольно скромных масштабах, привлечь на свою сторону население при помощи культурных инициатив. Выбор культуры как инструмента сближения с населением был весьма оправдан, поскольку сразу после конца войны господствовало полное отсутствие интереса к политике. При этом, однако, существовало явное стремление к развлечениям, которые могли отвлечь от убогих будней.

Норман Наймарк показал, что начинавшаяся пропаганда должна была донести до немецкого населения две идеи:

«Во-первых, немцы должны были усвоить, какими средствами народы Советского Союза преодолели «невероятные трудности», что должно было представить проблемы Германии в ее восстановлении после войны менее удручающими и бесперспективными. Во-вторых, докладчики получили указание подчеркивать, что Советы решили все проблемы своего развития и даже достигли вершины современной цивилизации уже в первой половине 1941 г., до нападения Германии на Советский Союз. Другими словами: проблемы с советскими солдатами или недостатки в организации военного управления должны быть отнесены не на счет каких бы то ни было слабостей советской системы, а на счет опустошений в развязанной немцами войне»⁴⁵.

Эта установка соответствовала пропагандистской цели оккупационной власти — устранить предубеждения населения по отношению к СССР, чему должны были служить и музыкальные представления и показы советских фильмов⁴⁶.

Для этого уже до основания ГДР в октябре 1949 г. в Советской зоне оккупации существовала организация, целью которой было вовлечение населения в советскую общественную систему и советскую культуру: в 1947 г. в Советской зоне оккупации было основано «Общество изучения культуры Советского Союза», переименованное летом 1949 г. в «Общество германо-советской дружбы» (ОГСД). Пропаганда в пользу Советского Союза отвечала совместным интересам советской оккупационной администрации и СЕПГ. В соответствии с этим и советские, и немецкие инстанции участвовали в разработке концепции и проведении пропаганды. ОГСД являлось долгое время совместным немецко-советским проектом, однако в пятидесятые годы советское влияние в нем уменьшилось и возросло влияние СЕПГ⁴⁷.

Чтобы познакомить максимально широкие круги населения ГДР с помощью советских фильмов с жизнью в Советском Союзе, ДСФ получило в октябре 1949 г. от «Совэкспорта» 18 полнометражных картин, 25 документальных фильмов, а также ряд короткометражных культурных фильмов для мероприятий Общества. Речь шла исключительно о фильмах советского производства⁴⁸.

Демонстрация кинофильмов и реакция публики

В целом демонстрация советских фильмов соответствовала цели Советской военной администрации – постепенно ликвидировать «анти-советские» настроения немецкого населения и знакомить его с «достижениями советского искусства», что, однако, вступало в противоречие с также практиковавшимся советской стороной показом старой кинопродукции студии УФА. Впрочем, эту прагматическую уступку немецкой публике делали все оккупационные державы⁴⁹. В 1945–1946 гг. в крупных городах и в советском секторе Берлина демонстрировалось 30% немецких и 70% советских фильмов, в маленьких городах соотношение обычно было противоположным (70:30%)⁵⁰. Показ предвительно отцензурированных «старых немецких», т.е. снятых до 1945 г., фильмов также помог за сравнительно короткий промежуток времени полностью снабдить работающие кинотеатры фильмами – метод, одобрявшийся отнюдь не всеми немецкими коммунистами⁵¹. Значительный процент продукции студии УФА в кинопрограммах Советской зоны оккупации противоречил принципам СЕПГ и ДЕФА. Однако до тех пор, пока ДЕФА не была в состоянии производить достаточное количество фильмов, потребность в них должна была покрываться иным путем. Не в последнюю очередь по этой причине сильно возросло число советских фильмов в общем кинопоказе.

Однако когда речь шла о советской кинопродукции, посвященной тематике «Великой Отечественной войны», эта политика вела к конфликтам между Советской военной администрацией и немецкими ин-

станциями. Например, ссылаясь на дух Потсдамских соглашений, согласно которым немецкая молодежь должна была воспитываться в духе «антимилитаризма» и «мирного сосуществования», ответственное за воспитание молодежи подразделение Управления народного образования часто отказывалось давать разрешение на показ советских фильмов о войне⁵². Некий сотрудник Министерства народного образования в Саксонии обосновывал это тем, что фильмы этого жанра встречают у детей и юношества непонимание и способны вызывать соответствующие негативные реакции. Так, например, показ военных жестокостей встречается насмешками, первые примитивные белогвардейские танки сравниваются с вермахтовскими и тем самым целиком не воспринимаются сама идея этих фильмов. Кроме того, по его словам, возникающий из-за такой реакции молодежи беспорядок в кино мешает взрослой публике и тем самым ослабляет воспитательный эффект и в отношении нее; молодые люди просто не доросли до подобных показов.

«Не говоря о том, что поведение детей портит всякое позитивное художественное воздействие, это безответственно — показывать детям эти фильмы»⁵³.

Однако не только молодежь воспринимала советские фильмы о войне в послевоенное время с непониманием. Также и немецкие интеллектуалы, благодаря своему антифашистскому мировоззрению и вытекающему из него жизненному опыту во времена национал-социализма, часто стояли в оппозиции к советским художественным фильмам, в которых, по их мнению, виделись слишком явные параллели с кинопродукцией других тоталитарных государств. Рассказанный Барлогом эпизод может быть назван типичным примером такого подхода, а его реакция — симптоматичной. Так, например, писатель и режиссер Болеслав Барлог описывает в мемуарах свое столкновение с советским кинематографом в послевоенное время:

«В один из этих вечеров давали сначала фильм о стахановцах: шахтер отбивал уголь непрерывно в течение тридцати шести часов и когда снова поднялся на гору, был встречен бурными овациями. Мне это показалось нелепым, и я сказал лишь: «У нас бы такому коллеги уж показали, где раны зимуют». Уже от этого русские стали хмуриться. Затем последовал фильм о Сталине. Дедушка Сталин во всех возможных позах: как полководец, склонившись над картой, как крестьянин, на тракторе, целующий детей, ухаживающий за старушкой и т.д. Киноофицер спросил нас, каково наше мнение. Большинство сказали от страха: очень хорошо. Я был в ярости и произнес несколько критических слов, которые завершил таким предложением: «Гитлер и Муссолини наверняка перевернулись в гробу, поскольку они не додумались до такого византизма». Теперь русские рассердились. Двери в комнату с накрытыми столами остались на этот раз закрытыми, собрание переругалось...»⁵⁴

Разумеется, советская администрация не могла терпеть подобные высказывания, и они приводили к открытым «опровержениям» в ежедневной прессе Советской оккупационной зоны:

«...разумеется с конца войны в Германии не демонстрировались советские фильмы с милитаристскими тенденциями – по той простой причине, что таких фильмов нет. Если отдельные ленты содержат батальные сцены, то речь при этом идет или о произведениях исторического характера, или о фильмах, которые изображают события российской Октябрьской революции и по своему совершенно отчетливому замыслу являются не милитаристскими, а напротив – однозначно антивоенными»⁵⁵.

Публика воспринимала явное доминирование советских фильмов весьма по-разному. Чисто пропагандистские ленты из Советского Союза зрители заведомо отвергали, в то время как картины без явных плакатных политических высказываний, содержащие элементы развлекательного, сказочного или приключенческого жанра, часто встречались с благодарностью. Не в последнюю очередь по этой причине «сталинистские» фильмы о войне в Советской оккупационной зоне и в ГДР первых лет практически, за редкими исключениями, не показывались. Только эпос о Сталине грузина Михаила Чиаурели «Падение Берлина», а также мифологизированное изображение событий войны в «Сталинградской битве» Владимира Петрова были продемонстрированы публике СЗО/ГДР в 1949 и 1950 гг.⁵⁶

Культ Сталина в ГДР (I) – «Падение Берлина»

Изначально в СЗО не существовало культа личности Сталина, сравнимого с официальной культурой в Советском Союзе. Осенью 1949 г., одновременно с образованием ГДР, предполагалось ввести в восточногерманском государстве новую политическую культуру, в которой Сталин занимал бы соответствующее почетное место, подобно тому, как это было в СССР уже на протяжении двадцати лет. Апогеем этой кампании стало 70-летие Сталина 21 декабря 1949 г.; тут проявилась, пусть и скорее случайная, параллель с Советским Союзом, где культ личности Сталина впервые стал нагнетаться к его 50-летию⁵⁷. Этот день явил собой вообще один из апогеев сталинского культа в целом: Сталинское «семидесятилетие в декабре 1949 г. превратилось в заслоняющую собой все вокруг оргию международного воспевания – истинную какофонию миллионов голосов, среди которых по образцу речитатива и арии выделялись «великие песни» значительных поэтов и художников своего времени»⁵⁸.

Немецкому населению следовало разъяснить, в чем его интерес в почитании государственного и партийного шефа оккупационной державы. То есть необходимо было не только импортировать те элемен-

ты культа, которые развились в Советском Союзе, но и соединить в пропаганде понятия «Сталин» и «Германия», чтобы культ личности Сталина сочетался с национально ориентированной пропагандой руководства СЕПГ. Поэтому Сталин отныне постоянно обозначался в прессе ГДР как «лучший друг немецкого народа». ГДР должна была иметь собственную традицию почитания Сталина. С помощью включения возможно более широких слоев населения в культ личности Сталина СЕПГ могла доказать, насколько успешно она сама уже способствовала интеграции ГДР в советскую систему⁵⁹.

В рамках этой кампании партией было дано, среди прочего, следующее поручение массовым организациям:

«...демонстрация фильмов, в которых роль и личность Сталина выдвигается на первый план»⁶⁰.

В этой связи особое значение имел фильм Чиаурели «Падение Берлина». Впервые он был показан на большом экране в июне 1950 г.; его отчетливо читаемая основная идея нашла свое отражение и в рекламе фильма на территории ГДР, отныне также подвергавшейся сталинизации. Так, в программке «Совэкспорта», наряду с фотографиями торжествующих красноармейцев и поучительными цитатами о «немецко-советской дружбе», можно было прочитать следующие слова:

«Когда в мае 1945 г. пал Берлин, у народов началось ликование. Защитники жизни, солдаты Сталина, взяли штурмом оплот смерти. Над разрушенным куполом рейхстага развевался не полосатый флаг Дженерал Моторс, Нозерн Стил, Стандарт Ойл, которым убийство народов во Второй мировой войне принесло 52 миллиарда долларов прибыли; над рейхстагом развевался не перечеркнутый красным крестом флаг Черчилля, который только 6 июня 1944 г. открыл второй фронт, обещанный Сталину в 1942 г., – открыл только для того, чтобы в число победителей фашизма не попали народы Западной Европы; над Берлином развевался не украденный у героического французского народа вишистско-фашистскими коллаборационистами и голлистскими долларовыми марионетками триколор. Над столицей Германии развевался флаг Ленина и Сталина, знамя освобождения народов»⁶¹.

Восточноберлинской премьере в июне 1950 г. придавалось такое большое общественное значение, что министр-президент Отто Гротеволь посетил ее совместно с Петром Павленко в качестве официального государственного гостя. Корреспондент ГДР сообщал о длинных очередях перед кинотеатром и частых аплодисментах с мест, в то время как его западноберлинский коллега рассказывал, что слышал, как присутствовавшие высшие лица обсуждали недостатки фильма⁶². Тем не менее даже западная пресса не смогла удержаться от некоторого восхищения монументальным размахом советского киноспектакля⁶³.

Плакат к фильму «Падение Берлина», выпущенный в ГДР



При этом обращает на себя внимание реалистичное восприятие фильма, которое многим журналистам в ГДР явно мешало воспринимать прилет Сталина в Берлин непосредственно после взятия рейхстага как составную часть художественной свободы в духе социалистического реализма. Так, например, Фердинанд Андерс из газеты «Национал-Цайтунг» трактует его как сцену прибытия Сталина на Потсдамскую конференцию⁶⁴.

«Падение Берлина», хотя и рецензировался современной ему прессой ГДР как документальный (1) фильм и восхвалялся в духе сталинистской фразеологии того времени⁶⁵, не достиг ожидавшегося от него воздействия на восточнонемецкое население и настолько игнорировался зрителями, что многие кинотеатры перестали его демонстрировать раньше запланированных сроков. Бывший руководитель прокатной студии «Прогресс-Фильма», Зигфрид Зильберманн, писал об этом:

«Из-за фашистской пропаганды против Советского Союза (...) у части нашего населения имеется определенное предубеждение против советских фильмов. Требуется большая сила убеждения, чтобы постепенно привлечь этих людей на сторону советского искусства кино, которое обладает великой традицией»⁶⁶.

А в марте 1959 г. в киноведческой газете ГДР, «Дойче фильмкунст», можно было прочесть следующие строки о ситуации с советским кинематографом в послевоенной Германии:

«Предубеждение многих людей против серьезного произведения киноискусства наиболее сильно проявляется в числе посетителей советских

фильмов; ибо советское кино предъявляет к публике наиболее серьезные идейные и политические требования. При этом иные скрывают свое предубеждение против нового советского фильма за преувеличенным восхвалением советского немого кино»⁶⁷.

Недостаточный поток посетителей советских фильмов нельзя, однако, объяснить исключительно воздействием фашистской пропаганды или предубежденностью против серьезного киноискусства. Антипатия немецкой публики не в последнюю очередь происходила от сомнительного художественного качества почти всех фильмов, которые были сняты в СССР в позднесталинский период и ничем не напоминали великие произведения советского немого кинематографа. То, что именно в этом была основная причина сдержанности публики, в меньшей степени в предубеждении против всего советского – наличие которого, впрочем, также нельзя отрицать – доказывает тот поворот, который произошел в отношении к советскому кино, когда оно достигло новых художественных вершин после выхода таких произведений, как «Летят журавли» или «Судьба человека».

Культ Сталина в ГДР (II) – «Сталинградская битва»

Рецензии восточногерманской прессы на военный эпос «Сталинградская битва», который впервые был показан двумя отдельными частями в начале 1950 г., также были в высшей степени хвалебными и, по крайней мере частично, практически неотличимы друг от друга. Ни в одной из них не было ни одного критического слова, даже хотя бы в адрес какого-нибудь самого незначительного аспекта фильма, в каждой подробно пересказывается содержание фильма и цитируются центральные диалоги; при этом ни один аспект фильма – даже диалоги Черчилля и Рузвельта – не подвергаются переосмыслению с учетом актуальных политических реалий⁶⁸. Каждая рецензия подчеркивает историческую правдивость монументального кино-эпоса, как, например, лауреат Государственной премии ГДР Курт Бартел (Куба):

«Вот почему нам полезно посмотреть этот фильм. Просто потому, что так, а не иначе, все и происходило; ибо правда и искренность между народами всегда были самыми надежными дипломатами»⁶⁹.



«Сталинградская битва».
Сталин в Генеральном штабе

«Сталинградская битва».
Замкнули «котел»!



Рецензии отличались более или менее восторженными интонациями и описанием роли Сталина в показываемых событиях. Об А. Диком и его воплощении Сталина рекламный проспект «Совэкспорта» писал, что ему удалось показать Сталина «убедительно, правдиво и величественно». Также он смог очень хорошо передать «характерные черты Сталина: спокойствие, ясность, сердечность и внимательность к своим соратникам (...) и способность к безошибочным суждениям. Тут зритель с радостью чувствует: да, таков наш Сталин!»⁷⁰

Бросается в глаза, что в отличие от «Падения Берлина» тон западной прессы был исключительно негативным. Так, например, отзыв «Франкфуртер Нойе Прессе»:

«В этом советском фильме было только два действующих лица: вождь крупным планом и коллективная масса солдат без лица. Этому подходу пожертвованы все законы киноискусства. Идеологический катехизис безоговорочно торжествует. Мещанство победило революцию»⁷¹.

Кризис дружбы – 17 июня 1953 г.

Весной 1953 г. молодая восточногерманская республика вступила в фазу общественного кризиса, вызванного целым рядом внутренних и внешних факторов. Наряду с сохранявшейся стратегией мобилизации всех общественных сил, которая выражалась, например, в создании военизированной организации «Служба Германии»^{*}, недовольство населения вызывал и вынужденный отказ от потребительской по-

^{*} «Dienst für Deutschland» – трудовая полугодовая служба, совмещенная с военизированным обучением, организована FDJ в 1952 г., просуществовала короткое время.

литики. Кроме того, СЕПГ, следуя тезису Сталина об усилении классовой борьбы в ходе строительства социализма, резко увеличила размах репрессий против сохранившихся «буржуазных структур» и против церкви. Не в последнюю очередь именно это привело к существенному увеличению миграции граждан ГДР в Западный Берлин и в ФРГ. Решающим историческим моментом, подстегнувшим ход событий, стала смерть Сталина 5 марта 1953 г.⁷²

После того как попытка увеличить производительность труда с помощью мобилизационных стратегий – например, введением так называемого «дня новатора» – потерпела весной 1953 г. крах, СЕПГ в конце мая пошла по репрессивному пути и увеличила нормы выработки рабочих. Развитие событий от кризиса к открытому восстанию, которое не удалось погасить даже с помощью срочно провозглашенного «Нового курса», диссидентские настроения в руководстве СЕПГ, упорство историков ГДР в поддержании распространившейся уже в дни восстания легенде о «попытке фашистского путча» и историографические дискуссии об оценке событий 17 июля после воссоединения Германии – все это не может быть подробно рассмотрено в данной работе⁷³. В целом можно принять мнение Кристофа Клессманна, согласно которому «17 июля по своим организационным и движущим силам являлось, безусловно, рабочим восстанием, которое по своему характеру явно обладало потенциалом перерасти в политическое народное восстание»⁷⁴.

Политика кинопоказа во времена «Нового курса» (1953–1955)

Наиболее ранним импульсом к десталинизации можно считать появившееся уже в июле 1953 г. указание дистрибьюторской фирмы «Совэкспорт», которая передала ОГСД список советских фильмов, которые должны были быть «немедленно» изъяты из проката. Причины отзыва фильмов, относившихся к стандартному репертуару кинопоказа ОГСД, советская сторона никак не обозначила. Тем не менее очевидно, что в этом списке присутствовали те фильмы, которые наиболее сильно раздували культ личности Сталина в последние годы жизни советского диктатора, как, например, монументальный эпос о Второй мировой войне «Падение Берлина», выход которого на экраны сопровождался широкой рекламной кампанией. Кроме того, «Совэкспорт» распорядился отозвать все документальные фильмы и все фильмы о сельском хозяйстве. В Москве явно было решено принципиально изменить образ СССР, который демонстрировался в фильмах за границей. Для этой цели был прекращен показ в кинотеатрах ГДР и наиболее значительных кинопроектов последних лет («Сталинградская битва», «Незабываемый 1919-й год»). Таким образом,

первый импульс к этому внутреннему частичному отступлению от культа личности Сталина исходил от советских инстанций; ОГСД должно было следовать их указаниям⁷⁵.

Демонстрационная и закупочная политика ГУ «Фильм» после 17 июня 1953 г. и вплоть до 1955 г. развивалась следующим образом: в конце июня 1953 г. были сделаны шаги по увеличению в программе проката доли чисто развлекательных фильмов. В то время как доля восточногерманских и советских «основополагающих» фильмов до июня составляла 60% против 40% «развлекательной» кинопродукции, отныне доля последней составляла 75%, в то время как «основополагающим» фильмам отводилось лишь 25% проката⁷⁶.

Второе мероприятие ГУ «Фильм» состояло в том, что из проката были изъяты многочисленные художественные и документальные фильмы из Советского Союза и Китайской Народной Республики, в том числе некоторые фильмы, шедшие в кино СЗО с момента окончания войны и пропагандировавшиеся в партийных организациях СЕПГ как «ценные» и «прогрессивные» – например, «Донецкие шахтеры» и «Великий поворот». Интересно, что в список входили, прежде всего, те фильмы, которые особенно ярко пропагандировали культ личности Сталина в предыдущие годы («Клятва», «В.И. Ленин»), а также воспевали советскую победу во Второй мировой войне («Падение Берлина», «Сталинградская битва»).

Эти мероприятия подверглись резкой критике некоторыми окружными отделами СЕПГ. Поскольку в последующие месяцы советские «основополагающие» фильмы были заменены легкими развлекательными наподобие «Девушка моей мечты» («Die Frau meiner Träume», Deutschland, 1943/1944) или «Двойная Шарлотта» («Das doppelte Lottchen», BRD, 1950), немалое число функционеров СЕПГ решительно протестовало против новой программной политики⁷⁷. В последующие годы в Государственный комитет кинематографии и в Главное управление «Фильм» Министерства культуры постоянно поступали прошения об особом разрешении на показ именно этих фильмов. Так, например, Совет округа Эрфурт спрашивал в письме от 27.11.1953,

«будут ли и когда именно советские фильмы, снятые в Великую Отечественную войну, снова разрешены к показу и существует ли возможность получить их для демонстрации в рамках занятий в партийных школах и в школах массовых организаций»⁷⁸.

В ответном письме Главного управления «Фильм» этот запрос, с указанием на распоряжения «Совэкспорта», категорически отвергается:

«Совэкспорт не выдает эти фильмы даже для специальных мероприятий – например, в рамках занятий в партийных школах и в школах массовых организаций и т.д.»⁷⁹.

В действительности Государственный комитет кинематографии, после обсуждения с отделом культуры ЦК СЕПГ, в октябре 1953 г. снова разрешил демонстрировать в свободном прокате некоторые из «кассовых» фильмов – после того, как они были «очищены», от культа личности Сталина, т.е. урезаны⁸⁰. После 16-го Пленума ЦК в сентябре 1953 г. партийные организации снова вернулись к существовавшей до того форме «политработы в массах», в которой советские художественные фильмы играли существенную роль.

В конечном счете степень действенности кинополитики СЕПГ снижалась в кинотеатрах. Необходимо было показывать фильмы, обладавшие способностью влиять на массы и быть при этом развлекательными и непременно поучительными. Киностудия ДЕФА хотя и поставляла теперь большее число фильмов, однако не всегда лучшего качества. На практике киноплан определялся теперь исходя из прагматических соображений, поскольку было необходимо обязательно выполнить план. В первую очередь молодежные «массы» с воодушевлением потребляли западную развлекательную кинопродукцию или же в массовом количестве посещали западноберлинские кинотеатры, из-за чего народнохозяйственный денежный оборот ГДР терпел существенные убытки⁸¹.

«Кризис десталинизации» и политика СЕПГ после 1956 г.

Доклад Хрущева на закрытом заседании XX съезда КПСС вызвал глубокий кризис в странах народной демократии и в мировом коммунистическом движении⁸². Проблема была вполне очевидна: отказ от методов сталинизма следовало претворить в жизнь во всех властных структурах, не ставя при этом под сомнение абсолютное господство коммунистической партии во всех сферах жизни. Исходя из этого XX партийный съезд сформулировал четыре тезиса, которые в совокупности звучали как новая догматическая парадигма и поставили перед ГДР новые внешнеполитические и внутриполитические проблемы. Существовавший до той поры пропагандистский курс против якобы милитаристских экспансионистских устремлений западного блока был заменен постулатом о «мирном сосуществовании», отныне также следовало при «строительстве социализма» в большей мере учитывать «национальные особенности»⁸³.

Кардинальная новизна «тайной речи» Хрущева поставила руководство СЕПГ в ситуацию цугцванга и стала питательной средой для надежд стремящихся к реформам кругов интеллигенции. Стали ли для политического руководства ГДР критика Сталина и отказ Совет-

ского Союза от «сталинистских» методов господства полностью неожиданными – еще подлежит дальнейшему изучению. Внутри СЕПГ, которая много лет полностью ориентировалась на Сталина, обличение Хрущевым культа личности привело к всеобщему замешательству. Ульбрихт попытался спасти ситуацию с помощью резкого поворота: 4 марта 1956 г. он, вопреки всем предыдущим высказываниям, написал, что Сталин – «не классик марксизма»⁸⁴. Однако так просто сталинистское прошлое преодолеть было невозможно, хотя СЕПГ и попыталась поскорее уйти от дискуссии об «ошибках».

Руководство СЕПГ еще до XX партсъезда пребывало в смятении от процессов перемен в странах восточного лагеря и после примирения Хрущева с Тито демонстративно стало ориентироваться на такие консервативные бастионы, как Китай и Албания. На 3-й партийной конференции СЕПГ (24–30.03.1956) начавшийся в Советском Союзе курс «десталинизации» поэтому лишь вскользь упоминался. 30 марта на 27-м Пленуме ЦК был сформулирован – по советскому образцу – план, согласно которому информация, содержавшаяся в «тайной речи», передавалась членам партии при сохранении контроля над неизбежно следовавшими вслед за этим дискуссиями. Логичным образом дискуссии о решениях XX съезда КПСС не были разрешены; только среднему партийному звену, т. е. руководителям окружных парткомитетов, была предоставлена информация о разоблачающем докладе Хрущева. Руководство СЕПГ не без основания опасалось потока вопросов, в том числе «массы провокационных»⁸⁵. Вероятно, осознавая свой авторитет как соавтора фильмов об Эрнсте Тельмане, член ЦК Вилли Бредель стал единственным делегатом 3-й партийной конференции, который настаивал на необходимости для СЕПГ присоединиться к критике сталинской политики⁸⁶.

В январе 1956 г. на состоявшемся IV Конгрессе немецких писателей часть делегатов высказалась за некоторую критику существовавшей культурно-политической практики⁸⁷. Тем не менее «деятели искусства» ГДР проявили гораздо большую сдержанность по сравнению с их коллегами в Польше и Венгрии – слишком велик был страх перед возможными публичными идеологическими ошибками. Лишь отдельные представители «интеллигенции» осмеливались поставить под сомнение всевластие СЕПГ и ее руководящих инстанций. На II Конгрессе молодых художников в Хемнице 27 июля 1956 г. некоторые деятели искусства, в том числе Хайнц Калау, Манфред Билер, Йенс Герлах, Манфред Штойбель и Герхард Цверенц, резко высказались по поводу «культа личности» в ГДР. Как вспоминал польский писатель Ян Котт, Калау, которому тогда было всего лишь двадцать лет, в своей речи указал на связь между, по сути своей, «антимарксистской партийной мифологией» и «инквизиторским гнетом», с которым сталкиваются все неудобные, но искренние литературные работы, которые до сих пор понапрасну ожидают своих читателей в столах писателей⁸⁸.

Однако резкой критики даже отдельных деятелей искусства было достаточно, чтобы подвинуть партийное руководство к быстрым контрмероприятиям. Так, например, Йоханнес Бехер описывал в июле 1956 г. реакцию на Хемницкий конгресс:

«Подобным образом все, что по праву у нас запрещено, пытаются вытащить на свет под предлогом научной необходимости и т. п., и скоро от нас потребуют снова издавать произведения Троцкого, говоря что мы же должны сами составить о них собственное мнение и т.д.»⁸⁹.

В этой связи Бехер предостерегал от «врагов», которые используют «творческую дискуссию».

На фоне волнующих политических событий осени 1956 г., особенно народного восстания в Венгрии, а также прихода к власти в Польше Гомулки, аресты Вальтера Янки, Густава Юста, Вольфганга Хариша, Бернхарда Штейнберга и других критических интеллектуалов стали решающим шагом в борьбе с опасностью консолидации оппозиционных движений⁹⁰. Руководство СЕПГ тем самым признало слабую стабильность своей политической системы в качестве угрожающего факта, что не в последнюю очередь вылилось в репрессии против слишком критически настроенных дискуссионных кругов в высших школах страны⁹¹.

В сфере культурной политики «идеологическое наступление» достигло своего апогея на Конференции по вопросам культуры Центрального Комитета СЕПГ в октябре 1957 г., а также созданием после 33-го Пленума ЦК Комиссии по культуре при Политбюро под руководством Альфреда Курелласа⁹². С помощью «партийного наступления» СЕПГ призвала к порядку интеллектуалов и художников во всех сферах культурной жизни и натянула ослабленные было вожжи; на чрезвычайных конференциях и съездах художественных союзов прошли выступления против «ревизионистских» проявлений⁹³. Курт Бартель (Куба) от имени партийного руководства выступил с идеей проведения конференции ЦК с участием «деятелей искусства», чтобы санкционировать консервативный поворот. Эта конференция прошла в октябре 1957 г. и протекала без особых сюрпризов. Деятели искусства было поручено не только выступать с заявлениями о лояльности государству и партийной идеологии, но и создавать соответствующие произведения искусства. Социалистический реализм отныне вновь рассматривался как единственная легитимная возможность для художника встать на службу «социалистическому строительству» и «новой социалистической культуре». Следовало бороться с влиянием западно-германского «декадентства» и «китча» среди рабочих, была провозглашена борьба с идеями «третьего пути» и подчеркнута непрременная руководящая роль СЕПГ и КПСС в культурных вопросах⁹⁴.

В сфере кинополитики вновь, как и ранее, уже на первой киноконференции в сентябре 1952 г., было выдвинуто требование «социали-

стического репертуара»; тем самым идеология снова получила абсолютный приоритет перед экономическими соображениями:

«Демонстрация фильмов должна протекать, в первую очередь, по основополагающим культурно-политическим причинам, причем экономические вопросы и финансовый успех должны рассматриваться только исходя из этого. Показ фильмов низкого качества, произведенных в капиталистических странах, обусловленный, по преимуществу, экономическими соображениями, недопустим. Более того, при закупке фильмов даже из этих стран следует прежде всего обращаться к картинам гуманистического содержания»⁹⁵.

Потрясение, которое испытали творческие и технические сотрудники студий ДЕФА, вызванное горькой правдой XX съезда КПСС, невозможно переоценить⁹⁶.

Поэтому волна «партийного наступления» накатила и на студию ДЕФА. Уже весной 1957 г. в печати появились первые высказывания, в которых отдельные функционеры сферы культуры требовали перенести стратегию противостояния «буржуазному и ревизионистскому влиянию», выработанную на 30-ом Пленуме ЦК, также и на кинематограф⁹⁷.

С июля 1958 г. Министерство культуры и Комиссия по культуре при ЦК СЕПГ провели реструктуризацию всего кинематографа ГДР. Главное управление «Фильм» при Министерстве культуры было распущено, и по модели, принятой в промышленности, было создано «Объединение народных предприятий кинопроизводства». Эта структура играла весьма важную роль, ее значение основывалось на существенном росте экономических плановых критериев в кинематографе, которые особенно ощущались в производстве отдельных фильмов. Тем не менее уже к началу шестидесятых годов эта структура показала свою несостоятельность и также была распущена.

Руководителем «Объединения народных предприятий кинопроизводства» стал Херманн Шауэр; Акерманн пошел на повышение в Министерство иностранных дел. Государственная кинопрокатная комиссия была изъята из системы ГУ «Фильм» и осталась в прямом подчинении Министерства культуры в качестве «Отделения государственного кинопроката»⁹⁸.

С начала шестидесятых годов в некоторых социалистических странах в первую очередь художники и интеллектуалы стали выдвигать требования реформы собственной политической и общественной системы. Во все большей степени они начали открыто и критически изображать в своих произведениях и социальные конфликты. Это было вызвано и стратегией борьбы против старых доктрин в искусстве, оставшихся от эпохи Сталина, против перегибов дискуссии о формализме, а также против отрицания и дискредитации целых историче-

ских направлений в искусстве. Зримым выражением этих новых тенденций стала, в числе прочего, знаменитая «Кафкианская конференция», которая прошла в 1963 г. в Либлице (ЧССР); читавшиеся на ней доклады выходили за рамки изучения творчества Кафки и были направлены против идеологического догматизма в социалистических странах⁹⁹.

В ГДР эту конференцию политическое руководство резко раскритиковало, а выраженные на ней мысли заклеяло как «ревизионистские»¹⁰⁰. Но с начала шестидесятых годов уже и внутриполитические причины привели ко все большей либерализации культурной жизни ГДР. После строительства Берлинской стены многие деятели искусства стали полагать, что теперь, когда «государство рабочих и крестьян» в меньшей степени заиклено на конфронтации с внешним врагом, прежде всего с ФРГ, и на казавшейся дотоле неразрешимой проблеме бегства из ГДР можно больше внимания уделять внутриполитическим проблемам и конфликтам. Однако вскоре выяснилась роковая ошибочность этого вывода, что было открыто продемонстрировано «партийным порицанием» на 11-ом Пленуме ЦК в 1965 г.

Одиннадцатое Пленарное заседание ЦК СЕПГ было посвящено практически исключительно ситуации в сфере искусства и культуры ГДР. Различные новые проявления в этих сферах подверглись обобщающей критике, многие телевизионные передачи, театральные пьесы, литературные произведения, научные газеты обвинялись в «антигуманистическом изображении действительности», «американской безправственности и упадке», «абсолютизации противоречий» и т.д. Кроме того, партия обвинила деятелей искусства в «нигилизме» и «скептицизме»¹⁰¹.

Наряду с другими видами искусства партийной критике в первую очередь подверглась кинопродукция студии ДЕФА. При новых руководящих структурах ДЕФА и при новом, «либеральном», министре культуры Гюнтере Витте были сняты фильмы, показывавшие неприукрашенный быт ГДР и выносившие на обсуждение недостатки реального социализма – в сфере юстиции, образования, бюрократизма – не предлагая при этом мгновенного и простого решения. На Пленуме ЦК партия упрекала эти фильмы в «абсолютизации противоречий», «игнорировании диалектики развития», а также в изображении «сконструированных конфликтных ситуаций»¹⁰².

В результате Пленума ЦК почти все фильмы, снятые или снимавшиеся ДЕФА в 1965 г., были запрещены, прерваны в производстве или изъяты из проката. Такие кинорежиссеры, как Франк Байер, вынуждены были перейти работать в театр, министр кинематографии и директор студии ДЕФА Мюкенбергер был снят с должности, различных деятелей искусства заставили выступать с извинениями на партийных собраниях¹⁰³.

Посещаемость кинопоказов и зрительская реакция

«Значительной части публики надоели киноиллюстрации всевозможной тематики, назидательное изображение сконструированных историй»¹⁰⁴.

Это наблюдение, зафиксированное в марте 1961 г. восточноберлинской студенческой газетой «Форум», являло собой довольно запоздалое понимание реальной ситуации. Отторжение публикой чисто пропагандистских фильмов наблюдается уже на самых ранних этапах демонстрации советского кино в Восточной Германии. Народный корреспондент Вернер Пфайфер из Хемница писал об этом в июне 1952 г.:

«Если в кинотеатре показывают довоенный или западногерманский фильм, то можно быть уверенным, что на каждом сеансе аншлаг. Но если идет советский фильм, или фильм производства стран народной демократии, или студии ДЕФА, то часто можно буквально пересчитать немногих зрителей»¹⁰⁵.

Существует статистика посещаемости кинопоказов за 1951 г. в Мекленбурге. Согласно ее данным, при установленной квоте в 60% от общего числа фильмов советские кинокартины посетили 6,2 млн человек, фильмы ДЕФА – при квоте в 30% – 3,6 млн человек, а старые немецкие и западногерманские фильмы – при квоте всего лишь 10% – 7,2 млн человек¹⁰⁶. При этом следует иметь в виду, что на советские фильмы в большом количестве раздавались бесплатные билеты, с предписанием, непременно посетить фильм.

В декабре 1951 г. количество зрителей, посмотревших в течение недели в кинотеатрах одного среднестатистического тюрингского города, составляло в случае политических агитационных фильмов: от 800 до 1000 человек, советских и восточногерманских развлекательных фильмов: от 5000 до 7000 человек, а старых немецких и западных фильмов – 12000 человек¹⁰⁷.

В 1952 г. 47,7% всех кинозрителей в ГДР пришлось на старые немецкие и западные фильмы. При этом вновь нужно учитывать незначительность их удельной доли в общей массе кинопроката, а также тот факт, что число показов старых немецких фильмов было уменьшено в этом году на 40 000. В сентябре 1952 г. посещаемость западных фильмов была на 70% выше, чем восточных. В сравнении с предшествующим годом в 1952 г. посещаемость советских фильмов упала на 3 млн человек, а продукции студии ДЕФА – на 2,5 млн¹⁰⁸.

Что касается западных фильмов, которые в это время попадали на экраны ГДР, то в основном это были социально-критические картины, из которых не все принадлежали фильмам первого ряда, а также – сплошь и рядом второсортное развлекательное кино. Однако, несмотря

на нехватку чисто развлекательных фильмов в программах восточногерманских кинотеатров, ленты западногерманского происхождения даже самого низкого художественного уровня часто находили больший отклик у публики, чем выдающиеся картины стран восточного блока. Особенно в годы «оттепели», когда подобные фильмы импортировались в большем объеме, именно на них пришлось наибольшее число зрителей¹⁰⁹.

Существуют отдельные официальные данные, доказывающие высокую посещаемость «основополагающих» фильмов; причем их не могут поколебать многочисленные свидетельства антипатии публики по отношению к чисто пропагандистским фильмам. К примеру, каждый из двух фильмов о Тельмане — «Тельман — сын своего класса» («Thälmann — Sohn seiner Klasse», 1954) и «Тельман — вождь своего класса» («Thälmann — Führer seiner Klasse», 1955) режиссера К. Мэцнига посетило 8 млн зрителей, полнометражный документальный фильм «Ты и другой товарищ» («Du und mancher Kamerad», 1956, в советском прокате — «Это не должно повториться») и документальный фильм «Операция “Тевтонский меч”» («Unternehmen “Teutopenschwert”», 1958) режиссеров А. и А. Торндайк, а также военный пропагандистский художественный фильм «Шаг за шагом» («Schritt für Schritt», 1960) режиссера Й. Вейцза — около 3 млн зрителей каждый. Но огромные цифры посещаемости могли быть достигнуты только с помощью организованного посещения этих фильмов — например, школьными классами¹¹⁰.

Законное желание публики развлекаться удовлетворяли, прежде всего западные кинофильмы. Насколько велика была потребность населения в легких необременительных и свободных от пропаганды фильмах показывает постоянный успех в ГДР подобных лент. Так, в 1952 г. в течение менее чем пяти месяцев западногерманский фильм «Двойная Шарлотта» (1950, реж. Йозеф фон Баки) посетили 4 551 тыс. зрителей, а шведский фильм «Она танцевала одно лето» (в немецком прокате: «Sie tanzte nur einen Sommer», 1951; реж. Арне Маттсон) — 4 835 тыс. зрителей. В противоположность этому советский фильм «Донецкие шахтеры» в течение 18 месяцев посмотрели только 1 375 тыс. зрителей, а другую советскую картину «Далеко от Москвы» — 1 857 тыс. зрителей за два года.

Статистика наглядно показывает, что посещаемость кинотеатров вырастала настолько, насколько увеличивалась доля западных фильмов в репертуаре. Имело значение также и качество фильмов из социалистических стран. По крайней мере, явно неслучайно наибольшее количество зрителей пришлось на фильмы периода «оттепели». Само собой разумеется, при изучении статистики нужно учитывать, что количество демонстрировавшихся фильмов, а также и общее число сеансов с течением лет постоянно увеличивались. В 1951 г. было показано

55 фильмов на 1 126 098 сеансах, а в 1960 г. – 116 фильмов на 2 538 (сеансах, т. е. более чем вдвое больше¹¹¹:

Год	Сеансов	Зрителей (в тыс. чел.)	На человека	(ФРГ)
1951	1 126 098	188 546,8	10,3	11,0
1952	1 342 960	197 476,1	10,8	11,6
1953	1 495 474	211 359,6	11,6	12,7
1954	1 845 672	272 215,7	15,1	13,6
1955	1 887 171	266 439,8	14,8	14,0
1956	2 080 129	286 889,6	16,2	15,1
1957	2 323 052	315 922,8	18,0	14,6
1958	2 420 265	273 084,0	15,7	13,5
1959	2 562 254	258 641,0	14,9	12,5
1960	2 538 091	237 973,5	13,8	11,0

Спад посещаемости кинопоказов стал очевиден сразу после того, как по итогам Первой Конференции по вопросам культуры в октябре 1957 г. кинотеатры заставили перейти к «социалистическому планированию репертуара». Так, количество зрителей в Дрездене в первое полугодие 1958 г. уменьшилось по сравнению со вторым полугодием 1957 г. на 200 тыс. человек. В округе Карл-Маркс-Штадта (Хемниц) в 1958 г. было зафиксировано 21,2 млн кинозрителей, в то время как в предшествующем году – 25,1 млн. Это означало, что каждый житель в 1958 г. побывал в кино на 3 раза меньше, чем в 1957 г. Минимальная посещаемость 1960 г. предстает в еще более неблагоприятном свете, если учесть, что в этом году в ГДР было показано максимальное на тот момент количество кинофильмов (87 восточных и 29 западных). В противоположность этому в 1954 г. посещаемость при всего лишь 82 фильмах (39 восточных и 46 западных) на 34 млн человек превосходит показатели 1960 г.

Что касается выполнения финансового плана в кинематографе и кинопрокате, «Объединение народных предприятий кинопроизводства» в 1956–1958 гг. понесло убытки. В 1958 финансовом году был подведен отрицательный баланс с убытком в 9,8 млн марок (!), т.е. план был выполнен на 88,5%. Убытки, в первую очередь, списали на ошибки в планировании репертуара:

«Репертуар в каком-то смысле односторонний. В нем катастрофически не хватает светлых фильмов в социалистическом духе. Нет притягательных для публики фильмов, таких как «Летят журавли». Часть фильмов из социалистических стран весьма среднего уровня и малопривлекательна для зрителя»¹¹².

Согласно официальным источникам в 1959 г. посещаемость фильмов ДЕФА упала до 1 518 738 человек, а в следующем году уменьшилась еще почти вдвое – до 828 940 зрителей. Тот же процесс наблюдался и с фильмами из Советского Союза: 905 740 зрителей в 1959 г. и 361 077 – в следующем году. Посещаемость кинопродукции из стран народной демократии упала с 905 637 до 608 720 человек. В противоположность этому посещаемость фильмов западного производства снизилась с очень высокого уровня в 1 821 946 человек до всего лишь 1 478 070. В 1959 г. фильмы производства ФРГ посмотрело 3 550 198 зрителей, в следующем году – хоть и меньше, но все еще 2 943 669 человек. Наименьшим спросом пользовались фильмы, «рассказывающие о тематике нашей социалистической современности», в особенности если они «не выходят за рамки киноиллюстрации промышленных и сельскохозяйственных тем»¹¹³.

Существенное снижение посещаемости кинотеатров вызвало обеспокоенность ответственных лиц. На пресс-конференции 30 января 1961 г., на которой была представлена программа ДЕФА на 1961 г., это обстоятельство прокомментировал главный директор «Объединения народных предприятий кинопроизводства» Эрнст Хоффманн. Не без основания он возложил ответственность за это явление, которое в конце 1950-х годов наблюдалось и в большинстве западных стран, на распространение телевидения¹¹⁴. С другой стороны, Хоффманн признавать, что

«низкое художественное качество многих фильмов отечественного и заграничного производства делает их малопривлекательными для кинозрителей»¹¹⁵.

Чтобы справиться с этой безрадостной ситуацией, он обязался

«приложить все усилия, чтобы на наши экраны попали лучшие зарубежные фильмы»¹¹⁶.

Притягательность новой медийной сферы – телевидения, растущее число телевизионных приемников в домах граждан ГДР¹¹⁷ и вытекающие из этого изменения в распределении свободного времени населения, таким образом, лишь частично объясняют проблемы кинополитики ГДР. В большей мере следует признать, что потерпела крах доктрина СЕПГ о тотальном политическом и идеологическом контроле над всеми сферами общественной жизни, а также иллюзия о возможности «планового», насаждаемого сверху формирования самосознания «трудящихся». В этой доктрине отразилась суть сталинистской политической системы. Самое позднее с середины шестидесятых годов кинематограф как средство массовой коммуникации и как инструмент государственного управления потерял первенство, уступив его телевидению.

Действительно, с начала шестидесятых годов репертуар кинотеатров ГДР несколько расширился. Благодаря увеличению в 1961 г. доли

западных фильмов, а также существенному улучшению качества кинопродукции стран восточного блока появился шанс заинтересовать публику кинорепертуаром. С другой стороны, в поведении публики усилилась тенденция, ставшая очевидной еще в пятидесятые годы – предпочитать фильмам социалистических «братских стран» развлекательную западную кинопродукцию. Этот факт отчетливо отражался в статистике ГУ «Фильм» и с озабоченностью воспринимался культурной бюрократией СЕПГ. Самым успешным, т.е. наиболее посещаемым, фильмом 1963 года стал американский вестерн «Великолепная семерка» режиссера Джона Стёрджеса. Его посетили 3 118 309 зрителей. Немногим меньше зрителей было на фильмах «Ночью в «Зеленом Какаду»» режиссера Георга Якоби («Nachts im grünen Kakadu», ФРГ, 1957) и «Три любовных письма из Тироля» («Drei Liebesbriefe aus Tirol», Австрия, 1962; реж. П. Хербигер и Х. Мозер). В «первую десятку» фильмов этого года попал только один фильм из стран народной демократии – картина студии ДЕФА «Русское чудо» («Das russische Wunder», 1963; реж. А. и А. Торндайк). Цифры посещаемости следующего года рисуют схожую картину:¹¹⁸

1964	
Замок Гринсхольм (Schloß Gripsholm, ФРГ)	2 221 590
...а ты, моя дорогая (...und Du mein Schatz, ФРГ)	2 215 027
Пансион Шелер (Pension Schöllner, ФРГ)	1 930 089
Певец с Капри (Der Sänger von Capri, ФРГ)	1 826 398
Собака Баскервилей (Великобритания)	1 789 523
Сокровище Сьерра-Мадре (США)	1 738 122
Ко мне, каналы (Mir nach, Canaillen, ГДР)	1 571 182
Дом в Монтевидео (Das Haus in Montevideo, ФРГ)	1 563 389
Расколотое небо (Der geteilte Himmel, ГДР)	1 496 945
Трехгрошовая опера (Dreigroschenoper, ГДР)	1 369 223

В список фильмов-«проигравших» за оба этих года входят исключительно фильмы из восточно-европейских «братских стран», причем в списке десяти наименее посещаемых фильмов доминируют картины из Советского Союза – семь за 1963 г. и шесть за 1964 г.¹¹⁹

Тем не менее пропаганде советского кинематографа культурное руководство ГДР и далее продолжало уделять первоочередное внимание. Так например, с 21 января по 5 февраля 1964 г. в советской столице работала делегация из пяти человек, направленная с целью закупки фильмов СССР. Им показали 37 фильмов, из которых они закупили 17 – это была наивысшая квота за долгие годы. По сравнению с делегациями из других стран соцлагеря ГДР в 1964 г. закупила наибольшее количество фильмов. Обосновывалось это «особым прогрессом»,

которого добились советское киноискусство прежде всего в «правдивом изображении современных проблем и тематики недалекого прошлого». В этой связи особое значение придавалось фильмам о «Великой Отечественной войне»:

«В фильмах данного блока налицо углубление отмеченной ранее тенденции «депатетизации» войны, форм ее проявления и поведения человека на войне. Во многих случаях это привело к существенному росту реалистического качества. Выдающимся примером среди фильмов этого блока являются «Живые и мертвые»¹²⁰.

Советские кинофильмы о войне эпохи «оттепели» в прессе ГДР

«Летят журавли»

Подобно тому, как это было в Советском Союзе, фильм «Летят журавли» привел в недоумение и кинобюрократию ГДР. Часть опубликованных в восточногерманской прессе рецензий по-прежнему пыталась интерпретировать фильм по привычным канонам социалистического реализма¹²¹. Так, восточноберлинская газета «Зоннтаг» писала в июле 1958 г.:

«В фильме “Летят журавли” Великая Отечественная война советского народа является общественным фоном; высокая советская мораль проявляется не только в целом ряду ярких жизненных советских людей, но прежде всего во внутренней борьбе заблуждающейся героини Вероники»¹²².

Подобные рецензии ограничивались, однако, простым пересказом содержания фильма. Углубленная оценка картины заменялась восхвалением режиссера Михаила Калатозова и главных актеров – Татьяны Самойловой и Алексея Баталова или повтором международных откликов на фильм и рассказом о его успехе в СССР и на Западе¹²³. Примечательно, что, согласно сообщениям восточногерманских корреспондентов, именно среди жителей Западного Берлина, «фронтowego города», призыв к миру, исходящий с Востока, падал на наиболее благодатную почву:

«Этот фильм внесет свой вклад в изменение представления западноберлинских интеллектуалов, средних слоев общества и молодежи о мыслях и поступках советских людей. Мы разговаривали со школьниками старших классов, которые вместе смотрели “Журавлей”. Они сказали, что это был первый советский фильм, который они видели. Они были поражены, насколько честно и убедительно актеры показали все, что происходило в войну, передали свое отношение к фашизму. И прежде всего – что ниче-

го не было приукрашено. была показана вся тяжесть войны, без внешне-го глянца и пустого возвеличивания собственной страны, как это встреча-ется в западных фильмах. Школьники почувствовали в заключительной сцене советского фильма волю Советского Союза сохранить мир во всем мире»¹²⁴.

Таким образом, несмотря на сомнительность некоторых высказы-ваний, руководство СЕПГ с самого начала использовало фильмы со-ветской «оттенели» как оружие в «борьбе за мир» против Запада, по-стоянно стремясь извлечь выгоду и из симпатий «прогрессивной» ча-сти западногерманского населения к современной советской кинема-тографии.

Примечательно, что использовавшийся в фильме исконно русский язык символов интерпретировался многими рецен-зентами в ГДР неверно или не полностью. Так, «полет журавлей» трактуется в неко-торых рецензиях как «символ неиспол-ненной страсти, безостановочного стрем-ления», который постоянно встречается «в русском фольклоре»¹²⁵ — суждение, ос-паривавшееся в советской научной лите-ратуре¹²⁶.

Фильм «Летят журавли», который по официальным данным посетило 2 836 058 зрителей, стал несомненным «кассовым хитом» 1958 года. Его превзошли только четыре фильма: «Meine Frau macht Mu-sik» [«Моя жена играет музыку»] (ГДР, 1958; реж. Х. Хайнрих), «Unternehmen "Teutonenschwert"» [Операция «Тевтон-ский меч»] (ГДР, 1958; реж. А и А Торн-дике), «Тихий Дон» (СССР, 1958; реж. С. Герасимов) и «Ich denke oft an Piro-schka» [«Я часто думаю о Пирошке»] (ФРГ, 1955, реж. К. Хоффманн)¹²⁷.

Помимо всего прочего, фильм «Летят журавли» со своего первого появления в ГДР использовался как важная составля-ющая «кинопропаганды» и в ходе регу-лярных учебных курсов для активистов ОГСД. Так, например, в 1958 г. он демон-стрировался в курсе «Социалистический фильм как оружие в борьбе за мир» наряд-ду с картиной киностудии ДЕФА «Betrogen bis zum jüngsten Tag» [«Обманутые по

Die Kraniche ziehen



Ein
sowjetischer
Film,
der Millionen
in der
ganzen Welt
erschütterte

Drehbuch:
Viktor
Rosow

In den
Hauptrollen:
TATJANA
SAMOILOWA
und
ALEXEJ
BATALOW

Regie:
Michael
Kalatosow

1958 in Cannes
preisgekrönt

Плакат к фильму
"Летят журавли",
выпущенный в ГДР

сей день»] (1956; реж. К. Юнг-Альсен)¹²⁸. Кроме того, после 1958 г. было принято решение о расширении в рамках «культурно-политической воспитательной работы», проводимой СДПГ, показа фильмов об «исторической освободительной битве советской армии», в их числе и фильма «Летят журавли»¹²⁹.

«Судьба человека»

Реклама ГДР, посвященная фильму «Судьба человека», старательно избегала выставлять на передний план сцены фильма, обращенные к национальным чувствам русской публики. Тем не менее из всех советских фильмов, которые в период «оттепели» демонстрировались в ГДР, фильм «Судьба человека» привлек к себе самое пристальное внимание властей и, соответственно, пропагандировался наиболее активно. В процессе получения от советской стороны копий киноленты фильм характеризовался в протоколе ГУ «Фильм» от 2 мая 1959 г. следующим образом:

«Речь идет о выдающемся произведении советского киноискусства, глубоко правдивом, выдержанном в социалистическо-гуманистическом духе. Фильм затрагивает важные проблемы, которые раскрываются с изумительной художественной силой»¹³⁰.

Несколько недель спустя Министерство культуры издало указание выработать план мероприятий по интенсивной популяризации фильма:

«Этот советский фильм требует проведения соответствующей его значению подготовительной работы, ему необходимо оказывать всяческую поддержку. Поэтому его следует поддержать всеми средствами партии, государственного аппарата и массовых организаций»¹³¹.

4 ноября 1959 г. на заседании Центрального совета руководителей предприятий участники совещания получили указание провести особое соревнование по советскому фильму «Судьба человека». Участники продемонстрировали принципиальное согласие провести соревнование, однако выразили недовольство тем, что остается крайне мало времени на подготовку, а существующие рекламные материалы «Прогресс-Фильма» неудовлетворительного качества. Кроме того, некоторые участники жаловались, что количество предоставленных копий этого фильма недостаточно, чтобы иметь возможность продемонстрировать его во всех кинотеатрах в течение шести месяцев¹³².

В ГДР «мероприятия по интенсивной популяризации» фильмов были уже к пятидесятым годам весьма стандартизированы; соответствующие кампании в прессе протекали почти всегда по схожей схеме¹³³. Пресса ГДР сообщала по всей республике о праздничной премьере в



Плакат к фильму
«Судьба человека»,
выпущенный в ГДР

столице и о премьерах в столицах округов. Окружная премьера отражалась в прессе как важнейшее общественное событие, центральное место при этом занимали публикации зрительских отзывов¹³⁴.

Как и в случае некоторых других фильмов, при активном участии прессы проходило организованное ОГСД, совместно с профсоюзом «Искусство», своего рода соревнование восточногерманских округов по достижению наибольшего числа зрителей, посмотревших «Судьбу человека». В целом публикации в прессе имели своей

целью как можно дольше пропагандировать тот или иной фильм. В этой связи через регулярные промежутки времени сообщалось о посещениях кинотеатров местными коллективами рабочих, школьными классами, группами военнослужащих и сотрудников народной полиции и т. п., всегда вместе с призывами к читателям посмотреть фильм лично, по возможности более одного раза. Иногда кампании в печати привязывались к соответствующим передачам по радио и телевидению¹³⁵.

Для предварительной рекламы был сделан короткометражный фильм, который рассказывал о дружеских связях ГДР и Советского Союза. При этом документальные кадры о посещении ГДР руководителем советского государства и коммунистической партии Никитой Хрущевым перемежались сценами из фильма «Судьба человека». Под девизом «...и ничто не забыто» этот фильм должен был наглядно изобразить ход исторического процесса от «тогда» к «сегодня»¹³⁶.

Содержание этой достаточно широкой агитационной кампании было самым различным. Однако бросается в глаза тот факт, что как значительная часть печатных материалов, так и репортажи с мест наряду с достаточно стереотипной пропагандой «германо-советской

дружбы» несли в себе четкий пропагандистский заряд, направленный против второго германского государства. Так, например, «Лейпцигер Фольксцайтунг» писала 7 ноября 1959 г.:

«При просмотре этого фильма в голову приходит мысль, преследующая затем долгое время. Ведь некоторые из тех, кто развязал эти события, повлекшие за собой ужасы, нужду и миллионы смертей, теперь в западной зоне вновь облечены званиями и почетом. Они министры или занимают иные государственные посты и вынашивают новые страшные планы. Раскрыть это всему миру – наша великая общая задача. И великолепное советское произведение искусства придает нам для этого новые силы и уверенность»¹³⁷.

Негативное изображение немецкого солдата в фильме тем самым преобразуется и обращается против западного блока, особенно против ФРГ. Бундесвер рассматривается в этой связи как прямой наследник вермахта. Руководство СЕПГ использовало произведение Бондарчука некоторым образом как аргумент против политики ревооружения и создания бундесвера в западной части Германии¹³⁸.

В противовес этому советский солдат Соколов являет собой пример человека, прошедшего через тяжкие испытания. «Берлинер Цайтунг» писала 10 ноября 1959 г.:

«Такие соколовы были и есть – простые люди, чей подвиг был вовсе не патетическим и по сути состоял из безусловного честного выполнения долга, – везде, где люди оставались сильнее, чем те жертвы, которые они должны были приносить; и у нас тоже. Им всем фильм «Судьба человека» возводит достойный, несокрушимый памятник»¹³⁹.

В соответствии с этой логикой красноармейца Соколова «освобождали» в ГДР от всего, что его идентифицирует в фильме как «настоящего русского человека», т.е. именно от того, что привлекало в нем русского зрителя. На фотографиях, опубликованных в прессе ГДР, Соколов практически никогда не предстает в униформе красноармейца. Описанная выше «сцена с водкой» также не упоминается в посвященных фильму репортажах.

Очень часто рецензии ограничивались стандартной общепринятой в то время антифашистской риторикой. Согласно им, фильм показывает исключительно аутентичный портрет фашизма, который ни в каком случае не преувеличен, и факты беспристрастно демонстрируют суть национал-социалистской диктатуры:

«Ужасная действительность расовых преследований особенно наглядно показана в сцене людской процессии в крематорий, вся жестокость пан-германской идеи сверхчеловека – в сцене в каменоломне. Фильм становится ярким напоминанием о сути фашизма и развязанной им войны»¹⁴⁰.

При этом постоянно подчеркивается, что главный герой фильма, судя по всему, не является членом партии и потому его жизнь типич-

на «для миллионов советских граждан». Именно этот факт должен был сделать его особо притягательным в глазах немецкого зрителя – как образ, с которым можно было отождествлять себя¹⁴¹.

На этом фоне становится очевидной суть всех высказываний прессы ГДР и опубликованных в ней зрительских реакций – партийное руководство культурной сферой ГДР стремилось подчеркнуть историческую правдивость фильма и придать произведению Бондарчука фактически документальный характер:

«Чекорке, мастер по наладке машин: “Этот фильм потому столь резко отличается от большинства антивоенных фильмов, что показывает войну во всех ее проявлениях и последствиях не как великое событие, а демонстрирует ее влияние на отдельного человека. Поэтому он и кажется мне таким подлинным, и этим он похож на документальный фильм. Сильнее всего меня потрясла сцена, в которой бреющийся немецкий солдат насмехается над прибывшими пленными «иванами». Совершенно отчетливо мы понимаем, что советский человек за колючей проволокой по своему мышлению и поведению остается выше легкомысленно посланной на убой солдатни «по сию сторону» ограждения. Другая сцена, которая мне особенно запомнилась – защита коммуниста в церкви. Соколов, который не был коммунистом, выступил в защиту товарища, которому угрожала опасность. Это сильный момент фильма”»¹⁴².

Хотя солдат Соколов показан как пример для каждого человека и как невинная жертва варварского режима, в опубликованных зрительских откликах лишь крайне редко можно найти высказывания о собственном прошлом и личном восприятии национал-социалистских преступлений. Очевидно, в большей степени «наведение моста дружбы» следовало проводить с помощью подчеркивания общей роли жертв войны¹⁴³.

В эту схему вполне вписываются и отдельные, в любом случае очень сдержанные, критические высказывания, говорящие о том, что в фильме слишком мало «хороших немцев», которые являлись противниками национал-социалистской диктатуры и тем самым сами стали жертвой режима:

«Карл Вэхтер, бригадир: “Во время войны я три года был в России и знаю, что были совершены ужасные преступления. Но в фильме, может быть, следовало показать не только плохих немцев”»¹⁴⁴.

В целом обсуждение фильма протекало в рамках марксистской теории фашизма, которая, в свою очередь, под диктатом актуальной политики, была направлена против западногерманского государства:

«“Этот фильм выдвигает серьезное обвинение против преступлений Третьего рейха. Для молодого поколения просто невозможно себе представить, что люди могут замыслить и совершить подобные жестокости. Но фильм выносит приговор не всему немецкому народу и не отдельному

бывшему солдату, а исключительно таким преступникам, как Оберлэн-дер, Шпейдель и им подобным, которые сейчас находятся на свободе в Западной Германии, занимают министерские посты и стремятся замалчивать или нивелировать Львов, Лидице, Варшавское гетто и концлагеря в Германии и за ее пределами." Дитер Ремоне, Биркенвердер»¹⁴⁵.

Нередко в опубликованной зрительской почте фильм пропагандируется в стандартной фразеологии ОГСД и в этой связи читатели антируют вступать в Общество:

"Но я горжусь тем, что уже много лет состою в Обществе германо-советской дружбы. Никогда больше немецкие и советские люди не должны испытывать друг к другу вражду. Вместе, в братском союзе, они должны выступать против любой агрессии и стремиться к постоянному укреплению германо-советской дружбы. Каждый из нас должен посмотреть это потрясающее произведение киноискусства". Гретель Фегтель, Штольберг/Эрцгебирге»¹⁴⁶.

Дополнительным доказательством постоянно упоминаемого аутентичного характера фильма должны были служить публиковавшиеся в прессе личные переживания зрителей. Репортажи из Советского Союза о беседах с людьми и постоянно подчеркиваемая любовь к миру советских «друзей» являлись основой для «наведение моста дружбы» с бывшим военным противником:

«Судьба Соколова – не выдуманная и не уникальная. Вот еще один подобный пример. В этом году я в составе туристической группы поехала в Советский Союз. Там один ростовский рабочий рассказал мне: "Фашисты убили мою жену и детей. Моя мать хотела их спасти, и ее убили. Я теперь снова женился, у меня дети, но разве можно забыть?" Потом он улыбается: "ГДР – это хорошо. Наши души открыты". Эрна Газерт»¹⁴⁷.

Интересно, что в опубликованных письмах читателей собственные их высказывания часто обосновываются цитатами из классической литературы, наряду с призывами не только посетить фильм, но и прочитать его литературную основу – повесть Михаила Шолохова:

«Русский писатель Короленко писал когда-то: "Человек создан для счастья, как птица для полета." Редко бывает, чтобы трагический фильм оставлял столь оптимистическое ощущение, как это происходит после просмотра "Судьбы человека" Бондарчука. Александер Ц. Потсдам».

«После того, как я посмотрела фильм, я была столь же сильно потрясена, прочитав повесть Шолохова, которая вышла в издательстве "Культура и прогресс" на немецком языке. Беате В., Бранденбург»¹⁴⁸.

Кроме того, не в последнюю очередь звучал и призыв к матерям, посетить фильм вместе с детьми и совместно прочитать литературную основу «Судьбы человека»:

«Вы убедитесь, что благодаря такому двойному восприятию вы и ваши дети достигнете качественно нового уровня понимания этого произведения – одного из самых зрелых созданий советского искусства»¹⁴⁹.

«Баллада о солдате»

В протоколе ГУ «Фильм» от 18 декабря 1959 г., зафиксировавшем передачу фильма восточногерманской стороне, «Баллада о солдате» характеризуется следующим образом:

«Особенное достоинство этого советского русского фильма в том, что его содержание и форма в совершенстве дополняют друг друга. Его персонажи типизированы, как этого и требует жанр баллады, то есть воплощают самые общие человеческие типы, подобно тому, как это происходит в поэзии всех народов. Но эта типизация не носит лубочного характера. Все эти фигуры, их чувства и поступки взяты из жизни, то есть затрагивают непосредственно сердца зрителей»¹⁵⁰.

Летом 1960 г. фильм «Баллада о солдате» представляли зрителям ГДР как своего рода вне-временной эпос¹⁵¹. Предельно обобщенные пересказы сюжета описывали солдата, который честен, верен и готов помочь всем без исключения, невинную девушку на его пути и мать, которая вновь должна отпустить сына на войну, после того как едва успела обнять его¹⁵². Наряду с этим фильм характеризовался в прессе – как и в случае картины «Судьба человека» – как еще



Плакат к фильму
«Баллада о солдате»,
выпущенный в ГДР

он художественный образец советского миролюбия. Посещение кинотеатра рекомендовалось для того, чтобы

«узнать и полюбить народ великой советской страны, который – со всеми его традициями, его древней и новой историей – многие из нас все еще слишком мало понимают. Лучший способ познакомить нас с нашими друзьями и соседями – показать их такими, какие они есть»¹⁵³.

«Иваново детство»

Кинофункционеры ГДР вполне осознавали идеологическую нечеткость фильма. Так, в протоколе для внутреннего пользования при передаче фильма в ГДР от 8 февраля 1963 г. значится:

«По поводу оригинала фильма существуют различные суждения; в то время как одни высказываются о нем очень позитивно, другие считают, что он слишком интеллектуален, третьи – что слишком мрачен, а руководители округов полагают, что он не окажет на публику никакого воздействия»¹⁵⁴.

Неудивительно поэтому, что фильму «Иваново детство» по сравнению с другими советскими кинокартинами о Второй мировой войне официальные лица уделяли довольно мало внимания и его рекламная кампания была весьма скудной.

Кроме того, пресса ГДР подвергла его достаточно резкой содержательной критике, что было крайне необычно для советских фильмов тех



Плакат к фильму
«Иваново детство»,
выпущенный в ГДР

лет. Так, орган НДПГ* «Национальная газета» («Nationalzeitung») писала 28 марта 1963 г.:

«Он (фильм) является попыткой правдиво осветить духовную жизнь людей в советском обществе, во всем ее богатстве и сложности, и при этом сам становится сложным: частично причиной тому – сама тема, но частично – незрелый, перегруженный художественный замысел»¹⁵⁵.

Наибольшей критике в прессе ГДР подвергались именно художественные средства Тарковского:

«Тут есть некоторые проблемы: недостаточная концентрация на юном герое, второстепенные действия, которые слишком мало связаны с основной канвой. Иногда граница между сном и явью настолько исчезает, что трудно увидеть важные детали и проследить связующие звенья»¹⁵⁶.

Кроме того, авторы публиковавшихся рецензий пытались подготовить зрителя к восприятию интеллектуального кинопроизведения и заранее приносили извинения за возможные трудности восприятия:

«Сегодня, когда мы опираемся на великую традицию кинематографа, целый ряд фильмов, трактующих ее творчески, экспериментально, по-новому, требует от зрителя больших интеллектуальных усилий, чем мы привыкли. К таким фильмам относится “Иваново детство”. Не следует смотреть этот фильм в тот день, когда ищешь отдыха и развлечения. Фильм требует противоположного: большой концентрации, собственной мыслительной работы, способности к восприятию, желания точно понять каждый кадр. Зрителю, не склонному к такому напряжению, я полагаю, посещение этого фильма даст немного»¹⁵⁷.

Как и в случае с предшествующими советскими фильмами периода «оттепели», посвященными Второй мировой войне, пресса ГДР стилизует главное действующее лицо «Иванова детства» под «истинного героя» и интерпретирует сюрреалистические фантастические миры Тарковского – целиком в духе социалистического реализма – как «реальности», достойные того, чтобы их защищать:

«Хрупкий белобрысый Иван служит своей Родине как настоящий герой. Он выносит все лишения, которые может выдержать только тот, кто способен к безграничному напряжению своей воли. Он держит себя в руках с дисциплиной, присущей выдающемуся характеру. И при этом он только ребенок, который в мечтах находит такую реальность, какой она должна быть на самом деле, в том числе и днем. Но день означает войну, означает опасность и смерть. Маленький Иван знает, что он защищает, когда

* Национально-демократическая партия Германии – одна из либеральных партий в ГДР, основана 25.05.1948 по указанию СЕПГ, 16.08.1948 получила лицензию СВАГ. Была создана с целью вовлечения бывших рядовых членов НСДАП и офицеров вермахта в новую политическую систему.

противится отвратительной природе войны. Он защищает реальность своих снов, неприкосновенное право человека»¹⁵⁸.

Образ юного Ивана пресса превращает в героя, в

«активный характер, который дает ему силы мужчины и делает его образцом борца для многих мужчин»¹⁵⁹.

Восточногерманские критики, писавшие об «Ивановом детстве», старательно избегали, как и в случае рецензий на другие фильмы, каких бы то ни было ассоциаций с собственным – немецким – прошлым.

Только такая весьма специфическая интерпретация фильма позволяла с его помощью пронагандировать стремление СССР к миру и использовать его как оружие в «борьбе за мир» против якобы агрессивного западного блока:

«“Иваново детство” есть страстный протест советских художников против бессмыслицы войны, против всех, кто сегодня снова с ней заигрывает. В не меньшей степени это призыв к жизни, к миру и счастью. Этот протест и этот призыв написаны одним языком, который непривычен, нов, а потому возбуждает, притягивает и захватывает»¹⁶⁰.

Несмотря на всю скромность рекламной кампании в прессе ГДР – что было в высшей степени необычно для советского фильма тех лет – для «Иванова детства», так же как до него для фильмов «Летят журавли», «Судьба человека» и «Баллада о солдате», была устроена премьера, которой удостаивались лишь избранные кинокартины. Порядок проведения премьер к началу шестидесятых годов был уже крайне ритуализирован. Кинопремьеры часто объединялись с дополнительным общественным мероприятием, приглашались главные актеры, и после самого кинопоказа устраивались встречи с избранными «трудящимися» в местном здании ОГСД:

«Посетители международной ярмарки в воскресенье присутствовали на первом крупном культурном мероприятии весенней ярмарки – кинопремиере в ГДР завоевавшего множество наград советского фильма “Иваново детство”. [...]»

Валентина Малявина и Валентин Зубков – лейтенант Маша и капитан Холлин, трогательная пара из этого фильма – восторженно приветствуемые лейпцигцами и их гостями со всего мира, встретились после премьеры в Доме германо-советской дружбы с трудящимися транспортно-погрузочных предприятий для увлекательной дискуссии.

Находясь еще целиком под впечатлением от выдающегося художественного произведения, немецкие рабочие благодарили советских артистов за это незабываемое событие»¹⁶¹.

Уже Соглашение по вопросам культуры между Советским Союзом и ГДР от 1955 г. предусматривало обмен делегациями. Например, в сфере кинематографа – для каждого из трех избранных фильмов –

одна делегация в составе двух–трех человек в течение недели перед премьерой в ГДР; та же схема применялась для трех фильмов производства студии ДЕФА в Советском Союзе. По мнению министра культуры Абуша, визиты советских кинематографистов в ГДР весьма позитивно отражались на восприятии соответствующих фильмов. В письме заместителю министра культуры Советского Союза Кафтанову от 19 марта 1958 г. он сделал своему советскому коллеге предложение в будущем приглашать еще больше советских делегаций,

«которые могли бы положительно влиять на популяризацию советских фильмов в ГДР, на установление тесных связей между деятелями искусства Советского Союза и трудящимися ГДР»¹⁶².

Однако и в тех случаях, когда в ГДР прибывали делегации из не-социалистических стран, актуальный кинематограф Советского Союза нередко являлся предметом жарких дискуссий. Так, например, президент одного из профсоюзов деятелей искусства бразильского штата Сан-Пауло по случаю своего визита в Главное управление «Фильм» 17 октября 1959 г. выразил интерес к обсуждению тематики Второй мировой войны в советском художественном кино: «Советские фильмы “Баллада о солдате” и “Летят журавли” имели большой успех в Бразилии. Кроме них, насколько мне известно, из социалистических стран демонстрировался только один чешский и один китайский фильм». Наряду с фильмами по военной тематике бразильский профсоюзный функционер в первую очередь хотел бы показывать своей публике развлекательные фильмы высокого качества¹⁶³.

«Отец солдата»

Зритель ГДР практически ничего не мог почерпнуть из прессы и иных рекламных кинематографических публикаций об особенностях грузинского киноискусства. СЕПГ стремилась представить фильм «Отец солдата» как выдающийся вклад в культуру к 48-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и как документ «человеческого величия» и «подлинного мужества»¹⁶⁴. «Нойес Дойчланд» изображала главного действующего персонажа как «негероического героя», а «Мэркише Фольксштимме» видела в грузинском старике идеальную фигуру, с которой мог идентифицировать себя немецкий зритель:

«Здесь проявляется тождественность советского героя и немецкой публики. Ибо всё, что чувствует, воспринимает и делает этот простой грузинский виноградарь Георгий Махарашвили, этот отец солдата, который в конечном счете сам стал солдатом, чтобы в борьбе против войны найти своего сына, этот замечательно человеческий человек — всё встречает нашу симпатию, наше понимание, наше уважение»¹⁶⁵.

Плакат к фильму
«Отец солдата»,
выпущенный в ГДР

Запланированное воздействие на зрителей главного действующего лица усиливалось благодаря тому, что исполнитель главной роли Серго Закариадзе незадолго до премьеры фильма в ГДР получил приз за лучшую мужскую роль на Московском кинофестивале 1965 г.¹⁶⁶ В результате этого помимо собственно рецензий на фильм в ГДР публиковались также интервью и биографические справки о Закаридзе, в которых он изображался как идеальный пример художественного и человеческого величия. Так, например, в газете НДПГ

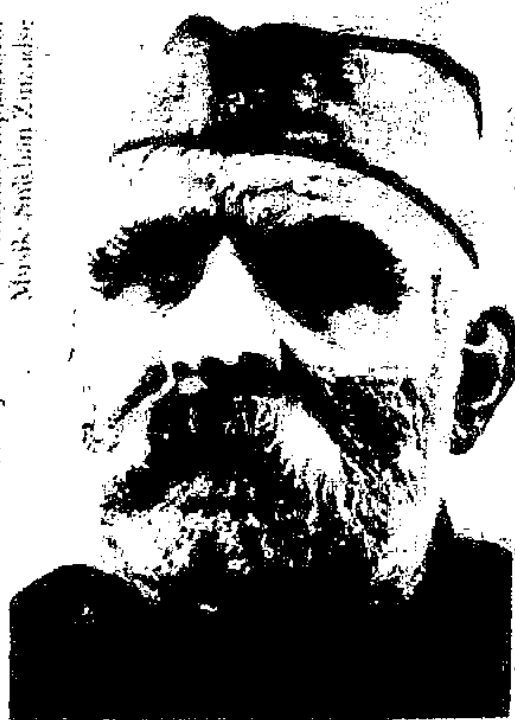
«Северогерманские последние известия» («Norddeutschen Neuesten Nachrichten») была опубликована статья под заголовком «Старик и война», в которой было, в том числе, написано:

«Он [Закариадзе] остается скромным и наводит на разносторонние размышления. Он никогда не идет навстречу дешевым зрительским вкусам – он абсолютно естествен. Он избегает обычного, примитивного – он необычен и полон фантазии, так же как и его брат за плугом или в заводском цехе. Природа его юмора не в глуповой дурачливости, а в первозданной мудрости»¹⁶⁷.

Рецензии на фильм «Отец солдата», опубликованные в прессе ГДР, целиком были включены в контекст политических функциональных стратегий управления общественным процессом. Как и в рецензиях на более ранние советские фильмы, подчеркивался призыв к миру, звучащий в фильме, к которому применялся призыв быть готовым к защите; эту готовность к обороне «негероический» грузинский киногерой должен был разбудить в каждом зрителе, и фильму отказывали даже в присутствующих в нем нацифистских тенденциях:

Der Vater

Ein internationaler Erfolg
Produktion Studio Gerasd
Drehbuch SUTIKO SHENI, Regie RESO TSCHIBIDZE
Kamera Iqew Sachow, Artsetal Filipaschweli
Musik Sotik Jan Zimashvili



Welterfolge
sowjetischer
Filmkunst

des Soldaten

«В фильме нет запутанного, искусственно подогнанного сюжета. Без внешнего пафоса он рассказывает историю крестьянина, который уходит из своей оторванной от мира грузинской деревни, чтобы навестить раненого сына в госпитале. С несравненной убедительностью Серго Закариадзе воплощает на экране образ этого простого человека, делает его доступным пониманию, объясняет, почему он этот старик, воспринимающий войну наивно, боязливо, пытающийся от нее защититься, совершенно невоинственный, в конечном счете непременно хочет влиться в ряды сражающейся армии»¹⁶⁸.

Привычная манера, в которой снят фильм, вызывала иногда критику рецензентов — хотя его идеологическое содержание никогда не ставилось под сомнение. Тем не менее, «Отец солдата» считался самым выдающимся произведением советского киноискусства 1965 года, рассматривался как «военный фильм против войны» и произведение, «которое защищает гуманистические ценности против войны, ее грубости и ожесточающего воздействия»¹⁶⁹.

Примечания

- ¹ Луначарский А.В. Разговор с Лениным о киноискусстве (Впервые опубликовано в 1925 г.) // *Dahlke G., Kaufmann L.* (Hg.): ...wichtigste aller Künste. LENIN über den Film. Dokumente und Materialien. Berlin, 1971. S. 171. Ср. также: Гинзбург С. Ленин о кино // Искусство кино. 8/1964. С. 3–7; Юренев Р.Н. Кино — важнейшее из искусств. М., 1959; Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М., 1963; Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М., 1973.
- ² Ср.: *Kannapin D.* Antifaschismus im Film der DDR. S. 74 ff.
- ³ Рукописные записки Вильгельма Пика, 1944 г. Цит. по: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 33.
- ⁴ Цитируются записки Хаиса Роденберга, который позднее стал преемником Зеппа Шваба на посту генерального директора ДЕФА. Ср.: *Rodenberg H.* Einige Bemerkungen zur Lage der Kinematographie in Hitlerdeutschland sowie Vorschläge für einige dringende Maßnahmen in der deutschen Kinematographie nach der Zerschlagung der Hitlerbande, 07.12.1944. SAPMO NL 36/499. S. 186–200. Цит. по: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 25 ff.
- ⁵ Ср.: *Laschitz H.* Kämpferische Demokratie gegen Faschismus. Die programmatische Vorbereitung auf die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland durch die Parteiführung der KPD. Berlin (Ost), 1969. S. 171; *Gransow V.* Zur kulturpolitischen Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1973. Berlin (Ost), 1974. S. 101.
- ⁶ Ср.: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 43 ff.
- ⁷ Ebda. S. 51. Ср. также: *Wikenig A.* Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme. Teil 1: Geschichte der DEFA von 1945–1950. Potsdam, 1981. S. 15 f., 51 ff.
- ⁸ Ср.: *Klering H.* Der Sowjetfilm heute und morgen // Der deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß, 6.–9. Juni 1947 in Berlin. Berlin (Ost), 1947. S. 69 ff.

- Ср. *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 53 ff., 108 ff.
- Ср. *Dietrich G.* Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 287 ff.
- Gersch H.* Film in der DDR: Die verlorene Alternative // *Jacobsen W., Kaes A., Prinzler H.H.* (Hgg.). Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar, 1993. S. 329.
- Ср. *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 102 ff.
- Ср. программные речи на I Конференции СЕПГ по культуре в феврале 1946 г., особенно выступление Антона Акерманна «Наше культурно-политическое послание»; *Unsere kulturpolitische Sendung* // Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Erste zentrale Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar in Berlin. Berlin (Ost), 1946. S. 35 ff. Ср. также выступления на I Конференции СЕПГ по культуре в мае 1948 г. // Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 5. bis 7. Mai 1948 in Berlin. Berlin (Ost), 1948. См. обобщающий обзор: *Jäger M.* Kultur und Politik in der DDR. S. 15 ff.; *Ders.* Kultureller Neubeginn im Zeichen des Antifaschismus // *Fischer A.* (Hg.). Studien zur Geschichte der SBZ/DDR. Berlin, 1993. S. 117 ff.
- ¹⁴ Ср.: *Erbe G.* Die verfernte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem «Modernismus» in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur in der DDR. Opladen, 1993. S. 28 ff.
- ¹⁵ Ср.: *Burg S.* Über die Methode des sozialistischen Realismus im Film. Tägliche Rundschau vom 16.09.1952 // *Kersten H.* Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bd. 2. S. 24 ff.
- ¹⁶ Хотя у Фридриха Энгельса наличествует высказывание о типическом («Реализм, на мой взгляд, означает, помимо правдивости детали, верное воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах»: письмо Ф. Энгельса Маргарет Харкнесс // *Lifschitz M.* (Hg.). Karl Marx / Friedrich Engels. Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin (Ost), 1950. S. 105), тем не менее этот тезис Энгельса был полностью вырван из контекста ради канона догмата об искусстве. Кроме того, ни Маркс, ни Энгельс никогда не разрабатывали оригинальной теории искусства. Также нельзя считать теоретиком доктрины «социалистического реализма» и Георга Лукача: в своей концепции реализма он еще пытался соединить самостоятельное содержание реалистического искусства, восходящего еще к XVIII в., с существовавшими общественными отношениями. Ср.: *Lukács G.* Probleme des Realismus. Berlin, 1955.
- ¹⁷ Ср., например: *Dymschitz A.* Warum mir das nicht gefällt – Jean Paul Sartres «Fliegen» // Tägliche Rundschau. 30.11.1947.
- ¹⁸ Ср. *Dymschitz A.* Über die formalistische Richtung in der Malerei // Tägliche Rundschau. 19. und 26.11.1948.
- ¹⁹ *Heymann S.* Der Zweijahrplan und die Kulturaufgaben // Neues Deutschland vom 13.03.1949. Цит. по: *Dietrich G.* Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 165.
- ²⁰ Ср.: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951 // Einheit. Organ der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Heft 8/9. Mai 1951. S. 579 ff.
- ²¹ Ср.: *Krenzlin L.* Das «Formalismus-Plenum». Die Einführung eines kunstpolitischen Argumentationsmodells // *Cerny J.* (Hg.). Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte. Leipzig, Jena, Berlin, 1990. S. 60.
- ²² Ср.: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 103.

- ²³ Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des ZK der SED Juli 1952 // Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros und Redebeiträge auf der Filmkonferenz des ZK der SED am 17./18. September 1952. Berlin (Ost), 1952. S. 7.
- ²⁴ Cp.: Ebda. S. 47 ff.; *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 134 ff.
- ²⁵ Cp., например: *Fabian F.* Der realistische Film // *Neue Filmwelt*. 1/1951. S. 20 f.; *Maetzig K.* Die deutsche Filmkunst // *Neue Filmwelt*. 7/1951. S. 1 ff.; *Stern K.* Über den Realismus in der Filmkunst // *Neue Filmwelt*. 8/1952. S. 1 ff.; *Pissarewski D.* Das Stalinsche Prinzip des Sozialistischen Realismus – die höchste Errungenschaft der Lehre von der Kunst // *Deutsche Filmkunst*, 1/1953. S. 10 ff.; *Borjew J., Rasumnij* Über das Typische in der Kunst // *Deutsche Filmkunst*. 2/1953. S. 16 ff.; *Pudowkin W.* Filmkunst und sozialistischer Realismus. Über den Kampf gegen den Formalismus // *Neue Filmwelt*. 9/1953. S. 6 f.
- ²⁶ Cp., например: *Meinecke F.* Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. Wiesbaden, 1946. S. 151 ff.; *Hennig A.* Kulturkrise. Hamburg, 1947. S. 25 f.; *Kantorowicz A.* Vom moralischen Gewinn der Niederlage. Artikel und Ansprachen. Berlin (Ost), 1949. S. 339 ff.
- ²⁷ Доходило даже до того, что предполагалось использовать в собственных пропагандистских целях фильмы времен Третьего рейха. Лично Вальтер Ульбрихт 27 июля 1952 г. в служебной записке главе Отдела агитации ЦК СЕПГ Херманну Аксену, который в это время был также и председателем Комиссии ДЕФА, дал указание произвести в Немецком киноархиве поиск фильмов, которые при соответствующем монтаже и сокращениях могли бы послужить пропаганде военного строительства в ГДР и которые можно было бы демонстрировать на закрытых кинопоказах. В этом документе значилось: «Прошу тебя договориться с товарищем Ш. (Шваб, генеральный директор ДЕФА. – Л.К.), чтобы изучил старый германский киноархив, чтобы предоставить в распоряжение Министерству внутренних дел фильмы следующего характера: существуют такие фильмы, как “Гнейзенау” и “Ом Крюгер”. Руководитель политического Главного управления при товарище Штофе должен будет предложить необходимые изменения в этих фильмах. Кроме того, существуют военные обучающие фильмы, например, о пулемете и т.д., которые при соответствующих сокращениях могут демонстрироваться на закрытых показах в казармах». – Указание Вальтера Ульбрихта Херманну Аксену, 27.07.1952. Цит. по: *Hoffmann D., Schmidt K.H., Skyba P.* (Hgg.). Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949–1961. München, 1993. S. 123.
- ²⁸ Cp.: *Gersch W.* Film in der DDR: Die verlorene Alternative // *Jacobsen W.* (Hg.). Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar, 1993. S. 323–364; *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, 35 ff.
- ²⁹ Cp.: Ebda. S. 89 ff.; *Kersten H.* Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 265–267.
- ³⁰ Об иерархии структур, осуществлявших управление кинополитикой внутри ГУ «Фильм», см.: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 179ff.
- ³¹ Cp.: Ebda. S. 62 ff.
- ³² Cp.: *Kersten H.* Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 274.
- ³³ Письмо посольства ГДР в СССР, подписано «Dr. Tautz, 2. Sekretär», в Министерство культуры ГДР, 2.3.1960 // BArch. DR 1–4185, unpag.
- ³⁴ Список художественных фильмов, отвергнутых или получивших позднейший отказ (1963–1967) // BArch DR 1–14393, unpag.

- ³⁵ О практике дубляжа фильмов на киностудии ДЕФА ср.: *Kersten H.* Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 274ff.
- ³⁶ Ebda. S. 353. Короткометражные фильмы отдельно не обозначены, но учитываются в общей статистике.
- ³⁷ Ср.: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 183, 223.
- ³⁸ Ср.: *Kersten H.* Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 268.
- ³⁹ Ср.: Ebda.
- ⁴⁰ Цитата из речи Ханса Шварца фон Берка, сотрудника ведомства Геббельса; цит. по: *Wette W.* Das Rußlandbild in der NS-Propaganda // *Volkmann H.-E.* Rußlandbild im Dritten Reich. Köln, Weimar, Wien, 1994. S. 71.
- ⁴¹ Последние недели войны описаны в: *Benz W.* Potsdam, 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München, 1994. S. 25–66.
- ⁴² О проблеме изнасилований со стороны советских солдат и более широком спектре вопросов ср.: *Naimark N.M.* Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone, 1945 bis 1949. Berlin, 1997. S. 91–180.
- ⁴³ Цит. по: *Güstrow D.* In jenen Jahren. Berlin, 1983 // *Kießmann Ch., Wagner G.* (Hg.). Das gesplittene Land. Leben in Deutschland, 1945 bis 1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. München, 1993. S. 60–61.
- ⁴⁴ Донесение Генри Альтера, 14.07.1945, цит. по: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 63.
- ⁴⁵ *Naimark N.M.* Die Russen in Deutschland. S. 515–516.
- ⁴⁶ Ср.: *Tjulpanow S.* Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen. Berlin, 1984. S. 191 f.
- ⁴⁷ О создании Общества немецко-советской дружбы ср.: *Behrends J.C.* Die Propaganda der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in der frühen DDR (1949–1956). Berlin, 1999.
- ⁴⁸ Договоренность между Обществом немецко-советской дружбы и «Совэкспортом» (октябрь 1949 г.) см. в: SAPMO-BArch DY 32/11282, unpag.
- ⁴⁹ Из 1300 художественных и полнометражных документальных фильмов, произведенных на студии «УФА», в западных оккупационных зонах к августу 1948 г. были разрешены к показу 454 фильма, после основания ФРГ показывались только 270 фильмов, среди которых однако значительное место занимали так называемые «фильмы для усидчивых». Ср.: *Kahlenberg F.* Zeichen für die Abkehr der Besatzungs-Politik von der «Re-education», 1987. S. 5.
- ⁵⁰ Данные согласно: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 64.
- ⁵¹ Ср.: Ebda.
- ⁵² Согласно договоренности между DVV и «Совэкспортом», каждый фильм снабжался пометкой «допущен к демонстрации юношеству» или «не допущен».
- ⁵³ Цит. по: *Heimann Th.* DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 65.
- ⁵⁴ *Barlog B.* Theater lebenslänglich. München, 1981. S. 81 f.
- ⁵⁵ *Tägliche Rundschau.* 24.01.1947.
- ⁵⁶ Ср.: *Holba H.* Filmprogramme in der DDR 1945–1975. Wien, 1977; *Filme in der DDR 1945–1986.* Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. Köln, 1987.
- ⁵⁷ Ср.: *Löhmman R.* Der Stalinmythos. Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion (1929–1935). Münster, 1990. S. 27–33.
- ⁵⁸ Ср.: *Koenen G.* Utopie der Säuberung: was war der Kommunismus? Berlin, 1998. S. 357. Немецкие писатели, как например, Эрих Вайнерт, Штефан Хермлин и Йоганнес Бехер также участвовали в этой веренице славословий. Курт Бартел (Ку-

- ба) написал совместно с Жаном Куртом Форестом «Сталинскую кантату», которая была впервые исполнена 20.12.1949 во время торжественного акта в берлинском дворце Фридрихштадтпаласт. О роли Союза Свободной Немецкой Молодежи в культе личности Сталина ср.: *Mühlert U., Stephan G.R. Blaue Hemden – rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*. Opladen, 1996. S. 78 ff.
- ⁵⁹ О насаждении культа личности Сталина в ГДР ср.: *Vorsteher D. (Hg.). Parteizelttag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11 März 1997*. Berlin, München, 1996. S. 337–341.
- ⁶⁰ Ср.: Richtlinien zur Durchführung der Stalin-Kampagne in den Massenorganisationen // SAPMO-BArch DY 32-10126, unpag.
- ⁶¹ Цит. по: «Der Fall von Berlin». Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin, 1950.
- ⁶² Ср. отзывы прессы о «Падении Берлина» в: *Bulgakova O., Hochmuth D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation*. Berlin, 1992. S. 56 ff.
- ⁶³ *Ibda.*
- ⁶⁴ *Ibda.* S. 57/58.
- ⁶⁵ Ср., например: Eine ernste Mahnung. Der sowjetische Dokumentarfilm «Der Fall von Berlin» uraufgeführt // *Neue Zeit*. 25.06.1950; *Ihering H. Der Fall von Berlin* // *Berliner Zeitung*. 25.06.1950; «Fall von Berlin» – ein Friedensruf. Meisterwerk russischer Farbfilmkunst // *Die Union*. 28.06.1950; «Der Fall von Berlin» // *Leipziger Volkszeitung*. 02.07.1950; *Lüdecke H. Ein Film, der neue Maßstäbe gibt* // *Neues Deutschland*. 09.07.1950; Lehren aus dem Film «Der Fall von Berlin» // *Sonntag*. 16.07.1950.
- ⁶⁶ *Silbermann S. Unser Filmprogramm muß noch vielseitiger werden* // *Deutsche Filmkunst*. 10/1959. S. 312.
- ⁶⁷ *Wolf D. Unser Film braucht ein kunstsinniges Publikum!* // *Deutsche Filmkunst*. 3/1959. S. 68.
- ⁶⁸ Ср.: *Eylau H.U. Aus historischer Perspektive. Der zweite Teil der «Stalingrader Schlacht» uraufgeführt* // *Berliner Zeitung*. 08.03.1950; Der Krieg rollt zurück. Das Filmepos der Stalingrader Schlacht // *Der Morgen*. 03.03.1950; Die Stalingrader Schlacht // *Neue Welt*. März 1950.
- ⁶⁹ *Kuba (Kurt Barthel). Betrachtungen zum Film «Die Stalingrader Schlacht»* // *Berlin-Montag*. 08.03.1950.
- ⁷⁰ Die Stalingrader Schlacht. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin, 1950.
- ⁷¹ Die «Stalingrader Schlacht». Ein sowjetrussischer Film // *Frankfurter Neue Presse*. 07.03.1950; ср. также: О Тannenbaum an der Wolga. Gegenoffensive im zweiten Teil // *Der Spiegel*. 38/1949.
- ⁷² О советской политике в отношении Германии в 1953 г. и о советском восприятии кризиса в ГДР ср.: *Scherstjanoi E. Die sowjetische Deutschlandpolitik nach Stalins Tod 1953. Neue Dokumente aus dem Moskauer Außenministerium* // *VfZ*. 48 (1998). S. 497–549.
- ⁷³ Ср. описание событий в: *Staritz D. Geschichte der DDR*. S. 110–136; об историографических дискуссиях по поводу 17 июля ср.: *Diedrich Th. Zwischen Arbeitererhebung und gescheiterter Revolution in der DDR. Retrospektive zum Stand der zeitgeschichtlichen Aufarbeitung des 17. Juni 1953* // *JHK*. 1994. S. 288–305; *Kowalczyk I.S. u.a. Der Tag X – 17. Juni 1953. Die «Innere Staatsgründung» der DDR als Ergebnis der Krise 1952/54*. Berlin, 1995.
- ⁷⁴ Цит. по: *Kießmann Ch. Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955*. Bonn, 1991. S. 277.

Beitrag Sovexportfilm, Sekretariat Grünberg an Ebert, 14.07.1953 // SAPMO-BArch DY 32-10805, unpag.

Ср.: Kersten H. Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 268.

Ср.: SAPMO-BArch. IV 2/906/247.

Запрос Совета округа Эрфурт от 27.11.1953 // BArch DR 1-4015, unpag.; похожий запрос был сформулирован 05.06.1953 в запросе окружной партийной школы (ЕПШ) в Грайфсвальде. См. в: BArch DR 1-4015, unpag.

Ответное письмо Главного управления «Фильм» Совету округа Эрфурт, 03.12.1953 в: BArch DR-14199, unpag.

Ср.: SAPMO-BArch. IV 2/906/242.

О проблемах кинополитики на примере Берлина ср.: Heilmann Th. DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. S. 226 ff. ГДР в это время воспринимала себя с позиции конфронтации с растущим благосостоянием ФРГ, где подъем конъюнктуры с середины пятидесятых годов достиг впечатляющего масштаба, а число безработных постоянно уменьшалось. В то время как в ФРГ возникало государство благосостояния, а экономика благодаря щедрой государственной поддержке включилась в мировой послевоенный бум, в политической культуре государства «эры Аденауэра» царил вполне авторитарный климат в отношении оппозиционных голосов и критической интеллигенции; не в последнюю очередь это проявилось в запрете и без того маргинализованной КПГ в августе 1956 г. Критические представители западногерманской литературы и окололитературных кругов демонстрировали «нонконформизм», однако же, чаще всего, отнюдь не симпатии к ГДР, на что так надеялась культурная и партийная элита СЕПГ после начала «Нового курса». О политической культуре «государства Аденауэра» и вытекавших из этого последствий для ГДР ср.: Böke K. u.a. Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära. Berlin, 1996; Buchloh S. «Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich»: Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a. M., 1996.

⁸² «Тайная речь» советского руководителя государства в партии полностью напечатана в: Talbot S. Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg, 1971. S. 529–586.

⁸³ Ср.: Weber H. Geschichte der DDR. München, 1999. S. 277. Симптоматичным было сообщение о решении о роспуске Коминтерна 17.04.1956 в «Правде» и других центральных органах печати коммунистических партий Восточной Европы. Этот шаг был предложен югославским партийным руководством еще в конце 1955 г.; его осуществление де факто означало примирение Советского Союза с Тито. Согласно Фетье Советский Союз таким образом отреагировал на начавшийся после смерти Сталина процесс диверсификации восточного лагеря. Ср.: Fejtő F. Geschichte der Volksdemokratien. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1988. S. 91 ff.

⁸⁴ Ср.: Neues Deutschland. 04.03.1956.

⁸⁵ На 27-м Пленуме ЦК 30 марта присутствующие обсуждали способы и методы передачи информации о критике Хрущевым сталинской политики в партийные массы. См. об этом стенограмму 27-го Пленума (Выдержки) // Gansel C. (Hg.). Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente. Berlin, 1991. S. 139–151. Ср. также воспоминания Хайнца Брандта, Роберта Хавеманна, Эриха Леста, Херберта Праусса и Фритца Шенка о последствиях XX съезда КПСС для партийных организаций СЕПГ; задокументировано в: Spittmann I. (Hg.). Die SED in Geschichte und Gegenwart. Köln, 1987. S. 191–200.

⁸⁶ Протокол 3-й Партийной конференции, Вилли Бредель в четвертый день заседаний: Protokoll der 3. Parteikonferenz der SED (1956). Bd. 1. S. 540 ff.

- ⁸⁷ Ср. протокол IV Конгресса немецких писателей: *Das Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses* (1956).
- ⁸⁸ Ср.: *Forum*. 12/1956; цит. по: *Schubbe E.* (Hg.). *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart, 1977. S. 438 f.
- ⁸⁹ Речь Йоханнеса Бехера на 28-м Пленуме ЦК 29.07.1956 // *Gansel C.* *Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher*. S. 157–163.
- ⁹⁰ По мнению Вальтера Янки, интеллектуалов ГДР в гораздо большей степени смутили народное восстание в Венгрии и забастовки в Польше, чем результаты XX партийного съезда в СССР. Некоторые – как, например, Курт Бартель (Куба) – придерживались жесткой линии и проклинали каждого, кто высказывался в поддержку волнений в «братских государствах». Другие видные деятели искусства – например, Анна Зегерс и сам министр культуры – ограничивались высказываниями в кругу друзей об «ошибках прошлого», или же – как в случае Бехера – выражали готовность признать начало свободного обмена мнениями в рамках публикаций издательства «Aufbau-Verlag». Ср.: *Janka W.* *Spuren eines Lebens*. Berlin, 1991. S. 254 ff.
- ⁹¹ Ср. почти 90-страничный «Анализ враждебной деятельности внутри научной и творческой интеллигенции» для членов ЦК (с пометкой «строго доверительно»), который был роздан как информационный материал участникам 33 Пленума ЦК, в: SAPMO-BArch. IV 2/1/254.
- ⁹² Организационное заседание Комиссии по культуре состоялось 21 февраля 1958 г.; за вопросы киноискусства отвечал только Ханс Родеибергер в статусе руководителя отделения драматургии Немецкой высшей школы киноискусства в Потсдаме-Бабельсберге. Ср. донесение Отдела культуры ЦК в Политбюро от 12.12.1957 // SAPMO-BArch. IV 2/2026/3.
- ⁹³ В конце марта 1957 г. состоялась конференция директоров театров ГДР на тему «Мероприятия по пути к социалистическому театру»; 7–16 апреля прошла первая конференция издательств социалистического лагеря в Лейпциге; 2, 19 и 26 июня Союз культуры организовал встречи ученых и деятелей искусства с Вальтером Ульбрихтом в Лейпциге и Берлине, которые фактически подготовили результаты грядущей Конференции СЕПГ по вопросам культуры в октябре.
- ⁹⁴ *Für eine sozialistische deutsche Kultur. Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der Zeit des zweiten Fünfjahresplanes. Thesen der Kulturkonferenz der SED, 23. und 24. Oktober 1957*. Berlin (Ost), 1957.
- ⁹⁵ *Ebda.* S. 34 f.
- ⁹⁶ Ср.: *Heimann Th.* *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*. S. 268 ff.
- ⁹⁷ Ср.: *Schwalbe K.* *Es gibt kein ideologisches Vakuum* // *Deutsche Filmkunst*. 5/1957. S. 65–67; о ходе и воздействии «партийного наступления» на кинематограф ср.: *Heimann Th.* *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*. S. 301 ff.
- ⁹⁸ Ср.: *Heimann Th.* *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*. S. 322 ff.
- ⁹⁹ Ср.: *Mückenberger Ch.* (Hg.). *Prädikat: Besonders schädlich*. Berlin, 1990. S. 10.
- ¹⁰⁰ Ср. в качестве официальной реакции партии: *Kurella A.* *Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka* // *Sonntag*. 31/1963.
- ¹⁰¹ Ср., в числе прочего, доклад Политбюро на 11-м Пленуме ЦК СЕПГ, прочитанный Эрихом Хонеккером (*Schubbe E.* *Dokumente zur Kunst- und Literaturpolitik der SED, Dokument 310*. S. 1076–1081).
- ¹⁰² *Ebda.*
- ¹⁰³ Ср.: *Agde G.* (Hg.). *Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965: Studien und Dokumente*. Berlin, 1991.
- ¹⁰⁴ Ср.: *Wolf D., Junge W.* *Filmfreud und -leid* // *Forum*. 16.03.1961.

¹⁰⁵ Cp.: Neue Filmwelt. 6/1952.

¹⁰⁶ Cp.: Kersten H. Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 294.

¹⁰⁷ Cp.: Ebda. S. 295.

¹⁰⁸ Cp.: Ebda. S. 299/300.

¹⁰⁹ Cp.: Ebda. S. 300.

¹¹⁰ Cp.: Ebda. S. 298.

¹¹¹ Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61. Berlin (Ost), 1962. S. 302.

¹¹² Bemerkungen zur Erfüllung des Planteils Filmmiete. VVB Film. 05.06.1959 // BArch DR 1-7722, unpag.

¹¹³ Gegenwärtige Situation auf dem Gebiet des Lichtspielwesens // SAPMO-BArch IV 2/906/21. S. 1-3.

¹¹⁴ Cp.: Kersten H. Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. S. 303.

¹¹⁵ Cp.: Knietzsch H. Der Film und sein Publikum // Neues Deutschland. 09.10.1957.

¹¹⁶ Ebda.

¹¹⁷ В 1959 г. оснащенность телевизорами в домашнем обиходе составлял 8,5%, в 1960 г. – 16,7%. В одном только 1958 г. число зарегистрированных телевизоров выросло с 193 463 до 316 977 к концу года, а к концу февраля 1959 г. – до 359 089. Cp.: Geserick R. 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München, 1989. S. 125.

¹¹⁸ Filme mit den höchsten Besucherzahlen 1963/64 (Besucherzahlen nach 13 Wochen Einsatzzeit) // BArch DR 1-4007, unpag.

¹¹⁹ Filme mit den niedrigsten Besucherzahlen 1963/64 (Besucherzahlen nach 13 Wochen Einsatzzeit) // BArch DR 1-4007, unpag.

¹²⁰ Protokoll Delegation Moskau vom 21.01 = 05.02.1964 // BArch DR 1-/14985, unpag.

¹²¹ Cp., например: Harnisch R. Ein mitreißendes Filmwerk! «Die Kraniche ziehen» // Deutsche Filmkunst. 4/1958. S. 120-122; Kosmatow L. Eine vollendete filmische Form // Deutsche Filmkunst. 5/1958. S. 139-140, 159.

¹²² «Die Kraniche ziehen» = ein Beispiel // Sonntag. 28.07.1958.

¹²³ Cp., например: «Goldene Palme» in Cannes für: «Die Kraniche ziehen» [«Золотая пальма» в Каннах – фильму «Летят журавли»] // Neues Deutschland. 19.05.1958; Seit sechs Wochen ausverkauft [Уже шесть недель полный аншлаг] // Neues Deutschland. 03.09.1958; «Kraniche» = triumphaler Erfolg [«Журавли» = триумфальный успех] // Neues Deutschland. 29.09.1958.

¹²⁴ «Kraniche» – ein triumphaler Erfolg // Neues Deutschland, Montags-Ausgabe «Vorwärts». 29.09.1958.

¹²⁵ См., например: Harnisch R. Ein mitreißendes Filmwerk! «Die Kraniche ziehen» // Deutsche Filmkunst. 4/1958. S. 120-122.

¹²⁶ Cp.: Гуря А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1977. С. 646-667.

¹²⁷ Данные по: Titel der 1958 zum Einsatz gelangten Filme und die Filmmiete, DR 1-7827, unpag.

¹²⁸ Plan für die Lektionen des Filmlehrgangs in Dresden vom 30. Oktober bis 12. November 1958 // SAPMO-BArch. DY 32/11142, unpag.

¹²⁹ Film-Vorschläge für die kultur-politische Erziehungsarbeit der SED und der sozialistischen Massenorganisationen 1958 // BArch. DR 1-4496, unpag.

¹³⁰ BArch-Film DR 1 – HV Film – «Ein Menschenschicksal». Protokoll Nr. 191/59, unpag.

- ¹³¹ Проект плана мероприятий для Отдела культуры ЦК СЕПГ как основа для разработки проекта резолюции Секретариата ЦК по поддержке и распространению советского фильма «Судьба человека» от 30.06.1959 // BArch. DR 1-7721, unpag.
- ¹³² Протокол Центрального совета руководителей предприятий, совместно с Центральным советом главных бухгалтеров, 3 и 4 ноября 1959 г // BArch. DR 1-7721, unpag.
- ¹³³ Для подготовки почвы перед прокатом того или иного фильма газета «Единство» («Einheit») печатала статью одного из членов Политбюро о политическом значении этого фильма, а также рекомендацию его посмотреть. Кроме того, газета «Новый путь» («Neuer Weg») публиковала статью главного директора ГУ «Фильм» о прокате фильма и о его значении с упоминанием других примеров массовой политической работы с ценными в идеологически-воспитательном смысле фильмами. Незадолго до премьеры фильма ОГСД выпускала материалы, преследовавшие цель разъяснить значение данного произведения киноискусства, а также подать зрителям в жанре газетного репортажа информацию о создателях фильма и об актерах. Если существовала литературная основа фильма (как это было, например, в случае фильма «Судьба человека»), то Отдел литературы Министерства культуры стремился предоставить возможность познакомиться с книжкой широкой общественности – для поддержания агитационной подготовки проката. Непосредственно перед премьерой фильма центральный орган СЕПГ – газета «Новая Германия» («Neues Deutschland») выпускала разворот с иллюстрациями и призывала население посетить премьеру. Параллельно с этим в киноведческом журнале «Немецкое киноискусство» («Deutsche Filmkunst») печаталась подробная рецензия на фильм.
- ¹³⁴ Ср., например: «Ein Menschenschicksal» – bald bei uns // Schweriner Volkszeitung. 01.11.1959; «Ein Menschenschicksal» – Zur Aufführung dieses neuen sowjetischen Meisterwerkes der Filmkunst in unserem Bezirk // Freiheit. 06.11.1959; Göhler H. Dem einfachen Menschen ein Denkmal // Das Freie Wort. 07.11.1959; «Ein Menschenschicksal» – Der Film des Jahres // Sächsische Zeitung. 07.11.1959; «Ein Menschenschicksal» aufgeführt // Thüringer Tageblatt. 07.11.1959; Triumph des Lebenswillens // Ostsee-Zeitung. 07.11.1959; Hentschel F. «Ein Menschenschicksal» // Volkswacht. 07.11.1959; Knietzsch H. Ein Lied vom Helden unserer Zeit. Bondartschuks «Menschenschicksal», ein Meisterwerk sozialistischer Filmkunst // Neues Deutschland. 08.11.1959; Poem vom neuen Menschen. Sergej Bondartschuks «Ein Menschenschicksal» – der Film des Jahres // Wochenpost (Berlin). 14.11.1959.
- ¹³⁵ Ср., например: «Ein Menschenschicksal»: Im tiefsten Leid bewährt // Berliner Zeitung am Abend. 09.12.1959; «Ein Menschenschicksal» – Den müßte jeder zweimal sehen. Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres // Neues Deutschland. 01.02.1960; Tief bewegt von dem sowjetischen Film «Ein Menschenschicksal» // Volksstimme. 05.02.1960; «Ein Menschenschicksal» // Wochenpost. 12.03.1960; Keiner sollte den Film versäumen. «Ein Menschenschicksal» in Sondervorstellungen // Ostsee-Zeitung. 18.03.1960.
- ¹³⁶ Ср., например: Einsatzplan 11/59 der HV Film vom November 1959 // BArch. DR 1-4452, unpag.
- ¹³⁷ Kaiser V.M. Ich sah «Ein Menschenschicksal» // Leipziger Volkszeitung. 07.11.1959; ср. также: «Ein Menschenschicksal» // Sächsisches Tageblatt. 07.11.1959; Mahnende Flamme // National-Zeitung. 08.12.1959.
- ¹³⁸ Руководство СЕПГ имело возможность осознать, что ни бундесвер, ни вооруженные силы других стран НАТО не были ни готовы к агрессии, ни способны к внезапному стратегическому нападению на восточный блок. Тем не менее руко-

- водство ГДР в ходе перманентной кампании дезинформации стремилось предста-
вить населению и личному составу вооруженных сил ГДР блок НАТО как агрес-
сивный и постоянно готовый к агрессии. Ср.: *Wenzke R.* 1998. S. 448 f.
- ¹⁰⁰ Ein Menschenschicksal, das alle angeht // *Berliner Zeitung*. 10.11.1959; ср. также:
Edt P. «Ein Menschenschicksal» – Gedanken zu dem mit dem Großen Preis ausgeze-
ichneten sowjetischen Film // *Berliner Zeitung am Abend*. 11.11.1959; *Plauderei am*
Wochenende // *Thüringer Neueste Nachrichten*. 07.11.1959; сообщения в прессе ГДР
о международных откликах на фильм ср.: «In aller Welt erfolgreich» // *Leipziger*
Volkszeitung. 17.11.1959.
- ¹⁰¹ *Albrecht H.* Poem des singenden Lebens. Der große sowjetische Film «Ein Menschen-
schicksal» // *National-Zeitung*. 07.11.1959.
- ¹⁰² Ср.: «Ein Menschenschicksal». Der Film des Jahres // *Sächsische Zeitung*.
07.11.1959.
- ¹⁰³ Den müßte jeder zweimal sehen – Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des
vergangenen Jahres // *Neues Deutschland*. 01.02.1960.
- ¹⁰⁴ Ebda.
- ¹⁰⁵ Ebda.
- ¹⁰⁶ Jeder sollte diesen Film kennen – Meinungen unserer Leser zum Filmereignis des
Jahres // *Neues Deutschland*. 01.02.1960.
- ¹⁰⁷ Ebda.
- ¹⁰⁸ «Ein Menschenschicksal»: Im tiefsten Leid bewährt // *Berliner Zeitung am Abend*.
09.12.1959.
- ¹⁰⁹ Zum Glück geschaffen – wie der Vogel zum Flug. Das Gespräch der Woche: Der Film
«Ein Menschenschicksal» // *Brandenburgische Neueste Nachrichten*. 15.11.1959.
- ¹¹⁰ *Jahn M.* Mit dem Großen Goldenen Preis ausgezeichnet: Ein Menschenschicksal //
Die Frau von Heute. 20.11.1959.
- ¹¹¹ BArch-Film DR 1 – HV Film – «Ballade vom Soldaten», Protokoll Nr. 595/59, unpag.
- ¹¹² Ср.: *Mäde H.D.* Der Mensch im Mittelpunkt. «Die Ballade vom Soldaten» und einige
Überlegungen // *Deutsche Filmkunst*. 6/1960. S. 206–208.
- ¹¹³ Ср., например: «Die Ballade vom Soldaten». Ein neuer Höhepunkt der sowjetischen
Filmkunst // *Freiheit*. 11.06.1960; «Die Ballade vom Soldaten». Ein meisterhafter Film
des Regisseurs Grigori Tschuchrai // *Neues Deutschland*. 12.06.1960; *Die Ballade vom*
Soldaten // *Berliner Zeitung*. 14.06.1960; Ein Film des reinen Herzens. «Ballade vom
Soldaten», ein neues sowjetisches Meisterwerk // *Der Morgen*. 17.06.1960; Ein
ergreifendes Filmgedicht // *Die Union*. 18.06.1960.
- ¹¹⁴ «Die Ballade vom Soldaten». Der neue Film des sowjetischen Regisseurs Grigori
Tschuchrai // *Sonntag*, 22.05.1960; ср. также: «Die Ballade vom Soldaten». Ein poet-
ischer Film von tiefer Menschlichkeit // *Schweriner Volkszeitung*. 10.06.1960; *Die*
Schönheit des Friedens. «Die Ballade vom Soldaten» – Meisterwerk sowjetischer
Filmkunst // *National-Zeitung*. 12.06.1960.
- ¹¹⁵ BArch-Film DR 1 – HV Film – «Iwans Kindheit», Protokoll Nr. 25/63, unpag.
- ¹¹⁶ «Iwans Kindheit» // *Nationalzeitung*. 28.03.1963.
- ¹¹⁷ *Berliner Zeitung*. 30.04.1963. В этой связи ср. также формальную и содержатель-
ную критику в: *Haedle M.* Geträumtes Kinderglück. Zu dem preisgekrönten sowjetis-
chen Film «Iwans Kindheit» // *Der Morgen*. 04.05.1963.
- ¹¹⁸ *Hafranke U.* Vom Krieg geboren – vom Krieg verschlungen. «Iwans Kindheit» – eine
poetische Filmtragödie aus der Sowjetunion // *Volksstimme*. 20.04.1963.
- ¹¹⁹ *Hofmann H.* Bewegendes Filmgedicht: «Iwans Kindheit» // *Märkische Volksstimme*.
29.03.1963.

- ¹⁵⁹ Ebda; Cp. также: *Knietzsch H.* Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film «Iwans Kindheit» in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt // Neues Deutschland. 08.03.1963; *Domeyer J.* «Iwans Kindheit» und der Krieg // Brandenburgische Neueste Nachrichten. 16.03.1963; «Iwans Kindheit» // Volkswacht. 07.03.1963.
- ¹⁶⁰ *Knietzsch H.* Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film «Iwans Kindheit» in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt // Neues Deutschland. 08.03.1963.
- ¹⁶¹ Humanistisches Meisterwerk // Märkische Volksstimme. 07.03.1963.
- ¹⁶² Brief Abusch an Kaftanov. 19.03.1958 // BArch. DR 1–4608, unpag.
- ¹⁶³ Cp.: Aktennotiz. HV Film. Abt. Internationale Beziehungen. 17.10.1958 // BArch. DR 1–4269, unpag.
- ¹⁶⁴ *Almstedt B.* Unheldischer Held. «Vater des Soldaten» – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm // Freiheit. 09.11.1965; Cp. также: *Salow F.* Ein nicht alltäglicher Held. Zur deutschen Erstaufführung des sowjetischen Films «Der Vater des Soldaten» // Neues Deutschland. 27.10.1965; *Sobe G.* Vater des Soldaten. Ein grusinischer Film // Berliner Zeitung. 28.10.1965; *Almstedt B.* «Der Vater des Soldaten». Ein Film, der auf die Weltrangliste der sowjetischen Filmkunst gehört // Lausitzer Rundschau. 02.11.1960; «Der Vater des Soldaten» // Sächsische Zeitung. 06.11.1965; *Gustmann E.* Ein meisterhafter Film ab heute in Schwerin – «Der Vater des Soldaten» // Schweriner Volkszeitung. 12.11.1965.
- ¹⁶⁵ *Hofmann H.* Ein wunderbares Menschenantlitz. Begegnung mit dem «Vater des Soldaten» // Märkische Volksstimme. 03.11.1965.
- ¹⁶⁶ Cp.: *Papava M.* «Otec soldata» // Iskusstvo kino. 6/1965.
- ¹⁶⁷ *Sergo Sakariadse* als «Vater des Soldaten». Der alte Mann und der Krieg // Norddeutsche Neueste Nachrichten. 30.10.1965; «Der Vater des Soldaten». Eine ausgezeichnete Leistung *Sergo Sakariadses* // Die Union. 04.11.1965; «Der Vater des Soldaten». Großartiger Volksschauspieler in einem Film aus Grusinien // Der Neue Weg. 05.11.1965; *Tok H.D.* Der Weinbauer aus Grusinien. Ein preisgekrönter Film: «Der Vater des Soldaten» // Leipziger Volkszeitung. 09.11.1965.
- ¹⁶⁸ *Almstedt B.* Unheldischer Held. «Der Vater des Soldaten» – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm // Freiheit. 09.11.1965.
- ¹⁶⁹ *Sobe G.* Vater des Soldaten. Ein grusinischer Film // Berliner Zeitung. 28.10.1965.

СОВЕТСКИЕ КИНОФИЛЬМЫ О ВОЙНЕ В ВООРУЖЕННОЙ НАРОДНОЙ ПОЛИЦИИ И НАЦИОНАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ АРМИИ

Политико-идеологическое воспитание и образование

«Партия является ведущей силой всех организаций рабочего класса и трудящихся, общественных и государственных организаций и успешно руководит строительством социализма»¹.

Этими немногими словами СЕПГ на IV партийном съезде в апреле 1954 г. закрепила за собой господствующую роль в государстве. «Ведущую роль» партии следовало постоянно усиливать и в столь важной для удержания власти СЕПГ сфере, как военная.

Политаппарат Вооруженной народной полиции (ВНП) служил инструментом политико-идеологического господства и насаждения в войсках структур СЕПГ, являлся частью политической системы контроля и надзора партии и основным носителем «воспитательной работы» и культурного обслуживания личного состава ВНП:

«Благодаря непосредственной взаимосвязи между идеологией, воспитанием, мотивацией, образованием и подготовкой к боевым действиям работа политических и партийных органов получала в глазах политического и военного руководства важнейшее значение не только для поднятия "морально-политического духа" войск, но и для усиления их боеготовности»².

При этом политорганы и партийные организации опирались в своей работе исключительно «на особые инструкции, утвержденные Центральным Комитетом»³.

Политическая работа стала неотъемлемой частью повседневной жизни и образовательных программ в войсковых частях, ее контролирующая и надзирательная роль не ослабевала и во время солдатского досуга. Политические уроки, кружки Союза свободной немецкой молодежи (ССНМ), организованные культурные и спортивные мероприятия – все это своей конечной целью имело постоянное идеологическое воздействие на личный состав⁴.

Цель «культурно-массовой работы»⁵ была следующим образом разъяснена в Директиве № 2/53 «О состоянии и рабочих задачах культурно-просветительских учреждений ВНП, Воздушной народ-

ной полиции и Морской народной полиции Германской Демократической Республики»:

«Учреждения культурно-массовой работы в ВНП, Воздушной народной полиции и Морской народной полиции играют важную роль в деле воспитания личного состава в духе патриотизма, национальной гордости, в духе безграничной преданности правительству ГДР, Социалистической единой партии Германии, а также постоянной готовности к защите интересов трудящихся, в духе дружбы и солидарности с народами великого Советского Союза и стран народной демократии, а также в воспитании пылкой ненависти к худшим врагам немецкого народа и всего прогрессивного человечества – к американско-английским империалистам и предателям интересов немецкого народа, западногерманским реваншистам. Культурно-массовая работа предназначена для того, чтобы играть выдающуюся роль в деле поддержания высокого уровня военного и политического образования, а также укрепления дисциплины»⁶.

Тем самым политическому воспитанию и образованию отводилась ключевая роль в вооруженных силах социалистических государств. После основания Национальной народной армии в 1956 г. политико-идеологическое воспитание стало стержнем социалистического способа командования армией⁷.

В официальном «Военном справочнике» ГДР термин «образование» разъяснялся следующим образом:

«Образование: единый процесс целеустремленного, планомерного и организованного политического и военного воспитания и просвещения, который проходит под руководством работников образования и имеет своей целью подготовить военнотружущих и социалистические боевые коллективы к вооруженной борьбе. [...] Единство воспитания и просвещения реализуется в процессе образования прежде всего благодаря четкой идеологической направленности, использованию всех содержательных и методических приемов для формирования у военнотружущих твердой классовой позиции и для укрепления социалистических боевых коллективов»⁸.

Хотя термины «идеология», «мировоззрение», «марксизм-ленинизм», а также «образование», «просвещение», «воспитание» употреблялись в соответствующей литературе без четкого разграничения, можно констатировать два факта:

1. в системе образования, применявшейся в армии ГДР, политико-идеологическая составляющая безусловно доминировала;

2. она не существовала сама по себе, но должна была пронизывать все сферы деятельности армии, а ее оценка определялась тем, насколько она способствовала укреплению боеготовности воинских частей.

В соответствии с высказыванием Фридриха Энгельса, согласно которому «все, что движет человеком, должно пройти через его голо-

ву»⁹, в процессе политико-идеологического воспитания и образования основное значение придавалось «сознанию». В то же время подчеркивалась и необходимость обращения к «чувству»¹⁰. В этой связи кинофильмам придавалось особое значение – и как части регулярно политико-идеологического просвещения, и как одной из составляющих «предписанной сверху» организации досуга¹¹.

Советские кинофильмы о войне в Вооруженной народной полиции

Организация политорганов и политической работы в войсках

Восточногерманские коммунисты с помощью советских советников сразу же стали создавать в СЗО/ГДР фундамент будущих вооруженных сил. После формирования в 1948–1949 гг. структур вооруженной народной полиции, имевших военный характер, обучения десятков тысяч «народных полицейских» в школах и центрах подготовки Главного управления образования (ГУО), а также их командного состава в секретных учебных заведениях СССР была практически завершена первая фаза планомерного создания вооруженных сил. Однако созданные к этому моменту полувоенные формирования ГУО и морской полиции в количестве 50 000 человек имели в целом низкий уровень обучения и незначительный спектр применения. Отныне следовало, с точки зрения Советского Союза и руководства ГДР, заполнить существующую матрицу личным составом и превратить ее в боеспособные воинские соединения. Основание 1 июля 1952 г. ВНП как «Национальных вооруженных сил» должно было служить именно этой цели¹².

При создании этих «Национальных вооруженных сил» СЕПГ в контексте увеличения численности личного состава придавала первостепенное значение формированию и организационному усилению партийно-политического аппарата. При этом она могла опираться на уже существовавший аппарат политико-культурной работы в структурах вооруженных полицейских сил и ГУО¹³. В министерском приказе от 17 июля 1952 г. по этому поводу объявлялось, что «в связи с повышением роли политических органов Народной полиции и растущими задачами по воспитанию личного состава» существовавшие до сих пор политико-культурные органы должны быть переименованы в «Политические управления и отделы»¹⁴. Так, в Министерстве внутренних дел возникло «Главное политическое управление»¹⁵, а в Морской народной полиции и Воздушной народной полиции – «Политические управления»¹⁶. В центрах подготовки, учебных заведениях и т.д. следовало создать «политические отделы»¹⁷.

Все заместители командиров по политической культуре получили отныне наименование «политические заместители». Задним числом, уже с 16 июня 1952 г., руководитель Главного управления политики и культуры ГУО генерал-инспектор Рудольф Деллинг был назначен заместителем министра внутренних дел и шефом Главного политического управления. В октябре 1952 г. ему был присвоен чин генерал-майора¹⁸.

В 1952–1953 гг. политические органы ВНП явно не справлялись с массивом возложенных на них задач. Но их главной целью постоянно оставалось создание всеобъемлющего механизма действенного идеологического воздействия и политического воспитания рядового состава, унтер-офицеров и офицеров. При этом в повестке дня постоянно стояли организационные и кадровые проблемы.

Многие формы, средства и методы, выработанные в 1952–1953 гг. в процессе планомерного строительства вооруженных сил ГДР, сохранились в модифицированном виде до самого конца существования Национальной народной армии. Напротив, содержательные аспекты политической работы в вооруженных силах всегда определялись текущей политикой СЕПГ и актуальными политическими нуждами. В первые годы существования ВНП в их числе была идеологическая легитимация собственных милитаристских устремлений и дискредитация соответствующих процессов в ФРГ. Основным «руководством к действию» считались последние речи высших функционеров СЕПГ и ВНП. Сами же принципы аргументации не менялись в течение лет и даже десятилетий. Весь мир подразделялся на «лагерь мира», куда относились Советский Союз, страны народной демократии и, разумеется, ГДР, и «империалистический мир» во главе с США. «Прогресс» и «реакция» имели тем самым постоянную прописку. С этих позиций все действия социалистического лагеря оценивались как нацеленные на сохранение мира, а все действия Запада – как агрессивные и направленные против социализма и мира во всем мире¹⁹.

Общая кинополитика в Вооруженной народной полиции

Кинопоказы для воинских частей ВНП в большинстве случаев совмещались с политзанятиями для рядового состава. В этом процессе специально подобранные фильмы должны были служить наглядным обоснованием учебной программы. В годовом отчете за 1949/50 учебный год Главного управления политики и культуры содержится следующий вывод:

«Можно сказать, что культурное строительство, несмотря на недостаточное руководство со стороны Главного управления политики и культуры, переживает подъем. Это подтверждает проведение 174 культурных ме-

роприятий на местах при подготовке к народным выборам. Тем не менее культурное строительство во всех частях на местах все еще не настолько развито, чтобы в нем могло участвовать большинство военнослужащих»²⁰.

В целом работа с фильмами в эти годы, по всей вероятности, носила в разных местах весьма различный характер. По замыслу ГУО, кинофильмы должны были прежде всего стать частью учебных занятий, однако лишь в немногих воинских частях показ фильмов сопровождался вступительными беседами и обсуждениями после сеанса. Кроме того, ГУО критиковало недостаточное использование во многих частях воспитательного потенциала кино, поскольку

«они показывают не фильмы, связанные с учебной программой, а почти исключительно развлекательные картины без сколько-нибудь ценного содержания»²¹.

В рабочих планах политуправления ВВП на 1952/53 г. деятельность по привлечению кино в рамках организованного проведения досуга оценивалась в целом на «удовлетворительно»²². Так, в «Донесении о культурной и спортивной работе в воинской части ВВП в городе Прора» от 6 сентября 1952 г. сообщалось:

«Культурное обеспечение кинофильмами и группами народного искусства удовлетворительно. Ежедневно, кроме четверга, в трех кинозалах показываются фильмы. Для зимних месяцев, однако, требуется создать новые кинозалы, так как сейчас используются две площадки под открытым небом»²³.

Эта положительная оценка кинодеятельности в войсках не могла, однако, заслонить тот факт, что киносеансы в большинстве частей были практически единственной формой регулярно организуемых культурных мероприятий. Довольно скромный объем «культурно-массовой работы» в ВВП заставил Министерство внутренних дел и Политическое управление издать специальную директиву для руководителей главных политических отделов от 12 марта 1953 г. Несмотря на отдельные улучшения в ней критиковался целый ряд «серьезных недоработок»:

«В большинстве частей и соединений культурно-массовая работа заброшена. Решения партии и правительства, а также указания политического управления Министерства внутренних дел по вопросам культурно-массовой работы изучаются недостаточно и практически не выполняются. Слабо используются немалые возможности, предоставляемые культурно-просветительскими учреждениями»²⁴.

И о привлечении кино:

«Культурная работа с личным составом часто ограничивается показом фильмов»²⁵.

В целом последовательная культурная работа с личным составом оставалась в ВНП практически на начальной стадии. Для нее не были созданы нормальные условия, не хватало квалифицированного персонала²⁶. Основную часть своего и без того весьма краткого досуга солдаты ВНП проводили совсем иначе – а именно в забегах и пивных неподалеку от своих частей. Недостаточно широкий спектр возможностей организации досуга в совокупности с отрывом от семьи и другими особенностями казарменной жизни приводили к злоупотреблению среди солдат алкоголем, которое оценивалось и официальными инстанциями как весьма опасное, а также к иным дисциплинарным проступкам²⁷.

Дружба с Советским Союзом: фильм «Падение Берлина»

Министр внутренних дел Вилли Штоф на IV партийном съезде СЕПГ в апреле 1953 г. пафосно провозгласил, что народная полиция является для молодых людей «великой школой»:

«Народные полицейские воспитываются в безграничной любви и преданности нашему народному государству и освобожденной Родине. Они пропитаны духом великих революционных традиций немецкого рабочего класса и его партии. Примерами для них являются незабываемые вожди немецкого пролетариата Карл Либкнехт и Эрнст Тельман. Они во все большей степени превращаются в осознанных борцов за мир, вдохновленные идеей пролетарского интернационализма, уважения к другим народам и к дружбе народов. Офицеры, унтер-офицеры и солдаты народной полиции постоянно углубляют дружбу с народами Советского Союза и особенно с победоносной Советской Армией, которая является примером для вооруженных сил всех освобожденных народов»²⁸.

Важнейшими воспитательными целями для политических функционеров являлись, таким образом, «любовь к Родине», верность «рабоче-крестьянской власти»²⁹ и СЕПГ, «борьба за миролюбивую, единую Германию», укрепление ВНП, а также, не в последнюю очередь, «дружба с Советским Союзом» и его вооруженными силами.

Несмотря на значительные усилия в деле политико-идеологического воспитания солдат, унтер-офицеров и офицеров, руководство ВНП в некоторых сферах политического мировоззрения личного состава никак не могло добиться прогресса в духе коммунистической пропаганды. Это касалось прежде всего проблематики взаимоотношений с Советским Союзом и его армией, а также «негативного» отношения к границе, проведенной по линии Одер–Нейсе³⁰.

Спустя десять лет после окончания войны стереотипы «антибольшевистского» образа врага, насаждаемого в свое время нацистами, еще имели широкое распространение среди населения ГДР. Попытка

СЕПГ противопоставить этому столь же односторонний, однако уже просоветский образ, даже в вооруженных силах лишь частично увенчалась успехом. При этом именно на военнослужащих были направлены основные усилия, поскольку солдаты «новой армии» должны были иметь достаточный политический стимул, чтобы сражаться на стороне советских «братьев по оружию»:

«Ориентируясь на славный пример Советской Армии, мы должны направлять воспитание в наших национальных вооруженных силах на то, чтобы солдаты, унтер-офицеры и офицеры прониклись духом пролетарского интернационализма. Они должны вдохновляться прочной дружбой с Советским Союзом, союзничеством со странами народной демократии, национально-освободительной борьбой угнетенных народов в колониях и полуколониях и любовью и почитанием к великому вождю всех миролюбивых людей – товарищу Сталину!»³¹

Провозглашаемая любовь к миру, сила и непобедимость превращали ведущую коммунистическую державу и ее вооруженные силы в обязательный пример для подражания и одновременно в собрата по оружию для армии ГДР³². Эти застывшие догмы были неотъемлемой частью создаваемой идеологической доктрины. Тем самым отношение к Советскому Союзу становилось в глазах СЕПГ мерилom политической благонадежности каждого военнослужащего³³. «Единственной правдой» о Советском Союзе считались почерпнутые на политзанятиях сведения из «Краткого курса КПСС» и некоторых статей из газет и журналов ГДР. В связи с этим богатным материалом в силу своей жизненности и предполагаемой документальности оказались новые советские кино-



«Падение Берлина». Победа!

фильмы, которые привлекались в ВНП для закрепления «пройденного» на политзанятиях.

Подобным образом и фильм «Падение Берлина», начиная с первого показа в ГДР летом 1950 г., занял прочное место в репертуаре просмотровых залов ВНП и ГУО, где его пропаганда осуществлялась при помощи следующих политических лозунгов:

- «1. Становление ведущей роли Советского Союза в борьбе за сохранение и укрепление мира во всем мире [...]
2. Широкая пропаганда и наглядная демонстрация дружеского отношения Советского Союза к немецкому народу [...]
3. Дальнейшее развитие и укрепление готовности в случае империалистической агрессии активно бороться бок о бок с Советским Союзом за восстановление мира»³⁴.

Военнослужащим ВНП, как и остальному населению ГДР, необходимо было доходчиво объяснить, почему почитание государственно-го и партийного вождя советской оккупационной державы соответствует их личным интересам. Соответственно, следовало не просто импортировать элементы культа личности Сталина, которые выработались в Советском Союзе, но и найти пропагандистскую связь между понятиями «Сталин» и «Германия», с тем чтобы культ Сталина можно было совместить с национально ориентированной пропагандой, проводимой руководством СЕПГ³⁵.

Можно только предполагать, как воспринимали восточногерманские солдаты этот позднесталинистский батальный киноэпос. В записке «О проведении киносеансов на местах» от марта 1951 г. наряду с указаниями на случаи злоупотребления алкоголем до и во время кинопоказа упоминается жалоба ответственного за показ, в которой он докладывал о группе солдат,

«в нетрезвом состоянии буянивших во время демонстрации фильма “Падение Берлина”»³⁶.

Тем не менее в целом воздействие таких фильмов, как «Падение Берлина», на фоне пышного цветения в ГДР начала 1950-х гг. культа личности Сталина нельзя недооценивать. Известие о смерти Сталина в марте 1953 г. вызвало в частях Вооруженной народной милиции – как среди советских консультантов, так и среди немецких офицеров – оцепенение и растерянность, связанную с непониманием политических перспектив. Для многих военнослужащих ВНП смерть «вождя мирового пролетариата» явно означала крушение всего миропорядка:

«Шли серьезные дискуссии о дальнейшем пути Советского Союза, царил некоторая растерянность, никто не знал точно, как быть дальше. Словно воцарился вакуум. Для нас Сталин был великим вождем трудящихся всего мира и важнейшей фигурой в борьбе против фашизма, а также величайшим полководцем Второй мировой войны»³⁷.

Возможной дезориентированности пытались противостоять при помощи специальных поручений и специальных мероприятий:

«5 марта 1953 г. все служившие в части должны были собраться [...] в так называемой клубной части – это был бывший манеж. Командир части, полковник Л., взволнованно сообщил: “Великий вождь Советского Союза, генералиссимус Сталин, умер.” В смятении мы поднялись с мест. Никто не стыдился своих слез. Мы чувствовали свою беспомощность – что же будет дальше? Прославление личности Сталина в кино, по радио и в прессе, обязательная литература и политзанятия привели и меня к уверенности, что Сталин был “величайшим человеком мировой истории”. [...] В этот день не было никаких занятий. В ходе мероприятий и совещаний раздавались новые поручения коллективам и каждому конкретному человеку – учиться и бороться в духе Сталина, чтобы достичь поставленной цели»³⁸.

Содержащееся здесь эксплицитное упоминание кинопропаганды (причем она названа раньше, чем радио и пресса) указывает на то, что пропаганда советскими фильмами образа Сталина в общем контексте насаждения политической доктрины в войсках зачастую достигала своей цели, оказывая влияние на умы солдат.

Советские кинофильмы о войне в Национальной народной армии

Общая кинополитика в Национальной народной армии

Кинопрокат в Национальной народной армии (ННА) осуществлялся централизованно на основе созданного при Министерстве национальной обороны «Кинофонда Национальной народной армии»³⁹. Фонд в сотрудничестве с «Прогресс-Фильмом», Немецким телевидением и ответственными службами в Министерстве культуры поставлял фильмы вместе с сопроводительными материалами непосредственно в воинские части⁴⁰. Выбор фильмов осуществлялся под руководством Главного политического управления, которое ориентировалось, в свою очередь, на актуально-политические задачи. Так, ответственный отдел ГПУ в 1961 г., непосредственно после XXII партийного съезда КПСС, с которого началась вторая волна «десталинизации», издал распоряжение о проверке всех художественных и документальных фильмов, которые затрагивали соответствующую тематику. После ее проведения все фильмы «недопустимого содержания» более не демонстрировались⁴¹.

В 1958 г. в воинские части обычно отправлялось по два-три фильма в неделю. Некоторые части имели право допускать на кинопоказы и гражданских лиц или устраивать для гражданского населения отдельные сеансы⁴². В 1958 г. в летних лагерях ННА впервые стали устраивать премьерные показы фильмов киностудии ДЕФА, на которые

для встречи с воинскими частями приглашались актеры и режиссеры⁴³. В различных частях в одном мероприятии объединялись доклады и фильмы, так, например, в 27-м пехотном полку в Шверине был зачитан доклад «Что мы понимаем под искусством и китчем?» и показан документальный фильм студии ДЕФА «Картины Дрездена» («Die Bilder von Dresden», 1956, реж. Й. Хелльвиг)⁴⁴. Однако подобные удачные примеры проведения официальной культурно-пропагандистской линии, вероятно, представляли редкое исключение:

«Во многих частях работа с фильмами ограничивается их "показом", т.е. просто "дают кино". Вступительные доклады, обсуждения и разбор просмотренного проводятся крайне нерегулярно»⁴⁵.

Представляется, что после основания ННА в 1956 г. в сфере кинодеятельности в войсках лишь упрочились основные тенденции времен ВНИ. В аналитических записках и отчетах ГПУ за 1958 г., как и несколькими годами ранее, критиковался перевес легких развлекательных фильмов и недостаток целенаправленной идеологической работы с кинофильмами:

«Средства культурно-массовой работы не использовались в полной мере для осуществления главной задачи, а именно – воспитания военнослужащих в духе социалистического самосознания, и тем самым – для повышения и укрепления боеготовности. Культурная работа в целом ряде частей была оторвана от коллективной жизни военнослужащих и, по сути, рассматривалась как дело организации досуга и удовлетворения потребности товарищей в развлечениях. [...] Среди мероприятий преобладают поверхностные развлекательные мероприятия. Планы кинопоказов составлялись только по принципу новизны, в результате чего поверхностные фильмы составляют большинство»⁴⁶.

Кроме того, в «Анализе работы культурных учреждений ННА», написанном в том же году ГПУ, значилось:

«Клубы пока еще не стали культурными центрами войсковых частей. [...] Фильмы выбираются крайне поверхностно и не всегда соответствуют принципам политико-идеологического воспитания наших товарищей»⁴⁷.

2 августа 1960 г. по случаю основания Армейской киностудии⁴⁸ Министерство национальной обороны издало распоряжение «О создании Армейской киностудии и работе в области кино в Национальной народной армии». В этом распоряжении, посвященном почти исключительно работе новой организации, было в числе прочего сказано:

«Работа с кино в Национальной народной армии, благодаря своему массовому воздействию, вносит значительный вклад в повышение боеготовности. Кино особенно хорошо подходит для пропаганды наилучших методов образовательной и воспитательной работы, для их популяризации и для военно-политического просвещения и должно использоваться для этого в большей степени»⁴⁹.

Несмотря на начавшееся в связи с основанием Армейской киностудии постепенное возрастание роли кино как воспитательного средства в войсках, тенденция ограничиваться демонстрацией поставляемых Кинофондом ННА фильмов, не устраивая подробного обсуждения и разбора просмотренного, сохранилась вплоть до шестидесятых годов. В кратком сообщении для Коллегии Министерства национальной обороны о культурно-массовой работе в первом полугодии 1962 г. начальник ГПУ подводит следующий итог:

«Задача кино в ННА – не только развлекать военнослужащих: оно должно теснее вовлекаться в политическую работу с массами. Соответственно, планы кинопоказов должны адаптироваться к конкретным политическим и военным задачам, стоящим перед войсковыми частями, а фильмы должны с привлечением различных методов политической массовой работы обсуждаться в ротах и взводах в процессе политического и военного обучения»⁵⁰.

Из-за крайне скудной источниковой базы довольно сложно оценить, насколько официальные распоряжения реально исполнялись в войсках. Специальное расследование, проведенное в 7-м батальоне противовоздушной защиты в Дебельне с 1 июля по 31 декабря 1964 г. по поручению Армейской киностудии, установило, что

«возможности обучения и информирования военнослужащих посредством досуговых кинопоказов по актуально-политическим, общеполитическим и военно-политическим вопросам используются в Дебельне совершенно недостаточно»⁵¹.

За наблюдаемый период в данной воинской части, состоящей примерно из 300 человек, с 1 октября по 31 декабря было проведено в общей сложности 45 досуговых киномероприятий, каждое из которых включало показ художественного и короткометражного фильма, что в среднем составляет 3 киносеанса в неделю. На сеансе присутствовали в среднем 70–80 человек. В рамках военно-политического обучения в этот же период было показано 13 фильмов, из них 6 художественных⁵². Нарекания у майора, проводившего расследование, вызвало, прежде всего, непоследовательное и недостаточное использование продукции Армейской киностудии, в результате чего влияние ее фильмов на солдат, по его мнению, являлось минимальным⁵³. Публику, посещающую киносеансы в подотчетной ему воинской части, он характеризует следующим образом:

«Публика на сеансах в Дебельне, по словам киномеханика, состоит из своего рода завсегдатаев, т.е. определенная незначительная часть солдат постоянно ходит в кино, большинство же в кино ходят редко и нерегулярно»⁵⁴.

Подобные результаты позволяют предположить, что, несмотря на отдельные позитивные примеры, во многих воинских частях до середины шестидесятых годов так и не стала нормой систематическая ра-

бота с фильмами, т.е. их использование как неотъемлемой составляющей «политической массовой работы». Есть основания предполагать, что еще и в середине шестидесятых годов планы кинопоказа в воинских частях нередко составлялись совершенно произвольно и не в соответствии с требованиями ГПУ. Так, 8 сентября 1964 г. в донесении начальнику ГПУ сообщается:

«Влияние политорганов на составление планов кинопоказа в подконтрольных им частях явно недостаточно. Как правило, фильмы заказываются в Кинофонде инструкторами проекционной техники или киномеханиками. Так, 11 августа 1964 г. киномеханик 11-го транспортного батальона пришел без предварительной договоренности в Кинофонд и хотел получить значительное количество фильмов, чтобы ежедневно устраивать кинопоказы в части. Список фильмов он составил сам. Политрук батальона никак в этом не участвовал. Он просто дал механику указание принести не слишком много “западных” фильмов»⁵⁵.

На конец 1964 г. в сфере «политической массовой работы» с кинофильмами в вооруженных силах ГДР вырисовывается следующая картина: Кинофонд Национальной народной армии поставлял к этому времени фильмы в 683 кинозала, которые на базе воинских частей были объединены в своего рода «пулы». Пулы были сформированы таким образом, чтобы в рамках каждого из них имелась возможность ежедневного кинопоказа. Каждый пул получал два новых кинофильма в неделю. Кроме того, руководители политотделов частей обязаны были дополнительно заказывать в Кинофонде следующие фильмы:

1. старые художественные фильмы, бывшие в прокате уже как минимум шесть месяцев, которые следовало демонстрировать в рамках третьего еженедельного показа – как правило, в выходные дни;

2. художественные, документальные и короткометражные фильмы для демонстрации по особым случаям (памятные и праздничные дни, тематические кинонедели и т.д.);

3. художественные фильмы для показа во время политзанятий⁵⁶.

15 апреля 1965 г. распоряжение Министерства национальной обороны в общих чертах подтвердило устоявшуюся практику по работе с художественными фильмами⁵⁷. Организационное новшество заключалось в образовании резервного кинофонда при командованиях и штабах соединений. Резервы формировались из копий фильмов Кинофонда ННА и должны были служить следующим целям:

1. гарантировать наличие материала для политических занятий;

2. применяться в ходе крупных учений и при долговременной занятости войск – на уборке урожая или при ликвидации последствий катастроф;

3. применяться при заранее не запланированных мероприятиях (дополнительные кинопоказы и т.д.)⁵⁸.

Советские кинофильмы о войне как составляющая политико-идеологического обучения

Неотъемлемой частью политико-идеологического воспитания и обучения личного состава ННА являлись прежде всего художественные фильмы, снятые в странах народной демократии. Особая роль отводилась им в ходе различных пропагандистских кампаний⁵⁹. Так, например, во время кампании по «Обсуждению советского проекта мирного договора с Германией»⁶⁰ именно кино использовалось как основное средство политагитации в войсках:

«При его [кино] помощи наша идеологическая разъяснительная работа будет способствовать постоянному повышению боеготовности военнослужащих и воспитанию в них ненависти к милитаризму и любви и верности рабоче-крестьянской власти»⁶¹.

С этой целью весной 1959 г. в рамках утренних и специальных сеансов, а также на партийных занятиях и в образовательных курсах ССНМ в усиленном режиме демонстрировались ценные в политическом отношении художественные и документальные фильмы. Среди художественных преобладали фильмы киностудии ДЕФА (44), за ними следовали советские фильмы (33) и фильмы других стран народной демократии (26). Как и следовало ожидать, практически не был предусмотрен показ фильмов западного производства (4). В числе советских фильмов в программу включались наряду с классическими – такими, как «Потомок Чингиз-хана» (1928, реж. Всеволод Пудовкин) – и экранизациями – как, например, «Тихий Дон» (1957/1958, реж. Сергей Герасимов) – и новые фильмы, появившиеся на волне «оттепели», например, «Летят журавли» (1957, реж. Михаил Калатозов). Последний участвовал также и в кампании под следующим лозунгом:

«Великая борьба за мир, которую ведет социалистический лагерь под руководством Советского Союза, увенчается успехом, так как она оказывает все большее влияние на мировое развитие и отвечает интересам всех миролюбивых людей»⁶².

В 1962 г. во многих воинских частях обсуждение так называемого «Национального документа»⁶³ сопровождалось демонстрацией документальных фильмов киностудии ДЕФА «Дневник Анны Франк» («Ein Tagebuch für Anna Frank», 1958, реж. Й. Хелльвиг), «Помните!» («Erinnert Euch») и «Дело Хойзингера» («Der Fall Heusinger», 1959, реж. Й. Хелльвиг). Из советских фильмов на переднем плане были фильмы «Судьба человека» (1959, реж. Сергей Бондарчук), «Битва в пути» (1961, реж. Владимир Басов) и «Чистое небо» (1961, реж. Григорий Чухрай)⁶⁴. ГПУ 3-го военного округа (Лейпциг) в этой связи распорядилось организовать дискуссию среди офицеров и унтер-

офицеров о воспитательном воздействии образа солдата Соколова – персонажа фильма «Судьба человека»⁶⁵. В том же году с целью упрощения процесса выбора кинокартин ГПУ выпустило подробный каталог фильмов с аннотацией их содержания⁶⁶. В некоторых воинских частях советские фильмы о войне приветствовались как дополнительный материал в работе с художественной литературой, посвященной Второй мировой войне. Так, для поддержания кампании по пропаганде романа Александра Бека «Волоколамское шоссе» 11-я мотострелковая дивизия (Галле) отправила запрос на советский эпос «Баллада о солдате»⁶⁷.

В 7-й танковой дивизии (Дрезден) в сентябре 1963 г. было показано 16 художественных и 23 документальных, короткометражных и образовательных фильмов, в 11-й мотострелковой дивизии (Галле) – 14 художественных и 31 документальная, короткометражная и образовательная картина. Демонстрировавшиеся художественные фильмы представляли исключительно продукцию ДЕФА и киностудий дружественных стран народной демократии, основной упор при этом делался на «основополагающие политические фильмы». Так что неудивительно, что военные тем самым увидели и «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962), и «Судьбу человека» Сергея Бондарчука⁶⁸.

С начала шестидесятых годов советские художественные фильмы о Второй мировой войне стали регулярно использоваться и в образовательных учреждениях ННА – как на занятиях, так и при организации досуга, например, в Офицерской школе сухопутных войск «Эрнст Тельман»⁶⁹ или в политшколе в Трептове⁷⁰.

Изученные источники не содержат сведений о привлечении советских художественных фильмов для вербовки добровольцев в армию в период до введения всеобщей воинской повинности в 1962 г.

Советские кинофильмы о войне как составляющая официальных торжеств

В программе мероприятий, посвященных 10-й годовщине образования ННА, значительное место было отведено новому советскому кинотворчеству. Наряду с «Первым фестивалем любительских фильмов ННА» в Потсдаме и проведением «Недели армейского фильма» в Домах армии весной 1966 г. в воинских частях демонстрировались и советские фильмы о «Великой отечественной войне»⁷¹.

Культурное сотрудничество между ГПУ и Западной группой советских войск в Германии (ЗГВ)⁷² в сфере кинодеятельности обычно ограничивалось показом фильмов о советских вооруженных силах в Домах армии⁷³ и проведением «недели фильмов ННА» в Домах офицеров ЗГВ⁷⁴. Так, например, в октябре–ноябре 1967 г. по случаю 50-й годовщины Октябрьской революции в Домах армии ННА в соответ-

ствии с предложением Политического управления ЗГВ был устроен фестиваль советских фильмов «историко-революционной» тематики. В ответ ГПУ обязалось провести «Фестиваль игрового и документального кино», посвященный ГДР и ННА, в Домах офицеров и в солдатских клубах ЗГВ⁷⁵.

Советские кинофильмы о войне как «политическое впечатление» в ходе маневров

Руководство ННА исходило из того, что во время военных учений и маневров солдаты особенно восприимчивы к «политическим впечатлениям» – таким, как культурные мероприятия или кинопоказы⁷⁶. Так, в материалах 11-й мотострелковой дивизии, участвовавшей в маневрах «Квартет»⁷⁷, сохранились детальные планы поставок художественных фильмов и их демонстрации⁷⁸. В соответствии с этими документами в начале учений обслуживанию подлежали четыре мобильных кинозала, позже их число увеличилось до семи⁷⁹. Чтобы показать фильмы всей дивизии, обычно устраивалось несколько сеансов в день⁸⁰. Среди 18 фильмов, поступивших в дивизию, наряду с многочисленными новыми картинками производства ДЕФА была и «Судьба человека» Бондарчука⁸¹.

Советское кино в армии ГДР на примере фильма «Живые и мертвые»

Советский фильм «Живые и мертвые» (1963, реж. Александр Столпер) как «особо ценный в воспитательном смысле» был включен в 1964 г. в Кинофонд ННА⁸² и демонстрировался в ходе дискуссий, посвященных литературной основе фильма – роману Константина Симонова⁸³. Кроме того, согласно «Рекомендациям по использованию кинофильмов для политического обучения солдат», составленным Кинофондом на 1965 г., фильм «Живые и мертвые» должен был найти применение и в тематическом разделе «Человек и техника в современной войне»⁸⁴.

Вслед за литературной основой фильм рассказывает о редакторе одной армейской газеты, перед которым с эпической широтой разворачиваются события первых месяцев войны, от поражения при Березине до обороны Москвы. Наталкиваясь на отчаянное положение в собственных рядах, видя некомпетентность начальников, он вынужден по всем показателям признать материальное превосходство германской армии над Красной.

В ГДР фильм «Живые и мертвые» прекрасно вписывался в существовавшую концепцию «героизации через дегероизацию». Во внут-



Плакат к фильму «Живые и мертвые», выпущенный в ГДР

ренной записке Главного управления «Фильм» Министерства культуры от 24 апреля 1964 г. он получил следующую оценку:

«Фильм сделан великолепно. Дегероизируя солдат и офицеров советской армии, он правдиво повествует о судьбе группы военных во время Второй мировой войны. Показывая их проблемы и конфликты, фильм создает подлинную картину героизма и силы советской армии и доказывает непобедимость воспитанных партией Ленина коммунистов и беспартийных»⁸⁵.

В прессе, однако, вместо «дегероизации» на передний план вышло обсуждение агитационного характера картины Столпера. Так, 20 декабря 1964 г. в потсдамской газете «Мэркише Фольксштимме» было написано:

«Он [Синцов] видит разрушенные аэродромы с горящими самолетами и вновь и вновь спрашивает себя: как это могло случиться? Но бессмысленны сейчас такие вопросы. Ибо не время сейчас думать о неудачах и поражениях. Пришло время всего себя отдать Родине, время держаться, чтобы победить»⁸⁶.

Еще месяцем раньше веймарская газета «Тюрингер Тагеблатт» подвела следующий итог:

Этот фильм замечателен тем, что в нем на примере нескольких потрясающих судеб отдельных людей показано, как были посеяны семена будущей победы. Эти семена – патриотизм, человеколюбие, высочайшая мораль и ненависть ко всему антигуманному»⁸⁷.

Весьма стереотипно развивавшаяся пропагандистская кампания в прессе стремилась донести до читателя ясное послание: события, изображенные в этом фильме, только так и могли произойти в кровавом 1941 году. Этому нет оправдания, но это и не должно повториться в будущем. За это борются живые от имени мертвых⁸⁸.

Имеющиеся источники не позволяют судить о том, как в целом солдаты ГДР воспринимали картину «Живые и мертвые». Одним из немногих источников, сообщающим о восприятии армейской публикой картины Столнера, является донесение политотдела 11 мотострелковой дивизии, в котором описывается реакция солдат на этот фильм:

«В рамках учебных занятий был показан фильм “живые и мертвые”. Фильм произвел очень сильное впечатление – с этим согласились все выступавшие в последовавшем обсуждении товарищи. Тем не менее отдельные молодые солдаты и унтер-офицеры выразили сомнения в реальности некоторых событий в фильме. Проведенные дискуссии отчетливо показали, что большинство товарищей, в том числе и отдельные молодые офицеры, не имеют никакого понятия о тяготах войны и о требованиях, которые она предъявляет каждому бойцу. Но зато при этом возникает необходимость всем старшим товарищам более интенсивно вступать в диалог с молодыми солдатами и унтер-офицерами, чтобы поделиться личным опытом и положительно воздействовать на представления младших товарищей»⁸⁹.

В целом представляется, что этот фильм эпохи «оттепели», несмотря на все еще довольно искусственно сконструированное действие, но отличающийся значительно менее патетической интонацией, вызвал у публики более благосклонный интерес, нежели кинопродукция сталинской эры, пусть даже среди западных экспертов времен «холодной войны» воздействие воспитательных усилий руководства ГДР по формированию среди населения образа врага оценивалось весьма скептически⁹⁰.

Примечания

¹ Устав Социалистической Единой партии Германии // Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. 5. Berlin (Ost), 1956. S. 90.

² Hagemann F. Die Politarbeit der Kasernierten Volkspolizei. Politische Zielsetzung, Aufbau und Wirksamkeit. 1952/53. Wissenschaftliche Hausarbeit an der Universität der Bundeswehr Hamburg (MS). Hamburg, 1994. S. 10. Об укреплении и постройке полка танков в ВНП см.: Diedrich Th., Wenzke R. (Hgg.). Die getarnte Armee: Geschichte der Kasernierten Volkspolizei 1952 bis 1956. Berlin, 2001. S. 437–459.

- ³ Устав Социалистической Единой партии Германии // *Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*. Bd. 5. Berlin (Ost), 1956. S. 113.
- ⁴ Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R.* Die getarnte Armee. S. 529.
- ⁵ Организатором и исполнителем культурных мероприятий на местах (таких, например, как хоры, любительские театральные и музыкальные труппы) являлся ССНМ. После Первого всегерманского слета при Главном отделе Политика/Культура Главного управления образования было создано самостоятельно «Отделение культурно-массовой работы», которое, однако, состояло всего из одного (!) сотрудника Вооруженной народной полиции. Ср.: «Jahresabschlußbericht 1949/50» der Hauptabt. Polit/Kultur der HVA // *BAMA. DVH 1/698*. Bl. 75.
- ⁶ Direktive Nr. 2/1953 der Politischen Verwaltung vom. 12.03.1953 «Über den Zustand und die Arbeitsaufgaben der kulturellen Aufklärungseinrichtungen in der KVP, VP-Luft und VPSee der Deutschen Demokratischen Republik» // *BA-MA. DVH 3/3403*. Bl. 17.
- ⁷ В качестве примеров ср. (здесь и далее в наиболее характерных случаях заголовки в оригинале на немецком языке. – *К.Ц.*): За марксистско-ленинскую партийность в военно-идеологической работе // *Militärwesen*. 4/1958. S. 477–492; *Uckel K.-D.* Основы социалистического воспитания и образования в Национальной Народной армии // *Militärwesen*. 6/1961. S. 766–776; Развитие и укрепление социалистической военной морали – пример для подъема оборонительной готовности нашей республики. Тезисы // *Für den Parteiarbeiter*. 4/1964. S. I–XX; *Rickert W.* Ценность политического обучения в народном флоте // *Militärwesen*. 1/1975. S. 103.
- ⁸ *Militärlexikon*. Berlin (Ost), 1973. 2. Auflage. S. 36.
- ⁹ *Engels F.* Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie (Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии) // *Marx K., Engels F. Werke*. Bd. 21. Berlin (Ost), 1962. S. 298.
- ¹⁰ Ср.: *Mähling K.* Pazifismus und Verteidigungsbereitschaft и готовность к обороне государства // *Die Nation*. Berlin. 9/1955. S. 617–622; *Hübner W.* Wofür wir kämpfen. Berlin. 4/1963. S. 483–490.
- ¹¹ Использование досуга целиком для социалистического образования и воспитания являлось требованием, которое СЕПГ стремилась воплотить в жизнь даже для гражданского населения. Под девизом ССНМ «Там, где нас нет, работает враг!» у солдата оставался лишь выбор, в каком из предлагаемых ему мероприятий он хочет участвовать.
- ¹² Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R.* Die getarnte Armee. S. 529.
- ¹³ Ср.: *Wenzke R.* Auf dem Wege zur Kaderarmee. Aspekte der Rekrutierung, Sozialstruktur und personellen Entwicklung des entstehenden Militärs in der SBZ/DDR bis 1952/53 // *Thob B.* (Hg.). «Volksarmee schaffen – ohne Geschrei!» Studien zu den Anfängen einer «verdeckten Aufrüstung» in der SBZ/DDR 1947–1952. München, 1994. S. 227 ff.
- ¹⁴ Цит. по: *Diedrich Th., Wenzke R.* Die getarnte Armee. S. 211/212.
- ¹⁵ Политическое управление в МВД обладало значительными правами и полномочиями. Глава Политического управления, хотя и подчинялся номенклатуре Политбюро СЕПГ, но в 1952 г. еще не входил в Центральный Комитет партии. Политическое управление состояло из множества отделов. К важнейшим относились Отдел организации и инструкции, ответственный за партийно-политическую и внутрипартийную работу, Отдел пропаганды и агитации, отвечавший за всю политическую систему школьного образования, и Отдел кадров, который осуществлял контроль над всеми функционерами ВНП и над подбором, назначением и работой политических офицеров.

- ¹⁶ Наименование «Главное политическое управление» уже довольно скоро было заменено на «Политическое управление».
- ¹⁷ Руководители соответствующих политорганов (например, на уровне дивизии – «Политотдела») всегда были заместителями командира части. В своей работе они опирались на «политических офицеров», которые, чаще всего, как «инструкторы» отвечали за партийную работу, культурно-массовую работу и т. д.
- ¹⁸ Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee. S. 211–212.*
- ¹⁹ О проблематике образа врага в ННА см.: *Belde H.-J. Das Bild der Bundeswehr in der Militärpresse der NVA // Wehrforschung. Frankfurt a. M., 5/1975. S. 133–135; Blanke B.M. Kriegs- und Feindbild in der Nationalen Volksarmee // Jacobsen H.-A. Drei Jahrzehnte Außenpolitik der DDR. München, Wien, 1979. S. 325–332. О проблематике образа врага в ГДР в целом см.: *Charisius A. Probleme der Gegnerdarstellung in einer «Geschichte der Nationalen Volksarmee» // Militärgeschichte. 5/1973. S. 594–599.**
- ²⁰ Jahresabschlußbericht 1949/50 der Hauptabt. Polit-Kultur der HVA // BA-MA. DVH 1/698. Bl. 77.
- ²¹ См. Донесение по подразделению культурно-массовой работы Главного управления политики и культуры от 17.07.1951 // BA-MA. DVH 1/699. Bl. 116.
- ²² BA-MA. DVH 3/3404. Bl. 167.
- ²³ Ebda. Bl. 30.
- ²⁴ Директива № 2/1953 Политического управления от 12.03.1953 «О состоянии и рабочих задачах культурно-просветительских учреждений в ВНП, воздушных и морских частях Германской Демократической республики»: *Direktive Nr. 2/1953 der Politischen Verwaltung vom 12.03.1953 // BA-MA. DVH 3/3403. Bl. 17.*
- ²⁵ Ebda. Bl. 18.
- ²⁶ Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee. S. 556.*
- ²⁷ ВНП во все годы своего существования в целом пребывала в плохом состоянии. Это касалось дисциплины и порядка в частях и выражалось в порой катастрофических условиях жизни и службы военнослужащих. Следствием этого был высокий уровень дезертирства и многочисленные «особые происшествия». Ср.: *Ebda. S. 249 ff.*
- ²⁸ *Stoph W. Diskussionsbeitrag auf dem IV. Parteitag. Цит. по: Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee. S. 443; о термине «великая школа» ср. также: Eine Schule des Lebens für alle Angehörigen der Kasernierten Volkspolizei. Zum Beginn des neuen Ausbildungsjahres // Der Politarbeiter. 23/1954. S. 956–959.*
- ²⁹ Об официальной точке зрения на взаимоотношения между «народом» и «армией» в ГДР ср. также: *Gözl E. Die militärpolitische Bedeutung des Bündnisses der Arbeiterklasse mit der werktätigen Bauernschaft in der DDR // Militärwesen. Sonderheft Oktober 1959. S. 45–57; Kittelmann H., Weimann H. Die allseitige Verbindung der Nationalen Volksarmee mit der Arbeiterklasse und den übrigen werktätigen Schichten // Militärwesen. 5/1958. S. 676–685.; Krumscheidt H. Volk und Armee – eine untrennbare Kampfgemeinschaft // Militärwesen. 1/1962. S. 23–27; Krolkowski W. Zum achten Jahrestag der Nationalen Volksarmee. Unerschütterliche Einheit von Volk und Armee // Militärwesen. Berlin. 3/1964. S. 23–27.*
- ³⁰ Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee. S. 448.*
- ³¹ Письмо ЦК СЕПГ членам и кандидатам в члены СЕПГ в вооруженных силах от января 1953 г // BA-MA. VA-P-01/7535. Bl. 20.
- ³² Ср. в этой связи, например: *Müller V. На стороне Советского Союза и его армии за единство Германии и мир во всем мире // Der Politarbeiter. 1/1953. S. 1–2; Hoffmann H. Da здравствует братство по оружию с Советской Армией // Der Kämpfer. 08.05.1955. S. 1; Крепите братство по оружию с армиями стран социалистического лагеря // Der Politarbeiter. 2/1955. S. 33–36.*

- ³³ Вопросы, сомнения или тем более критика официального образа СССР быстро могли превратить любого человека во «врага Советского Союза» и навесить на него ярлык антикоммуниста. К табуированным темам относились среди прочего роль Красной Армии и ее поведение в ходе наступления 1944–1945 гг., сомнения в качестве советской техники или критика деятельности советских консультантов в воинских соединениях. Ср.: *Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee. S. 448 f.*
- ³⁴ Указания по проведению месяца германо-советской дружбы от 02.02.1950 // BA-MA. DVH 1/681. Bl. 16.
- ³⁵ Ср. в этой связи, например: *Stroll M. Все силы на выполнение задач, провозглашенных в честь великого Сталина // Monatshefte der Volkspolizei. 6/1951. S. 44–45; Böhme K. Выше знамя патриотической борьбы за единство и свободу нашей Родины! // Der Politarbeiter. 1/1953. S. 2–6.*
- ³⁶ BA-MA. DVH 3/3430. Bl. 38.
- ³⁷ *Rothe W. Jahre in Frieden. Eine DDR-Biographie. Berlin, 1997. S. 27.*
- ³⁸ *Rost H. Der lange Weg... 1. Flugzeugführerlehrgang der DDR-Militärflieger. Episoden – Glanz und Gloria junger Männer. Offenburg, 1998. S. 23 f.*
- ³⁹ Об организации кинодеятельности в ННА см., например: Распоряжение министра национальной обороны № 44/60 от 28.07.1960 «Создание армейской киностудии и работа в сфере кино в ННА» // BA-MA. DVW 1/6091. Bl. 179–189 и Распоряжение министра национальной обороны от 15.04.1965 «Кинодеятельность в национальной народной армии» // BA-MA. VA-01/24483. Bl. 1–23.
- ⁴⁰ Ср., например: Vereinbarung zwischen dem MfNV und der VVB Film vom 10.07.1961 // VA-P-01/10996. Bl. 150–152; Vertrag zwischen dem MfNV und dem Deutschen Fernsehfunk vom 22.07.1965 // Ebda. Bl. 80–85; Vertrag über die Lieferung von Filmkopien zwischen dem MfNV und dem VEB Progress Film-Vertrieb vom 28.04.1964 und die betreffenden Zusatzvereinbarungen vom 28.04.1964, 9.10.1964 und 30.05.1965 // Ebda. Bl. 153–167; Vereinbarung über die Durchführung von Filmveranstaltungen im Bereich der NVA zwischen dem MfNV und dem Ministerium für Kultur vom 01.11.1964 // BA-MA. VA-P-01/212. Bl. 28–33.
- ⁴¹ Например, «Великий перелом» (1946, реж. Ф. Эрмлер). См.: BA-MA. VA-P-01/211. S. 616.
- ⁴² Ср.: Донесение о состоянии культурно-массовой работы в ННА (вероятно, конец 1958 г.) // BA-MA. VA-P-01/041. Bl. 307; о восприятии в ННА XXII съезда КПСС и последовавших за ним событий ср: *Naumann N. Der XXII. Parteitag der KpdSU und die ideologische Arbeit in der Nationalen Volksarmee // Militärwesen. 12/1961. S. 1587–1596.*
- ⁴³ Ср. Указания о поддержке культурно-массовой работы в летних лагерях ННА (вероятно, конец 1958 г.) // BA-MA. VA-P-01/041. Bl. 376.
- ⁴⁴ См.: Ebda. Bl. 308.
- ⁴⁵ Ср.: Hinweise zur Unterstützung der kulturellen Massenarbeit in den Sommerlagern der NVA, o.D. (wahrscheinlich Sommer 1958) // BA-MA. VA-P-01/041. Bl. 308.
- ⁴⁶ Die Ergebnisse der kulturellen Massenarbeit im Ausbildungsjahr vom 20.10.1958 // BAMA. VA-P-01/041. Bl. 273.
- ⁴⁷ BA-MA. VA-P-01/041. Bl. 293; в этой связи ср. также: *Teller G. Einige Ergebnisse und Aufgaben der politischen Massenarbeit in der NVA // Militärwesen. 8/1965. S. 1050–1072.*
- ⁴⁸ Армейская киностудия Национальной народной армии в Грибницее под Потсдамом являлась организацией Министерства национальной обороны. Она служила для производства учебных и образовательных фильмов с упором на политико-идеологическое образование. Частично эти фильмы демонстрировались по те-

девидению и в обычных кинотеатрах. Студия была основана в 1960 г. За первые пятнадцать лет своего существования она произвела свыше 180 документальных фильмов, более 140 образовательных фильмов и около 200 киножурналов. Ср.: *Forster Th Die NVA*. S. 308.

⁴⁰ Anordnung des Ministers für Nationale Verteidigung Nr. 44/60 «Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der Nationalen Volksarmee» vom 28.7.1960 // BA-MA. DVW 1/6091. Bl. 179. О работе Армейской киностудии ср. также: 1. Durchführungsbestimmung des Stellvertreters des Ministers und Chef der Politischen Verwaltung zur Anordnung 66/60 des Ministers für Nationale Verteidigung «Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der Nationalen Volksarmee» vom 13.08.1960 // BA-MA. DVW 1/6091. Bl. 185–189; Anordnung des Chefs der Politischen Hauptverwaltung der Nationalen Volksarmee Nr. 3/62 «Lagerung, Verleih, Transport von Filmen aus der Produktion des Filmstudios der Nationalen Volksarmee. Der Verleih von Filmen an die anderen bewaffneten Kräfte der Deutschen Demokratischen Republik» vom 31.1.1962 // BA-MA. VA-P-01/6163. Bl. 133–135.

⁵⁰ Kollegiumsvorlage Nr. 14/62 vom 27.07.1962 // BA-MA. DVW 1/55513. Bl. 80.

⁵¹ Aktennotiz bezüglich der «Untersuchung der Filmbespielung in der Flak-Abt. 7, Döbeln» vom 27.1.1965 // BA-MA. VA-P-01, 212. Bl. 59/60.

⁵² Ebda. Bl. 57/58.

⁵³ Ebda. Bl. 60.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Донесение полковника Хельбига и полковника Науманна адмиралу Вернеру от 8.9.1964 касательно «Предложений по улучшению работы с фильмами» // BA-MA. VA-P-01/212. Bl. 53. Ср. также: *Gobens H.* Предъявлять более высокие требования к политико-идеологической работе // *Militärwesen*. 7/1964. S. 915–919.

⁵⁶ Записка шефу Главного политического управления ННА от 13.11.1964 // BA-MA. VA-P-01/210. Bl. 74–81. Ср. также: Выдержки из основных положений о политической и военной работе в Национальной народной армии в 1963/64 учебном году // *Parteiarbeiter*. 1. Sonderheft 1964.

⁵⁷ Ср.: Распоряжение Министерства национальной обороны о «Кинодеятельности в Национальной народной армии» – Порядок работы с фильмами – от 15.4.1965 // BA-MA. VA-01/24483. Bl. 1–16.

⁵⁸ BA-MA. VA-01/24483. Bl. 7.

⁵⁹ Ср.: *Uckel K.D.* Gesetzmäßigkeiten der Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee // *Militärwesen*. 3/1961. S. 303–313.

⁶⁰ Имеется в виду опубликованный 10 января 1959 г. в ноте советского министра иностранных дел проект мирного договора с Германией, в результате которой Отто Гротеволь направил 8 апреля того же года бундесканцлеру Аденауэру предложение о начале переговоров по мирному договору от лица единой Германии.

⁶¹ Рекомендации воннским частям об использовании в подразделениях кино как средства политико-идеологической массовой работы при обсуждении советского проекта мирного договора с Германией // BA-MA. VA-P-01/045. Bl. 244.

⁶² Ebda. Bl. 247.

⁶³ «Национальный конгресс Национального фронта» принял 16–17.06.1962 «Национальный документ», который предусматривал, в числе прочего, сосуществование двух немецких государств и создание конфедерации. Это решение основывалось на требовании СЕПГ о дипломатическом признании обоих германских государств. О кампании по поводу «Национального документа» в ННА ср. также: *Kauba H.* Размышления о значении Национальной программы для решения проблемы друзей и врагов // *Militärwesen*. Berlin (Ost). 8/1962. S. 1169–1172.

- ⁶⁴ Kollegiumsvorlage Nr. 14/62 vom 27.7.1962 // BA-MA. DVW 1/55513. Bl. 69.
- ⁶⁵ Ebda. Bl. 69/70.
- ⁶⁶ Ebda. Bl. 70.
- ⁶⁷ Ср.: Информационное сообщение Политотдела 11-й мотострелковой дивизии 1 июля 1963 г // BA-MA. VA-P-03/1235. Bl. 73.
- ⁶⁸ Ср.: Перечень имеющихся художественных, документальных и образовательных фильмов, сентябрь 1963 г. // BA-MA. VA-P-01/211. Bl. 301–308.
- ⁶⁹ Ср.: Запрос полковника Боссенса, руководителя политотделом Офицерской школы сухопутных войск «Эрнст Тельман» от 8.04.1965 в ГПУ касательно демонстрации фильмов в рамках учебных занятий // BA-MA. VA-P-01/5904, unpag.; об истории этих учебных заведений с точки зрения официальной историографии ГДР ср.: *Weiß S.* Die Entwicklung der Offiziersschulen zu sozialistischen militärischen Erziehungs- und Bildungseinrichtungen // *Militärwesen*. 6/1959. S. 815–823; Beiträge zur Geschichte der Offiziershochschule der Landstreitkräfte «Ernst Thälmann». Hrsg. aus Anlaß des 25. Jahrestages der Gründung der militärischen Lehreinrichtung. Hrsg. von der Politabteilung der Offiziershochschule der Landstreitkräfte «Ernst Thälmann». O.O. 1988.
- ⁷⁰ Ср.: План работы политшколы в 1961 учебном году // BA-MA. VA-P-01/140. Bl. 90.
- ⁷¹ Ср.: План политической работы по подготовке и проведению 10-й годовщины образования ННА от 22.12.1965 // BA-MA. VA-P-01/7547. Bl. 837, 839, 843.
- ⁷² О положении ЗГВ в ГДР с точки зрения советских авторов того времени см.: *Клюков В.* Нерушимое боевое содружество // *Коммунист Вооруженных Сил*. 19/1961. С. 76–78; *Басистов Ю., Ковалев В.* Интернациональное воспитание воинов // *Коммунист Вооруженных Сил*. 5/1962. С. 22–26.; *Карманов Н.* В духе интернационализма // *Коммунист Вооруженных Сил*. 14/1968. С. 60–62; *Кошевой П.* Группа советских войск в Германии – бок о бок с ННА на страже западной границы стран социалистического сообщества // *Militärwesen. Sonderheft*. 1968. S. 21–32; *Турантаев В.В.* Группа советских вооруженных сил на страже западной границы социалистического лагеря // *Zeitschrift für Militärgeschichte*. 1/1969. S. 7–18; об официальной позиции ГДР ср.: *Oeser I.* К вопросу о дислокации советских войск в Германской Демократической республике // *Deutsche Außenpolitik*. 5/1957. S. 382–386; *Spallek H.* Уроки укрепления братства по оружию с войсками Советской армии // *Militärwesen*. 12/1961. S. 1607–1610; *Fischer K.* О братстве по оружию между Национальной народной армией и Советской армией // *Militärgeschichte*. 2/1963. S. 180–195.
- ⁷³ О кинодеятельности в «Домах армии» ННА см.: Распоряжения начальника ГПУ № 13/59 от 23.09.1959 // BA-MA. VA-P-01/6166. Bl. 29–33, а также: Распоряжение № 17/63 от 17.07.1963 // BA-MA. VA-P-01/6164. Bl. 232–239.
- ⁷⁴ Ср.: Планы ГПУ и ЗГВ 1968–1973 гг. // BA-MA. VA-P-01/10395, 10396 (Doppelakte). Bl. 15 und 37.
- ⁷⁵ Ср.: План совместных мероприятий Политуправления ЗГВ и ГПУ ННА по подготовке и проведению 50-й годовщины Великой Октябрьской Социалистической революции, апрель 1967 // BA-MA. VA-P-01/10879. Bl. 18.
- ⁷⁶ Ср. *Blechschiidt H.* О некоторых особенностях партийно-политической работы во время войсковых учений // *Militärwesen*. 8/1960. S. 1475–1781.
- ⁷⁷ В сентябре 1963 г. министр обороны ГДР впервые руководил маневрами стран Варшавского договора на территории ГДР, которые проводились под кодовым названием «Квартет», при участии ННА, ЗГВ, польской и чехословацкой армий. Тогдашний главнокомандующий Соединенными вооруженными силами, маршал Гречко, высказался в этой связи, что теперь ННА уже не отличается от других

- «обратских армий». О восприятии этих событий современниками см.: Zöbisch R. Маневры «Квартет» – испытание в сентябре 1963 г // *Militärgeschichte*. 4/1983. S. 447–448.
- ⁷⁵ ВА-МА. VA-P-03/1231. Bl. 14, 109, 161–165.
- ⁷⁶ Ср.: Заключительный отчет о проведенных партийно-политических мероприятиях по подготовке и проведению учений «Квартет» от 13.9.1963 // *Ebda*. Bl. 109.
- ⁷⁷ Ср.: План использования техники и поставка фильмов во время проведения учений «Квартет» от 31.08.1963 // *Ebda*. Bl. 161.
- ⁷⁸ *Ebda*. Bl. 164.
- ⁷⁹ Ср. Анализ демонстрации фильмов 35 и 16 мм в 1964 г. от 05.01.1965 // ВА-МА. VA-P-01/212. Bl. 74.
- ⁸⁰ Ср.: Информационное донесение политотдела 7-й танковой дивизии за март 1965 г. // ВА-МА. VA-P-03/1254. Bl. 19.
- ⁸¹ Рекомендации по использованию кинофильмов для политического обучения солдат на 1965 г // ВА-МА. VA-P-01/212. Bl. 64.
- ⁸² BArch-Film DR 1 – HV Film – «Die Lebenden und die Toten». Protokoll Nr. 306/64, unpag.
- ⁸³ Hofmann H. Художник и его герои // *Märkische Volksstimme*. 20.12.1964.
- ⁸⁴ «Живые и мертвые». О фильме Александра Столпера по роману Симонова // *Thüringer Tageblatt*. 11.11.1964.
- ⁸⁵ Ср., например: Празднество в Дрездене: Нерушимая дружба с Советским Союзом // *Sächsische Zeitung*. 06.11.1964; «Живые и мертвые» // *Ostsee-Zeitung*. 08.11.1964; «Живые и мертвые». К нам прибыл выдающийся советский фильм по роману Константина Симонова // *Der Demokrat*. 11.11.1964; Прожитые судьбы. Разговор с Константином Симоновым после премьеры в ГДР фильма «Живые и мертвые» // *Märkische Union*. 12.11.1964; Hafranke U. Священная книга о человеке – «Живые и мертвые» // *Volksstimme (Magdeburg)*. 17.11.1964; «Живые и мертвые» // *Freie Erde*. 21.11.1964; Правда и страсть. «Живые и мертвые» – произведение киноискусства, наполненное подлинной человечностью; Истинные герои. Из дискуссии о советском фильме «Живые и мертвые» // *Märkische Volksstimme*. 25.11.1964.
- ⁸⁶ Информационное донесение политотдела 11 мотострелковой дивизии от 14.12.1964 // ВА-МА. VA-P-03/1234. Bl. 130/131.
- ⁸⁷ Так, например, британский специалист Деннис Чаплин, автор книги о политическом образовании и контроле в ННА, писал весной 1975 г.: «Опросы, проводимые среди беженцев, все больше подтверждают тезис о том, что коммунистическая система “политического воздействия” довольно мало эффективна для европейцев, которые не имеют объективной потребности поддерживать, например, национально-освободительную борьбу или что-то в этом роде. [...] Восточная Германия, то есть ГДР, с ее едва ли воодушевляющим, пехаризматическим руководством, ее закрытыми границами и экономическими трудностями не способна создать условия для внутренней готовности принять стимулирующее политическое воздействие, которое могло бы сформировать быющее ключом коллективное чувство энтузиазма». Chaplin D. East German Army: A new look at indoctrination // *Military Review*, April 1974. S. 29. Цит. по: Studiengruppe Militärpolitik: Die Nationale Volksarmee. Ein Anti-Weißbuch zum Militär in der DDR. Reinbek bei Hamburg, 1976. S. 8.

РЕЗЮМЕ

Начавшаяся после XX съезда КПСС «оттепель» привела к перевороту в советском кинематографе, что не в последнюю очередь проявилось в способе изображения «Великой Отечественной войны» на экране. Стереотипные героические фигуры, схематичное действие и доминирующая над всем персона Сталина уступили место психологизированному изображению индивидуумов в экстремальной ситуации «война». Стерильных героев фильмов сталинской эры, действовавших постоянно в коллективах, сменили «обычные люди», простой «homo soveticus», на долю которого выпадает нелегкая судьба, который это достойно выдерживает и достигает тем самым подлинного человеческого величия. Изображение, сконцентрированное на судьбе отдельного человека, полное жизненных нюансов, выделяет решающий отрезок жизненного пути героя, вместе с тем решающий и для всей страны: война, нужда, оккупация, жертвы, величие и нищета победы и тяжелое время после нее. История тем самым позволяла призывать и обличать, обобщать и сочувствовать, что было насущной потребностью для тогдашнего советского кино и способствовало изменению политического климата¹.

Официальные инстанции советской оккупационной власти в СЗО совмещали в своей кинополитике прагматизм с политико-воспитательными намерениями. Финансовые интересы, репарационные потребности, воспитательные амбиции и тактика обращения с привычками зрителей в послевоенные годы не всегда гармонично сочетались. Конфликты интересов между гражданскими ведомствами народного образования, советским кинопрокатным монополистом и новообразованной студией ДЕФА, несмотря на фундаментальное единство политических целей, пронизывали все первые годы существования восточногерманского государства.

Конфликт между оккупационной властью и учреждениями немецкого народного образования доказывает, что в отдельных случаях интересы оккупационной власти и культурно-политическая программа немецких коммунистов противоречили друг другу. Рассматривая

планируемое оккупационной властью пропагандистское воздействие на восточногерманское население, следует отметить, что советские фильмы имели в этой связи существенно меньший эффект, чем, например, фильмы США в западных зонах. Немногочисленные источники сообщают о заметном сопротивлении населения. Как широко распространенное предубеждение против всего «русского», так и «культурная пропасть» являлись при этом главными препятствиями.

Творческая переработка советскими кинематографистами опыта прошедшей войны получила в ГДР благодаря соответствующим структурам культурной бюрократии СЕПГ новую интерпретацию. Однозначно прочитываемый послыл созданных непосредственно после войны советских кинофильмов на разные лады повторялся в прессе и публицистике сталинизирующейся ГДР, а зритель его игнорировал. Продолжавшийся до середины пятидесятых годов кризис советского кинематографа, а также крайне распространенная непопулярность актуальных советских художественных фильмов привели к тому, что фильмы на тему «Великой Отечественной войны» в начале пятидесятых годов демонстрировались очень редко и, по большей части, вовсе изымались из проката.

При этом имеющиеся источники позволяют предположить, что так называемые «фильмы оттепели» вызывали в различных общественных кругах ГДР – по разным, часто индивидуальным, причинам – больший интерес, чем кинопродукция сталинской эры².

В сообщениях политических отделов Национальной народной армии также встречаются отдельные указания на то, что советское военное кино периода «оттепели» лучше воспринималось в воинских частях, нежели еще за несколько лет до того фильм «Падение Берлина».

Таким образом, успех фильма «Летят журавли» стал своего рода поворотным пунктом в кинополитике ГДР по отношению к киноимпорту из Советского Союза:

«После того, как партия устранила препятствия, мешавшие развитию художественного кино, советские фильмы снова стали главным событием крупных международных фестивалей: “Коммунист”, “Последний выстрел”, “Летят журавли”, “Дом, в котором я живу”, “Судьба человека”, “Тихий Дон”, “Сережа”, “Чистое небо”, “Девять дней одного года” – вот лишь немногие из тех фильмов, которые являются лучшим свидетельством революционной, постоянно растущей силы советского киноискусства»³.

«Фильмы оттепели», которые и сами по себе, без сопровождающей их официальной агитационной программы очень высоко ценила публика, давали официальным инстанциям прекрасную возможность с пафосом пропагандировать «германо-советскую дружбу», находить параллели с актуальными политическими событиями и навязывать населению соответствующую идеологию. Фильмы сопровождались как агитацией в духе национальной риторики против интеграции

ФРГ в западный блок, так и тезисами о развитии в социалистическом лагере «гуманистической культурной традиции» и о неустанной деятельности СДПГ как «партии мира».

В то же время фильмы отражали официально признанный взгляд на события Второй мировой войны, причем феномен войны трактовался в рамках марксистско-ленинской теории. Кроме того, художественные фильмы, в которых на первом плане стояла жизнь простых людей с их индивидуальной тяжелой судьбой, получали функцию своего рода «моста» к примирению бывших противников. Каждый должен был получить возможность идентифицировать себя с героями советского экрана и пережить их судьбу на эмоциональном уровне.

Таким образом, в ГДР официальное восприятие советских фильмов о войне периода «оттепели» протекало в контексте их использования в политических целях. Пропаганда советской кинопродукции, в отдельных случаях очень интенсивная, имела и еще одну причину. Несмотря на то, что литература ГДР усердствовала в разработке военной тематики, киностудия ДЕФА, в целом опиравшаяся в планировании производства на имеющиеся литературные произведения и театральные пьесы, тем не менее снимала мало соответствующих картин. До начала шестидесятых годов в ГДР собственных фильмов о войне почти не было. Централизованный кинематограф ГДР с начала пятидесятых годов страдал от негибкости управленческой структуры и согласовательных инстанций, что привело к глубокому кризису кинопроизводства в 1952–1953 гг.

После заключения Парижских договоров 1955 г. политика СЕПГ в отношении ФРГ значительно ужесточилась. В силу новой политической ситуации руководство киностудии ДЕФА и Главное управление «Фильм» при Министерстве культуры прилагали немалые усилия для создания соответствующих картин. Однако результат был весьма скромным⁴.

Таким образом, советские кинофильмы на военную тему закрывали «пробел» киноиндустрии ГДР и представляли восточногерманской публике официальный взгляд на события Второй мировой войны. Кроме того, в ходе агитационной кампании за тот или иной советский военный фильм культурная бюрократия СЕПГ получала возможность пропагандировать «германо-советскую дружбу», тематизировать актуальные политические события и внушать населению нужные пропагандистские идеи.

Хотя руководство СЕПГ с недоверием наблюдало начавшуюся в Советском Союзе «оттепель», тем не менее и в ГДР она оказала свое влияние на творческую деятельность, прежде всего, молодых режиссеров студии ДЕФА. После того, как «Прогресс-Фильм» под влиянием временной либерализации 1956 г. ослабил «культурно-политическую работу» и перешел к выполнению плана с помощью неполити-

ческих фильмов западных стран, он был подвергнут суровой критике после ужесточения официального курса по итогам Первой Конференции по вопросам культуры в октябре 1957 г. В январе 1958 г. Коллегия Министерства культуры проанализировала работы подчиненного ей кинопредприятия. Тогдашний министр культуры Александер Абуш подверг «Прогресс-Фильм» критике за то, что тот «недостаточно борется за ценные в культурно-политическом отношении фильмы», и рекомендовал отвести «необязательному» достойное его место и постепенно заменить его «обязательным»⁵. В результате такие деятели киноискусства, как Герхард Кляйн, Хайнер Каров, Конрад Вольф и Франк Байер, обратились к антифашистской тематике, при работе над которой они надеялись иметь больше творческой свободы. Кроме того, молодые режиссеры выступали против предписанной студии ДЕФА партийным руководством структурной и оптической пивелировки. В этой связи взрывное оптическое воздействие нового советского кино может рассматриваться как важный импульс для кинематографа ГДР. Динамичное построение кадра отличает фильм «Пять гильз» («Fünf Patronenhülsen», 1960) о гражданской войне в Испании, которым режиссер Франк Байер произвел фурор благодаря новой киноэстетике. Приключенческая история горстки бойцов интернациональной бригады, которые борются с врагом и с жарой, считалась мастерским изображением людской стойкости – хотя основное внимание уделялось не этому факту. Отряд выживает не благодаря человеческой выдержке, а благодаря догматичной вере, которая словно приказ командира, витает над солдатами и служит необходимым реверансом в сторону партии⁶.

Сравнительно независимым от догматических предписаний культурной бюрократии СЕПГ мог себя ощущать Конрад Вольф. Сын немецкого коммуниста, он вернулся из советской эмиграции в 1945 г. офицером Красной Армии. Этот статус позволил ему воплотить в жизнь рискованный проект «Звезды» («Sterne», 1959)⁷. Греческие евреи в 1943 г. по пути в лагерь смерти Освенцим останавливаются на три дня в маленьком болгарском городе. Здесь унтер-офицер вермахта Вальтер встречается с еврейкой Рут. Она просит его помочь одной из заключенных женщин, которая должна скоро родить. Он помогает, насколько возможно, влюбляется в Рут, а она – в него. Эта любовь преображает бывшего студента, изучавшего искусство, который, будучи солдатом, просто «выполнял свой долг». Он вступает в конфликт со своим начальником Куртом, заносчивым и жестоким воякой. Хотя спасти возлюбленную ему не удастся, он становится другим человеком. Эту драму отличают контрастный монтаж и необычные операторские перспективы, символизирующие внутреннюю жизнь героев, их взаимную симпатию и оторванность друг от друга. Художественные параллели с фильмом «Летят журавли» совершенно очевидны.

Так называемая «работа с кино» была в вооруженных силах ГДР также чем-то большим, чем просто вкладом в «разумную» организацию досуга. Художественные фильмы, прежде всего созданные в странах народной демократии, считались неотъемлемой частью политико-идеологического воспитания личного состава. Советская кинопродукция, посвященная «Великой Отечественной войне», разными путями достигала своего зрителя в мундире: либо как часть политзанятий, в сочетании с докладами и дискуссиями, либо в рамках более или менее добровольных досуговых мероприятий. Вплоть до начала шестидесятых годов «работа с кино», особенно в отдаленных гарнизонах, ограничивалась устраивавшимися по нескольку раз в неделю кинопоказами, которые не предусматривали интенсивного обсуждения и разбора просмотренного. В Вооруженной народной полиции киносеансы были, очевидно, в большинстве воинских частей практически единственной формой регулярно организуемых досуговых мероприятий⁸. Хотя ответственные политорганы и стремились усиленно развивать «культурно-просветительскую работу» в воинских частях и наряду с художественной литературой о Второй мировой войне пропагандировать соответствующие художественные фильмы, эти усилия, судя по всему, в рассматриваемый период времени приносили весьма скромные плоды. Даже фундаментальные вопросы – как, например, структура кинорепертуара – вплоть до шестидесятых годов во многих воинских частях пускались на самотек; а недостаточное техническое оснащение и отсутствие заинтересованности у ответственных лиц часто приводили к полному развалу культурной жизни в казармах. Исключение составляли особые мероприятия – годовщины великих событий, государственные праздники или маневры, в ходе которых «работа с кино» носила систематический характер.

Примечания

- ¹ Ср. также: *Karl L. Von Helden und Menschen. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965)* // Osteuropa, 1/2002. S. 67–82.
- ² Ср. об этом также: *Briefpost* // *Der Fernsehzuschauer*. März 1965 (Nr. 6). S. 35; Oktober 1965 (Nr. 9). S. 26. «*Der Fernsehzuschauer*» являлся печатным органом для внутреннего пользования Немецкого телевидения (ГДР), в котором в целях планирования программы телепоказа печатались репрезентативные подборки зрительских писем.
- ³ *Knietzsch H. Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film «Iwans Kindheit» in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt* // *Neues Deutschland*. 08.03.1963.
- ⁴ Ср.: *Heimann T. Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film* // *Sabrow M. (Hg.). Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln, Weimar, Wien, 2000. S. 37–86.
- ⁵ Ср.: *Direktion des VEB Progress-Film-Vertriebs: Die kulturpolitische Perspektive unseres Filmvertriebs* // *Deutsche Filmkunst*. 3/1958. S. 66.

- * Cp.: «Fünf Patronenhülsen» // *Habel F.-B.* Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin, 2001. S. 188/189.
- * Cp.: «Sterne» // *Ebda.* S. 584–585.
- * О сложном процессе создания ННА и сопутствующих ему явлениях ср.: *Wenzke R.* Die Nationale Volksarmee. S. 440–441.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Страна производства	Статистика показов в СЗО/ГДР с 1945 по 1961 гг. ¹																	
	1945	1946	1947	1948	1949	Год премьерного показа ²		1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	Всего
СССР	19	26	28	20	24	1950	1951	10	10	9	11	25	19	31	38	35	23	365
СЗО/ГДР	—	3	4	7	12	23	14	6	7	11	13	17	19	14	21	19	20 ³	191
ФРГ	—	—	—	—	—	10	8	3	1	14	10	9	10	1	3	5	7	89
Германия до 1933	—	3	1	6	9	9	2	5	10	12	3	3	3	1	—	1	8	68
Австрия	—	—	—	—	2	9	1	3	4	5	2	2	4	—	—	1	2	29
Албания	—	—	—	—	—	1	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Аргентина	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	1	2
Болгария	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	19
Бразилия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Великобритания	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	1	3	3	2	2	2	7	30
Венгрия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Греция	—	—	—	—	—	—	—	1	1	2	3	—	4	1	6	5	8	54
Дания	—	—	—	—	—	—	6	5	2	3	4	7	1	6	—	1	—	1
Египет	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Индия	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	1	—	—	1	2
Испания	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Италия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	2	1	1	—	6
Китай	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	1	1	1	—	73
Корея	—	—	—	—	—	—	1	3	3	5	10	10	11	7	9	4	10	21
Мексика	—	—	—	—	—	—	—	2	1	2	1	2	—	4	3	4	1	8
Монголия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	1	—	—	2	2	1	4
Нидерланды	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1	1	—	—	—	2
Норвегия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Польша	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Румыния	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	1	—	—	29
США	—	—	—	—	—	—	—	4	1	2	5	4	1	3	2	1	2	20
Финляндия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Франция	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	1	1	4	3	3	2	1	3
Чехословакия	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—	—	2	1	68
Швейцария	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	124
Швеция	—	—	—	—	—	—	—	13	13	7	11	6	6	15	13	10	17	2
Югославия	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
Япония	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1	—	—	1	1	2	1	17
Всего	19	32	33	39	49	53	55	—	—	—	—	3	4	7	—	—	—	2
Из них:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—
Восточные	19	29	32	27	36	34	47	60	64	82	93	105	110	110	116	116	124	1260
Западные	—	3	1	12	13	19	8	42	38	36	48	67	54	87	90	87	79	852
	—	—	—	—	—	—	—	18	26	46	45	38	56	23	26	29	45	408

¹ Без учета фильмов для детей.

² Данные за 1945-1952 гг. отличаются неполнотой. В первые послевоенные годы в кино показывали больше старых немецких картин, но также и английские, французские и американские фильмы, которые поступали в прокат от различных союзных прокатчиков. Однако точные сведения об этом отсутствуют.

³ Без учета показанных в кинотеатрах телефильмов.
Данные по: Kersten H. Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bd. 1. S. 360-361).

Кинотеатры и их вместимость. 1951–1960

Год	Кинотеатры всего	Кинотеатры по числу мест				Число мест всего
		до 400	401–600	601–1000	свыше 1000	
1951	1 494					545 161
1952	1 414					549 850
1953	1 486					576 239
1954	1 447					561 699
1955	1 423					562 972
1956	1 409					542 242
1957	1 391					545 297
1958	1 404	942	313	132	17	544 300
1959	1 389	925	313	133	18	539 111
1960	1 369	913	307	131	18	529 570

По округам (1960)

Округ	Кинотеатры всего	Кинотеатры по числу мест				Число мест всего
		до 400	401–600	601–1000	свыше 1000	
Росток	52	35	14	3		18 674
Шверин	35	24	7	3	1	13 781
Нейбранденбург	38	25	10	3		13 566
Потсдам	90	62	23	4	1	31 081
Франкфурт-на-Одере	43	29	11	3		15 700
Котбус	68	50	12	6		25 083
Магдебург	134	90	30	12	2	51 578
Халле	187	122	46	17	2	74 626
Эрфурт	79	52	14	11	2	33 216
Гера	62	43	12	4	3	23 581
Зуль	83	66	15	2		26 953
Дрезден	133	88	25	18	2	53 316
Лейпциг	119	77	23	18	1	49 321
Карл-Маркс-Штадт	175	111	45	17	2	69 323
Восточный Берлин	71	39	20	10	2	29 789

Данные по: Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61. Berlin (Ost) 1962.

результаты премьерных показов

«Судьба человека»

Название: «Судьба человека» Производство: СССР
 Количество копий: 70 Категория фильма: А Качество: Р 14
 Период показа: 6–12.11.1959

Округ	Кино-театры	Кол-во дней	Сеансы	Зрители	Зрит. в редн.	Заполняемость [%]	Доля населения
Росток	4	28	114	51 053	448	68,9	6,2
Шверин	6	28	89	43 666	491	77,7	6,9
Нейбранденбург	L	7	12	833	69		4,6
	4	24	59	29 756	504	78,2	
Потсдам	12	36	92	26 099	284	48,3	2,2
Франсфурт-на-Одере	8	29	63	18 447	293	46,9	2,8
Котбус	2	11	37	20 518	555	74,3	2,6
Магдебург	L	1	1	150	150		3,5
	8	39	108	48 577	450	57,3	
Халле	8	56	218	101 267	465	59,5	5,1
Эрфурт	3	21	79	41 719	528	56,9	3,3
Гера	L	7	8	1 288	161		7,9
	4	28	113	56 363	499	61,5	
Зуль	9	24	60	20 725	345	65,9	3,8
Дрезден	5	32	103	56 558	549	62,2	3,0
Лейпциг	1	7	38	44 102	1 161	67,9	2,9
Карл-Маркс-Штадт	7	49	139	89 289	642	65,7	4,2
Восточный Берлин	1	11	33	27 644	838	70,5	2,5
Всего	L	15	21	2271	108	-	-
	82	423	1345	675783	502	63,1	3,9

Зрит. в средн. = Среднее количество зрителей на одном сеансе.

L = Landfilm (демонстрации кинофильмов с помощью передвижных проекторов, в основном, в деревнях, при отсутствии стационарных кинотеатров).

Данные по: BArch. DR 1-4168a, unpag.

«Баллада о солдате»

«Прогресс-Фильм»

Планирование и статистика

Название: «Баллада о солдате» Производство: СССР

Количество копий: 70 Категория фильма: А Качество: Р 14

Период показа: 10–16.06.1960

Округ	Кино-театры	Кол-во дней	Сенсы	Зрители	Зрит. в средн.	Заполняе-мость [%]
Росток	5	28	85	20 326	239	38,5
Шверин	3	15	44	9 444	215	26,3
Нёйбранденбург	L	5	6	331	55	-
	4	14	30	7 362	245	39,9
Потсдам	6	21	49	5 788	118	23,5
Франкфурт-на-Одере	L	1	1	118	118	-
	4	12	23	3 803	165	36,3
Котбус	L	2	3	415	138	-
	5	16	35	8 107	232	33,5
Магдебург	3	21	59	17 503	297	37,0
Халле	5	35	127	36 939	291	39,1
Эрфурт	2	14	51	26 527	520	49,5
Гера	2	10	34	7 045	207	22,6
Зуль	4	13	26	3 828	147	27,5
Дрезден	3	20	63	14 673	233	24,5
Лейпциг	2	14	53	28 084	530	38,2
Карл-Маркс-Штадт	-	-	-	-	-	-
Восточный Берлин	1	-	18	12 096	672	56,5
Всего	L	8	10	864	86	-
	49	239	897	201 525	289	35,9

Зрит. в средн. = Среднее количество зрителей на одном сеансе.

L = Landfilm (демонстрации кинофильмов с помощью передвижных проекторов, в основном, в деревнях, при отсутствии стационарных кинотеатров).

Низкий уровень посещаемости зафиксирован в следующих округах:

Потсдам:

Кинотеатр «UT Zeuthen»

(443 места) 6 сеансов 8 зрителей на сеанс = 19,8 %

Зуль:

Кинотеатр «Volksli. Schmalkal.»

(633 места) 8 сеансов 136 зрителей на сеанс = 21,5 %

Дрезден:

Кинотеатр «Palast Zittau»

(942 места) 21 сеанс 186 зрителей на сеанс = 19,7 %

Высокий уровень посещаемости зафиксирован в Берлине:
 Киноцентр "Babylon"
 (1189 мест) 18 сеансов 672 зрителя на сеанс = 56,5%
 Данные по: BArch, DR 14168a, unpag.

«Отец солдата»

«Прогрессе-Фильм»

Статистика

Название: «Отец солдата» Производство: СССР
 Количество копий: 26 Качество: Р 6
 Период показа: 5–11.11.1965 Категория I
 12–18.11.1965 Категория «Массовый»

Округ	Кино-театры	Всего мест	Сеансы	Зрители	Зрит. в средн.	Заполняе-мость [%]	Сборы в прокате
Росток	5	20 098	33	6 619	201	32,9	2 159,89
Шверин	2	1 616	4	1 403	351	86,8	534,44
Нейбранденбург	L	L	1	48	48	-	9,30
	2	4 533	9	1 942	216	42,8	746,08
Потсдам	1	6 000	12	1 291	108	21,5	536,89
Франкфурт-на-Одере	1	7 630	14	3 190	228	41,8	1 412,44
Котбус	1	4 100	10	1 408	141	34,3	700,76
Магдебург	1	13 671	21	2 030	97	14,8	689,64
Халле	1	22 800	30	5 740	191	25,2	2 685,00
Эрфурт	5	18 459	22	4 151	189	22,5	1 404,76
Гера	3	19 486	28	4 304	154	22,1	1 515,28
Зуль	2	5 994	12	570	48	9,5	236,08
Дрезден (показ с 12.11.1965)							
Лейпциг	3	25 962	38	7 349	193	28,3	3 585,22
Карл-Маркс-Штадт	4	36 491	41	7 385	180	20,2	2 571,36
Восточный Берлин	1	6 986	7	2 345	335	33,6	1 551,86
Всего	L	L	1	48	48	-	9,30
	32	193 826	281	49 727	177	25,7	20 329,68

Зрит. в средн. = Среднее количество зрителей на одном сеансе
 L = Landfilm (демонстрации кинофильмов с помощью передвижных проекто-ров, в основном, в деревнях, при отсутствии стационарных кинотеатров)

Данные по: BArch-Film. DR 1–HV Film. Protokoll Nr. 46/65.

Кинопрокат «Прогресс-Фильма»: карты допуска

«Летят журавли»

Формат: нормальный – черно-белый – Р 14

Длина: 2604 м

Продолжительность фильма: 95 мин

Премьера: 6 июня 1958

Окончание срока проката: 30 июня 1988

Продление срока проката: 30 июня 1993

Большой приз Международного кинофестиваля в Каннах 1953 г.

Содержание

Вероника и молодой техник Борис любят друг друга. С началом войны Борис добровольцем уходит на фронт. Напрасно ждет Вероника известий от него. При бомбардировке девушка теряет своих родителей, теряет свой дом. Семья Бориса принимает Веронику к себе. Марк, брат Бориса, музыкант, ухаживает за Вероникой. Она, однако, отвергает его, ждет Бориса, чувствует себя одинокой и покинутой. Во время страшного ночного налета девушка отдается Марку и вскоре выходит за него замуж. Сестра Бориса, молодой врач, не скрывает своего презрения и ненависти к Веронике. Вероника не находит себе места. Она давно поняла, что предала Бориса. Она его все еще любит. Брак с Марком не принес ей счастья. После того, как семью эвакуируют, Вероника работает в госпитале. Ее тесть – начальник госпиталя. Он знает, что Вероника страдает, знает, что ее брак – результат глубочайшего душевного страдания. В один прекрасный день Вероника пакует чемоданы. Она больше не может терпеть эгоистичного, трусливого Марка. Но тесть удерживает ее и прогоняет Марка. Случайно Вероника узнает от одного солдата, что Борис погиб. Но она продолжает надеяться. До самого конца войны она твердо верит, что Борис вернется. Когда его смерть становится очевидной, она обращает всю свою любовь на маленького мальчика по имени Борис, который в хаосе войны потерял родителей.

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Мосфильм», 1957

Сценарий: Виктор Розов

По мотивам его пьесы «Вечно живые»

Режиссер: Михаил Калатозов

Оператор: Сергей Урусевский

Композитор: М. Вайнберг

Актеры: Татьяна Самойлова (Вероника), Алексей Баталов (Борис), Василий Меркурьев (Федор Иванович), А. Шворин (Марк), С. Харитонов (Ирина), К. Никитин (Володя), В. Зубков (Степан), А. Богданова (бабушка), Б. Коковкин (Чернов), Е. Куприянова (Анна Михайловна) и др.

Немецкая версия: Студия синхронного перевода ДЕФА

История проката

В октябре 1957 г. состоялась премьера фильма «Летят журавли» в СССР. После награждения его «Золотой пальмой» 11-го Международного кинофестиваля в Каннах он в июне 1958 г. вышел на наши экраны. Необычайный успех в Советском Союзе продолжился у нас и во многих других странах земного шара. Его создатели уже были известны: Михаил Калатозов снял уже «Соль Сванетии», «Валерий Чкалов» и «Верные друзья»; Сергей Урусевский был оператором фильмов «Сельская учительница» и «Сорок первый». Фильм «Летят журавли» означал для них нечто совершенно новое: никогда еще тема «человек и война» не освещалась с такой кинематографической силой. Ошеломляющий и новаторский фильм «Летят журавли» привлек к себе целые поколения зрителей. Начинающие операторы и режиссеры также не могут пройти мимо этого фильма. И сегодня фильм кажется актуальным и ничуть не утратил своей выразительности. Поэтому выпуск этой карты должен послужить делу сохранения фильма и помогать постоянно показывать его молодежи. Его можно показывать на всех мероприятиях ССНМ, на которых рассматриваются вопросы войны и мира и моральные вопросы.

В кинотеатрах фильм особенно следует демонстрировать по следующим поводам: годовщины фашистского нападения на СССР (22 июня 1941 г.), Всемирный день мира (1 сентября), День освобождения в ГДР (8 мая 1945 г.), День Победы в СССР (9 мая 1945 г.), Международный день памяти жертв фашизма (2 воскресенье сентября).

Рекламные слоганы

- Любовь и ненависть, верность и предательство в выдающемся произведении киноискусства из СССР
- 25 лет на нашем экране – Фильм, который потрясает и сегодня
- Классика мирового кино – почти 5 миллионов зрителей в ГДР
- Страдания молодой женщины во Второй мировой войне

«Баллада о солдате»

Формат: нормальный – черно-белый – Р 14

Длина: 2403 м

Продолжительность фильма: 87 мин

Снова в прокате: 21 февраля 1975

Продление срока проката: 30 июня 1980 / 30 июня 1985 / 30 июня 1990 / 30 июня 1995

Премьера: 10 июня 1960

Содержание

Молодой солдат Алеша Скворцов в одиночку подбил два вражеских танка, и за этот подвиг он получает шесть дней отпуска. Он может ехать

домой к своей матери. Перед ним долгий путь, и по дороге домой он встречает многое, что глубоко западает в его еще юную душу. Он встречает тяжелораненного солдата, который стыдится предстать инвалидом перед своей женой; молодую женщину, которая обманывает с любовником своего сражающегося на фронте мужа; охранника, сопровождающего поезд – столь же молодого, как и он сам, но совершенно другого – жадного, думающего только о своей выгоде; строгого и справедливого офицера. Он встречает людей, которые в эти тяжелые военные дни обретают себя или теряются, и он встречает девушку Шуру, а вместе с ней – первую, нежно-застенчивую любовь. Он постоянно встречает людей, которые помогают ему добраться до родной деревни, но тем не менее на его пути возникает столько препятствий, что у него, когда он наконец добирается, остается время только обнять мать – он тотчас должен возвращаться. Это была последняя встреча; Алеша погибнет – раньше, чем собственно начнется его жизнь, и будет похоронен в чужой земле.

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Мосфильм», 1960

Сценарий: В. Ежов, Г. Чухрай

Режиссер: Григорий Чухрай

Оператор: В. Николаев, Э. Савельева

Композитор: М. Зив

Актеры: Владимир Ивашов (Алеша), Жанна Прохоренко (Шура), Антонина Максимова (мать Алеши), Евгений Урбанский (инвалид) и др.

Немецкая версия: Студия синхронного перевода ДЕФА

История проката

Фильм посвящен героям Великой Отечественной войны. С высокой степенью психологической правдивости показана моральная сила советских людей. Фильмом «Баллада о солдате» режиссер Григорий Чухрай внес выдающийся вклад в развитие советского кинематографа.

Этот фильм получил широчайшее признание во всем мире. В ходе подготовки к празднованию 30-летней годовщины освобождения от фашизма «Баллада о солдате» снова выходит на экраны. Прежде всего фильм обращен к молодым зрителям. Его уместно демонстрировать в рамках уроков граждановедения и воспитательных бесед.

Рекламные слоганы

- Знаменитый военный фильм Григория Чухрая
- Великое гуманистическое произведение киноискусства снова на экранах
- Человек, молодость, любовь и война
- Судьба молодого поколения
- Выдающееся произведение советского киноискусства

«Судьба человека»

Формат: нормальный – черно-белый – Р 14

Длина: 2757 м

Продолжительность фильма: 100 мин

Снова в прокате: 17 января 1975

История проката: –

Продление срока проката: –

Премьера: 6 ноября 1959

Содержание

Когда начинается война, плотник Андрей Соколов вынужден проститься со своей семьей, с женой, сыном и двумя дочерьми – он уходит солдатом на фронт. В ходе тяжелых оборонительных боев первых месяцев войны он, раненый, попадает в плен. Соколов проходит через страшные испытания, но всегда стойко их выдерживает. Когда один из пленных оказывается предателем и собирается выдать фашистам молодого политрука, Соколов убивает изменника. Но он вынужден беспомощно наблюдать, как фашисты убивают пленных. Безуспешно пытается он бежать. Его отправляют в концлагерь, где смерть грозит уже ему самому. Позднее его очередная дерзкая попытка побега увенчивается успехом, и ему удается даже захватить при этом высочайшего тавленного фашистского офицера с секретными документами. Но тех людей, мысль о которых поддерживала его мужество в тяжелый период плена, уже нет в живых. Его жена и обе дочери погибли при бомбардировке. Соколов снова идет на фронт, так же, как и его сын. Сын, молодой офицер, погибает в последний день войны. Соколов остается один, судьба уготовила ему испытать до дна чашу страданий. Но когда он встречает маленького мальчика, сироту, все еще ожидающего погибшего на фронте отца, которого он едва помнит, Соколов принимает решение, наполнившее его жизнь новым содержанием. Он становится отцом мальчика.

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Мосфильм»

Сценарий: Ю. Лукин, Ф. Шахмагонов

По одноименной повести Михаила Шолохова

Режиссер: Сергей Бондарчук

Оператор: В. Монахов

Композитор: М. Баснер

Актеры: Сергей Бондарчук (Соколов), П. Борискин (Ванюшка), З. Кириенко (Ирина), П. Волков (Иван Тимофееви), Ю. Аверин (комендант лагеря Мюллер), К. Алексеев (немецкий майор)

Немецкая версия: Студия синхронного перевода ДЕФА

Фильм, снятый в 1959 г. Сергеем Бондарчуком по одноименной повести Михаила Шолохова, до сегодняшнего дня не утерял своей драматургической силы и жизненной правдивости. В рамках ретроспективы некоторых фильмов в честь 30-летней годовщины освобождения от фашизма он вновь выходит на наши экраны. Фильм «Судьба человека» обращается, в особенности, к молодежи. Поэтому его демонстрация представляется наиболее оправданной в рамках воспитательных бесед и в молодежных коллективах. Также он рекомендуется для демонстрации в деревнях.

Рекламные слоганы

- Фильм по знаменитой повести Михаила Шолохова
- Сергей Бондарчук – режиссер фильма и исполнитель главной роли
- История жизни одного солдата в выдающемся произведении советского киноискусства
- Всемирно известный советский фильм снова на экранах
- Мужество во всех испытаниях и невзгодах

«Иваново детство»

Формат: нормальный – черно-белый – Р 14

Длина: 2592 м

Премьера: 26 апреля 1963

Окончание срока проката: 30 апреля 1988

Содержание

Это история Ивана Бондарова, ребенка, которому на момент событий фильма и на момент его смерти исполнилось 12 лет. Его отец погиб в самом начале войны, его мать и маленькая сестра, очевидно, тоже пали жертвами войны. У Ивана больше никого нет, только Родина и ненависть к людям, уничтожившим его семью и дом. Он был с партизанами, сбежал из детского дома, стал лазутчиком у разведчиков. Ему удалось то, что было невозможным для взрослых разведчиков: проникать в тыл врага и собирать там сведения. Темной ночью он переплыл ледяной Днепр, написал – уставший и измученный – донесение в штаб и был готов тотчас снова отправиться навстречу опасности. И все же Иван был ребенком, который играл, бросался на шею отечески опекавшим его друзьям-разведчикам, а во сне видел счастливые дни детства. Однажды Иван не вернулся с задания из тыла врага. После Победы товарищи Ивана нашли документы в архивах СС, в которых сообщалось о казни мальчика.

Международные награды

- «Золотой лев» на 23-м Венецианском кинофестивале
- Приз лучшему режиссеру на Международном кинофестивале в Сан-Франциско в 1962 г.
- Большой приз на Фестивале кинофестивалей в Акапулько (Мексика) в 1962 г.

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Мосфильм», 1962

Сценарий: В. Богомолов, М. Папава

По мотивам рассказа «Иван»

Режиссер: Андрей Тарковский

Оператор: В. Юсов

Композитор: В. Овчинников

Актеры: Коля Бурляев (Иван), Валентин Зубков (Холин), Е. Жариков, С. Крылов, Н. Гринько, В. Малявина, И. Тарковская и др.

Немецкая версия: Студия синхронного перевода ДЕФА

История проката

Фильм вот уже свыше 20 лет в нашем прокате и до сих пор входит в число наиболее значимых произведений советского киноискусства. Он по-прежнему может стать незабываемым событием для подрастающего поколения. Его следует использовать в обычной кинопрограмме и по особым случаям, например, при торжественном вручении членских билетов ОГСД, в политической работе ССНМ, а также демонстрировать в клубах молодежного кино. Для тематических показов в театрах-студиях могут демонстрироваться и другие фильмы Тарковского – «Андрей Рублев» (премьера в 1973 г.), «Солярис» (премьера в 1974 г.) и «Сталкер» (премьера в 1981 г.).

Рекламные слоганы

- Выдающееся произведение советского киноискусства – множество наград кинофестивалей
- Сон и явь – история двенадцатилетнего мальчика
- Меж двух фронтов – воспоминания о двенадцатилетнем герое
- Вырванный с корнем – ребенок в Великую Отечественную войну

«Живые и мертвые»

Формат: Totalvision – черно-белый – Р 14

Длина: 5380 м

Продолжительность фильма: 196 мин.

Премьера: 6 ноября 1964

Окончание срока проката: 31 августа 1985

Продление срока проката: 31 августа 1990 / 31 августа 1995

Разрешение на повышение цен: 50% надбавка согласно действующему приказу № 16-7-64 от 25 сентября 1964 г.

Содержание

Армейский корреспондент Иван Синцов узнает о начале войны во время отпуска. В хаосе беспорядочно отступающих воинских частей он не может найти свое подразделение. Поначалу он работает в редакции фронтовой газеты, его ранят, и в конце концов он попадает в полк генерала Серпилина. Здесь он впервые получает возможность наблюдать за систематическим руководством военными действиями и за организованной разведкой. Солдаты этого полка подбили свыше 30 фашистских танков и укрепились на своих позициях. Синцов остается в этой части, хотя командир объясняет ему, что его полк скоро окружат.

В ходе ожесточенных боев он привязывается к этому поначалу кажущемуся холодным и жестким человеку. Для него судьба Серпилина являет собой ответ на вопрос — как же это все могло произойти. Этого неприступного солдата, страстного патриота бросили в тюрьму, из-за того, что он критиковал военную политику Сталина. Его лишили звания и орденов. Но Серпилин остался нестигаемым коммунистом. Он исполняет свой долг там, куда его забрасывает судьба. В начале войны ему дали командовать полком, и генерал Серпилин стал примерным полковым командиром.

Путь Синцова теснейшим образом переплетается с путем Серпилина. Война их разлучает, но не может заставить их забыть, как они вместе сражались и терпели невзгоды. Синцов тоже попадает под подозрение компетентных органов. Но его коммунистическая мораль сильнее недоверия. Простым солдатом он снова идет на фронт, чтобы внести свой вклад в дело борьбы с фашистским агрессором, чтобы 1941 год стал для того годом обманутых надежд и успехов, которые привели не к победе, а к поражению.

Международные награды

Главный приз на Кинофестивале в Карловых Варах

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Мосфильм», 1962

Сценарий и режиссер: Александр Столпер

По одноименному роману Константина Симонова

Оператор: Николай Олоновский

Актеры: Кирилл Лавров (Синцов), Анатолий Папанов (Серпилин), Юрий Дубровин (Золотарев), Людмила Крылова (Таня Овсянникова), Людмила Любимова (Маша Синцова), Лев Любейкий (Шмаков), Алексей Глазырин (Малинин), Олег Ефремов (Иванов) и др.

Композитор: Нет

Немецкая версия: Студия синхронного перевода МРЧД

История проката

К 40-летию годовщины победы над фашистским режимом и освобождения немецкого народа от фашизма (8 мая 1980) будут выпущены новые копии фильма и новые рекламные материалы – так же, как и для фильма «Возмездие». Оба этих фильма должны быть включены в программу повторного кинопоказа в честь годовщины Победы, причем время сеансов должно быть очень точно подобрано (оба части крайне продолжительны!). В театрах-студиях их можно показывать в качестве экранизаций литературного произведения.

Рекламные слоганы

- Военный корреспондент на передней линии фронта – Выдающееся произведение киноискусства против войны
- Награда Кинофестиваля в Карловых Варах – Александр Свонгер экранизировал одноименный роман Константина Симонова
- Безжалостная действительность – Трагедия 1941 года

«Отец солдата»

Формат: нормальный – черно-белый – Р 6

Длина: 2472 м

Продолжительность фильма: 90 мин.

Снова в прокате: 2 мая 1975

Окончание срока проката: 4 ноября 1975

Продление срока проката: 4 ноября 1980 / 4 ноября 1990

Премьера: 5 ноября 1965

Содержание

Когда грузинский крестьянин-виноградарь Георгий Махарадзе получает известие, что его раненый сын лежит в госпитале, он едет навестить его. Но когда он добирается до цели своего путешествия, он уже не застает там сына – тот вылетел из госпиталя и вернулся в свою часть, расположенную неподалеку. Неужели долгое путешествие было напрасным? После некоторого колебания Георгий Махарадзе проезжает еще немного, чтобы все же увидеть сына, но при этом он внезапно попадает на линию фронта, в гущу тяжелых оборонительных боев с фашистскими агрессорами. Он видит, что такое война. Он хотя и стар, но еще очень бодр, а также упрям. Он добивается того, что его, несмотря на возраст, берут солдатом в армию – если все сражаются, он не хочет оставаться в стороне, а кроме того, он летит надеясь, что тем самым пересекется дороги его и его сына. Он проходит через всю войну и в последние дни войны действительно находит сына, по-

среди ожесточенных боев за один из домов в пригороде Берлина. Слышит его голос и успевает ему что-то крикнуть, но внезапно его смолкает. Он сражен вражеской пулей, и отец после боя находит лишь мертвое тело.

Международные награды

Серго Закариадзе получил приз за актерскую работу на Московском Международном Кинофестивале в 1965 г.

Создатели фильма

Производство: Киностудия «Грузия-фильм», 1965

Сценарий: Сулико Жгенти

Режиссер: Резо Чхеидзе

Оператор: Лев Сухов, Арчил Филипашвили

Композитор: Сулхан Цинцадзе

Актеры: Серго Закариадзе (отец), В. Привальцев, А. Назаров, А. Дебедев, В. Колокольцев, Ю. Дроздов, И. Косых и др.

Немецкая версия: Студия синхронного перевода ДЕФА

История проката

Этот фильм входит в число тех значительных советских фильмов и фильмов производства студии ДЕФА, которые по случаю 30-летней годовщины освобождения от фашизма оснащены новыми копиями и новыми рекламными материалами. В случае фильма «Отец солдата» этой чести удостоен фильм, получивший международную известность и множество наград; его герой – простой грузинский крестьянин, который, столкнувшись с фашистским варварством, превосходит самого себя.

Возобновление проката имеет своей целью, прежде всего, познакомить широкие круги молодежи с этим выдающимся произведением искусства. Наряду с включением фильма в обычную кинопрограмму, его следует различными способами использовать в работе ССНМ, например, в рамках учебного года политического просвещения в организациях ССНМ, для более эмоционального восприятия истории школьниками, учащимися, рабочей молодежью и студентами.

Несмотря на то, что возрастной ценз фильма – 6 лет, его не следует показывать на детских сеансах, поскольку самые маленькие зрители не смогут его понять.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные документы:

Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde (при цитировании: BArch):

Bestand DR 1, Sign. 4007, 4015, 4168a, 4185, 4269, 4354, 4452, 4496, 4608, 7721, 7722, 7827, 14199, 14393, 14985.

Bestand der Stiftung Archive der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (при цитировании: SAPMO-BArch).

DSF: DY 32, Sign. 10126, 10803, 11142, 11282

ZK-Kultur: IV 2/1/254; IV 2/906/21, 242, 247; IV 2/2026/3.

Bundesarchiv-Filmarchiv (при цитировании: BArch-Film):

DR 1 – HV Film. Protokoll Nr. 191/59, 595/59, 25/63, 306/64, 46/65.

Bundesarchiv-Militärarchiv (при цитировании: BA-MA):

Bestand Kasernierte Volkspolizei:

DVH 1, Sign. 681, 698, 699

DVH 3, Sign. 3403, 3404, 3430

Bestand Ministerium für Nationale Verteidigung, Anordnungen des Ministers:

DVW 1, Sign. 6091, 55513

Bestand Ministerium für Nationale Verteidigung, Politische Hauptverwaltung:

VA-P-01, Sign. 041, 045, 140, 211, 212, 5904, 6163, 6164, 6166, 7535, 7547, 10396, 10879, 10996, 24483

VA-P-03, Sign. 1231, 1235, 1254

ГАРФ (Государственный архив Российской Федерации):

Фонд Государственного Комитета кинематографии при Совете министров СССР.

Ф. 5446. Оп. 50. Д. 2903; Оп. 51а. Д. 5659; Оп. 86. Д. 2494; Оп. 87. Д. 4332

РГАСПИ (Российский государственный архив социально-политической истории (бывш. Партийный архив КПСС)):

Фонд Отдела пропаганды и агитации при ЦК КПСС:

Ф. 17. Оп. 125. Д. 71, 213.

Ф. 558, 11к. Д. 168.

РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства):

Фонд киностанция Мосфильм:

Ф. 2153. Оп. 3. Д. 617, 619, 620.

СССР

- Аграненко С.* С любовью к герою-ровеснику // Искусство кино. 1960. № 11.
- Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. М., 1991.
- Аристарко Г.* История теории кино. М., 1966.
- Арихейм П.* Кино как искусство. М., 1960.
- Басистов Ю., Ковалев В.* Интернациональное воспитание воинов // Коммунист Вооруженных сил. 1962. № 5. С. 22–26.
- Большаков И.* Советские фильмы на экранах мира // Искусство кино. 1959. № 9. С. 120–124.
- Большаков И. Г.* Советское кино и его значение в развитии социалистической культуры // Вестник истории мировой культуры. 1959. № 2. С. 18–34.
- Бондарчук С.* Желание чуда. М., 1981.
- Бушин В.* Наследники великана. О развитии национального киноискусства союзных республик // Дружба народов. 1968. № 1. С. 219–234.
- Вайсфельд И. В.* Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства. М., 1968.
- Вайсфельд И. В.* Наше многонациональное кино и мировой экран. М., 1975.
- Варшавский Я.* Встреча с фильмом. М., 1962.
- Варшавский Я.* Потребность молодой души // Искусство кино. 1960. № 1. С. 31.
- Ваше мнение? Ответы зарубежных деятелей кино на анкету журнала «Искусство кино»* // Искусство кино. 1961. № 10. С. 129–130.
- Вишневский В.* «Падение Берлина» // Культура и жизнь. 21.01.1950. С. 3–4.
- Воробьев Е.* Я вам жить завещаю // Искусство кино. 1960. № 1.
- Герасимов С. А.* Киноискусство и современность // Коммунист. 1961. № 1. С. 84–85.
- Герасимов С. А.* Революционная страстность советского кино // Коммунист. 1965. № 18. С. 50–57.
- Гинзбург С.* Ленин о кино // Искусство кино. 1964. № 8. С. 3–7.
- Госфильмфонд СССР.* Летят журавли. М., 1972 (сценарий Виктора Розова).
- Дакен Л.* Кино – наша профессия. М., 1963.
- Дискуссия в Вильпре. Отчет о беседе советского кинорежиссера Г. Чухрая с французским режиссером К. Шабролем* // Искусство кино. 1962. № 5. С. 128–135.
- Добин Е. С.* Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М., 1961.
- Единое, многонациональное. О развитии советского киноискусства* // Дружба народов. 1962. № 12. С. 239–246.
- Ждан В.* Сталинградская Битва. О фильме и его создателях. М., 1950.
- Зак М. Ч.* Мир экрана. М., 1961.
- Зись А.* Против ревизионизма в эстетике // Искусство кино. 1958. № 9. С. 136.
- Золин И.* Великий Подвиг Народа // Труд. 27.01.1950.
- Зоркая Н.* О ясности цели // Искусство кино. 1959. № 4.
- Зоркая Н.* Советские фильмы на зарубежном экране. М., 1987.
- Зоркая Н.* Черное дерево у реки // Искусство кино. 1962. № 7. С. 103.
- Игнатьева Н.* Это нужно людям // Искусство кино. 1960. № 1.
- Исаева К. М.* Наш современник на экране. М., 1961.
- Канделаки Д.* Кино и искусство. Тбилиси, 1957.
- Карманов Н.* В духе интернационализма // Коммунист Вооруженных Сил. 1968. № 14. С. 60–62.

- Кацев И. Советские фильмы и зарубежный зритель // Искусство кино. 1961. № 3. С. 22–27.
- Кино в наши дни. Задачи советского киноискусства в свете проекта Программы Коммунистической Партии Советского Союза. Статьи // Искусство кино. 1961. № 10. С. 1–18.
- Клюков В. Нерушимое боевое содружество // Коммунист Вооруженных Сил. 1961. № 19. С. 76–78.
- Коган Л.Н. (Ред.) Кино и зритель: Опыт социологического исследования. М., 1968.
- Козинцев Г. Гуманизм советского кино // Коммунист. 1961. № 18. С. 72–80.
- Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. 1958–1969 годы // Искусство кино. 1989. № 1. С. 96–97.
- Лодсон Д.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
- Лодсон Д.Г. Фильм – творческий процесс для языка и структуры фильма. М., 1965.
- Маматова Л.Ч. Многонациональное советское киноискусство. М., 1982.
- Маматова Л.Ч. Пришло зрелое время... О национальном характере советского киноискусства // Дружба народов. 1970. № 10. С. 223–236.
- Мартен М. Язык кино. М., 1959.
- Марьямов Г.Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992.
- Мачерет А.В. Художественные течения в советском кино. М., 1963.
- Менвелл Р. Кино и зритель. М., 1957.
- Меркель С. Угол зрения. М., 1980.
- Михайлов Н.А. Искусство, любимое народом. К дальнейшему подъему советского киноискусства. М., 1958.
- Павленко П. Киносценарии. М., 1952.
- Папава М. Отец солдата // Искусство кино. 1965. № 6.
- Петровский М. О времени и о тебе. Образ современника в советском киноискусстве // Юность. 1961. № 7. С. 72–79.
- Писаревский Д. 100 фильмов советского кино. М., 1967.
- Писаревский Д. Вторая жизнь литературного образа // Искусство кино. 1959. № 6. С. 88.
- Писаревский Д. Многонациональное советское кино // Искусство кино. 1962. № 4. С. 100–111.
- Побеждает правда. Успех советского киноискусства на мировом экране // Искусство кино. 1961. № 2. С. 1–6.
- Ростоцкий С. От имени поколений // Искусство кино. 1960. № 1.
- Садуль Ж. При переполненных залах. Успех советских кинофильмов во Франции // Культура и жизнь. 1959. № 8. С. 58–59.
- Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М., 1963.
- Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М., 1973.
- Сантис Дж. Мысли об искусстве кино // Дружба народов. 1962. № 4. С. 196–203.
- Сароян У. Для чего существует кино? Статья американского писателя // Искусство кино. 1960. № 11. С. 147–148.
- Семиряга М.И. Как мы управляли Германией. М., 1995.
- Снейдерман И. Баллада о солдате // Мервольф Н. Молодые режиссеры советского кино. Сб. ст. Л.; М., С. 108–109.
- Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Вып. 5. М., 1961–1979.
- Тарасенков А. Славные страницы киносценарии (О сценариях П. Павленко) // Искусство кино. 1953. №№ 3. С. 46–56.

- Толченова Н. Фильмы и жизнь. Заметки кинокритика // Коммунист. 1963. № 14. С. 94–101.
- Трояновский В. Летят журавли треть века спустя // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 49–56.
- Туманова Н.П. О народности советского киноискусства. М., 1953.
- Туrowsкая М. Баллада о солдате // Новый мир. 1960. № 4. С. 250.
- Туrowsкая М. К проблеме массового фильма в советском кино // Киноведческие записки. 1990. № 8. С. 72–78.
- Туrowsкая М. Прозанческое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 250.
- Туrowsкая М. Да и нет // Искусство кино. 1957. № 12. С. 15–18.
- Фелдман Дж., Фелдман Г. Динамика фильма. М., 1959.
- Фомин В. Все краски сюжета. М., 1971. С. 65–66.
- Хови Т. Сквозь волшебный кристалл... Проблемы кинематографии // Искусство кино. 1962. № 10. С. 123–127.
- Чахирян Г.П. Многонациональное советское киноискусство. М., 1961.
- Чиаурели М. Воплощение великого вождя // Искусство кино. 1947. № 8. С. 18 и др.
- Штейн А. Вождь и народ // Литературная газета. 21.01.1950.
- Щербина В. Фильм о великой победе // Правда. 25.01.1950. С. 3.
- Это волнует кинематографистов. Дискуссионные заметки // Искусство кино. 1962. № 6. С. 97–99.
- Юренив Р. Кино – важнейшее из искусств. М., 1959.
- Юренив Р. Краткая история современного кино. М., 1979.
- Юткевич С.И. О киноискусстве. М., 1962.
- Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. С. 88–95.

ГДР

- Anninski L. «Iwans Kindheit» von Tarkowski. Eine gesprengte Idylle // Sowjetfilm. 6/1972. S. 18–20.
- Auszüge aus den Grundsätzen der politischen und militärischen Arbeit der nationalen Volksarmee im Ausbildungsjahr 1963/64 // Parteiarbeiter. 1. Sonderheft. 1964.
- Beiträge zur Geschichte der Offiziershochschule der Landstreitkräfte Ernst Thälmann. Hrsg. aus Anlaß des 25. Jahrestages der Gründung der militärischen Lehrereinrichtung. Hrsg. von der Politabteilung der Offiziershochschule der Landstreitkräfte. Ernst Thälmann. O.O. 1988.
- Blechschiidt H. Über einige Erfahrungen der parteipolitische Arbeit bei Truppenübungen // Militärwesen. 8/1960. S. 1475–1781.
- Böhme K. Höher das Banner des patriotischen Kampfes für die Einheit und Freiheit unseres Vaterlandes! // Der Politarbeiter. 1/1953. S. 2–6.
- Borjew J., Rasumnij. Über das Typische in der Kunst // Deutsche Filmkunst. 2/1953. S. 16 ff.
- Briefpost // Der Fernsehzuschauer. März 1965 (Nr. 6).
- Briefpost // Der Fernsehzuschauer. Oktober 1965 (Nr. 9).
- Burg S. Über die Methode des sozialistischen Realismus im Film // Tägliche Rundschau. 16.09.1952.
- Charisius A. Probleme der Gegnerdarstellung in einer «Geschichte der Nationalen Volksarmee» // Militärgeschichte. 5/1973. S. 594–599.
- Der Fall von Berlin. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin, 1950.
- Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheits-

partei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951 // Einheit. Organ der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Heft 8/9. Mai 1951. S. 579 ff.

Der sowjetische Film. 2 Bde. Berlin (Ost), 1974.

Die Entwicklung und Festigung der sozialistischen Wehrmoral – ein Beispiel zur Erhöhung der Verteidigungsbereitschaft unserer Republik. Thesen // Für den Parteiarbeiter. 4/1964. S. I–XX.

Die Stalingrader Schlacht. Programmheft der Sovexportfilm. GmbH. Berlin, 1950.

Dietrich G. Grundfragen der Kulturpolitik der SED 1947–1949. Berlin (Ost), 1987.

Direktion des VEB Progress-Film-Vertriebs: Die kulturpolitische Perspektive unseres Filmvertriebs // Deutsche Filmkunst. 3/1958. S. 66.

Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Bd. 5. Berlin (Ost), 1956.

Dymschitz A. Über die formalistische Richtung in der Malerei // Tägliche Rundschau. 19. und 26.11.1948.

Dymschitz A. Warum mir das nicht gefällt – Jean Paul Sartres «Fliegen» // Tägliche Rundschau. 30.11.1947.

Eine Schule des Lebens für alle Angehörigen der Kasernierten Volkspolizei. Zum Beginn des neuen Ausbildungsjahres // Der Politarbeiter. 23/1954. S. 956–959.

Engels F. Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie // Marx K., Engels F. Werke. Bd. 21. Berlin (Ost), 1962.

Fabian F. Der realistische Film // Neue Filmwelt. 1/1951. S. 20 f.

Festigt die Waffenbrüderschaft mit den Armeen des sozialistischen Lagers // Der Politarbeiter. 2/1955. S. 33–36.

Fischer K. Zur Waffenbrüderschaft zwischen der Nationalen Volksarmee und der Sowjetarmee // Militärgeschichte. 2/1963. S. 180–195.

Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros und Redebeiträge auf der Filmkonferenz des ZK der SED am 17./18. September 1952. Berlin (Ost), 1952.

Für eine sozialistische deutsche Kultur. Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der Zeit des zweiten Fünfjahrplanes. Thesen der Kulturkonferenz der SED, 23. und 24. Oktober 1957. Berlin (Ost), 1957.

Für marxistisch-leninistische Parteilichkeit in der militär-ideologischen Arbeit // Militärwesen. 4/1958. S. 477–492.

Geschichte der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in vier Bänden. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1917. Berlin (Ost), 1988.

Götzl E. Die militärpolitische Bedeutung des Bündnisses der Arbeiterklasse mit der werktätigen Bauernschaft in der DDR // Militärwesen. Sonderheft Oktober. 1959. S. 45–57.

Gößens H. Höhere Anforderungen an die politisch-ideologische Arbeit stellen // Militärwesen. 7/1964. S. 915–919.

Gransow V. Zur kulturpolitischen Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1973. Berlin (Ost), 1974.

Harnisch R. Ein mitreißendes Filmwerk! Die Kraniche ziehen // Deutsche Filmkunst. 4/1958. S. 120–122.

Heymann S. Der Zweijahrplan und die Kulturaufgaben // Neues Deutschland. 13.03.1949.

Hoffmann H. Es lebe die Waffenbrüderschaft mit der Sowjetarmee // Der Kämpfer. 08.05.1955. S. 1.

Hübner W. Wofür wir kämpfen // Militärwesen. Berlin. 4/1963. S. 483–490.

Ignatjew N. Sergei Bondartschuk. Berlin (Ost), 1967.

Kantorowicz A. Vom moralischen Gewinn der Niederlage. Artikel und Ansprachen. Berlin (Ost), 1949.

- Kauba H.* Gedanken zur Bedeutung des Nationalen Programms für die Klärung des Freund-Feind-Problems // Militärwesen. 8/1962. S. 1169–1172.
- Kittelmann H., Weimann H.* Die allseitige Verbindung der Nationalen Volksarmee mit der Arbeiterklasse und den übrigen werktätigen Schichten // Militärwesen. 5/1958. S. 676–685.
- Klering H.* Der Sowjetfilm heute und morgen // Der deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß, 6.–9. Juni 1947 in Berlin. Berlin (Ost), 1947.
- Koschewoi P.K.* Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland Seite an Seite mit der NVA auf Wacht zum Schutze der Westgrenzen der Länder der sozialistischen Gemeinschaft // Militärwesen. Sonderheft. 1968. S. 21–32.
- Kosmatow L.* Eine vollendete filmische Form // Deutsche Filmkunst. 5/1958. S. 139–140, 159.
- Krolikowski W.* Zum achten Jahrestag der Nationalen Volksarmee. Unerschütterliche Einheit von Volk und Armee // Militärwesen. Berlin. 3/1964. S. 23–27.
- Krumscheidt H.* Volk und Armee – eine untrennbare Kampfgemeinschaft // Militärwesen. 1/1962. S. 23–27.
- Laschitza H.* Kämpferische Demokratie gegen Faschismus. Die programmatische Vorbereitung auf die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland durch die Parteiführung der KPD. Berlin (Ost), 1969.
- Lifschitz M.* (Hg.). Karl Marx / Friedrich Engels. Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin (Ost), 1950.
- Lohmann H.* Zu einigen Entwicklungstendenzen im sowjetischen Spielfilm der sechziger und siebziger Jahre. Berlin (Ost), 1976.
- Lukács G.* Probleme des Realismus. Berlin (Ost), 1955.
- Lunačarskij A.V.* Gespräch mit Lenin über die Filmkunst (Erstveröffentlichung 1925) // Dahlke G., Kaufmann L. (Hg.). ...wichtigste aller Künste. LENIN über den Film. Dokumente und Materialien. Berlin (Ost), 1971.
- Mäde H.D.* Der Mensch im Mittelpunkt. «Die Ballade vom Soldaten» und einige Überlegungen // Deutsche Filmkunst. 6/1960. S. 206–208.
- Mähling K.* Pazifismus und Verteidigungsbereitschaft // Die Nation. Berlin. 9/1955. S. 617–622.
- Maetzig K.* Die deutsche Filmkunst // Neue Filmwelt. 7/1951. S. 1 ff. Militärlexikon. Berlin (Ost), 1973.
- Müller V.* An der Seite der Sowjetunion und ihrer Armee für die Einheit Deutschlands und den Weltfrieden // Der Politarbeiter. 1/1953. S. 1–2.
- Naumann N.* Der XXII. Parteitag der KPdSU und die ideologische Arbeit in der Nationalen Volksarmee // Militärwesen. 12/1961. S. 1587–1596.
- Pissarewski D.* Das Stalinsche Prinzip des Sozialistischen Realismus – die höchste Errungenschaft der Lehre von der Kunst // Deutsche Filmkunst. 1/1953. S. 10 ff.
- Protokoll der Verhandlungen der 3. Parteikonferenz der SED. Vom 24. Bis 30. März 1956. Band 1. Berlin (Ost), 1956.
- Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 5. bis 7. Mai 1948 in Berlin. Berlin (Ost), 1948.
- Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses, Januar 1956. 3 Bände. Hg. vom Deutschen Schriftstellerverband. Berlin (Ost), 1956.
- Pudowkin W.* Filmkunst und sozialistischer Realismus. Über den Kampf gegen den Formalismus // Neue Filmwelt. 9/1953. S. 6 f.
- Rickert W.* Erfahrungswerte der politischen Schulung in der Volksmarine // Militärwesen. 1/1975. S. 103.
- Schwalbe K.* Es gibt kein ideologisches Vakuum // Deutsche Filmkunst. 5/1957. S. 65–67.

- Silbermann S.* Unser Filmprogramm muß noch vielseitiger werden // Deutsche Filmkunst. 10/1959. S. 312.
- Spallek H.* Erfahrungen aus der Festigung der Waffenbrüderschaft mit den Truppen der Sowjetarmee // Militärwesen. 12/1961. S. 1607–1610.
- Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61. Berlin (Ost), 1962.
- Stern K.* Über den Realismus in der Filmkunst // Neue Filmwelt. 8/1952. S. 1 ff.
- Stroll M.* Alle Kräfte für die Erfüllung der Aufgaben im Aufgebot zu Ehren des großen Stalin // Monatshefte der Volkspolizei. 6/1951. S. 44–45.
- Teller G.* Einige Ergebnisse und Aufgaben der politischen Massenarbeit in der NVA // Militärwesen. 8/1965. S. 1050–1072.
- Tjulpanow S.* Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen. Berlin (Ost), 1984.
- Turantajew W.W.* Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland beim Schutz der Westgrenze des sozialistischen Lagers // Zeitschrift für Militärgeschichte. 1/1969. S. 7–18.
- Uckel K.-D.* Gesetzmäßigkeiten der Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee // Militärwesen. 3/1961. S. 303–313.
- Uckel K.-D.* Grundsätze der sozialistischen Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee // Militärwesen. 6/1961. S. 766–776.
- Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Erste zentrale Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar in Berlin. Berlin (Ost), 1946.
- Weiß S.* Die Entwicklung der Offiziersschulen zu sozialistischen militärischen Erziehungs- und Bildungseinrichtungen // Militärwesen. 6/1959. S. 815–823.
- Wikenig A.* Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme. Teil 1: Geschichte der DEFA von 1945–1950. Potsdam, 1981.
- Wolf D.* Unser Film braucht ein kunstsinniges Publikum! // Deutsche Filmkunst. 3/1959. S. 68.
- Wolf D., Junge W.* Filmfreud und -leid // Forum. 16.3.1961.
- Zöbisch R.* Manöver «Quartett» – Bewährung im September 1963 // Militärgeschichte. 4/1983. S. 447–448.

ГДР – Рецензии в прессе

- Albrecht H.* Poem des singenden Lebens. Der große sowjetische Film «Ein Menschen-schicksal» // National-Zeitung. 7.11.1959.
- Almstedt B.* «Der Vater des Soldaten». Ein Film, der auf die Weltrangliste der sowjetischen Filmkunst gehört // Lausitzer Rundschau. 02.11.1960.
- Almstedt B.* Unheldischer Held. «Der Vater des Soldaten» – ein aufsehenerregender sow-jetischer Spielfilm // Freiheit. 09.11.1965.
- Anders F.* «Der Fall von Berlin» ein Dokumentarfilm? // National-Zeitung. 9.7.1950.
- Den mußte jeder zweimal sehen – Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres // Neues Deutschland. 01.02.1960.
- «Der Fall von Berlin» // Leipziger Volkszeitung. 02.07.1950.
- «Der Krieg rollt zurück». Das Filmepos der Stalingrader Schlacht // Der Morgen. 03.03.1950.
- «Der Vater des Soldaten». Eine ausgezeichnete Leistung Sergo Sakariadses // Die Union. 04.11.1965.
- «Der Vater des Soldaten». Großartiger Volksschauspieler in einem Film aus Grusinien // Der Neue Weg. 05.11.1965.
- «Der Vater des Soldaten» // Sächsische Zeitung. 06.11.1965.

- «Die Ballade vom Soldaten». Der neue Film des sowjetischen Regisseurs Grigori Tschuchrai // Sonntag. 22.05.1960.
- «Die Ballade vom Soldaten». Ein meisterhafter Film des Regisseurs Grigori Tschuchrai // Neues Deutschland. 12.06.1960.
- «Die Ballade vom Soldaten». Ein neuer Höhepunkt der sowjetischen Filmkunst // Freiheit. 11.06.1960.
- «Die Ballade vom Soldaten». Ein poetischer Film von tiefer Menschlichkeit // Schweriner Volkszeitung. 10.06.1960.
- «Die Ballade vom Soldaten» // Berliner Zeitung. 14.06.1960.
- «Die Kraniche ziehen» – ein Beispiel // Sonntag. 28.07.1958.
- «Die Lebenden und die Toten». Der bedeutende sowjetische Film nach dem Roman Konstantin Simonows kam zu uns // Der Demokrat. 11.11.1964.
- «Die Lebenden und die Toten» // Freie Erde. 21.11.1964.
- «Die Lebenden und die Toten» // Ostsee-Zeitung. 08.11.1964.
- «Die Lebenden und die Toten». Zum Filmwerk Alexander Stolpers nach dem Roman von Simonow // Thüringer Tageblatt. 11.11.1964.
- Die Schönheit des Friedens «Die Ballade vom Soldaten». Meisterwerk sowjetischer Filmkunst // National-Zeitung. 12.06.1960.
- Die Stalingrader Schlacht // Neue Welt. März 1950.
- Domeyer J. «Iwans Kindheit» und der Krieg // Brandenburgische Neueste Nachrichten. 16.03.1963.
- Ede P. «Ein Menschenschicksal». Gedanken zu dem mit dem Großen Preis ausgezeichneten sowjetischen Film // Berliner Zeitung am Abend. 11.11.1959.
- Ein ergreifendes Filmgedicht // Die Union. 18.06.1960.
- Ein Film des reinen Herzens. «Ballade vom Soldaten», ein neues sowjetisches Meisterwerk // Der Morgen. 17.06.1960.
- Ein Film über den Krieg im Namen des Friedens. «Iwans Kindheit» – Der sowjetische Regisseur Andrej Tarkowski schuf ein ergreifendes Meisterwerk // Neue Zeit. 13.03.1963.
- «Ein Menschenschicksal» aufgeführt // Thüringer Tageblatt. 07.11.1959.
- «Ein Menschenschicksal» bald bei uns // Schweriner Volkszeitung. 01.11.1959.
- «Ein Menschenschicksal», das alle angeht // Berliner Zeitung. 10.11.1959.
- «Ein Menschenschicksal». Den mußte jeder zweimal sehen. Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres // Neues Deutschland. 01.02.1960.
- «Ein Menschenschicksal». Der Film des Jahres // Sächsische Zeitung. 07.11.1959.
- «Ein Menschenschicksal»: Im tiefsten Leid bewährt // Berliner Zeitung am Abend. 09.12.1959.
- «Ein Menschenschicksal» // Sächsisches Tageblatt. 07.11.1959.
- «Ein Menschenschicksal» // Wochenpost. 12.03.1960.
- «Ein Menschenschicksal». Zur Aufführung dieses neuen sowjetischen Meisterwerkes der Filmkunst in unserem Bezirk // Freiheit. 06.11.1959.
- Eine ernste Mahnung. Der sowjetische Dokumentarfilm «Der Fall von Berlin» uraufgeführt // Neue Zeit. 25.06.1950.
- Eylau H.-U. Aus historischer Perspektive. Der zweite Teil der «Stalingrader Schlacht» uraufgeführt // Berliner Zeitung. 08.03.1950.
- «Fall von Berlin» ein Friedensruf. Meisterwerk russischer Farbfilmkunst // Die Union. 28.06.1950.
- Festveranstaltung in Dresden: Unverbrüchliche Freundschaft mit der Sowjetunion // Sächsische Zeitung. 06.11.1964.
- Gestaltung erlebter Schicksale. Gespräch mit Konstantin Simonow nach der DDR-Premiere von «Die Lebenden und die Toten» // Märkische Union. 12.11.1964.

- Göhler H. Dem einfachen Menschen ein Denkmal // Das Fränk. Volk. 07.11.1959.
 «Goldene Palme» in Cannes für: «Die Kraniche ziehen» // Neues Deutschland. 10.05.1958.
 Günter A. «Die Kraniche ziehen» // Berliner Zeitung. 04.06.1958.
 Gustmann E. Ein meisterhafter Film ab heute in Schwerin. «Der Vater des Soldaten» // Schweriner Volkszeitung. 12.11.1963.
 Hering H. «Der Fall von Berlin» // Berliner Zeitung. 25.06.1950.
 «Iwans Kindheit» // Volkswacht. 07.06.1963.
 John M. Mit dem Großen Goldenen Preis ausgezeichnet: «Ein Menschenschicksal» // Die Frau von Heute. 20.11.1959.
 Jeder sollte diesen Film kennen – Meinungen unserer Leser zum Filmereignis des Jahres // Neues Deutschland. 01.02.1960.
 Haedler M. Geträumtes Kinderglück. Zu dem preisgekrönten sowjetischen Film «Iwans Kindheit» // Der Morgen. 04.05.1963.
 Hafranke U. Die heilige Schrift vom Menschen – «Die Lebenden und die Toten» // Volksstimme. 17.11.1964.
 Hafranke U. Vom Krieg geboren – vom Krieg verschlungen. «Iwans Kindheit» – eine poetische Filmtragödie aus der Sowjetunion // Volksstimme. 20.04.1963.
 Hentschel F. «Ein Menschenschicksal» // Volkswacht. 07.11.1959.
 Hofmann H. Bewegendes Filmgedicht: «Iwans Kindheit» // Märkische Volksstimme. 29.05.1963.
 Hofmann H. Der Künstler und seine Helden // Märkische Volksstimme. 20.12.1964.
 Hofmann H. Ein wunderbares Menschenantlitz. Begegnung mit dem «Vater des Soldaten» // Märkische Volksstimme. 03.11.1965.
 Humanistisches Meisterwerk // Märkische Volksstimme. 07.03.1963.
 «In aller Welt erfolgreich» // Leipziger Volkszeitung. 17.11.1959.
 «Iwans Kindheit» // Nationalzeitung. 28.03.1963.
 Kaiser V.M. Ich sah «Ein Menschenschicksal» // Leipziger Volkszeitung. 07.11.1959.
 Keiner sollte den Film versäumen. «Ein Menschenschicksal» in Sondervorstellungen // Ostsee-Zeitung. 18.03.1960.
 Knietsch H. Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film «Iwans Kindheit» in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt // Neues Deutschland. 08.03.1963.
 Knietsch H. Der Film und sein Publikum // Neues Deutschland. 09.10.1957.
 Knietsch H. Ein Lied vom Helden unserer Zeit. Bondartschuks «Menschenschicksal» ein Meisterwerk sozialistischer Filmkunst // Neues Deutschland. 08.11.1959.
 Kuba (Kurt Barthel). Betrachtungen zum Film «Die Stalingrader Schlacht» // Berlin-Montag. 08.03.1950.
 Kurella A. Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka // Sonntag. 31.1963.
 «Kraniche» = ein triumphaler Erfolg // Neues Deutschland. Montags-Ausgabe Vorwärts. 29.09.1958.
 «Kraniche» – triumphaler Erfolg // Neues Deutschland. 29.09.1958.
 Lehren aus dem Film «Der Fall von Berlin» // Sonntag. 16.07.1950.
 Lüdecke H. Ein Film, der neue Maßstäbe gibt // Neues Deutschland. 09.07.1950.
 Mahnende Flamme // National-Zeitung. 08.12.1959.
 Plauderei am Wochenende: Der Film «Ein Menschenschicksal» // Thüringer Neueste Nachrichten. 07.11.1959.
 Poem vom neuen Menschen. Sergej Bondartschuks «Ein Menschenschicksal» – der Film des Jahres // Wochenpost. 14.11.1959.
 Salow F. Ein nicht alltäglicher Held. Zur deutschen Erstaufführung des sowjetischen Films: Der Vater des Soldaten // Neues Deutschland. 27.10.1965.
 Seit sechs Wochen ausverkauft // Neues Deutschland. 03.09.1958.

- Sergo Sakariadse als «Vater des Soldaten». Der alte Mann und der Krieg // Norddeutsche Neueste Nachrichten. 30.10.1965.
- Sobe G. «Vater des Soldaten». Ein grusinischer Film // Berliner Zeitung. 28.10.1965.
- Tief bewegt von dem sowjetischen Film «Ein Menschenschicksal» // Volksstimme. 05.02.1960.
- Tok H.-D. Der Weinbauer aus Grusinen. Ein preisgekrönter Film: «Der Vater des Soldaten» // Leipziger Volkszeitung. 09.11.1965.
- Triumph des Lebenswillens // Ostsee-Zeitung. 07.11.1959.
- Wahre Helden. Aus einer Diskussion über den sowjetischen Film «Die Lebenden und die Toten» // Märkische Volksstimme. 25.11.1964.
- Wahrheit und Leidenschaft. Ein Filmwerk, «Die Lebenden und die Toten», erfüllt von großem Menschentum // Märkische Volksstimme. 25.11.1964.
- Zum Glück geschaffen – wie der Vogel zum Flug. Das Gespräch der Woche: Der Film «Ein Menschenschicksal» // Brandenburgische Neueste Nachrichten. 15.11.1959.

Библиография

- Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1977.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Сенявская Е. С. 1941–1945: фронтовое поколение. Историко-психологическое исследование. М., 1995.
- Agde G. (Hg.). Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin, 1991.
- Aretin Karl O. Freiherr v. Der Film als zeithistorische Quelle // Politische Studien 96/1958. S. 254 ff.
- Arnold S. R. Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis: Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat. Bochum, 1998.
- Aurich R. Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literatur-überblick // Geschichtswerkstatt. 17/1989.
- Badstübner R., Loth W. (Hg.). Wilhelm Pieck. Aufzeichnungen zur Deutschlandpolitik. Berlin, 1994.
- Badstübner-Peters E.-M. Ostdeutsche Ansichten über eigenes und Fremdes in der Alltagsgeschichte der DDR // Jarausch K.; Siegrist H. (Hg.). Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M.; New York, 1997.
- Baecque A. de Andrei Tarkovski. Paris, 1988.
- Balázs B. Der Geist des Films (1930). Zit. nach: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1972. 6. Aufl. 1980.
- Barber J., Harrison M. The Soviet Home Front, 1941–1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II. London, 1991.
- Barck S. Die fremden Freunde. Historische Wahrnehmungsweisen deutschsowjetischer Kulturbeziehungen in der SBZ in den Jahren 1948 und 1949 // Jarausch K., Siegrist H. (Hg.). Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York, 1997.
- Barlog B. Theater lebenslänglich. München, 1981.
- Bartov O. The Eastern Front, 1941–1945: German Troops and the Barbarisation of Warfare. New York, 1986.
- Bawden L.-A., Tichy W. (Hg.). rororo-Filmlexikon. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Behrends J. C. Die Propaganda der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in der frühen DDR (1949–1956). Berlin, 1999.
- Beitz W. Krieg als immerwährendes Thema // Ders. (Hg.). Vom «Tauwetter» zur Perestrojka. Bern u.a., 1994. S. 159–185.

- Belde H.-J. Das Bild der Bundeswehr in der Militärpresse der NVA // Wehrforschung. Frankfurt a. M. 5/1975. S. 133–135.
- Bentele G. (Hg.). Semiotik und Massenmedien. München, 1981.
- Benz W. Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München (3. Auflage), 1994.
- Berding H. Der politische Mythos in der Theorie Georges Sorels und in der Praxis des Faschismus // Kluxen K., Mommsen W.J. Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. München, 1968.
- Berding H. Rationalismus und Mythos. Gesellschaftsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel. München, Wien, 1969.
- Bessel R., Jessen R. Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR. Göttingen, 1996.
- Beutelschmidt Th. Sozialistische Audiovision: zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam, 1995.
- Beyrau D. (Hg.). Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956. Bremen, 1988.
- Beyrau D. Intelligenz und Dissens: die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen, 1993.
- Birke E., Neumann R. (Hg.). Die Sowjetisierung Ost-Mitteleuropas. Untersuchung zu ihrem Ablauf in einzelnen Ländern. Frankfurt a. M., 1959.
- Blanke B.M. Kriegs- und Feindbild in der Nationalen Volksarmee // Jacobsen H.-A. Drei Jahrzehnte Außenpolitik der DDR. München, Wien, 1979. S. 325–332.
- Böke K. u.a. Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära. Berlin, 1996.
- Bollag B. From the Avant-Garde to Socialist Realism: Some Reflections on the Signifying Procedures in Eisenstein's «Stachka» and Donskoi's «Raduga» // Günther H. (Hg.). The Culture of the Stalin Period. London, 1991. S. 251–265.
- Bonnell V.E. Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkeley, 1997.
- Bonwetsch B. Der «Große Vaterländische Krieg». Vom deutschen Einfall bis zum sowjetischen Sieg (1941.1945) // Schramm G. (Hg.). Handbuch der Geschichte Rußlands. Stuttgart, 1992. S. 909–1008.
- Bonwetsch B. Der «Große Vaterländische Krieg» und seine Geschichte // Geyer D. (Hg.). Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen, 1991. S. 167–187.
- Bonwetsch B. Der Stalinismus in der Sowjetunion der dreißiger Jahre. Zur Deformation einer Gesellschaft // JHK. 1993. S. 11–36.
- Bonwetsch B. «Ich habe an einem völlig anderen Krieg teilgenommen»: Die Erinnerung an den «Großen Vaterländischen Krieg» in der Sowjetunion // Berding u.a. Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen, 2000. S. 145–168.
- Bonwetsch B., Bordjugov G. Stalin und die SBZ. Ein Besuch der SED-Führung in Ioskau // VfZ. 42 (1994). S. 279–303.
- Broszat M., Weber H. (Hg.). SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. München (2. Auflage), 1993.
- Bucher P. Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft // Der Archivar. 4/1988. S. 497–524.
- Buchloh S. «Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich»: Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a. M., 1996.
- Buchschwenter R., Tillner G. Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des «historischen Spielfilms» // Zeitgeschichte. 9–10/1994.

- Buck G. Über die Identifizierung von Beispielen. Bemerkungen zur «Theorie der Praxis» // Marquard O., Stierle K. Identität. München, 1979. S. 64 ff.
- Bulgakova O. Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film // Loiperdinger M. u.a. (Hg.). Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München, Zürich, 1995.
- Bulgakova O., Hochmuth D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Berlin, 1992.
- Cassirer E. Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt a. M., 1985.
- Cassirer E. Vom Mythos des Staates. Zürich, 1949.
- Chotzen Ch. Kulturrevolutionäre Veränderungen in Mecklenburg zwischen 1949 und 1952. Eine Untersuchung über die Entwicklung der Theater, des Lichtspielwesens und des künstlerischen Laienschaffens, unter besonderer Berücksichtigung von Arbeitsbedingungen, Arbeitsweise und kulturpolitischer Führung. Rostock, 1987.
- Connely J. Stalinismus und Hochschulpolitik in Ostmitteleuropa nach 1945 // GuG 24 (1998). S. 5–23.
- Conrad Ch., Kessel M. Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte // Dies. (Hg.). Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart, 1998.
- Cottam K.J. Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers. Nepean/Ontario, 1998. S. 278–395.
- Dallin A. German Rule in Russia, 1941–1945: A Study in Occupation Policies. Boulder, Colorado, 1981.
- Daniel U. Clio unter Kulturschock. Zu den aktuellen Debatten in der Geschichtswissenschaft // GWU. 48 (1997). S. 195–218, 259–278.
- Daniel U., Siemann W. Historische Dimensionen der Propaganda // Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M., 1994.
- Daniel U., Siemann W. (Hg.). Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M., 1994.
- Davies S. Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissent 1934–1941. Cambridge, 1997.
- Deleuze G. Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M., 1990.
- Deleuze G. Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M., 1985.
- Deutscher I. Eine politische Biographie. Stuttgart, 1962.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart, 1980.
- Diedrich Th. Zwischen Arbeitererhebung und gescheiterter Revolution in der DDR. Retrospektive zum Stand der zeitgeschichtlichen Aufarbeitung des 17. Juni 1953 // JHK. 1994. S. 288–305.
- Diedrich Th., Ehlert H., Wenzke R. (Hg.). Im Dienste der Partei. Handbuch der bewaffneten Organe der DDR. Berlin, 1998.
- Diedrich Th., Wenzke R. Die getarnte Armee: Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956. Berlin, 2001.
- Diesener G., Gries R. (Hg.). Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt, 1996.
- Die «Stalingrader Schlacht». Ein sowjetrussischer Film // Frankfurter Neue Presse. 07.03.1950.
- Eagleton T. Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar, 1993.
- Ebert J. Das geschichtliche Interesse am Film // Filmkritik. 12/1978. S. 620.
- Elbe M. Die trojanischen Kraniche. Zu einem sowjetischen Film // Deutsche Tagespost. 12.08.1958.
- Eliade M. Mythos und Wirklichkeit. Frankfurt a. M., 1988.

- Emmerich W. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig, 1996.
- Engel Ch. (Hg.). Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, Weimar, 1999.
- Engel L. Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M., 1992.
- Enzensberger H. M. Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M. (9. Auflage), 1976.
- Erbe G. Die verfernte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem «Modernismus» in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur in der DDR. Opladen, 1993.
- Erickson J. Soviet Women at War // Garrard J., Garrard C. (Hg.). World War 2 and the Soviet People. London, 1993. S. 50–76.
- Fejtő F. Geschichte der Volksdemokratien. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1988.
- Ferro M. Cinéma et histoire. Paris, 1993.
- Ferro M. Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire. Paris, 1977.
- Ferro M. Der Film als «Gegenanalyse» der Gesellschaft // Bloch M. u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (1976). Frankfurt a. M., 1977.
- Ferro M. Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? // Rother R. (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991.
- Ferro M. The fiction film and historical analysis // Smith P. (Hg.). The Historian and Film. Cambridge, 1976.
- Filme in der DDR 1945–1986. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Hg. Vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. Köln, 1987.
- Filmuseum Potsdam: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin, 1994.
- Filmstellen VSETH/VSU. 1989/90.
- Filtzer D. Die Chruschtschow-Ära. Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR. 1953–1964. Mainz, 1995.
- Fledelius K. Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht // van Kampen W., Kirchhoff H.G. (Hg.). Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart, 1979.
- Forster Th. Die NVA: Kernstück der Landesverteidigung der DDR. Köln, 1979.
- Franke L. Die Frau mit den vielen Gesichtern. Frauenbilder im sowjetischen Film // Soden K. von (Hg.). Lust und Last. Sowjetische Frauen von Alexandra Kollontai bis heute. Berlin, 1990. S. 96–102.
- Gansel C. (Hg.). Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente. Berlin, 1991.
- George S. (Hg.). Dante. Die Göttliche Komödie. Stuttgart, 1988.
- Gersch W. Film in der DDR: Die verlorene Alternative // Jacobsen W. u.a. (Hg.). Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar, 1993. S. 323–364.
- Geserick R. 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München, 1989.
- Geyer D. Rußland in den Epochen des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine zeitgeschichtliche Problemskizze // GuG 23 (1997). S. 258–294.
- Glaser H. Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. München, Wien, 1997.
- Golczewski F., Pickhan G. Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Göttingen, 1998.
- Golovskoy V., Rimberg J. Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982. Ann Arbor, 1986.

- Gransow V. Kulturpolitik in der DDR. Berlin, 1975.
- Gregor U., Patalas E. Geschichte des Films. Gütersloh, 1962.
- Gregor U. Wenn die Kraniche ziehen // Filmkritik. 5/1959.
- Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. München, 1988.
- Günther H. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gork'ij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, Weimar, 1993.
- Güstrow D. In jenen Jahren. Berlin (West) 1983 // Kleßmann Ch., Wagner G (Hg.). Das gesplante Land. Leben in Deutschland 1945 bis 1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. München, 1993. S. 60–61.
- Habel F.-B. Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme: Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin, 2001.
- Hagemann F. Die Politarbeit der Kasernierten Volkspolizei. Politische Zielsetzung. Aufbau und Wirksamkeit 1952/53. Hamburg, 1994.
- Hardtwig W., Wehler H.-U. (Hg.). Kulturgeschichte Heute. Göttingen, 1996.
- Hauck G. Einführung in die Ideologiekritik. Bürgerliches Bewußtsein in Klassik, Moderne und Postmoderne. Hamburg, Berlin, 1992.
- Haug F.W. Elemente einer Theorie des Ideologischen. Hamburg, Berlin, 1993.
- Hauser A. Kunst und Gesellschaft. München, 1988.
- Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1953. Sonderausgabe von 1983.
- Heider M. Politik. Kultur. Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR. Köln, 1993.
- Heimann Th. DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin, 1994.
- Heinze Th. Medienanalyse. Ansätze zur Kultur- und Gesellschaftskritik. Opladen, 1990.
- Hennig A. Kulturkrise. Hamburg, 1947.
- Hey B. Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam // GWU. 47. 1996. S. 579–589.
- Hickethier K. Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum: Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären // GuG. 25. S. 146–172.
- Hickethier K. u.a. (Hg.). Der Film in der Geschichte. Berlin, 1997.
- Hildermeier M. Geschichte der Sowjetunion. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München, 1998.
- Hildermeier M. Interpretationen des Stalinismus // HZ. 264 (1997). S. 655–674.
- Hochschild A. The quiet ghost: Russians remember Stalin. New York, 1994.
- Hoffmann D. u.a. (Hg.). Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949–1961. München, 1993.
- Hoffmann H. «Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit». Propaganda im NS-Film. Band 1. Frankfurt a. M., 1988.
- Holba H. (Hg.). Filmprogramme in der DDR 1945–1975. Wien, Berlin, 1976.
- Holzweißig G. Die schärfste Waffe der Partei: eine Mediengeschichte der DDR. Köln, Weimar, Wien, 2002.
- Holzweißig G. Zensur ohne Zensor: die SED-Informationsdiktatur. Bonn, 1997.
- Hübner K. Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
- Hübner K., Tenfelde K. Arbeiter in der SBZ-DDR. Essen, 1999.
- Hübner P. Konsens. Konflikt und Kompromiß. Soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der DDR 1945–1970. Berlin, 1995.
- Hülbusch N. Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937–1953). Alfeld, Leine. 2001.
- Hyams J. War Movies. New York, 1984.

- Iggers G.G. Zur Linguistischen Wende. im Geschichtsdenken und in der Geschichtswissenschaft // *GuG* 21/1995. S. 557 ff.
- Isaksson F., Fuhrhammer L. Politik und Film. Ravensburg, 1974.
- Jacobsen W. (Hrsg.) Babelsberg: das Filmstudio. Berlin, 1994.
- Jäger M. Kultureller Neubeginn im Zeichen des Antifaschismus // *Fischer A.* (Hg.). Studien zur Geschichte der SBZ/DDR. Berlin, 1993. S. 117 ff.
- Jäger M. Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriß. Köln, 1982.
- Jäger M. Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln, 1994.
- Jameson F. The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. London, 1991.
- Jameson F. Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur // *Burger Ch. u.a.* Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M., 1982.
- Janka W. Spuren eines Lebens. Berlin, 1991.
- Jansen P. W., Schütte W. (Hg.). Andrej Tarkowskij. München, Wien, 1987.
- Jarausch K. Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR. New York, 1999.
- Jarausch K., Siegrist H. (Hg.). Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York, 1997.
- Jessen R. Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Überlegungen zu einer Sozialgeschichte der DDR // *GG* 21 (1995). S. 96–110.
- Jessen R. Diktatorische Herrschaft als kommunikative Praxis. Überlegungen zum Zusammenhang von Bürokratie. und Sprachnormierung in der DDR Geschichte // *Lüdtk A., Becker P.* (Hg.). Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin, 1997. S. 57–78.
- Johnson V. Rußland nach dem Tauwetter // *Nowell-Smith G.* (Hg.). Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 600–611.
- Johnson V. T., Petrie G. The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fuge. Bloomington, 1994.
- Judt M. «Nur für den Dienstgebrauch» – Arbeiten mit den Texten einer deutschen Diktatur // *Lüdtk A., Becker P.* (Hg.). Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin, 1997. S. 29–38.
- Kaelble H. u.a. (Hg.). Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart, 1994.
- Kampen W. van, Kirchhoff H.G. (Hg.). Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart, 1979.
- Kannapin D. Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945–1955/56. Köln, 1997.
- Karl L. Von Helden und Menschen. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965) // *Osteuropa*. 1/2002. S. 67–82.
- Karpf E. (Bearb.) Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Frankfurt a. M., 1989.
- Keep J.L.H. Last of the Empires: A history of the Soviet Union 1945–1991. Oxford, New York, 1995.
- Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge. 1992.
- Kenez P. Der sowjetische Film unter Stalin // *Nowell-Smith G.* (Hg.). Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 354–362.
- Kerényi K. Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos // *Ders.* (Hg.). Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967.
- Kersten H. Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. 2 Bde. Bonn, 1963.
- Kirsner I. Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen. Stuttgart, Berlin, Köln, 1996. S. 203–206.

- Klaus E.* Macht und Ohnmacht des Publikums. Oder: Wer macht das Publikum // *Maršolek I., Saldern A. von* (Hrsg.) Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924–1960). Potsdam, 1999. S. 183–205.
- Kleßmann Ch.* Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. Bonn (5. Auflage). 1991.
- Koch G.* Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte // Film und Fernsehen in Forschung und Lehre. 1982.
- Kocka J.* (Hg.). Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien. Berlin, 1993.
- Kowalczyk I.-S. u.a.* Der Tag X – 17. Juni 1953. Die «Innere Staatsgründung» der DDR als Ergebnis der Krise 1952/54. Berlin, 1995.
- Kracauer S.* Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M., 1993.
- Kracauer S.* Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M., 1993.
- Koenen G.* Utopie der Säuberung: was war der Kommunismus? Berlin, 1998.
- Koestler A.* Der Yogi und der Kommissar. Esslingen, 1950.
- Korte H.* Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen // *Hickethier K. u.a.* (Hg.). Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin, 1997.
- Kramer M.* Die Landwirtschaft in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Entwicklung in den Jahren 1945–55. Bonn, 1957.
- Krenzlin L.* Das Formalismus-Plenum. Die Einführung eines kunstpölitischen Argumentationsmodells // *Cerny J.* (Hg.). Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte. Leipzig, Jena, Berlin, 1990.
- Kutsch A.* Rundfunknutzung und Programmpöferenzen von Kindern und Jugendlichen im Jahre 1931. Schülerbefragungen in der Pionierphase der Hörerforschung // Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte. 4/1996. S. 205–215.
- Langenohl A.* Erinnerung und Modernisierung. Die öffentliche Rekonstruktion politischer Kollektivität am Beispiel des neuen Rußland. Göttingen, 2000.
- Lawton A.* The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London, New York, 1992.
- Lazarev L.* Russian Literature on the War // *Garrand and Garrand* (Hg.): World War 2 and the Soviet People. London, 1993.
- Le Fanu M.* The Cinema of Andrej Tarkovsky. London, 1987.
- Lefebvre H.* Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt a. M., 1972.
- Lefebvre R.* Quand passent les cicognes // *Chevalier J., Egly M.* Regards neufs sur le cinéma. Paris, 1963.
- Leiser E.* «Deutschland erwache!» Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg, 1989.
- Lemke M.* (Hg.). Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953). Köln, Weimar, Wien, 1999.
- Lemke M.* Die Sowjetisierung der SBZ/DDR im ost-westlichen Spannungsfeld // APZ. B6/97. S. 41–53.
- Lerg W. B.* Theorie der Kommunikationsgeschichte // *Burkart R., Hömberg W.* (Hg.). Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien, 1992. S. 204–229.
- Lewada J.* Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls. Berlin, 1992.
- Linnerz H.* Durchbruch zur Weltklasse: Der Zug der Kraniche // Echo der Zeit. 17/08. 1958.
- Löhmnn R.* Der Stalinmythos. Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion (1929–1935). Münster, 1990.
- Loth W.* Stalins ungeliebtes Kind. Warum Ioskau die DDR nicht wollte. München, 1996.

- Lüdtke A., Becker P. (Hg.) Akten, Eingaben, Schaufenster: die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin, 1997.
- Lüdtke A. Die DDR als Geschichte. Zur Geschichtsschreibung über die DDR // Aus Politik und Zeitgeschichte. B36/1998. S. 3–16.
- Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung. Baden-Baden, 1995. (Materialien der Enquete-Kommission. Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland. Bd. II/4).
- Mählert U. Kleine Geschichte der DDR. München, 1998.
- Mählert U., Stephan G.-R. Blaue Hemden. Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend. Opladen, 1996.
- Mampel S. Herrschaftssystem und Verfassungsstruktur in Mittelddeutschland. Die formelle und materielle Rechtsauffassung der «DDR». Köln, 1968.
- Manvell R. Films and the Second World War. New York, 1974.
- Marbolek I., Saldern A. von. Zuhören und Gehörtwerden. 2 Bde. Tübingen, 1998.
- Marwick A. Der Film ist Realität // Schmid G. (Hg.). Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln, 1986. S. 297 ff.
- Mayer-Burger B. Entwicklung und Funktion der Literaturpolitik der DDR (1945–1978). München, 1984.
- Meinecke F. Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. Wiesbaden, 1946.
- Meister U. Zur Geschichte der Bündnispolitik der SED mit der künstlerischen Intelligenz. Probleme, Orientierungen und Ergebnisse. Leipzig, 1988.
- Mergel Th., Welskopp Th. (Hg.). Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft: Beiträge zur Theoriedebatte. München, 1997.
- Moltmann G., Reimers K.F. (Hg.). Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen, 1970.
- Mozer I. Die Ballade vom Soldaten // Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M., 1988. S. 10–21.
- Mückenberger Ch. (Hg.). Prädikat: Besonders schädlich. Berlin, 1990.
- Münch I. von (Hg.). Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Stuttgart, 1991.
- Muth H. Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile I/II // GWU, 11/1955. S. 670 ff. Teile III, VI // GWU, 12/1955. S. 738 ff.
- Naimark N.M. Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin, 1997.
- Naimark N.M. Die sowjetische Militäradministration in Deutschland und die Frage des Stalinismus // ZfG. 43 (1995). S. 293–307.
- Naumann P. Der Film als historische Quelle. Mit einer Analyse von. Füsilier Wipf. Zürich, 1986.
- Navailh F. The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema // Lawton A. (Hg.). The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London, 1992. S. 211–230.
- Nembach E. Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. St. Augustin, 2001.
- Niethammer L. u.a. (Hg.). Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen. Berlin, 1991.
- O Tannenbaum an der Wolga. Gegenoffensive im zweiten Teil // Der Spiegel. 38/1949.
- Oeser I. Zu Fragen der Stationierung sowjetischer Truppen in der Deutschen Demokratischen Republik // Deutsche Außenpolitik. 5/1957. S. 382–386.
- Overy R. Russia's War: A History of the Soviet War Effort. 1941–45. New York, 1998.
- Pike D. The Politics of Culture in Soviet Occupied Germany 1945–1949. Stanford, 1992.
- Pirker Th. Der Plan als Befehl und Fiktion. Opladen, 1995.

- Prokop D.* Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i. Br., 1995.
- Prokop D.* Soziologie des Films. Neuwied, Berlin, 1970
- Quandt S., Süßmuth H.* (Hg.). Historisches Erzählen. Formen und Funktionen. Göttingen, 1982.
- Quentin P.* Politische Propaganda. Ihr Wesen, ihre Technik. Zürich, 1946.
- Reimers K.F., Friedrich H.* (Hg.). Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse. Dokumentation. Didaktik. München, 1982.
- Riedel H.* (Hg.). Mit uns zieht die neue Zeit...: 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums 25. Aug. 1993 bis 31. Jan. 1994. Berlin, 1993.
- Rosenstone R.A.* Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen // *Rother R.* (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991.
- Rost H.* Der lange Weg... 1. Flugzeugführerlehrgang der DDR-Militärflieger. Episoden – Glanz und Gloria junge Männer. Offenburg, 1998.
- Rothe W.* Jahre in Frieden. Eine DDR-Biographie. Berlin, 1997.
- Rother R.* (Hg.). Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin, 1991.
- Sabrow M.* (Hg.). Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Köln u.a., 2000.
- Salje G.* Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse // *Leithäuser L. u.a.* Entwurf zu einer Theorie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M., 1977.
- Sartorti R.* On the Making of Heroes, Heroines and Saints // *Stites R.* Culture and Entertainment in Wartime Russia. Bloomington, Indiana., 1995.
- Schanze H.* Literarisches Erinnern. filmisches erinnern // *Schöne A.* (Hg.). Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen, 1986.
- Scherstjanoi E.* Die sowjetische Deutschlandpolitik nach Stalins Tod 1953. Neue Dokumente aus dem Außenministerium // VfZ. 48 (1998). S. 497–549.
- Scherstjanoi E.* (Hg.). «Provisorium für längstens ein Jahr». Die Gründung der DDR. Berlin, 1993.
- Schieder Th.* (Hg.). Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 7. Stuttgart, 1992.
- Schmid G.* (Hg.). Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien, Köln, 1986.
- Schmidt U.C.* Radioaneignung // *Marßolek I., Saldern A. von* (Hg.). Zuhören und Gehörtwerden. Bd. 1: Radio und Nationalsozialismus: zwischen Lenkung und Ab-lenkung. Tübingen, 1998. S. 243–363.
- Schöne A.* (Hg.). Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen, 1986.
- Schörken R.* Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart, 1995.
- Schroeder K.* Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR. München, 1998.
- Schubbe E.* (Hg.). Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. 2 Bde. Stuttgart, 1972, 1977.
- Seeßlen G.* Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg, 1980.
- Sieder R.* Was heißt Sozialgeschichte? // ÖZG. 1/1990. S. 25–48.
- Shdan W.N.* (Hg.). Der sowjetische Film. Band 1 – Von den Anfängen bis 1945. Berlin (Ost), 1974.
- Shlapentokh D., Shlapentokh V.* Soviet cinematography 1918–1991. Ideological conflict and social reality. New York, 1993.
- Smith G.M.* The impact of World War II on women, family life, and mores in Moscow, 1941–1945. Ann Arbor, 1990. S. 129 ff.

- Sowjetisches Modell und nationale Prägung. Kontinuität und Wandel in Ostmitteleuropa nach den Zweiten Weltkrieg. Hg. im Auftrag der Fachkommission Zeitgeschichte im J.-G.-Herder-Forschungsrat von Hans Lemberg unter Mitwirkung von Karl von Delhaes. Limburg, Lahn, 1991.
- Spittmann I. (Hg.). Die SED in Geschichte und Gegenwart. Köln, 1987.
- Staritz D. Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat. München. (3. Auflage), 1995.
- Staritz D. Geschichte der DDR 1949.1990. Frankfurt a. M., 1996.
- Steinbach P. Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft // Wilke J. (Hg.). Massenmedien und Zeitgeschichte. Berichte der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) vom 20. bis 22. Mai 1998 in Mainz zum Thema Massenmedien und Zeitgeschichte. Mainz, 1998. S. 32–52.
- Stempel H. Iwans Kindheit // Filmkritik. 11/1963. S. 529 ff.
- Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1992.
- Studiengruppe Militärpolitik: Die Nationale Volksarmee. Ein Anti-Weißbuch zum Militär in der DDR. Reinbek bei Hamburg, 1976.
- Suny R. Stalin and his Stalinism // Kershaw I., Lewin M. (Hg.). Stalinism and Nazism. Dictatorships in Comparison. Cambridge, 1997. S. 26–52.
- Talbott S. Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg, 1971.
- Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt a. M., 1985.
- Tarkovski A. Iwans Kindheit // Filmstudio 39. Zeitschrift für Film. 5/1963. S. 3 ff.
- Taubman W. u.a. Nikita Khrushchev. New Heaven, London, 2001.
- Taylor R., Christie I. (Hg.). Inside the Film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema. London, 1991.
- Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London, 1998.
- Taylor R., Spring D. (Hg.). Stalinism and Soviet Cinema. London, New York, 1993.
- Terveen F. Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 3/1955. S. 57 ff.
- Terveen F. Historischer Film und historisches Filmdokument // GWU. 7. 1956. S. 750 ff.
- Terveen F. Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten // GWU. 6/1955. S. 169 ff.
- Thomas S. (Hg.). Das Programm der SED. Das erste Programm der SED, das vierte Statut der SED, das nationale Dokument. Köln, 1963.
- Thompson E.P. Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. 1. Bd. Frankfurt a. M., 1987.
- Tompson W.J. Khrushchev: A Political Life. London, 1995.
- Treue W. Das Filmdokument als Geschichtsquelle // Historische Zeitschrift. 186/1958.
- Tümmler E. Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland und ihre Auswirkung auf Produktion und Verbrauch landwirtschaftlicher Erzeugnisse. Berlin, 1969.
- Tumarkin N. The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994.
- Turovskaja M. Das Kino der totalitären Epoche // Bulgakova O. (Hg.). Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe. M.; Berlin, 1995.
- Turovskaja M., Allardt-Nostitz F. Andrej Tarkowskij, Film als Poesie. Poesie als Film. Bonn, 1981.
- Virilio P. Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt a. M., 1989.
- Visarius K. Wenn die Kraniche ziehen // Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M., 1988. S. 134–143.

- Vorsteher D.* (Hg.). Parteiauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997. Berlin, München, 1996.
- Weber H.* Die DDR 1945-1990. München, 1993.
- Weber H.* Geschichte der DDR. München, 1999.
- Wehner J.* Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949. Frankfurt a. M. u.a., 1992.
- Weigel-Klinck N.* Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im Usamerikanischen Spielfilm seit 1968. Alfeld, Leine, 1996.
- Weiner A.* Making Sense of War. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, 2001.
- Weitz E.D.* Creating German Communism 1890-1990. From Popular Protest to Communist State. Princeton, 1995.
- Wenzke R.* Auf dem Wege zur Kaderarmee. Aspekte der Rekrutierung, Sozialstruktur und personellen Entwicklung des entstehenden Militärs in der SBZ/DDR bis 1952/53 // *Thoß B.* (Hg.). «Volksarmee schaffen – ohne Geschrei!» Studien zu den Anfängen einer «verdeckten Aufrüstung» in der SBZ/DDR 1947-1952. München, 1994.
- Wenzke R.* Die Nationale Volksarmee (1956-1990) // *Diedrich Th., Ehler H., Wenzke R.* (Hg.). Im Dienste der Partei: Handbuch der bewaffneten Organe der DDR. Berlin, 1998. S. 423-535.
- Werth N.* Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion // *Courtois S. u.a.* (Hg.). Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. München, 1998. S. 240-267.
- Wette W.* Das Rußlandbild in der NS-Propaganda // *Volkmann H.-E.* Rußlandbild im Dritten Reich. Köln, Weimar, Wien, 1994. S. 55-78.
- Wilharm I.* Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler, 1995.
- Woll J.* Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London, New York, 2000.
- Wolle S.* Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989. Berlin, 1998.
- Youngblood D.J.* Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge, 1992.
- Zöllner W.* Der Film als Quelle der Geschichtsforschung // *ZfG* 13/1965. S. 638 ff.
- Zorkaia N.* The Illustrated History of the Soviet Cinema. New York, 1991.
- Zubkova E.* Russia after the War. Hopes, Illusions and Disappointments. New York, London, 1998.

Der Vater

des Soldaten

LEHRER UND
AUFTDARSTELLER
SERGEJ BONDARTSCHUK



Lars Karl, род. 1973, немецкий историк, политолог, искусствовед; доктор исторических наук. Специалист по истории Восточной Европы и бывшего Советского Союза. В разные годы работал в университетах Массачусетса (США), Тюбингена, Потсдама и Берлина. С 2011 г. научный сотрудник Лейпцигского центра по исследованию истории и культуры Восточно-Центральной Европы. Автор множества научных трудов о советском кино. Настоящая книга является итогом многолетнего изучения автором советского послевоенного кинематографа

Der Film des Jahres
Mit dem Großen Goldenen Preis
des Filmfestivals in Moskau 1959 ausgezeichnet

P. WOLKOW
J. AWERIN
K. ALEXEJEW

Ein Internat
SOW

EIN SOWJETISCHER FILM IM VERLEIH DES VEB PROGRESS FILM-VERTRIEB



«ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ»