

СЕРИЯ

кинотексты

НАЗВАНИЕ

Третье Рейх

АВТОР Богуслав Дрвншк

НЛО



Кинотексты

Богуслав Древняк

Кинематограф Третьего рейха

«НЛО»

2011

УДК 791.43.03(430)
ББК 85.373.(4Гем)62

Древняк Б.

Кинематограф Третьего рейха / Б. Древняк — «НЛО»,
2011 — (Кинотексты)

В книге подробно рассматривается место кинематографии в системе гитлеровской пропаганды, характеризуются наиболее популярные жанры, даются выразительные портреты ведущих режиссеров и актеров. Богуслав Древняк – польский историк-германист, профессор Гданьского университета, автор ряда книг по истории немецкой культуры.

УДК 791.43.03(430)
ББК 85.373.(4Гем)62

© Древняк Б., 2011
© НЛО, 2011

Содержание

Вступительные замечания	6
Кинематограф: организация производства, контроля и распространения	8
Подчинение кино гитлеровскому аппарату управления	8
Кинопредприятия (1933–1939)	14
Организация кинопроизводства в 1939–1945 годах	16
Система распространения	23
Сотрудничество с другими странами	31
Кинематографисты	43
Кинорежиссеры	45
Киноактеры	55
Перед лицом тотальной войны и катастрофы	84
Характеристика кинопродукции	86
Кинопродукция в свете статистических данных	86
Документальное кино	88
Просветительские фильмы	96
Экранизации прозы и драматургии	99
Историческая тематика в игровом кино	113
Пропаганда милитаризма и войны в немецких фильмах 1933–1945 годов	124
Фильмы о партии и партийных организациях	140
Тема: расизм	144
Тема: немцы на чужбине	153
Антибританские фильмы военного периода	160
Развлекательное кино	164
Музыкальные фильмы	166
Заключение	176
Приложение	177
Выборочный библиографический список с комментариями	197
От автора, или <i>Nabent sua fata libelli</i>	209

Богуслав Древняк

Кинематограф Третьего рейха

© Copyright by Bogusław Drewniak

© Copyright for this edition wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

© А. Суслов, перевод с польского, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», оформление, 2019

* * *

Вступительные замечания

После того как в Германии к власти пришли национал-социалисты, официальная культурная жизнь страны оказалась подчинена шовинистическим, захватническим и преступным целям гитлеризма. Все культурные начинания, которые им соответствовали, с большим усердием использовались в рамках созданной тогда системы пропаганды. Те же, которые им не соответствовали (а границы допустимого все время сужались), подавлялись. На вопрос, о каких целях идет речь, призвана ответить эта книга. Разумеется, ответить лишь частично, поскольку она касается только кино.

Использованный в названии термин «Третий рейх» (Das Dritte Reich) во многом определяет хронологические и территориальные рамки исследования. Как в литературе, так и в обычном словоупотреблении Третьим рейхом принято именовать немецкое государство, существовавшее с 1933-го по 1945 год, в состав которого поначалу входила территория постверсальской Германии, а начиная с 1938 года – еще и присоединенные территории. После присоединения Австрии (аншлюса) в ходу было название Великогерманский рейх (Grossdeutsches Reich). С 1939 года военные успехи Германии открывали путь к дальнейшим аннексиям, благодаря которым в распоряжении гитлеровского административного аппарата оказались огромные территории. Отчасти по этой причине наша работа охватывает не только пространство Третьего рейха в границах 1938 года (Altreich), но также аннексированные или оккупированные регионы.

Различные вопросы культурной жизни оккупированных государств – а, например, Польша не считалась оккупированной страной, поскольку, в соответствии с гитлеровской доктриной, перестала существовать после 1939 года – стали обсуждаться лишь тогда, когда они оказались организационно связаны с экспансией немецкого кино. А экспансия эта приобрела доселе невиданные масштабы.

Путь к научному изучению этой проблематики был долгим, а само исследование – весьма непростым делом. Для понимания закономерностей гитлеровской культурной политики необходимо было принимать во внимание общекультурный, политический и социальный контексты, а также использовать методы, выходящие за пределы традиционного инструментария историка.

По своему характеру книга представляет собой исследование, основанное на работе с источниками. Значительная часть сохранившихся документов оказалась в руках историка впервые. За несколько десятилетий нами были использованы многочисленные архивы, библиотеки и музеи – прежде всего Германии, но также Чехословакии, Швейцарии и, конечно, Польши. Важную роль в прояснении некоторых подробностей играли беседы и переписка с участниками событий, а также опубликованные источники, пресса, дневники и воспоминания (на достоверность содержащейся в них информации следует полагаться с большой осторожностью), а также всевозможные публикации довоенного, военного и послевоенного времени. По мере возможности мы использовали и научную литературу по предмету исследования.

Кинематограф является предметом живого интереса исследователей – как средство массовой коммуникации, явление культуры и область художественного творчества. Естественно, что публикаций, прямо или косвенно пересекающихся с темой нашей книги, существует немало, так что при составлении библиографического списка для данной книги нам пришлось провести тщательный отбор, основанный не столько на оценке этих работ, сколько на степени их близости к теме и возможности показать через них современное состояние исследований. Решения эти были неизбежны, хотя и давались с трудом.

За основу рассмотрения мы по сути берем лишь один аспект, ибо цель нашей книги состоит в попытке выявить, как немецкий кинематограф функционировал в тоталитарной государственной системе. При этом оценка фильмов с точки зрения режиссерского и актер-

ского ремесла или эстетической выразительности тоже имеет здесь место. Главную роль мы, разумеется, отводим источникам, а не личным наблюдениям.

Конечно, нельзя все, что происходило в немецком кино с 1933-го по 1945 год, оценивать лишь с точки зрения политики. История вносит коррективы в наши суждения и взгляды, а многие фильмы – особенно развлекательного характера, но не только – возвращаются на экраны кинотеатров и, прежде всего, демонстрируются по телевидению, даже за пределами немецкоязычных стран. Оторванные от гитлеровских реалий (ради этого часто «подправленные»), они напоминают публике о любимых актерах, а нередко и просто берут зрителей за душу. Спустя два года после окончания войны немцы, отвечая на вопрос, какие фильмы они хотят смотреть, чаще всего отдавали предпочтение немецким, а не зарубежным.

Наконец, эти фильмы являются важным историческим источником или, во всяком случае, могут им быть; к сожалению, данный источник используется преимущественно в кинопублицистике и – реже – в школьном либо университетском преподавании.

Я выражаю признательность издательству «Территория слова/образа» за инициативу, старания и труд, вложенные в издание моей книги. Сердечно благодарю за плодотворное сотрудничество доктора Люцину Роек, взявшую на себя редактирование этой монографии¹.

¹ Из книги польского историка Богуслава Древняка «Театр и кино Третьего рейха: в системе гитлеровской пропаганды» (Teatr i film Trzeciej Rzeszy: W systemie hitlerowskiej propagandy. Gdańsk, 2011) переведена (с учетом профиля серии) только вторая часть, в которой речь идет о кинематографе. – *Примеч. ред.*

Кинематограф: организация производства, контроля и распространения

*Надо покончить в кино с преобладанием театра. Театр говорит своим языком, кино – своим.
Из обращения Йозефа Геббельса к немецким кинематографистам*

Подчинение кино гитлеровскому аппарату управления

Возглавив только что созданное Министерство народного просвещения и пропаганды, Геббельс уже через две недели собрал большое совещание представителей немецкого кинематографа. 28 марта 1933 года в банкетном зале гостиницы «Кайзерхоф», где еще недавно располагалась штаб-квартира национал-социалистов, готовившихся к захвату власти, собрались продюсеры, режиссеры, актеры и владельцы прокатных компаний. Министр пропаганды обратился к ним с длинной речью, призывая вывести немецкое кино из состояния анархии, повысить художественный уровень фильмов и теснее связать их с немецкими национальными интересами. Также он подчеркнул, что «кино – самое современное и эффективное орудие влияния на массы, поэтому власть не может оставить его без присмотра»².

В своем первом публичном выступлении перед деятелями кино в качестве министра (в котором прозвучали и такие слова, как «свобода искусства») Геббельс не стал прибегать к выраженной антисемитской риторике. Более того, он призвал немецких кинематографистов равняться на несколько известных картин, к числу которых отнес американскую «Анну Каренину» (1927) и советский «Броненосец „Потемкин“» (1926), хотя их создатели не являлись «арийцами». На фоне многочисленных антисемитских эксцессов, сопутствовавших приходу к власти Гитлера, такая речь могла показаться шокирующей. Однако со стороны министра, который только овладевал полем деятельности своего ведомства, это был хорошо продуманный шаг. Ведь с самого начала у Геббельса было много конкурентов и даже противников. К их числу принадлежали и прусский премьер Герман Геринг, и «уполномоченный фюрера по вопросам мировоззрения» Альфред Розенберг, и руководители других учреждений, а также местные власти, желавшие сохранить свои прежние полномочия. Однако Геббельс полагал, что кино должно стать такой областью искусства и таким орудием пропагандистского влияния, руководить которым он будет единолично. При этом он знал, сколь непросто обстоят дела в немецком кинематографе как с точки зрения отношений собственности, так и на уровне личных отношений и что подчинить кино ему будет легче, если на первых порах он займет более гибкую позицию. Полный успех ему должны были гарантировать постепенные организационные изменения и новые кадры в руководстве.

² Отчет о встрече был опубликован в газете «Лихтбильдбюне» («Lichtbildbühne») 29 марта 1933 года.



Гebbельс на встрече с немецкими кинематографистами

В целях подчинения кинематографа Геббельс использовал прежде всего свои полномочия министра. Так, в Министерстве пропаганды был создан специальный департамент кино (Filmabteilung), ставший высшей государственной инстанцией, контролирующей кино Третьего рейха. Решения директора и сотрудников этого органа полностью зависели от указаний министра. Первым главой департамента кино стал д-р Эрнст Зеегер, специалист по киноцензуре. Через несколько лет его сменил Фриц Хипплер, начавший свою карьеру со скандально известного эпизода: именно он был главным исполнителем акции сожжения книг на берлинской площади Опернплац в мае 1933 года. Хипплер претендовал на роль не простого чиновника, а творца и даже теоретика вверенной ему области искусства. Как «творец» он запомнился своими агрессивными-антисемитскими фильмами; как теоретик – брошюрой, представлявшей собой некое подобие катехизиса кинематографиста. Этот «труд», «Размышления о киноискусстве» («Betrachtungen zum Filmschaffen»), сопровождавшийся предисловием и вступительным словом Эмиля Яннингса и профессора Карла Фрëлиха и выдержавший несколько изданий, для профессионалов был предметом хорошо или плохо скрывааемых насмешек. В соответствии с доктриной Геббельса, Хипплер строго разделял драматургию театральной пьесы и драматургию кино (см. эпиграф). Незадолго до окончания войны он впал в немилость и на широкой публике появился уже на телевидении ФРГ³.

Для укрепления монополярной власти над кинематографией Третьего рейха Геббельс использовал свои полномочия шефа пропаганды в аппарате Национал-социалистической немецкой рабочей партии (НСНРП). Подчиненное ему Партийное управление пропаганды (Reichspropagandaleitung) имело собственный отдел кино. При этом вскоре было создано еще одно учреждение, игравшее едва ли не главную роль в «процессе объединения» немецкой кинематографии под руководством ее «заступника и покровителя» (Der Schirmherr des deutschen Films) Геббельса. Как и для других областей культурной жизни, для кино была

³ Hippler F. Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden. Düsseldorf, 1981.

создана «цеховая организация», в принудительном порядке объединявшая всех работников отрасли. Таким органом стала Имперская палата кинематографии (Reichsfilmkammer), входившая в состав учрежденной Геббельсом Имперской палаты культуры⁴. Созданная еще в июле 1933 года⁵ и затем претерпевшая ряд изменений, она включала в себя ряд организационных структур, которые занимались решением большинства вопросов, связанных с функционированием всех сфер кинематографии. В Палату кинематографии были вынуждены войти продюсеры, режиссеры, актеры, прокатчики и представители других сфер. Сама возможность найти работу, связанную с кино, зависела от членства в этой организации. При этом в палату принимали, руководствуясь не только уровнем квалификации и профессиональной подготовки, но и критериями «расы» и национальности. С 1 июля 1933 года в кино было запрещено допускать тех, кто не являлся «арийцем», кто состоял в браке с евреем или еврейкой, а также иностранцев, не имевших немецкого паспорта. Впрочем, до начала войны эти предписания не всегда соблюдались. Геббельс оставлял за собой право выдавать специальные разрешения на работу в кино гражданам других стран или тем, кто попадал под так называемый «арийский параграф». Бывало и так, что сам Гитлер приказывал «рассматривать как арийцев» тех или иных актеров еврейского происхождения.

Следующим этапом в процессе подчинения немецкого кинематографа гитлеровской администрации стал Закон о кино от 16 февраля 1934 года (Lichtspielgesetz), согласно которому с 1 марта того же года утрачивали силу прежние нормы законодательного регулирования сферы кино⁶. Содержание закона активно обсуждалось с Гитлером как рейхсканцлером.

Закон о кино вводил предварительную цензуру, а функции цензора возлагал на «государственного кинодраматурга» (Reichsfilmdramaturg). До начала съемок сценарий любого фильма следовало передавать на утверждение данному чиновнику. В январе 1934 года были введены изменения, и продюсеры могли, но уже не были обязаны отдавать сценарии на проверку. На первый взгляд, закон стал мягче, но по сути речь шла о снятии с Министерства пропаганды ответственности за художественный уровень фильмов. В то же время «государственный кинодраматург» мог приостанавливать производство любой картины, если сценарий вызывал какие-либо вопросы, а также инициировать проверки на стадии съемок и монтажа. Люди, выполнявшие эту не столько художественную, сколько политическую функцию, часто менялись. Первым был редактор берлинской газеты «Дер ангриф» Вилли Краузе. В марте 1936 года его сменил другой журналист по профессии, Ганс Юрген Неренц. Всего год спустя на место Неренца, ставшего директором создававшегося тогда берлинского телецентра, пришел Эвальд фон Демандовски. В кинематографических кругах ходили слухи, что Демандовски на короткой ноге с Геббельсом. Однако и он, имея за плечами лишь общую журналистскую подготовку, не справился с высокими требованиями и, с согласия Геббельса, перешел в киноконцерн «Тобис». Впрочем, ни для кого не являлось секретом, что высшей инстанцией в делах, связанных со сценариями, был не «государственный кинодраматург», а сам Геббельс, вникавший порой в мельчайшие детали текста, особенно когда фильм выполнял поставленную сверху пропагандистскую задачу.

Новый закон усиливал и карательную цензуру. Под ее действие попадали все картины, в том числе короткометражные, предназначенные для демонстрации в публичных местах. Цензуру осуществлял особый контролирующий орган (Filmprüfstelle), в состав которого входили

⁴ См.: Reichskulturkammergesetz vom 22 IX 1933 // Reichsgesetzblatt. 1933. Т. 1. S. 659.

⁵ В борьбе за полную власть в сфере кино Геббельс действовал с заметной поспешностью. Еще до принятия закона об учреждении Имперской палаты культуры вышли закон и распорядительный акт о создании временной Имперской палаты кинематографии (Reichsgesetzblatt. 1933. Т. 1. S. 483). С сентября 1933 года Имперская палата кинематографии существовала уже как постоянная организация в рамках Имперской палаты культуры, а изменениям подвергалось лишь ее внутреннее устройство.

⁶ См.: Lichtspielgesetz. 1920. 1. Mai.

назначенный Геббельсом сотрудник департамента кино Министерства пропаганды, обладавший правом решающего голоса, и еще четыре члена с правом совещательного голоса. Данный орган заменил собой два существовавших ранее учреждения по контролю кино, расположенные в Берлине и Мюнхене (Bayrische Lichtspielstelle). Кассационной инстанцией стала Filmoberprüfstelle, руководителем которой де-юре был глава департамента кино Министерства пропаганды. Однако в большинстве случаев вопросы о допуске фильмов на экран решал сам Геббельс, который стремился знакомиться, пусть бегло, со всеми выходящими картинами.

В своей работе «Цензура. Запрещенные немецкие фильмы. 1933–1945»⁷ Крафт Ветцель и Петер Хагеман анализируют случаи отказов в выпуске фильмов в прокат. Под запретом, полным или частичным (как это было с немецким «Титаником»), оказалось 27 полнометражных художественных фильмов. Причины назывались разные, но стоит отметить, что ни одна из картин не была отвергнута по такому критерию, как нарушение нравственных устоев. Чаще всего проблема заключалась в связи между содержанием фильма и меняющимися обстоятельствами, или, иначе говоря, в большой и малой политике.

Список запрещенных картин, уже демонстрировавшихся ранее в кинотеатрах Германии, значительно вырос после начала войны по очевидной причине: их сюжеты не должны были противоречить текущей ситуации в политике и на фронте.

Закон о кино 1934 года наделял комитет киноцензуры (Filmprüfstelle) правом на присвоение разрешенным к прокату отечественным или зарубежным фильмам специальных квалификационных оценок (Prädikat). Некоторые из них давали прокатчикам возможность получить налоговые льготы. Оценки, существовавшие еще со времен Веймарской республики, были сохранены⁸, но дополнены новыми, названия которых менялись несколько раз. Если не считать квалификационных оценок, действовавших до 1933 года, в Третьем рейхе применялись следующие:

- «staatspolitisch wertvoll» (ценный в государственно-политическом отношении), 1933–1945;
- «besonders wertvoll» (особо ценный), 1933–1934;
- «staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll» (особо ценный в государственно-политическом и художественном отношении), 1934–1942⁹;
- «jugendwert» (ценный для молодежи), 1938–1945;
- «künstlerisch besonders wertvoll» (особо ценный в художественном отношении), 1939–1945;
- «staatspolitisch besonders wertvoll» (особо ценный в государственно-политическом отношении), 1939–1945;
- «volkstümlich wertvoll»¹⁰ (ценный с точки зрения демонстрации национальных качеств), 1939–1945;
- «anerkennungswert» (достойный одобрения), 1942–1945.

Выдающиеся картины могли претендовать на титул «Народный фильм», введенный в 1939 году. В этом случае выдавался перстень с надписью «Film der Nation». Кинематографисты называли эту награду «Pour le mérite» немецкого кино, а удостоиться ее довелось лишь четырем фильмам.

⁷ Wetzel K., Hagemann P. Zensur – Verbotene deutsche Film 1933–1945. Westberlin, 1978.

⁸ «Lehr film», «Künstlerisch» (с 1934 года «Künstlerisch wertvoll»), «Volksbildend».

⁹ В 1937 году было принято решение, согласно которому оценка «особо ценный в государственно-политическом и художественном отношении» стала даваться только фильмам, «которые в наивысшей степени удовлетворяли бы национал-социалистическому видению немецкого киноискусства» (Völkischer Beobachter. 1937. 28. März).

¹⁰ Данная оценка, введенная указом от 1 апреля 1939 года, предназначалась для фильмов, которые хорошо передавали характер современной жизни, но по иным критериям не заслуживали более высокой оценки.

Другим знаком положительного отношения со стороны нацистской администрации стала государственная премия, лауреат которой объявлялся 1 мая каждого года. Вместе с ней кинематографистам вручалась статуэтка из серебра и хрусталя, переходившая от одного лауреата к другому. Вся эта сложная система поощрений была призвана побудить работников кино к созданию таких картин, которые отвечали бы интересам национал-социалистической пропаганды.

Собственным инструментом надзора над кино обладала и НСНПП. С 1930 года в руководстве партийной пропаганды (*Reichspropagandaleitung der NSDAP*) существовал специальный отдел кино (*Hauptamt Film*), которому подчинялись региональные кинопредставительства НСНПП и соответствующие отделы многочисленных гитлеровских организаций. В задачи этой структуры входило проведение кинопоказов в населенных пунктах, не имевших постоянно действующих кинотеатров, организация сеансов для молодежной организации Гитлерюгенд и – в обязательном порядке – для учащихся школ, распространение и предоставление для демонстрации фильмов, снятых по заданию партии, а также обслуживание гитлеровских мероприятий по линии кино. Окружные отделения (*Gaufilmstelle*) имели филиалы в районах (*Kreisfilmstelle*) и отдельных местностях (*Ortsfilmstelle*).

Гитлеровская партия осуществляла также производство пропагандистских фильмов, в первую очередь предназначенных для так называемого обучения; этим в 1937–1943 годах занималась Немецкая компания по производству и прокату фильмов (*Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungsgesellschaft*, сокращенно *DFG*). В частности, расово-политическое управление НСНПП (*Rassenpolitisches Amt der NSDAP*) до начала войны выпустило пять фильмов, посвященных теме «чистоте расы».

Специальные отделы кино существовали и в руководстве таких организаций, как Гитлерюгенд и Германский трудовой фронт (*Deutsche Arbeitsfront*), заменявший профсоюзы. По заказу последнего было снято несколько пропагандистских фильмов, посвященных условиям труда и досуга немецких рабочих. Со временем Геббельс, стремясь к большей централизации, ликвидировал кинопроизводство в отдельных гитлеровских организациях.

Партийный и государственный аппараты надзора над кино не всегда работали слаженно. Однако столкновения их были несущественны и касались распределения полномочий на «низшем уровне» – высшей же инстанцией в обоих случаях был сам Геббельс¹¹.

В этом огромном разветвленном аппарате (см. схему 1 в приложении) работали 25 тысяч штатных сотрудников. В их распоряжении было несколько сотен комплектов проекционного оборудования, 350 автомобилей, приспособленных для выездной работы, а также вагоны поездов, оснащенные киноаппаратурой. С марта 1938 года, после аннексии Германией новых территорий, аппарат продолжал расширяться.

Пропаганде немецких фильмов способствовала разветвленная сеть периодических изданий о кино, унаследованная гитлеровцами от Веймарской республики. Еще в 1933 году Геббельс принял меры, чтобы ответственные посты в редакциях заняли его люди. Редакторские коллективы получили четкие указания, о чем им следует писать и в какой форме. А в 1936 году в изданиях по кино, как и по другим видам искусства, была запрещена полемика. Печать можно было лишь комментарию, лишённые критических замечаний (*Kunstbetrachtung*). За политическими деятелями право на критику сохранялось.

Среди журналов наиболее популярным и богато иллюстрированным был еженедельник «Фильмвельт» (его тираж в 1939 году составлял 165 тыс. экземпляров). Другим многотиражным еженедельником не столь высокого уровня был «Фильмвохе» (58 тыс. экземпляров в 1939 году). На массового читателя был ориентирован журнал «Фильм-иллюстрирте», а в Вене – «Майн фильм ин Вин», существовавший с 1926 года. Из изданий с меньшими тиражами, кото-

¹¹ Переписку, связанную с этими недоразумениями, см.: DZA-Potsdam. PROMI. № 162. F. 279 и след.

рые были адресованы специалистам, следует назвать прежде всего «Фильм-курир», старейшую в Германии ежедневную газету о кино «Лихтбильдбюне», еженедельник «Дер фильм», «Дойче фильмцайтунг», вышедший с 1939 года «Фильм-экспресс» и ежемесячник «Дер дойче фильм», считавшийся органом Имперской палаты кинематографии. Кроме того, специализированные издания выпускали и отделы кино различных организаций. Наконец, выпуском кинопериодики активно занимались гитлеровская партия и связанные с ней структуры.

Кинопредприятия (1933–1939)

Производство фильмов в Германии осуществляли несколько больших концернов и ряд малых студий, чаще всего представлявших собой общества с ограниченной ответственностью. В 1933 году в стране было зарегистрировано 114 кинопредприятий, из которых 59 занимались производством полнометражных художественных фильмов¹². Свои производственные помещения студии сосредотачивали прежде всего в Берлине (в районе Темпельхоф) и Потсдаме (в знаменитом кинопоселке Нойбабельсберг), а за пределами столичного региона – в Мюнхене. Среди производителей самым крупным была существовавшая еще с 1917 года компания «Универсум-фильм АГ», широко известная по аббревиатуре «Уфа». Большими предприятиями, успевшими зарекомендовать себя на кинематографическом рынке, были акционерные общества «Терра-фильм АГ» и мюнхенский концерн «Бавария-фильм АГ».

Когда к власти пришли национал-социалисты, немецкая киноиндустрия приняла новые порядки без особого сопротивления. Учитывая плачевное финансовое состояние, в котором она пребывала, выбирать ей не приходилось. Тем, кто испытывал трудности, экстренную помощь оказывал созданный Геббельсом Кинокредитный банк (Фильмкредитбанк ГмбХ), который, несмотря на небольшой объем собственного капитала (200 тыс. марок), располагал суммой в 10 млн марок, предназначенной для кредитования. Перед банком стояла задача оказывать финансовую помощь продюсерам. Заодно власть использовала его как рычаг давления, помогавший принуждать последних к покорности, а уменьшение или отмена кредитов впоследствии облегчили национализацию кинопроизводства. Вести деятельность по выкупу предприятий государство поручило небольшой фирме доверительных операций «Кауцио», которую возглавлял д-р Макс Винклер. В финансах гитлеровской кинематографии этот человек стал играть роль серого кардинала.

За первые четыре года правления национал-социалистов значительное число небольших студий было закрыто, в том числе в рамках кампании по «деевреизации». Многим «арийским» предприятиям, оставшимся без кредита, также пришлось прекратить свое существование. В 1937 году в стране было зарегистрировано всего 57 кинофирм – 54 в Берлине и 3 в Мюнхене. Из числа известных малых студий все еще работали «АБЦ-фильм», «Ако-фильм», «Ариэль-фильм», «Итала-фильм», «Ондра-Ламач-фильм», «Луис Тренкер-фильм» – все в Берлине, а также «Арья-фильм» и «Кине-аллианц тонфильм» – в Мюнхене.

В 1937 году процесс огосударствления предпринимательской деятельности в сфере кино зашел уже весьма далеко. На месте старой студии «Терра-фильм АГ» была создана новая, «Терра-фильмкунст ГмбХ», а ее акции поровну поделили между собой государство и «Уфа». Были выкуплены и акции известного международного консорциума «Тобис», превращенного в немецкое государственное предприятие «Тобис-фильмкунст ГмбХ». В том же году государству удалось заполучить и большую часть акций «Уфа», финансами которой заведовал известный предводитель немецких националистов и давний политический союзник Гитлера, выдающийся предприниматель Альфред Гугенберг. Самого Гугенберга отодвинули в тень, хотя формально его заслуги в развитии немецкого кино были признаны. О них помнили даже в марте 1943 года, когда по случаю юбилея «Уфа» Гугенберг получил присужденную ему Гитлером почетную государственную награду – орден Орла со щитом (Adlerschild des Deutschen Reiches) с посвящением: «Пионеру немецкого кино». Финальным аккордом поглощения государством крупнейших кинопредприятий стало создание в 1938 году концерна «Бавария-фильмкунст ГмбХ»,

¹² Такие фильмы выпускали главным образом следующие студии: «Уфа» – 20, «Ако-фильм ГмбХ» и «Альфа-фильм АГ» – по 6, «Карл Фрелих продукцион» и «ТК Тонфильмпродукцион ГмбХ» – по 4, «Бавария-фильм АГ», «Кине-аллианц тонфильм ГмбХ», «Роберт Неппах фильмпродукцион ГмбХ», «Рио-фильм ГмбХ», «Шульц унд Вюльнер фильмфабрикацион унд фертриб ГмбХ», «Ариэль-фильм ГмбХ» и «Терра-фильм ГмбХ» – по 3 фильма.

который приобрел имущество обанкротившегося акционерного общества «Бавария-фильм АГ».

В 1938 году частная кинематографическая промышленность в Германии фактически перестала существовать. Оставалось, правда, несколько десятков продюсеров, работавших индивидуально, но большая часть их выполняла заказы партийного или государственного руководства, а иногда и отдельных концернов. В марте 1938 года на пленарном заседании Имперской палаты кинематографии ее президент профессор Освальд Лених заявил, что после ликвидации системы либеральной экономики в стране были созданы подходящие условия для развития немецкого кино. С этого времени для создания новых предприятий требовалось специальное разрешение. Список малых продюсерских фирм, работавших в 1939 году, представлен в перечне 1 (см. в приложении).

После аншлюса Третий рейх поглотил и кинопроизводство Австрии. Большая часть малых студий, объявленных еврейскими¹³, были закрыты, а вместо них создано крупное предприятие «Вин-фильм ГмбХ», начавшее работу в марте 1939 года¹⁴. Из частных австрийских фирм под строгим надзором продолжали свою деятельность студии «Эмо-фильм», «Форст-фильм» и «Штирия-фильм». Концерну «Вин-фильм» были предоставлены значительные субсидии. Средства пошли на расширение павильона «Розенхюгель» и строительство самой современной в Европе студии дубляжа. Многие австрийские режиссеры и актеры вернулись в Вену, поскольку там были созданы прекрасные финансовые условия. Берлинские власти дали согласие на то, чтобы продукция «Вин-фильм» отличалась специфическими свойствами венского кинематографа и носила преимущественно развлекательный характер. Таковой она по большей части и была, хотя упомянутый концерн выпустил также немало пропагандистских лент самого одиозного содержания.

¹³ По утверждениям Гитлера, из тридцати австрийских кинопредприятий лишь три можно было признать полностью «арийскими».

¹⁴ Руководящие должности в новом концерне заняли Пауль Хак (генеральный директор) и Фриц Хирт (управляющий); начальником производства стал известный режиссер Карл Хартль, а его заместителем – Эрлих фон Нойссер.

Организация кинопроизводства в 1939–1945 годах

С началом войны гитлеровская кинематография, не испытав особых потрясений, приступила к выполнению новых задач. В это время кино стало одним из главных инструментов военной пропаганды Германии. Все фильмы, от короткометражных и среднеметражных кинохроник (называемых теперь «Kriegswochenschau» – «Еженедельное военное обозрение») до развлекательных лент, отныне должны были соответствовать запросам, четко сформулированным Министерством пропаганды. Учитывая это, Геббельс уже в первые месяцы войны распорядился предпринять самые серьезные меры по усилению предварительной цензуры. С этого времени нужно было не просто согласовывать сценарии – следовало получать в министерстве инструкции для их написания. Режиссеров обязывали представлять для проверки фрагменты их работ еще на стадии съемок. Часто их просматривал Геббельс, а иногда и сам Гитлер. Режиссеры должны были вносить исправления по их пожеланиям, а съемки все чаще приходилось приостанавливать.

Военные успехи Третьего рейха обеспечили немецкому кинематографу невиданные ранее условия развития. Обширная сеть кинотеатров и растущее число зрителей гарантировали окупаемость производства, хотя расходы на съемки постоянно росли. Впрочем, Геббельс уже не требовал экономить деньги, особенно если речь шла о фильмах, заказанных им лично. До 1939 года считалось, что миллион марок, потраченных на производство полнометражного художественного фильма, – сумма очень большая, однако во время войны было снято 20 фильмов, стоимость которых превышала 2,5 млн марок, и еще 22 картины стоимостью от 2 до 2,5 млн (см. в приложении таблицу 1)¹⁵.

Аннексия ряда территорий, а также введение оккупационного режима на обширных пространствах Европы обеспечили гитлеровской кинематографии небывалое увеличение производственной базы. В речи на закрытом заседании ведущих представителей немецкого кино Геббельс сообщал: «Кинематографическая база, которой мы обладаем за пределами Рейха, завоевана не силами немецкого кино, а благодаря успехам наших войск. Я сделал все, чтобы воспользоваться этой выгодной для нас ситуацией сполна. Таких благоприятных условий, какие мы сейчас имеем во Франции, в Бельгии и Голландии, а также в Юго-Восточной Европе, никогда уже не будет»¹⁶.

С циничной откровенностью Геббельс говорил и о применяемых методах грабежа: «Во время войны трудно точно определить имущественные отношения. В мирное время вооруженные конфликты нередко возникают из-за простого перемещения пограничного камня. В военное время к таким вещам относятся уже не столь строго. В эти периоды народы ведут себя примерно как солдаты, а слово „украсть“ заменяется словом „организовать“. В течение последних двух лет мы старались обустроиться в областях, над которыми осуществляем военный контроль, то есть выкупить кинотеатры, использовать наше финансовое влияние, подчинить себе студии и павильоны...».

После захвата Чехии в немецких руках оказалась и великолепно организованная, прекрасно технически оснащенная чешская кинематография. В рамках «ариизации» под государственное управление перешли многочисленные кинопредприятия, крупнейшее из которых – «АБ-фильм», с ноября 1941 года известное под названием «Праг-фильм АГ». Данное предприятие стало главным распорядителем и соиспользователем оснащенных современным оборудо-

¹⁵ По данным архивных источников, затраты на фильм «Рембрандт» («Rembrandt») составили 3,46 млн марок, а на картину «Большая любовь» («Die grosse liebe») – 2,996 млн (DZA-Potsdam. PROMI. № 729. F. 1).

¹⁶ Речь Геббельса от 28 февраля 1942 года. Цит. по: *Albrecht G. Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme der Dritten Reichs.* Stuttgart, 1969. S. 486.

ванием павильонов, расположенных в пригородах Праги: в известном кинопоселке Баррандов и в Гостиварже. Первый немецкий фильм, снятый в Праге после присоединения Чехии, был выпущен еще в 1939 году¹⁷. Чешская кинопродукция подвергалась существенным ограничениям и строгому контролю. Первоначально оккупационные власти декларативно утверждали, что будут заботиться о развитии чешского кино. Однако на практике абсолютным приоритетом пользовались немецкие фильмы, а число чешских фильмов неуклонно уменьшалось, и они воспринимались как неизбежное зло. Писать о них в прессе не разрешалось. За весь период нацистской оккупации было выпущено всего 102 чешских художественных фильма.

Иную форму приняла зависимость от Германии словацкой кинематографии. Надо отметить, что собственной киноиндустрии Словакия не имела, да и кинотеатров на ее территории, по сравнению с Чехией, было немного (146 в 1941 году). Кино в этом небольшом государстве-сателлите занималось созданное в 1940 году общество «Наступ-фильм», полностью зависевшее от Германии. По условиям заключенного еще в начале войны договора Словакия обязалась организовать свой киноимпорт так, чтобы доля фильмов, ввозимых из Германии, составляла в нем 60 %¹⁸. Третий рейх, в свою очередь, дал обязательство производить в своих павильонах по четыре словацких фильма в год. На деле, однако, за 1940–1944 годы были сняты лишь один полнометражный художественный фильм и ряд короткометражек. С апреля 1940 года на «Уфа» выпускалась также словацкая кинохроника «Наступ», представлявшая собой модифицированную версию «Немецкого еженедельного обозрения».

Объектом грабительского вторжения киноиндустрии Третьего рейха стала и оккупированная Польша. Уместно вспомнить, что еще в межвоенный период немецкая сторона предпринимала меры по ограничению производства польских фильмов. Теперь же сложились условия, чтобы его полностью уничтожить¹⁹. Оборудование студий было конфисковано, а затем вывезено в Германию. Гитлеровская пропаганда издевательски сообщала, что на одной из варшавских студий, которая якобы планировала выпускать, «помимо обыкновенной халтуры, антинемецкие фильмы», налажено производство маргарина. В 1940 году в Генерал-губернаторстве²⁰ появилось предприятие «Фильм унд пропагандамиттель фертрибсгезелльшафт ГмбХ», ставшее здесь центральным прокатным бюро, а также занявшееся съемкой короткометражных пропагандистских фильмов и кинохроники²¹.

После нападения на СССР и первоначальных успехов, приведших к оккупации его обширных территорий, началось вторжение в эти края гитлеровской киноиндустрии, сопровождавшееся и там прежде всего разграблением кинотехники. В ноябре 1941 года в Берлине была основана компания «Централь-гезелльшафт Ост», а немного позже заработали ее филиалы – «Остланд-фильм» в Риге и «Украин-фильм ГмбХ» в Киеве. Последнее хвалилось своими традициями, восходившими к годам Первой мировой войны. У «Остланд-фильм» имелись представительства в Таллине, Каунасе, Минске и Барановичах, а у «Украин-фильм» – в Днепропетровске, Запорожье, Луцке, Проскурове, Мелитополе, Николаеве, Житомире, Виннице, Чернигове и Кривом Роге. Разместить немецкие кинопредприятия планировалось и на Кавказе. Нацисты даже подумывали о создании немецкого Голливуда в Крыму, однако проводившиеся там подготовительные работы были прекращены из-за поражения в Сталинградской

¹⁷ Речь идет о картине «Подозревается Урсула», выпущенной мюнхенским концерном «Бавария-фильмкунст ГмбХ» (реж. Карл-Хайнц Мартин). В Баррандове этот концерт снимал и некоторые другие фильмы.

¹⁸ На самом деле она закупала их еще больше. В 1942 году из 126 фильмов, импортированных Словакией, на долю Германии приходилось 96, Италии – 23, США – 4, Швеции, Норвегии и Испании – по одному.

¹⁹ Лишь Яну Фетке, имевшему немецкое гражданство, позволили завершить создание трех польских картин.

²⁰ Генерал-губернаторство для оккупированных польских областей (1939–1944; с 1940 года – просто Генерал-губернаторство) – административно-территориальное образование на части оккупированной Германией Польши. – *Примеч. перев.*

²¹ Эта хроника выпускалась при тесном взаимодействии с берлинским «Вохеншау», сначала под названием «Киноизвестия Генерал-губернаторства» («Wiadomości Filmowe Generalnej Guberni»), а затем «Звуковой еженедельник Генерал-губернаторства» («Tygodnik Dźwiękowy Generalnej Guberni»).

битве. Новообразованные предприятия занимались прежде всего распространением фильмов, одновременно создавая базу для будущего производства, которое началось с выпуска документального кино и пропагандистских короткометражек, а с 1943 года осуществлялось и в форме дублирования немецких фильмов на русский и украинский языки.

В Юго-Восточной Европе наибольшее влияние немецкой кинопромышленности испытали Югославия и Греция. В оккупированной Сербии была создана немецкая компания «Судост-фильм АГ», расположенная в Белграде, а в Хорватии, тогдашнем сателлите Германии, появилось формально независимое, но в реальности полностью зависящее от немецкой киноиндустрии объединение «Кроатиа-фильм». Последнее, занимаясь главным образом прокатом, организовало и небольшое собственное производство. В Афинах интересы немецкого кино представляла созданная гитлеровскими оккупационными властями компания «Геллас». Сильное влияние испытывали также кинематографии Болгарии и Венгрии. Лишь румыны стойко сопротивлялись кураторству Геббельса, ради чего вступили в тесное взаимодействие с киноиндустрией фашистской Италии.

Сложнее обстояли дела с подчинением французского кино. Поражение Франции создало ситуацию, облегчающую немецкой кинопромышленности подавление некогда грозного конкурента. Вначале Геббельс не исключал возможность полной ликвидации производства французских фильмов. Однако от этой идеи пришлось отказаться из-за опасений, что столь радикальный шаг может обернуться отрицательными последствиями. В результате немецкая киноиндустрия выбрала иной путь проникновения на территорию побежденной страны. В границах оккупационной зоны французский кинематограф был подчинен надзорным органам гитлеровских властей, а в областях, контролируемых режимом Виши, существовал особый департамент радио и кино (с апреля 1942 года – Генеральная дирекция кинематографии), а также созданный по образцу Имперской палаты кинематографии Комитет по делам организации киноиндустрии (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique). Их относительная самостоятельность была ликвидирована после ноября 1942 года, когда немецкие войска оккупировали всю территорию Франции.

Очень сильное давление французский кинематограф испытывал и в экономическом аспекте. Это выражалось прежде всего в навязывании участия во французских кинокомпаниях немецкого капитала. Твердой опорой «Уфа» в Париже стал Европейский кинематографический союз (Alliance Cinématographique Européenne). Кроме того, в 1941 году в оккупированной столице Франции было основано новое производственное предприятие «Континенталь филмс», тесно связанное с немецким капиталом и получившее поэтому у оккупационных властей привилегированный статус²². Другим инструментом подчинения французской кинематографии стало использование зависимости местного производства от поставок киноплёнки из Германии. Их объёмы, учитывая потребности кинематографистов, были ничтожны. В силу этого французским продюсерам было сложнее вести рациональный учет расходов. Впрочем, количество французских студий значительно уменьшилось в результате концентрации производства, эмиграции многих кинематографистов и «ариизации» предприятий. Из общего числа зарегистрированных продюсерских фирм – около 500 – к 1942 году осталось 43. Многие предприятия и учреждения переходили в руки немцев – либо путем конфискации, либо через принуждение владельцев к продаже. Подобными вопросами занималось специальное представительство Германии в Париже (Filmtechnische Zentralstelle – Aussenstelle Paris)²³.

В период оккупации французы выпустили около 200 полнометражных художественных фильмов, не считая относительно большого количества короткометражек, в том числе про-

²² Это предприятие возглавил ставленник д-ра Винклера д-р Альфред Гревен. С его именем связаны главные шаги, сделанные на пути к полному подчинению французского, бельгийского и голландского кино государственному капиталу Третьего рейха.

²³ См.: DZA-Potsdam. PROMI. № 730. Ф. 1 и след.

пагандистских. Особая фирма, находившаяся под строгим контролем оккупантов, выпускала и французскую версию «Немецкого еженедельного обозрения», которая называлась «Франс актуалите»²⁴.

Уже в первые недели оккупации немцы завладели практически всей производственной базой кинематографа Нидерландов. С этого момента захваченные павильоны – «Синетон студиос» (Амстердам) и «Филмстад и профилти студиос» (Гаага) – служили немецким киноконцернам. В 1944 году, покидая Голландию, нацисты вывезли почти все техническое оборудование²⁵. Голландцы, как и бельгийцы и норвежцы, сохранили лишь весьма скромные возможности для выпуска собственных фильмов, главным образом короткометражных. Немного большей свободой обладала кинематография оккупированной Дании.

Во время войны в системе управления кино «Великого рейха» происходили дальнейшие перемены. Распоряжение президента Имперской палаты кинематографии от 6 июня 1941 года ликвидировало остатки так называемого свободного производства²⁶, а в начале 1942 года все вопросы, связанные с созданием и прокатом фильмов, перешли в ведение новообразованного государственного концерна «Уфа-фильм ГмбХ» (сокращенно УФИ). Финансировавший кинопромышленность Фильмкредитбанк превратился в учреждение, обслуживающее исключительно этот концерн. В рамках УФИ продолжали действовать старые компании, самостоятельные лишь в вопросах организации выпуска продукции, которые выступали под прежними либо частично измененными названиями, а также новые фирмы. Всего в структуру этого гигантского концерна входило 138 предприятий, занимавшихся производством, прокатом и экспортом фильмов, с общим капиталом 170 млн марок. Обществ, выпускавших кинокартины под собственным названием, было десять:

1. «Уфа-фильмкунст ГмбХ» в Берлине (использовались съемочные павильоны в киногородке «Уфа» в Бабельсберге и берлинском районе Темпельхоф);
2. «Тобис-фильмкунст ГмбХ» в Берлине (павильоны в берлинских районах Йоханнисталь, Груневальд и Шарлоттенбург);
3. «Терра-фильмкунст ГмбХ» в Потсдаме (павильон в Потсдаме);
4. «Бавария-фильмкунст ГмбХ» в Мюнхене (павильоны в районе Гезельгастейг в пригороде Мюнхена Грюнвальд и в Праге; для мультфильмов – в Потсдаме);
5. «Вин-фильм ГмбХ» в Вене (павильоны в Вене («Розенхюгель») и в Праге);
6. «Берлин-фильм ГмбХ» в Берлине²⁷ (павильоны в Амстердаме и Гааге);
7. «Праг-фильм АГ» в Праге (павильоны в киногородке Баррандов и в районе Гостиварж в Праге);
8. «Марс-фильм ГмбХ» в Берлине;
9. «Дойче цайхенфильм ГмбХ» в Берлине;
10. «Дойче вохеншау ГмбХ» в Берлине.

Должность генерального директора этого суперконцерна занимал д-р honoris causa Людвиг Клич, старый сослуживец Гугенберга и один из пионеров немецкой кинопропаганды. Во время празднования 25-летнего юбилея «Уфа» он получил в награду от Гитлера медаль Гёте. И все же вершить судьбы немецкого кино было дано не д-ру Кличу. В руководстве «Уфа-фильм» Геббельс учредил должность государственного киноинтенданта (Reichsfilmintendant), которому были подвластны общее планирование производства, формирование его профиля

²⁴ Эта фирма представляла собой акционерное общество, 40 % капитала которого принадлежали Третьему рейху.

²⁵ Документы, связанные с бегством «Берлин-фильм» из Голландии, см. в: DZA-Potsdam. PROMI. № 734.

²⁶ За исключением некоторых привилегированных режиссеров, таких как Лени Рифеншталь (перед окончанием войны она работала над фильмом «Долина» в студии, зарегистрированной на ее собственное имя) и Вилли Форст (снимал фильмы по заказу концерна «Вин-фильм»).

²⁷ «Берлин-фильм» поглотил более мелкие предприятия, в том числе «Фабрикацион дойчер филме» («ФДФ»), чей владелец Ганс фон Вольцоген стал начальником производства этого концерна.

и надзор над режиссерами и актерами, занятыми в съемках. Эту должность занял д-р Фриц Хипплер, директор департамента кино Министерства пропаганды.

После структурных изменений, произошедших в кинематографе Третьего рейха, совокупностью связанных с ним дел занимались следующие органы:

- департамент кино Министерства пропаганды;
- государственный киноинтендант, входивший в руководство «Уфа-фильм ГмбХ» вместе с подчиненным ему государственным драматургом;
- уполномоченный Рейха по вопросам управления финансами немецкой кинематографии (Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft); эту должность занимал почетный д-р Макс Винклер;
- Имперская палата кинематографии (Reichsfilmkammer);
- Имперское управление пропаганды НСРП (Reichspropagandaleitung) и входившее в него Главное управление кино (Hauptamt Film).

Все эти структуры были подчинены Геббельсу – и как министру пропаганды, и как президенту Имперской палаты культуры, и как шефу партийной пропаганды (Reichspropagandaleiter der NSDAP).



Директор департамента кино Министерства пропаганды Фриц Хипплер

В таком виде организационная схема кинематографии Третьего рейха просуществовала вплоть до самого его конца (руководители киноконцернов и главные их сотрудники на 1944 год представлены в перечне 2; см. в приложении). Поражения на фронтах приводили к уменьшению как производственной базы, так и возможностей сбыта. Продюсеров обязывали все больше урезать бюджеты, однако производство по-прежнему должно было идти полным ходом. Его объем представлен в таблице 2 (см. приложение).

В июле 1944 года должность государственного киноинтенданта занял Ганс Хинкель – скандальная фигура, к тому же не имевшая в области киноискусства даже той квалификации, которой обладал Хипплер. Однако в то время требовался уже не профессиональный чиновник, а полицейский, приглядывающий за все менее покладистыми кинематографистами. Для выполнения такого рода обязанностей группенфюрер СС Хинкель подходил как никто другой. Он действительно добивался, чтобы производство не останавливалось, хотя массированные бомбардировки все больше препятствовали работе, а в павильонах оставалось все меньше сотрудников, поскольку фронт нуждался в новых солдатах. Значительную часть кинопроизводства пришлось перенести в Прагу, не подвергавшуюся бомбардировкам. Когда начались авианалеты на Вену, студия «Вин-фильм» переместилась в горы и продолжала там работу над снимающимися фильмами. Несмотря на постоянно растущие трудности, в планах на 1945 год значилось целых 72 фильма. Одна только «Уфа» должна была выпустить 15 картин.

Даже в марте 1945 года, когда русские солдаты дошли до Одера, а западные союзники – до Мозеля, планирование кинопроизводства велось так, будто ничего особенного не произошло. В качестве примера можно привести следующий документ, напоминающий шутку, хотя он таковой не был:

Директор государственного департамента кино
Берлин, 1 марта 1945 г.
В компанию «Тобис-фильмкунст ГмбХ»
Берлин Груневальд

Настоящим сообщаем Вам, что Ваши сотрудники г-н Эрдман, архитектор, г-н Фриц Арно Вагнер, оператор, г-н Фриц Клотш, руководитель производственной группы, получили право использовать велосипед в окрестностях Берлина в целях поиска объектов для съемок для важного в военном отношении фильма. Они выполняют это служебное поручение в интересах Рейха, так что не следует допускать конфискацию велосипеда.

Хайль Гитлер!
от уполномоченного должностного лица
подпись: Д-р Мюллер-Гёрн²⁸

Упомянутый выше «важный в военном отношении фильм» должен был получить название по популярной народной песне «У фонтана перед воротами» («Am Brunnen vor dem Tore»).

Сбыться этим планам уже не было суждено. 14 апреля 1945 года во время большого авианалета серьезно пострадал киногородок в Бабельсберге, а через десять дней в Потсдам вошли советские танки. Вместе с «Уфа» завершила свое существование и вся гитлеровская кинематография.

Некоторые фильмы, созданные в последние два года войны, не дождалось выхода на экраны – либо из-за цензурного запрета, либо из-за проблем технического характера. Из 72 картин, снимавшихся в течение последнего года перед капитуляцией Третьего рейха, завер-

²⁸ *Drewniak B. Der deutsche Film 1938–1945. Düsseldorf, 1987. S. 684–685.*

шено было 20, а показано из них лишь 6 («Уфа» – 3, «Берлин-фильм» – 2, «Тобис» – 1). 38 фильмов, дождавшихся завершения, вышли на экраны после войны, а 22 так и не были завершены²⁹.

²⁹ Подсчеты автора на основе издания: *Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Berlin, 1950.*

Система распространения

В Третьем рейхе к просмотру фильмов были приобщены самые широкие слои населения. К заполнению зрительных залов, особенно когда речь шла о показах пропагандистских картин, стремилось само государство, снижая ради этого цены на билеты (что особенно заметно по сеансам, которые проводились кинопредставительствами НСНРП, и показам для молодежи), применяя методы давления или даже принуждения. Прокатчиков и владельцев кинотеатров поощряли специальными налоговыми льготами³⁰. Впрочем, гитлеровская администрация с самого начала имела большое влияние на прокат фильмов. Стремясь к полной централизации в этой области, она систематически уменьшала количество прокатных фирм, а над их деятельностью устанавливала строгий контроль. В 1939 году оставалось только семь прокатных фирм, а через три года прокат был уже полностью централизован. 1 июня 1942 года начал действовать главный центр кинопроката «Дойче фильмфертрибс ГмбХ», взявший на себя все, что касалось распространения отечественных и иностранных фильмов.

Массовое потребление кинопродукции обеспечивалось широкой сетью постоянно действующих кинозалов и многочисленными выездными кинотеатрами, которые в основном находились в ведении НСНРП. В 1932 году, то есть до прихода Гитлера к власти, в Германии насчитывалось 5054 кинотеатра, вмещавших 1 988 251 зрителя. В следующем году их число выросло до 5071 (из них 4100 были приспособлены для демонстрации звуковых фильмов), а количество мест немного уменьшилось. Этот временный спад, а также некоторое сокращение числа кинозалов к 1935 году связаны с ликвидацией ряда малых кинотеатров и модернизацией существовавшего и постепенно расширявшегося кинопарка (см. в приложении таблицу 3).

Сеть кинотеатров резко увеличилась после аннексии Австрии (более 800 залов) и Чехии. Не считая Судетской области, непосредственно присоединенной к Третьему рейху (около 350 залов), в одном только Протекторате Богемии и Моравии насчитывалось 1180 кинотеатров, вмещавших 381 тыс. зрителей. Многие из них принадлежали немцам еще в довоенный период (около 25 %). Еще одна сеть кинотеатров досталась Германии вместе с Польшей. Один только рейхсгау³¹ Вартеланд в 1941 году насчитывал 51 действующий кинотеатр, отнятый у польских владельцев. Аннексия Эльзаса, Лотарингии и Люксембурга принесла Третьему рейху еще 190 помещений для кинопоказов.

По данным, относящимся к началу 1938 года, на 1 тыс. жителей Германии приходилось 26,9 сидячих мест в кинозалах. Но сеть помещений была распределена неравномерно, так что можно было обнаружить районы, существенно отклонявшиеся в большую или меньшую сторону от средних показателей. Наибольшей концентрации сеть кинотеатров достигала в больших портовых городах; согласно данным 1935 года, там на 1 тыс. жителей приходилось следующее количество мест: 46,4 – в Бремене, 44,6 – в Любеке, 40,8 – в Гамбурге. Густой сетью располагал Берлин (394 помещения в 1935 году), для которого соответствующий показатель мест равнялся тогда 46,1. Самыми неразвитыми регионами страны по данному показателю оставались некоторые провинции Пруссии: Познань – Западная Пруссия (Posen – Westpreussen) – 12,9, Восточная Пруссия – 13,4, Верхняя Силезия – 19, а также некоторые другие регионы: Вюртемберг – 14,3, Бавария – 18,3³². Подробные сведения относительно коли-

³⁰ Льготы распространялись на демонстрацию фильмов, получивших высшие квалификационные оценки. Картины, получившие оценки «Народный фильм», «Особо ценный в государственно-политическом отношении» и «Особо ценный в художественном отношении», полностью освобождались от налога на доходы со зрелищных предприятий (Vergnügungssteuer). Остальные квалификационные оценки помогали получать налоговые льготы.

³¹ Рейхсгау (имперский округ) – административная единица фашистской Германии на присоединенных территориях. – *Примеч. перев.*

³² См.: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938. Berlin, 1938. S. 212–213.

чества кинотеатров и кинозрителей в больших и малых городах в 1942–1944 годах приведены в таблицах 4–7 (см. в приложении).

В своих публичных выступлениях Геббельс нередко похвалялся тем, что Германия занимает первое место в Европе по количеству кинотеатров. В 1935 году в гитлеровской прессе была опубликована не слишком достоверная информация о том, сколько кинотеатров действует в отдельных странах. В приводимом перечне на первом месте оказались США (18 тыс. залов), на втором Германия (5005), затем шли Великобритания (4608), Франция (2900), Италия (2095), Чехословакия (1883)³³, Испания (1335), СССР (1025)³⁴, Швеция (843), Австрия (650), Бельгия (650) и Польша (428)³⁵. Ставя себе в заслугу такое число кинозалов в стране, гитлеровская пропаганда не упоминала о том, что по соотношению количества мест в залах и численности населения Германия не оказалась бы среди безусловных лидеров.

Количество посетителей киносеансов в Третьем рейхе систематически росло, хотя понадобилось несколько лет, чтобы достичь уровня, предшествовавшего всемирному экономическому кризису. Рост числа зрителей в период, продолжавшийся до начала войны, демонстрирует таблица 8 (см. в приложении).

По статистике в 1933–1934 годах каждый житель Третьего рейха старше 15 лет ходил в кино 4,7 раза в год. Показатель этот постоянно возрастал и в 1938 году превысил цифру 8. Разумеется, наиболее частыми кинопосетителями были горожане, но и в этом случае между разными региональными центрами наблюдались немалые расхождения. По данным 1940 года, первое место занимал Бонн (24,6 посещений в год), второе – Вена (23,5); в середине списка находились Берлин (20,8), Лейпциг (20,2), Кельн (20,1), а последнее место занимал Ремшайд (11,7)³⁶. В малых населенных пунктах, не имевших постоянно действующих кинотеатров (в 1935 году таковыми обладали только 2640 поселений из 50 815), эти цифры были значительно более скромными. Но при этом систематически возрастала частота посещений на сеансах выездных кинотеатров, организованных НСНПП: в 1935 году – 21,7 млн зрителей, в 1936-м – 29,3, в 1937-м – 37,5.

Следует отметить, что в других государствах Западной Европы и в США кино пользовалось гораздо большей популярностью. Это соотношение отражено в таблице 9 (см. в приложении).

На территории Третьего рейха (но не оккупированных стран) кинотеатры, как правило, принадлежали частным лицам, которых принудительно объединили в Союз работников кинотеатров и кинопроизводителей (*Fachgruppe Filmtheater und Lichtspielstellen*), являвшийся одним из филиалов Имперской палаты кинематографии. Некоторые ограничения действовали и в отношении прав собственности³⁷. Своими киносетями обладали также концерны. Крупнейшим таким собственником была «Уфа», располагавшая широкой сетью фешенебельных кинотеатров, большинство из которых проводили премьеры новых фильмов. Также «Уфа» владела рядом кинотеатров за пределами страны. После 1933 года, в связи с бойкотом фильмов гитлеровской Германии, ей пришлось отказаться от части таких площадок. С огромным трудом она смогла сохранить свой венский кинотеатр. В самом Третьем рейхе до начала войны

³³ В том числе 1343 кинотеатра с аппаратурой для воспроизведения звука.

³⁴ Данные по СССР в этой сводке абсолютно не соответствуют действительности. Согласно отчету Министерства торговли США, в 1939 году в мире насчитывалось 93 тыс. кинотеатров, в том числе 63 тыс. в странах Европы. Германия занимала третье место после США и СССР. В Советском Союзе, по указанному источнику, было 8 тыс. кинотеатров, оборудованных для демонстрации звуковых фильмов.

³⁵ Сведения, касающиеся Польши, также существенно расходятся с реальными цифрами. В 1935 году в Польской Республике насчитывалось 723 кинотеатра (из них 99 – для показа немых фильмов). См.: *Jewsiewicki W. Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego. Łódź, 1967. S. 181.*

³⁶ См.: *Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel. 1941. № 163. 22. Juli.*

³⁷ С 1942 года частному лицу позволялось иметь в собственности не более четырех кинотеатров, причем только два, если количество мест в них превышало 800.

«Уфа» имела 139 залов на 150 тыс. мест в 56 городах. Собственными кинотеатрами располагали также разного рода гитлеровские организации, крупные компании и важнейшие государственные учреждения. Наконец, частные кинотеатры устраивали нацистские сановники: Гитлер – в рейхсканцелярии, Геббельс – в Министерстве пропаганды и своих личных резиденциях, Геринг – в имении Каринхалл. Даже Ганс Франк, будучи главой Генерал-губернаторства, проводил частные киносеансы в своей резиденции на Вавеле.

Существенно расширилась и сеть передвижных кинотеатров, имевшихся в распоряжении НСНРП. В 1936 году их было 360, а позже, особенно во время войны, когда появились фронтовые кинотеатры, их количество заметно увеличилось³⁸. Собственной сетью выездных кинотеатров обладал Германский трудовой фронт, устраивавший закрытые показы на предприятиях и в учреждениях³⁹.

В Генерал-губернаторстве киносеансы для немцев – главным образом военных, полицейских и чиновников – начались вскоре после установления оккупационной власти. Уже в ноябре 1939 года в Польшу отправились первые кинематографические «красные повозки» с фильмами для немцев. С апреля 1940 года надзор над кинотеатрами на этой территории осуществляли отделы пропаганды при региональных администрациях. Непосредственное управление кинотеатрами, конфискованными у польских владельцев, было поручено специально созданному учреждению – *Betriebstelle für samlichte Lichtspieltheater im Generalgouvernement* – с главным офисом в Кракове и отделением в Варшаве⁴⁰. В период, предшествовавший нападению на СССР, то есть до включения в Генерал-губернаторство так называемого Дистрикта Галиция⁴¹, в границах захваченной Польши действовало всего 112 киноплощадок. Часть их – речь идет о 21 зале из числа лучших – была доступна только немцам. Кинотеатров, оборудованных хуже других и предназначенных исключительно для польского населения, было 36. Остальные имели право посещать и поляки, и немцы, однако для зрителей разных национальных групп проводились отдельные сеансы. Часто подчеркивалось, что представители «нации господ» не могут сидеть рядом с поляками. Аналогичным образом была организована сеть кинотеатров на польских землях, вошедших в Третий рейх, равно как и на остальных оккупированных территориях Восточной Европы.

В последующий период количество кинотеатров в Генерал-губернаторстве немного увеличилось. Появились четыре площадки исключительно для украинцев. Согласно данным, относящимся к сентябрю 1943 года, на территории Генерал-губернаторства находилось 25 кинотеатров, предназначенных только для немцев, 61 – только для поляков и 4 – только для украинцев. В целом число кинотеатров, открытых для немцев, составляло 112, для поляков – 178, для украинцев – 63⁴². В Варшаве, по данным на 1941 год, действовало 17 кинотеатров, из них 3 – исключительно для немцев. Площадкой, проводившей премьеры (лишь для немцев), на которой также устраивались пропагандистские мероприятия, был старый кинотеатр «Палладиум» на улице Злотой, в 1939 году заново открытый в качестве немецкого кинотеатра «Хельголанд». В Кракове для немцев действовало два кинотеатра. Единственный концертный зал этого города, в котором проходили концерты симфонической музыки (Филармония Генерал-губернаторства), был переименован в кинотеатр «Урания». Другим помещением «только

³⁸ В силу заключенного летом 1941 года соглашения между Верховным главнокомандованием вермахта и имперским управлением пропаганды НСНРП (Главное управление кино) в ведение последнего перешло обслуживание фронтовых кинотеатров.

³⁹ В 1935 году в распоряжении Германского трудового фронта было 16 кинофургонов. Позже их число увеличилось до 30.

⁴⁰ Состояние кинотеатров, особенно провинциальных, было плохим и постоянно ухудшалось. В связи с этим в 1941 году власти задумывались над реприватизацией кинопомещений или их передачей в ведение местных властей.

⁴¹ С 20 июля по 29 августа 1941 года в Дистрикте Галиция было открыто 26 кинотеатров.

⁴² См.: Departament Informacji i Prasy. AM 1618/24 – 202/III. Т. 58. Sprawy kulturalne: 15 VII – 15 IX 1943 // AZHP-Warszawa. Delegatura Rządu RP na Kraj. См. интересную работу на эту тему: *Semilski J., Toeplitz J. Owoc zakazany. Kraków, 1987.*

для немцев» стал кинотеатр «Скала». В дальнейшем были организованы вечерние сеансы для немцев и в «польских» залах Кракова – «Аполло» и «Ванда». Еврейское население, как и в Германии с 1938 года, не имело возможности посещать кинотеатры.

На оккупированных территориях Восточной Европы нацисты отбирали все кинотеатры у прежних владельцев, не считаясь ни с какими правами собственности, в оккупированных странах Западной Европы они действовали в несколько иной манере. Их добычей становились прежде всего кинотеатры, принадлежавшие людям, на которых распространялось действие Нюрнбергских расовых законов, и эмигрантам. Такие помещения получали путем конфискации или выкупа, без огласки, заботясь о том, чтобы обеспечить Третьему рейху исключительное право собственности. В 1942 году Геббельс хвастался в кругу приближенных кинематографистов: «Вам следует знать, дамы и господа, что за последние два с половиной года мы поэтапно создали такую киносеть, которая профану может показаться просто невероятной. В этом кругу я могу сказать, что сегодня мы владеем самими крупными кинотеатрами Франции. Они – наша собственность. Никто об этом не знает»⁴³.

Кинотеатры для немцев открывались во всех больших городах оккупированной Европы. Некоторые из них оставались в ведении военной администрации (*Wehrmacht* кино, *Soldaten* кино), а другие переходили во владение «Уфа». Оккупанты располагали фешенебельными кинотеатрами в Париже («Мариньон», «Ля Пари», «Рекс», «Дойчес кино»), Амстердаме («Тиволи», «Рокси»), Гааге («Аста», «Рекс»), Осло («Виктория», «Асти», «Рекс», «Паллас») и многих других городах. Кроме того, немцы имели право посещать в оккупированных странах кинотеатры, показывавшие фильмы для местного населения. Штатные сотрудники органов оккупационной власти пользовались пятидесятипроцентной скидкой.

Завоевания немцев 1941–1942 годов сделали число кинотеатров под немецким управлением еще большим. К концу 1942 года их было уже 8578; из них 7043 располагались на территории «Великого рейха», 1115 – в Протекторате Богемии и Моравии, 180 – в Генерал-губернаторстве и 270 – на территории Украины, России, Белоруссии и прибалтийских республик. Впрочем, в течение следующих нескольких месяцев количество кинотеатров на захваченных территориях СССР существенно увеличилось. В середине 1943 года в рейхскомиссариате Остланд⁴⁴ действовало 195 кинотеатров, из которых на территорию прибалтийских республик приходилось следующее количество: 50 в Латвии (в том числе 17 в Риге), 48 в Эстонии (в том числе 12 в Таллине), 57 в Литве (11 в Каунасе и 6 в Вильнюсе). Остальные располагались на белорусских землях либо представляли собой передвижные кинотеатры. В то же время на оккупированной Украине киносеть выросла до 300 кинотеатров.

За годы войны значительно увеличилась киноаудитория. В 1939 году она достигла 624 млн зрителей в кинотеатрах Третьего рейха, через два года увеличилась до 900 млн, а в период расцвета, в 1943 году, статистика зафиксировала более 1116 млн, примерно 10 % мировой аудитории. И хотя за этим апогеем последовал период постепенного упадка, в 1944 году кинотеатры посетило 1101 млн человек.

Поражения на Восточном фронте и разрушения, причиненные бомбардировками, привели к существенному снижению числа кинотеатров, а тем самым и зрителей. В результате налетов авиации до августа 1943 года было уничтожено 237 кинотеатров. Это не имело катастрофических последствий, однако уже в следующем году в Рурской области можно было обнаружить населенные пункты, в которых не осталось ни одного кинотеатра. Весной того же года напрасными стали бы поиски в берлинской сводной киноафише крупнейшего кинотеатра, расположенного в наиболее оживленной точке города, в котором обычно проходили премьеры

⁴³ См. примеч. 2 на с. 19.

⁴⁴ Рейхскомиссариат Остланд – созданное фашистами в июле 1941 года административно-территориальное образование, включавшее в себя оккупированные советские республики Прибалтики и западную часть Белоруссии. – *Примеч. перев.*

самых громких фильмов, а именно «Уфа-паласт ам цоо», или расположенных прямо по соседству «Глория паласт» и «Капитоль». Все чаще приходилось устраивать киносеансы в помещениях временного пользования. В 1944 году была организована плановая акция по проведению показов в специально приспособленных для этого бараках (Barackenkinos)⁴⁵, а летом того же года на закрытой деревьями спортивной площадке разрушенной бомбами школы в Ганновере был организован первый в Германии дневной кинотеатр под открытым небом. К концу войны из-за закрытия театров в распоряжении кинематографистов оказался ряд больших зрительных залов. В самом Берлине для кинопоказов были переоборудованы восемь зданий театров. Все хуже обстояли дела и с киноаппаратурой. Летом 1943 года государство предприняло сбор соответствующей кинотехники для областей, подвергшихся бомбардировкам⁴⁶.

В то время как бомбы союзников уничтожали здания кинотеатров, а найти помещения для их замены становилось все труднее, в Берлине обдумывали будущее расширение киносети в «Великом рейхе». В конце апреля 1944 года Имперская палата кинематографии создала специальный фонд для строительства кинотеатров (Gemeinschaftsfonds für Kinobau), в первую очередь на территориях, присоединенных к «Великому германскому рейху». Капитал этого фонда постоянно увеличивался за счет принудительных взносов со стороны владельцев кинотеатров.

Кинотеатры Третьего рейха демонстрировали прежде всего немецкие картины, ориентируясь на то, что предлагала им киноиндустрия в текущий момент. Однако в первый период гитлеровского правления на экраны допускались и фильмы, снятые до прихода нацистов к власти, в том числе некоторые немые. Это было оправдано насущными потребностями, поскольку в связи со значительным сокращением импорта картин из-за границы текущее производство оказалось не в состоянии удовлетворить возрастающий спрос. Такая ситуация вела к тому, что учащались нападки (за которыми, впрочем, стояли различные гитлеровские организации) на владельцев кинотеатров, показывавших фильмы, не соответствующие «духу времени» – либо из-за их тематики, либо из-за участия в их создании «неарийских» продюсеров, режиссеров или актеров.

Запрет на работу в кино «неарийских» актеров и режиссеров, а также сценаристов и композиторов вступил в силу 1 июля 1933 года. Отсюда случаи, когда даже в самых новых фильмах, работа над которыми начиналась или продолжалась в первые месяцы гитлеровского правления, были заняты кинематографисты еврейского происхождения. Иногда это приводило к парадоксальным ситуациям. Например, Геббельс участвовал в премьерном показе комедии «Песня летит по миру» («Ein Lied geht um die Welt»), хотя в нем играл известный певец еврейского происхождения Йозеф Шмидт, а режиссером являлся Рихард Освальд, тоже еврей⁴⁷.

Среди наиболее типичных так называемых «протестов общественного мнения» можно отметить скандал, устроенный группой студентов в одном из кинотеатров Кельна во время демонстрации фильма «Пути к хорошему браку» («Wege zur guten Ehe»; реж. Адольф Трощ). В съемках этой картины, основанной на известной книге Теодора Хендрика ван де Вельде «Идеальный брак», участвовали не только немецкие актеры (в главной роли Ольга Чехова), но и сам автор. Мотивы протестующих были очевидны: идеи голландского сексолога, чьи книги в Третьем рейхе публично сжигались на кострах, находились в вопиющем противоречии с пропагандируемой гитлеровцами многодетностью немецких семей. Несмотря на повсеместно организованные протесты, картина со дня своей премьеры в мае 1933 года и до официального запрета в марте 1936 года обошла многие кинотеатры по всему Рейху, пользуясь большим зрительским успехом.

⁴⁵ По сведениям из сохранившейся переписки. См.: DZA-Potsdam. PROMI. № 728.

⁴⁶ См.: Письмо RMDI от 6 августа 1943 г. // SA-Magdeburg. Rep. с. 48 I e. № 1150. F. 18.

⁴⁷ Премьера состоялась 9 мая 1933 года в Берлине, а цензурный запрет последовал 1 октября 1937 года.

Продолжительное присутствие на киноэкранах этого фильма являлось скорее единичным примером толерантности. Еще в 1933 году цензура запретила 46 картин, в том числе 14 немецких. Чтобы избежать ошибок, Министерство пропаганды издало распоряжение, по которому следовало передавать на рассмотрение цензурного комитета все старые фильмы, вновь вводимые в репертуар.

Несмотря на довольно исправно работавшую предварительную цензуру, случалось и так, что под запрет попадали уже выпущенные в прокат немецкие фильмы. Такая судьба постигла две музыкальные комедии: «Торжество любви» («Die Liebe siegt»)⁴⁸ и «Ребенок, собака и бродяга» («Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund»)⁴⁹. Эти запрещения, как, по крайней мере, отмечалось официально, не имели политической подоплеки; фильмы не были выпущены в прокат лишь для того, чтобы кинематографисты поняли, что следует уделять больше внимания художественному уровню своих работ⁵⁰.

Первые запреты цензуры в период войны были вынесены 7 сентября 1939 года. Тогда из проката были изъяты все фильмы государств, с которыми немцы находились в состоянии войны. Запрет распространялся и на те немецкие картины, в которых вражеские страны представлялись в положительном свете, и на те, в которых играли выходцы из «лагеря врага». Так, например, были сняты с экранов все фильмы с участием польского певца Яна Кипуры. На более позднем этапе войны вмешательства органов карательной цензуры становились все более частыми. Из обращения изымались картины, содержание которых утрачивало актуальность, или те фильмы, которые в силу меняющейся политической и военной конъюнктуры могли вызывать ассоциации, противоположные замыслам их творцов. Подобные запреты были регулярным явлением, поэтому можно привести лишь некоторые самые типичные примеры. В частности, изъятию подверглись почти все фильмы, тематически связанные с периодом Первой мировой войны, – либо из-за того, что они вызывали ассоциации с поражением в войне, либо из-за того, что в них слабо акцентировалось враждебное отношение к противникам, с которыми немцы вновь вступили в борьбу. После капитуляции Африканского корпуса из репертуара исчезли фильмы, в которых речь шла о действиях германо-итальянских войск в Северной Африке, а после высадки союзников в Нормандии в 1944 году был снят с экранов фильм «Бомбардировщики» («Stukas»), посвященный Французской кампании 1940 года. «Титаник» («Titanik»)⁵¹, который по замыслу должен был стать антибританской пропагандистской картиной, позволялось демонстрировать только в оккупированных странах. Паника на тонущем судне слишком напоминала сцены, разыгрывавшиеся в немецких городах во время налетов авиации союзников. По тем же соображениям был запрещен фильм «Паника» («Panik»), показывавший панику животных в зоологическом саду⁵². Также запрещено было демонстрировать на экране хороший документальный фильм о Берлине «Симфония центра мира» («Symphonie einer Weltstadt»), поскольку в нем запечатлелась еще не трону-

⁴⁸ Фильм 1934 года студии «Вестропа-фильм АГ», реж. Георг Зох. В нем снимались известные артисты, в том числе Труда Марлен, Сьюзи Ланнер и Вилли Эйхбергер. Демонстрация картины была запрещена по решению комитета киноцензуры от 12 января 1935 года.

⁴⁹ Фильм 1934 года студии «Ллойд-фильм ГмбХ», реж. Артур Мария Рабенальт (в главной роли Виктор де Кова). После внесения правки картина вновь вышла на экраны в июле 1935 года под названием «Может быть, это был просто сон» («Vielleicht war's nur ein Traum»).

⁵⁰ Эти фильмы были запрещены «не потому что противоречили принципам национал-социалистической идеологии, а потому что были поверхностной и безвкусной халтурой» (Walter H. Die Werbung für den deutschen Film durch den Einsatz publizistischer Führungsmittel. Dresden, 1941. S. 25).

⁵¹ Фильм 1943 года студии «Тобис», реж. Герберт Зельпин и Вернер Клиглер. Премьера прошла в Париже 10 ноября 1943 года.

⁵² Картину снял в 1940 году реж. Гарри Пиль. В октябре 1943 года комитет киноцензуры принял окончательное решение о запрете на ее демонстрацию.

тая бомбами столица Третьего рейха⁵³. Даже пропагандистская картина 1937 года «Петерман против» («*Petermann ist dagegen*») была снята с экранов, поскольку показывала заграничный вояж рабочих на немецком экскурсионном судне, которое во время войны пришлось использовать не по его изначальному назначению. Осенью 1944 года под запрет попали все фильмы, способные в тяжелейший для Третьего рейха период производить отталкивающее впечатление из-за их излишне веселой тематики.

Случалось и так, что показы ограничивались на определенных территориях. Например, в Австрии были запрещены фильмы «Вена 1910» («*Wien 1910*»; 1943) и «Мария Илона» («*Maria Popa*»; 1939). Представлялось, что первый из них слишком хорошо передает австрийские реалии, а второй пробуждает националистические настроения у живущего в Австрии венгерского меньшинства. В кинотеатрах на оккупированных территориях, которые проводили сеансы и для местного населения, с согласия гитлеровской цензуры позволялось показывать старые и новые фильмы завоеванной страны⁵⁴. Отбор немецких картин для таких площадок осуществлялся в разных случаях по-разному и зависел от многих факторов. В оккупированных странах Западной Европы местные жители могли смотреть те же фильмы, что и немцы, ибо там гитлеровской пропаганде было важно показать достижения германской киноиндустрии. На Востоке же в этом отношении действовали большие ограничения. Например, в Польше шли фильмы, как правило, худшего качества; демонстрировалось меньше картин просветительского характера, а до июня 1940 года не показывали немецкую кинохронику («*Wochenschau*»). Впрочем, на запрет распространения некоторых фильмов могли влиять и иные соображения. В частности, из-за страха достичь в результате пропаганды незапланированных результатов не разрешалось устраивать для польских и чешских зрителей сеансы антибританских картин, темой которых была борьба за независимость Ирландии.

Жители оккупированных территорий зачастую объявляли немецким фильмам бойкот. Во время показа пропагандистских картин или кинохроники дело неоднократно доходило до демонстраций. Власти очень остро реагировали на такого рода протесты. Постоянным противодействием гитлеровской кинопропаганде в оккупированных странах занималось движение Сопrotивления. В Генерал-губернаторстве Польское подпольное государство⁵⁵ выдвинуло лозунг бойкота всех немецких картин. Однако полное игнорирование кинематографа в обществе, лишенном каких-либо развлечений, оказалось делом трудным и малоэффективным, что подтверждается статистикой. Противодействуя посещению кинотеатров местным населением, подпольные организации составляли поименные списки их завсегдатаев, рассылали их вместе с предостережениями по домам и вывешивали в костелах. Совершались и нападения на помещения для кинопоказов – в них разливали зловонные и пачкающие одежду едкие жидкости, уничтожали пленки, аппаратуру, экраны, а со зрителей иногда взимали «денежные штрафы»⁵⁶.

Во время войны быстрое расширение сети кинотеатров и увеличение их аудитории не сопровождалось количественным ростом выпуска фильмов. Напротив, число вышедших на экраны новых работ сильно отставало от уровня довоенного периода. В 1942 году Геббельс призывал увеличить объем производства художественных фильмов до 300–400 в год, не думая о прибыли или убытках, поскольку, как он утверждал, государство может ежегодно выделять на выпуск кинопродукции хоть 100 млн марок, теперь на бюджете такие расходы не скажутся. Также он подчеркивал, что создание фильмов – вопрос не экономики, а политики. Но обра-

⁵³ Фильм снял и спродюсировал Лео де Лафорг. Съемки на натуре были произведены еще в 1939 году.

⁵⁴ Например, в Генерал-губернаторстве на экраны кинотеатров, предназначенных для поляков, допускались довоенные фильмы польского производства.

⁵⁵ Польское подпольное государство – подпольные структуры во время Второй мировой войны, подчинявшиеся правительству Польши в эмиграции. – *Примеч. перев.*

⁵⁶ На основе корреспонденции оккупационных властей 1941–1942 годов. См.: AAN Warszawa RaGG. № 1439. F. 110 и след.; AZHP-Warszawa. Delegatura Rządu RP na Kraj. Departament Informacji i Prasy. AM 1616/24, 202/III t. 58, 59.

щения Геббельса большой пользы не принесли. В 1942 году в Германии было снято всего 64 художественных фильма, а в следующем – лишь на несколько больше. До населенных пунктов, расположенных по окраинам большой гитлеровской империи, новые картины доходили со все большим опозданием, хотя количество печатаемых копий постоянно увеличивалось. Поскольку производство явно не поспевало за спросом, уже с сентября 1940 года коммерческую рекламу новых фильмов стали серьезно ограничивать.

Сотрудничество с другими странами

В первые годы гитлеровской власти немецкие фильмы шли главным образом в кинотеатрах Германии и лишь сравнительно небольшую их часть покупали другие страны. Это было связано с бойкотом, который, кстати, не всегда имел политическую подоплеку. Многие продюсеры, особенно из США, использовали недружественные настроения по отношению к Германии ради укрепления собственного бизнеса и экспорта. Результаты бойкота довольно болезненно сказывались на немецком кинематографе. Между тем Третий рейх был заинтересован в экспорте своих фильмов – не только по экономическим соображениям, но и с точки зрения пропаганды и повышения собственного престижа за рубежом. Чтобы увеличить экспорт, немецкие кинематографисты старались учитывать желания иностранных зрителей. Министерство пропаганды отдавало себе отчет в том, что на успех у зарубежной аудитории могут рассчитывать лишь те картины, которые либо отражают уже признанные в мире ценности немецкой культуры, либо успешно выполняют развлекательную функцию.

Фильмы Третьего рейха приобретали страны, заинтересованные в экспорте собственной кинопродукции в Германию, а также те, которые сохраняли хорошие отношения с ней либо стремились их наладить. Нередко случалось, что показы немецких фильмов за рубежом провоцировали антинацистские выступления местных жителей. Бывало и так, что под давлением общественного мнения показ некоторых картин, затрагивающих болезненные проблемы, приходилось ограничивать кругом приглашенных гостей. Впрочем, и ситуации с протестами складывались по-разному. Например, немецкий фильм 1933 года «Рассвет» («Morgenrot»), повествующий о подводной войне и содержащий элементы антибританской пропаганды, пользовался успехом в Нью-Йорке и Париже, а также, несмотря на многочисленные акции протеста, был разрешен в Великобритании. При этом в Нидерландах правительство запретило показывать эту шовинистическую картину, оправдывающую войну.

В 1935 году довольно много фильмов Третьего рейха импортировала Польша. Со стороны польской общественности и продюсеров по этому поводу слышались голоса протеста. Немецкая же пресса с удовлетворением отмечала, что в 1936 году Польша приобрела 68 картин из Германии, ставшей второй по этому показателю после США. Впрочем, американское кино заполонило тогда экраны почти всех европейских стран. Количество немецких и американских фильмов, показанных в ряде стран Европы в 1938 году, отражено (по немецким данным) в таблице 10 (см. в приложении).

Война принципиально изменила положение дел в сфере экспорта немецких фильмов. Огромный рост зрительской аудитории, а также открытие новых рынков сбыта в оккупированных и зависимых странах гарантировали полную окупаемость выпущенных картин. Более того, возникшие из-за войны трудности с транспортировкой привели к значительному сокращению импорта американских фильмов в Европу, что повлекло за собой рост интереса к продукции Германии. В феврале 1941 года Геббельс хвастливо заявил на заседании Имперской палаты кинематографии, что с экономической точки зрения Германия может позволить себе вообще отказаться от экспорта фильмов. Однако потребность в нем была связана не только с экономическими соображениями. В военные годы немецкое кино должно было служить прежде всего политике Третьего рейха.

Уже в начале войны немецкий киноэкспорт был полностью централизован. Им занимался Центральный комитет экспорта немецких фильмов (Zentralausschuss des Deutschen Filmexportes). В своей работе он руководствовался не соотношением доходов и расходов, а лишь распоряжениями Министерства пропаганды. Эти директивы согласовывались с политическими и военными действиями Германии. Например, в начале 1940 года Геббельс распорядился снизить экспортные цены на фильмы, которые поступали в балканские страны. Воен-

ная экспансия немецкого кинематографа распространялась и на остальные страны Европы. Оккупированные Дания⁵⁷ и Норвегия⁵⁸ были вынуждены увеличить импорт фильмов из Германии; то же пришлось сделать и сохранявшей нейтралитет Швеции, которая прежде являлась весьма труднодоступным рынком для немецких экспортеров. Так, в сезоне 1939/1940 в Швеции было показано лишь 11 немецких фильмов и – для сравнения – 183 американских, а в сезоне 1940/1941 – уже 34 картины из Германии и 156 из Америки. Немецкая продукция наводнила также Бельгию, Нидерланды и Францию. Предпринимались и попытки увеличения экспорта на Пиренейский полуостров, принесшие большой эффект в случае с Испанией⁵⁹ и меньший – в случае с Португалией⁶⁰. Фильмы Третьего рейха закупала также Швейцария. Картины для оккупированных стран поставлялись вместе с субтитрами на иностранных языках, а иногда в Германии производилось их дублирование. Концерны «Уфа» и «Тобис» с 1941 года выпускали фильмы для Франции и Бельгии на французском и фламандском языках. С 1943 года производилось дублирование ряда немецких фильмов на русский и украинский языки. Все эти меры значительно облегчали экспансию немецкого кинематографа.

Стараниям немецких экспортеров сопутствовали другие действия, направленные на то, чтобы кинематограф Третьего рейха занял как можно более высокие позиции в мире. В начале 1935 года по инициативе Геббельса в Берлине состоялся международный киноконгресс, позволивший гитлеровскому кино выйти на уровень широких межгосударственных связей. Упрощению кинематографических контактов способствовало учреждение в том же году Международной кинопалаты, в работе которой Третий рейх принимал деятельное участие. Присоединилась к палате и Польша. Впрочем, уже довольно скоро эффективность сотрудничества между странами – участницами этой организации начала снижаться, что было связано с формированием новой системы международных отношений. Классическим примером влияния политических интересов на международное сотрудничество в сфере кино стал Венецианский кинофестиваль 1938 года: дипломатическое сближение Германии и Италии выразилось в присуждении немецким картинам исключительно большого числа призов и поощрительных наград⁶¹. Американские и британские кинематографисты даже заявили протест против предвзятых решений жюри. Для восстановления справедливости был задуман фестиваль в Каннах.

Военные действия значительно сузили возможности проведения международных встреч и кинофестивалей. В сентябре 1940 года в Венеции прошло общее немецко-итальянское мероприятие – Неделя немецкого и итальянского кино (*Deutsch-Italienische Filmwoche*). Главный политический акцент этого смотра был сделан на документальном фильме, посвященном войне против Великобритании. В следующем году, на фоне абсолютного доминирования Германии в европейских международных отношениях, был поставлен вопрос об активизации деятельности международной организации, объединяющей кинематографию разных стран. В июле 1941 года в берлинском районе Ванзе прошло первое с начала войны заседание Международной кинопалаты. В этой встрече участвовали делегаты 16 стран, заключивших с Германией союз или оккупированных, а также представители Швеции и Испании, сохранявших нейтралитет.

⁵⁷ Дания увеличила импорт картин из Германии в среднем до 70 в год.

⁵⁸ В 1942 году из 115 завезенных в Норвегию фильмов 70 были немецкого производства, 22 – шведского, 9 – датского, 8 – итальянского, 4 – венгерского и по одному фильму финского и испанского производства. Норвежских картин в то же время было показано 5.

⁵⁹ Уже во время гражданской войны в Испании Третий рейх поставлял свои фильмы на территории, занятые войсками франкистов. В сезоне 1939/1940 первое место в испанском киноимпорте занимали США. В сезоне 1940/1941 – уже Германия (81 картина), за которой шли Соединенные Штаты (62) и Франция (18).

⁶⁰ Кинематографическая база Португалии была скудной. Лишь 30 кинотеатров из примерно 270 устраивали ежедневные сеансы. До самого конца войны подавляющее большинство показываемых картин были из США. Впрочем, и некоторые развлекательные фильмы из Третьего рейха пользовались большим успехом у португальских зрителей.

⁶¹ Немецкие кинематографисты получили тогда два кубка (в том числе кубок Муссолини), две награды за просветительские работы и две медали.

тет. В переговорах задавала тон немецкая делегация, имевшая возможность оказывать серьезное давление на кинематографистов зависимых государств. Прежде всего немцев интересовало дальнейшее противодействие влиянию американского кино, а также привлечение киноиндустрии Европы к пропаганде, отвечающей их политическим и военным интересам. Речь главным образом шла о нагнетании антисоветских настроений в связи с только что начатым вторжением в СССР. Среди собравшихся делегатов такой призыв многими был услышан. Также на встрече были проведены выборы нового руководства палаты. Пост президента, игравший малозначительную роль, немецкая сторона любезно предложила графу Дж. Вольпи, организатору и руководителю Венецианского кинофестиваля. Вице-председателями стали президент Имперской палаты кинематографии Карл Фрелих, а также представители Швеции и Румынии. Наиболее влиятельную должность генерального секретаря занял вице-президент Имперской палаты кинематографии Карл Мельцер, а штаб-квартира организации, соответственно, расположилась в Берлине, что и было закреплено в ее уставе.

В любом подходящем случае Германия старалась подчеркнуть, что Международная кинопалата создана ради гармонического сотрудничества между кинематографиями европейских стран. На деле же этой организации было предназначено стать очередным орудием экспансии Третьего рейха. Впрочем, судьбоносной роли она сыграть не успела – последнее пленарное заседание представителей стран – участниц палаты состоялось в апреле 1942 года⁶².

Одним из решений Международной кинопалаты стало возвращение Венецианскому кинофестивалю ранга международного мероприятия. Девятое по счету кинематографическое биеннале в Венеции прошло с 30 августа по 14 сентября 1941 года при участии шестнадцати стран⁶³. Учитывая политическую мотивацию организаторов в военное время, было заведомо ясно, каким работам достанутся награды – главным образом немецким или итальянским. Между тем в годы Второй мировой за пределами Германии и Италии было создано немало достойных, а порой даже выдающихся картин. В 1942 году Марсель Карне снял в оккупированной Франции фильм «Вечерние посетители» («Les visiteurs du soir»), а прямо перед освобождением – знаменитых «Детей райка» («Les enfants du paradis»). В 1943 году в Дании, которая в то время не имела в сфере кино серьезных достижений, вышел фильм Карла Теодора Дрейера «День гнева» («Vredens Dag»), который до сих пор считается одной из вершин мирового кинематографа. В период войны о таких работах не сообщалось почти ничего, поскольку, согласно официальной установке, признания могли добиться лишь немецкие или итальянские режиссеры.

Осенью 1943 года в курортном городке Эшторил под Лиссабоном состоялась так называемая Первая Международная выставка кинотехники и киноискусства. На фоне представленных на ней заурядных картин сравнительно немногочисленных стран-участниц Третий рейх мог рассчитывать на успех. Первой из показанных на выставке немецких работ была драма «Занесенные следы» («Verwehte Spuren») с Кристиной Зёдербаум в главной роли⁶⁴, которая получила ожидаемые положительные, хотя и сдержанные отклики. Зато с энтузиазмом был встречен цветной «Мюнхгаузен» («Münchhausen»), снятый на пленке «Агфакolor». Высокие оценки в португальской прессе получил и короткометражный балетный фильм «Ритм и цвет» («Rythmus und Farbe»), тоже цветной, в котором выступили прославленные немецкие танцовщицы сестры Хёпфнер. Для немцев было особенно важно, чтобы Третий рейх выглядел как минимум не хуже в сфере съемок в цвете – на фоне США, которые ранее лидировали в этой области. Немецкую кинематографию на лиссабонской выставке представляла супруже-

⁶² В нем приняли участие Бельгия, Протекторат Богемии и Моравии, Болгария, Хорватия, Дания, Финляндия, Германия, Италия, Норвегия, Нидерланды, Румыния, Словакия, Испания, Швеция и Венгрия.

⁶³ В фестивале участвовали Германия, Италия, Болгария, Бельгия, Хорватия, Дания, Финляндия, Норвегия, Нидерланды, Румыния, Испания, Швейцария, Швеция, Словакия, Турция и Венгрия.

⁶⁴ Картина 1938 года студии «Маестик-фильм ГмбХ», реж. Файт Харлан.

ская пара, режиссер Георг Якоби и известная актриса Марика Рёкк, чей фильм «Танец с кайзером» («Tanz mit dem Kaiser») пользовался на выставке большим успехом.

1–10 октября 1943 года немцы принимали участие в другом международном смотре, который организовали власти Базеля в Швейцарии. Там были показаны старые и новые фильмы стран, принимавших участие в войне, в частности из США, Германии, СССР, Франции и Великобритании. Немецкая сторона представила картины, в которых снялись самые выдающиеся актеры, такие как Ганс Альберс, Эмиль Яннингс и Вернер Краус. Зрителям предложили вспомнить и «Олимпию» Лени Рифеншталь. Без восторгов прошла демонстрация картины прославленного режиссера Георга Вильгельма Пабста «Парацельс» («Paracelsus»), а пропагандистская лента «Я обвиняю» («Ich klage an»), поднимающая тему эвтаназии, была встречена с откровенной неприязнью. Они демонстрировались лишь на закрытом просмотре. Неоспоримый успех имел лишь «Мюнхгаузен», столь же высоко оцененный в Базеле, как и ранее в Лиссабоне.

Уже с 1933 года в Третьем рейхе ощутимо уменьшался объем импорта зарубежных фильмов. Их покупку предворяли процедуры тщательного отбора. Прежде всего нельзя было ввозить картины, в той или иной степени враждебные идеям, которые провозглашал гитлеризм. Категорически запрещалось ввозить и фильмы, в которых играли актеры-евреи либо выпущенные студиями, имевшими в нацистских кругах репутацию еврейских. Такой запрет относился и к «арийским» актерам и режиссерам, если они не скрывали своей недружественной позиции по отношению к гитлеровскому режиму. Те же критерии действовали при публикации в прессе информации о зарубежных фильмах и актерах. Чуть ли не сразу после прихода нацистов к власти с экранов было снято тринадцать советских и одиннадцать американских картин.

Решение о допуске тех или иных иностранных фильмов на немецкие экраны принимало Министерство пропаганды после разрешения комитета цензуры (*Filmprüfstelle*) и специального органа, контролирующего обмен фильмами с другими странами (*Kontingentstelle-Berlin*).

Лишь небольшая часть кинолент, импортированных из-за рубежа, дублировалась на немецкий язык: в 1933–1945 годах всего 37 фильмов. И лишь 30 полнометражных картин того периода (главным образом художественных) были созданы совместно с зарубежными продюсерами. В качестве партнеров выступали следующие кинематографии: итальянская, венгерская, австрийская (по пять фильмов), швейцарская (четыре), польская, японская (по два), швейцарско-венгерская, испанская, американская, югославская, нидерландская, шведская и норвежская⁶⁵ (по одному).

Данные по зарубежным полнометражным фильмам, показанным на экранах кинотеатров Третьего рейха в 1933–1938 годах, суммированы в таблице 11 (см. в приложении).

Зарубежное кино на экранах Третьего рейха представляли прежде всего американские фильмы. По сравнению с периодом до 1933 года количество картин, приобретаемых в США, значительно уменьшилось, однако у немецких зрителей продукция Соединенных Штатов имела успех, а некоторые ее образцы, например известные фильмы «с доктором Килдейром», и вовсе пользовались большой популярностью. Постепенно количество американских фильмов, доходивших до зрителей в Германии, становилось все меньше, что было связано с ожесточенной борьбой немецкой киноиндустрии с заокеанской соперницей.

В 1939 году на экраны Третьего рейха попало уже лишь 20 картин из США, что, однако, составляло более половины беспрецедентно скромного немецкого импорта. В официальных изданиях до самого 1939 года рекламировались киностудии «Парамаунт», «XX век Фокс»,

⁶⁵ Речь идет о высоко оцененном просветительском фильме 1938 года «Симфония Севера» («Symphonie des Nordens»), показывающем красоту горных пейзажей Норвегии, который в сотрудничестве с норвежцами выпустила «Уфа» (реж. Юлиус Сандмайер). В прологе выступила Элинор Гамсун, дочь Кнута Гамсуна.

«Коламбия», «Юниверсал» и в первую очередь «Метро-Голдвин-Майер». Последняя из этих студий имела свои представительства в Берлине, Дюссельдорфе и Франкфурте-на-Майне, а через некоторое время после аншлюса – и в Вене. Гитлеровская пресса получала подробные инструкции, которые содержали запреты писать в одобрительном ключе о тех или иных американских актерах или фильмах, а порой и упоминать о них. Так, например, в 1936 году были запрещены публикации положительного характера о Чарли Чаплине, а в 1937 году – о Грете Гарбо. При этом, однако, знаменитый фильм «Королева Кристина» («Queen Christina»), в котором сыграла эта актриса, пользовался в гитлеровской Германии большим успехом. По тактическим соображениям в предвоенные годы прессе позволялось положительно высказываться о Марлен Дитрих; рекламировались и американские фильмы, в которых она играла.

Решительные действия против американских фильмов были предприняты гитлеровцами в начале 1940 года. Фриц Хипpler получил от руководства Министерства пропаганды приказ конфисковать все фильмы США, имевшиеся в распоряжении прокатных компаний⁶⁶. Однако в самих кинотеатрах показывать их пока не запрещалось, что отнюдь не было случайностью. Третий рейх еще не вел войну с Соединенными Штатами, так что ему требовалась причина, позволявшая оправдать исчезновение американских картин с экранов. Создать нужный предлог помогли боевые гитлеровские организации, устраивавшие скандалы на киносеансах. В итоге американской стороне объясняли, что запретительные меры связаны с трудностями в обеспечении общественного порядка. Когда нацистская Германия и США официально объявили друг другу войну, показы американских картин в Третьем рейхе прекратились окончательно (см. в приложении таблицу 12).

Действуя через находящуюся под ее влиянием Международную кинопалату, Германия намеревалась перекрыть американским картинам доступ и на экраны других европейских стран. Но запланированный бойкот, который должен был начаться 1 января 1943 года, удалось провести лишь в ограниченном виде. Последовать рекомендациям немцев согласились только Италия и союзные балканские государства. Нейтральные страны не стали участвовать в бойкоте, мотивируя свой выбор опасениями перед экономическими санкциями, которые могли наложить на них США⁶⁷. Но Третий рейх применял карательные меры к тем странам, которые не выполнили его рекомендации. В 1943 году во время проверки на шведском судне «Дроттнингхольм» гитлеровцы конфисковали переправляемые в Швецию киноплёнки из Соединенных Штатов, объявив, что это были антинемецкие пропагандистские материалы.

Довольно часто в репертуаре кинотеатров гитлеровской Германии можно было встретить картины из Австрии, которые не требовали ни перевода, ни дублирования. Впрочем, австрийская продукция во многих отношениях была крайне зависима от Германии. Кроме того, внутренний рынок Австрии был недостаточно емким, поэтому зачастую производство фильма могло окупиться лишь в том случае, если его удавалось экспортировать в Третий рейх. Таким образом, австрийские кинематографисты сильно зависели от вкусов и потребностей немецких зрителей.

Третье место в списке стран, экспортировавших фильмы в Германию, занимала Франция. С большим успехом проходили сеансы немецких версий картин Жака Фейдера: весьма популярной в свое время исторической комедии нравов «Героическая кермесса» («La Kermesse héroïque»; немецкое название – «Die klugen Frauen»), вышедшей в 1935 году⁶⁸, и драмы из жизни цирковых артистов 1938 года «Люди странствий» («Les Gens du voyage»; немецкое

⁶⁶ См.: Boelcke W.A. Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium. Stuttgart, 1966.

⁶⁷ См.: Das Film – Dreieck Berlin – Paris – Rom // Die Zeitung (London). 1943. 7. August.

⁶⁸ На Венецианском кинофестивале Фейдер получил кубок министра культуры Италии за лучшую режиссерскую работу. Режиссером немецкого дубляжа был Артур Мария Рабенальт.

название – «*Fahrendes Volk*»)⁶⁹. В 1937–1938 годах французы даже попытались наладить с концерном «Уфа» сотрудничество по созданию французских фильмов⁷⁰. Еще в начале 1939 года на немецкие экраны вышли две картины французского производства, однако уже не за горами была война, которая принципиально изменила характер германо-французского сотрудничества. В сентябре 1939-го французские фильмы окончательно исчезли с немецких экранов. Ситуация мало изменилась даже после создания коллаборационистского правительства в Виши. За исключением немногочисленных лент Германия во время войны продолжала бойкотировать французскую кинематографию.

В сентябре 1939 года на территории Третьего рейха были запрещены показы ранее закупленных фильмов из Великобритании, впрочем и без того немногочисленных. Власти отдавали себе отчет в том, что и новые английские фильмы не должны попадать на экраны немецких кинотеатров, но одно исключение они все-таки сделали. Во время весеннего наступления 1940 года во Франции немцам удалось раздобыть копию английского фильма «У льва есть крылья», режиссер которого Александр Корда, не слишком заботясь о фактах, показал последствия налета британской авиации на портовый город Киль. Геббельс решил воспользоваться этой режиссерской вольностью в целях антибританской пропаганды, так что фильм, получивший немецкое название «*Der Löwe hat Flügel*», в сопровождении соответствующих комментариев и фрагментов кинохроник Третьего рейха был показан на киносеансах в Берлине, организованных Министерством пропаганды для иностранных и отечественных журналистов. После перемонтажа эта картина, в соответствии с пожеланием Геббельса, должна была быть передана в прокат, однако немецкие города уже успели убедиться, что у британского льва действительно есть крылья. В сложившейся ситуации Геббельсу пришлось отказаться от реализации своего замысла.

Нормализация отношений с Польшей выразилась, в частности, в появлении на экранах Третьего рейха семи польских художественных фильмов. По вопросу «арийской» принадлежности поляков, работавших в кино, Берлин не стал занимать принципиальную позицию, по крайней мере в период, когда нуждался в добрососедских отношениях с Польшей. Наиболее красноречивый пример – Ян Кипура, в соответствии с Нюрнбергскими расовыми законами являвшийся «полуевреем». Выпущенная в Польше картина «Приговор к жизни» («*Wyrok życia*»; 1933) была показана немецкой аудитории под названием «*Kreuzweg einer Liebe*». В Берлине даже организовали ее премьеру, пригласив исполнительниц главных ролей Ирену Эйхлер и Ядвигу Анджеевскую, а также официальных лиц немецкого кинематографа⁷¹. Однако особой любви немецких зрителей эта мелодрама не снискала. Зато в том же году большой успех ожидал польскую комедию «Разве Люцина девушка?» («*Czy Lucyna to dziewczyna?*»; немецкое название – «*Ist Luzie ein Mädel?*»). В 1937 году на экраны Третьего рейха вышел фильм «Черная жемчужина» («*Czarna perła*»; немецкое название – «*Schwarze Perle*»), а в 1938-м – «Его большая любовь» («*Jego wielka miłość*») со Стефаном Ярачем в главной роли. В немецких кинотеатрах эта лента шла под названием «*Seine grosse Liebe*» и пользовалась большой популярностью.

Первой работой, созданной в рамках немецко-польской копродукции, стала драма, посвященная Августу Сильному, королю Польши и саксонскому курфюрсту. Торжественная премьера этой весьма тенденциозной картины, прославляющей немецкое влияние на Польшу, состоялась в 1936 году в Дрездене. Консул Польской Республики в Лейпциге писал о ней в докладе: «17 числа сего месяца в Дрездене прошла мировая премьера фильма „Август Сильный“, организованная силами Польско-немецкого института в Берлине. Среди прочих

⁶⁹ Фильм получил медаль за художественное оформление на Венецианском кинофестивале.

⁷⁰ В 1937–1938 годах фирма «Уфа-Плоквин-продукцион» занималась производством французских картин в Берлине.

⁷¹ См.: *Jewsiewicki W. Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939)*. Łódź, 1967. S. 42.

премьеру почтил своим присутствием посол РП Юзеф Липский, прибывший из Берлина. В церемонии приняли участие все члены саксонского правительства во главе с наместником Мучманом, обер-бургомистр Цёрнер, высшие представители местного военного руководства, а также член королевской семьи Саксонии. После премьеры в салонах ратуши состоялся званый вечер. Саксонская пресса широко освещает прибытие в Дрезден г-на посла Липского, полагая, что честь, оказанная городу, усилит связи, объединяющие Дрезден с Польшей»⁷².

Торжественные премьеры «Августа Сильного» с участием польских артистов, равно как и официальных лиц Германии и Польши, прошли также в Лейпциге⁷³ и Берлине. Впрочем, использование этого фильма для демонстрации дружественного отношения к Польше имело свои пределы. Например, в августе 1936 года вице-консульство Польской Республики в Элке докладывало, что «Август Сильный» показывался в этом городе «не в течение всей недели, как это обычно происходит с другими фильмами, а лишь два дня. Поскольку некоторые диалоги в данной картине звучат на польском языке, можно предположить, что она была снята с экранов из опасений перед полонизацией мазуров»⁷⁴.

Другим фильмом, созданным в сотрудничестве с Польшей – вернее польской фирмой «Тобис» в Варшаве, – была музыкальная комедия «Дипломатическая жена» («Dyplomatyczna żona»; немецкое название – «Abenteuer in Warschau»), представлявшая собой киноадаптацию оперетты Франца Гроте «Немного комедии» («Ein bisschen Komödie»). На экраны немецких кинотеатров она вышла в 1938 году, однако оставалась там не слишком долго, поскольку на горизонте польско-немецких отношений постепенно стали сгущаться тучи. Режиссером немецкой версии выступил опытный Карл Безе, польской – Мечислав Кравич. В съемках приняли участие самые известные актеры: Ядвига Кенда (выступившая и в немецкой версии), Мечислава Цвиклиньская, Иго Сым, Лода Халама, Юзеф Кондрат, Тадеуш Френкель и Александр Жабчиньский. Сценарий и диалоги написал Конрад Том, тексты песен – Ежи Юрандот. В фильме принял участие также хор Юранда⁷⁵. В Германии эта картина восторгов не вызвала, в кинотеатрах шла недолго, а ее польскую версию Ежи Теплиц охарактеризовал как «заурядную коммерческую комедию салонного типа». Немало вопросов возникло и в связи с ее производством – немецкая сторона совершенно не выполнила своих договорных обязательств.

Незадолго до войны Германия приобрела еще несколько польских фильмов. «Тобис» заплатил 5,5 тыс. марок за «Любовные маневры» («Manewry miłosne»), 7 тыс. за «Страхи» («Strachy») и 6 тыс. за «Роберта и Бертрама» («Robert i Bertram»). В то же время «Уфа» приобрела «Знахаря» («Znachor») и «Забытую мелодию» («Zapomniana melodia»). Еще в марте 1939 года Германия купила права на показ фильма «Павел и Гавел» («Paweł i Gaweł»). Ни одна из перечисленных картин так и не дошла до немецкого зрителя.

Помимо художественных фильмов из Польши, кинотеатры Третьего рейха показывали – в качестве дополнений к ним – польские короткометражные работы. Больше всего немецкой аудитории нравились короткометражки «Полесье» («Polesie») и «Три киноэтюда» («Trzy etiudy filmowe») с музыкой Шопена. В 1936 году кинематографисты концерна «Уфа» сняли в Польше несколько короткометражек, в том числе посвященных Варшаве, Кракову и Вильне. Польша выступила с протестом против показа в Германии работы о Вильне, утверждая, что авторы фильма тенденциозно изобразили бедность жителей этого города, причинив вред польскому государству⁷⁶.

⁷² AAN-Warszawa. MSZ. Nr 4814. S. 3.

⁷³ Ibid. S. 4–5.

⁷⁴ Ibid. S. 6.

⁷⁵ Хор Юранда (1932–1950) – польский мужской вокальный коллектив, созданный Ежи Кошущим, выступавшим под псевдонимом Юранд. В репертуар его входили романсы и куплеты. – *Примеч. перев.*

⁷⁶ AAN-Warszawa. Ambasada RP Berlin. № 2465. F. 4, 32.

Летом 1938 года на XVIII Международной восточной выставке во Львове впервые был создан кинопавильон, позволявший странам-участницам демонстрировать свою кинопродукцию. Большой интерес к нововведению проявила Германия. В результате на выставке были показаны картины высшей категории: «Отчизна» («Heimat») с Царой Леандер, «Занесенные следы» с Кристиной Зёдербаум, «Тайный номер ЛБ 17» («Geheimzeichen LB 17»), «Люди странствий» («Fahrendes Volk») и «Предатель» («Verräter»). Немцы рекламировали и снятые ими в Польше просветительские фильмы, посвященные Кракову, Вильно, гуралям и гуцулам, а также народным обычаям. Кроме того, Германия с гордостью демонстрировала свою киноаппаратуру, используемую во многих кинотеатрах Польской Республики, а том числе в знаменитом варшавском «Палладиуме».

В феврале 1939 года поляки провели очередную акцию бойкотирования немецкого кино. Непосредственным поводом для нее послужили газетные сообщения о том, что власти Вольного города Данциг дискриминируют учащихся там польских студентов. Главными центрами бойкота стали Торунь, Познань, Краков и Львов. Меньший интерес к акции проявили Варшава и Силезия. К последним немецким картинам, показанным в некоторых регионах Польши, относятся «Сержант Берри» («Sergeant Berry»; 1938) с Хансом Альберсом в роли сотрудника американской полиции (фильм был очень хорошо принят польской публикой) и «Танец на вулкане» («Der Tanz auf dem Vulkan»; 1938) с Густавом Грюндгенсом в главной роли. Этот шумевший фильм был непросто для восприятия, что отразилось на его посещаемости.



Афиша к фильму «Предатель»

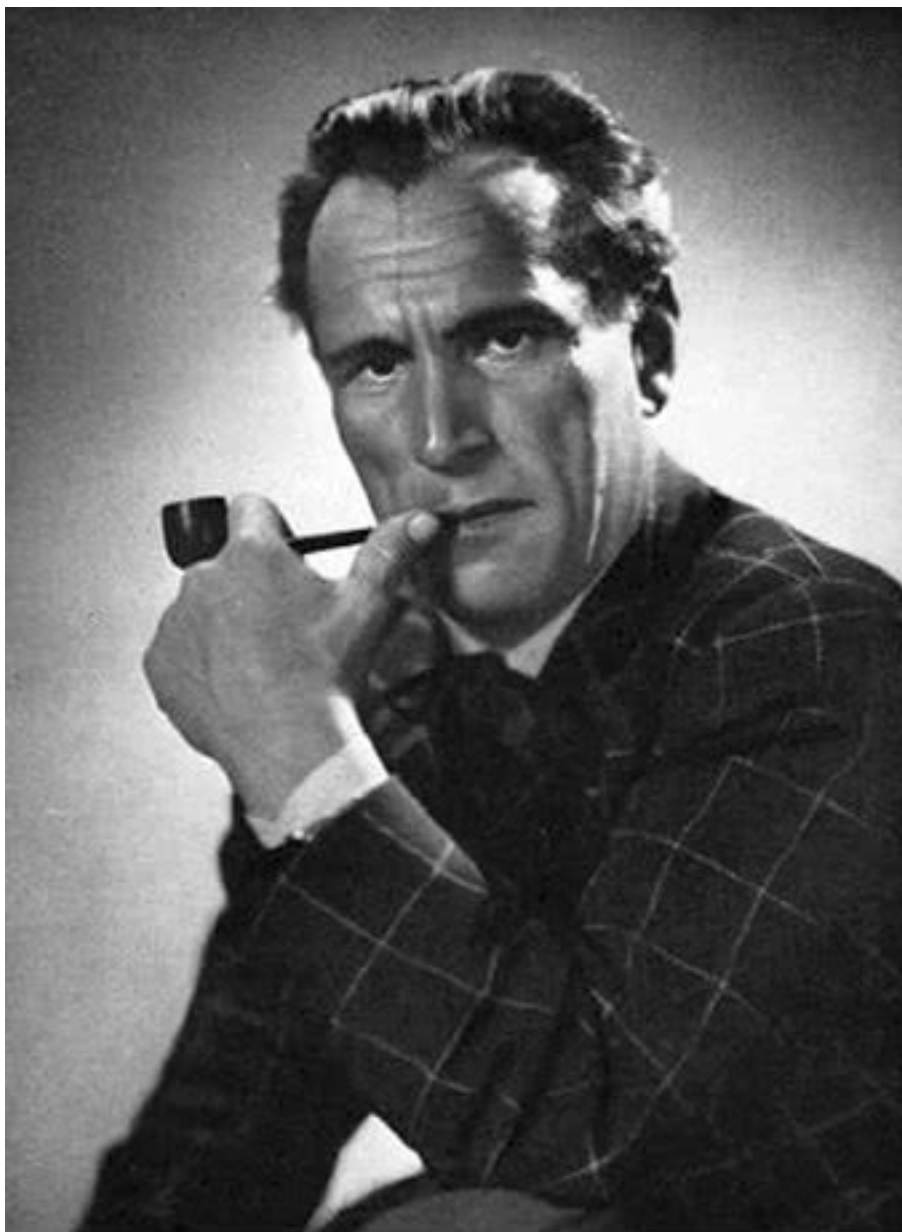
16 мая 1939 года на пленарном заседании руководства Союза польских объединений кинотеатров было принято следующее постановление: «В силу того, что германская сторона нарушила условия польско-немецкого договора о кино, заключенного в январе 1937 года, и на 51 немецкий фильм, показанный в Польше с того момента, Германия ответила приобретением 7 фильмов, из которых показан был один, Союз польских объединений кинотеатров считает договор расторгнутым по вине германской стороны и запрещает всем своим членам – владель-

цам кинотеатров по всей Польше проводить показы картин немецкого производства или озвученных на немецком языке».

Несмотря на то что запрет был мотивирован подобным образом, общественное мнение трактовало его как ответ на беспрецедентное усиление антипольской пропаганды в Германии.

Со схожими трудностями в области экспорта кино в Третий рейх столкнулась и кинематография Италии, так что немецкие зрители нечасто имели возможность знакомиться с итальянскими картинами. В тот период гитлеровская пропаганда называла лучшим фильмом Италии выпущенный в 1936 году «Алькасар» (реж. Аугусто Дженина), посвященный фашистам – защитникам Толедо. В немецких кинотеатрах эта картина демонстрировалась продолжительное время. В 1937 году широкое признание получил исторический фильм «Кондотьеры» («Condottieri»), снятый немецким режиссером Луисом Тренкером, который также исполнил в нем главную роль. Для зрителей Третьего рейха была подготовлена немецкая версия этой ленты. Заметное увеличение импорта итальянских картин в Германию произошло в 1938 году, в период политического сближения между Берлином и Римом. Следует отметить, что итальянская кинопромышленность развивалась в это время быстрыми темпами и в 1939 году достигла своего пика, выпустив 90 картин. Таким образом, перед ее немецким адресатом открывался значительно более широкий выбор. В 1939 году Третий рейх приобрел у Италии уже 10 фильмов, а в последующие годы вышел на первое место в списке импортеров итальянских фильмов⁷⁷. Немецкие продюсеры охотно пользовались итальянскими студиями («Чинечитта» в Риме), а в 1941 году было заключено соглашение, по которому фильмы, снимаемые немцами в павильонах Италии, следовало считать полностью произведенными Третьим рейхом. Также состоялась отмена квот, которой воспользовалась прежде всего немецкая сторона для наращивания киноэкспорта в Италию. Одновременно в странах фашистского блока наблюдалась постоянная борьба двух кинематографий за увеличение своего влияния.

⁷⁷ По официальным данным на май 1943 года, общая годовая выручка от продажи итальянских картин составляла 102 млн лир, при этом Германия закупила фильмов на 53 млн лир, Греция – на 11 млн, Румыния – на 7 млн, Испания – на 6 млн.



Режиссер Луис Тренкер

Аналогичная ситуация сложилась и в отношениях между Третьим рейхом и Венгрией, которая в годы войны вышла на третье место по объему кинопроизводства после Германии и Италии. При этом импорт венгерских фильмов как в довоенный период, так и после него был очень незначителен, а обоюдное снятие квот немецкая сторона использовала прежде всего в интересах собственного экспорта. Продюсеры Германии довольно часто работали в венгерских съемочных павильонах («Хунния» в Будапеште), а фильмы, произведенные ими в Венгрии, с 1942 года признавались исключительно продукцией Третьего рейха, как и в случае с Италией.

Сотрудничество немцев с японской кинематографией началось в 1937 году с фильма «Дочь самурая» («Die Tochter des Samurai»). Эта картина, снятая д-ром Арнольдом Фанком с участием японских актеров, имела явный пропагандистский характер⁷⁸. В ней рассказывалось о судьбе молодого японца, выпускника немецкого вуза (намек на передовую роль немец-

⁷⁸ Фильм, сценарий которого написал сам режиссер, получил квалификационную оценку «ценный в государственно-политическом и художественном отношении».

кого образования), желающего связать свою жизнь с девушкой-немкой, хотя в Японии у него есть невеста. Тем не менее в этой драматической истории одерживают верх чувства гордой японки (авторы умело избегают изображения расового конфликта)⁷⁹, а герой фильма в конце перебирается в Маньчжурию, чтобы работать там на благо своей родины (тем самым легитимируются японские завоевания в Китае). Другой пример совместной продукции – фильм «Священная цель» («Das heilige Ziel»), который в 1942 году снял режиссер Кошо Номура. Темой фильма стала подготовка Японии к зимним Олимпийским играм 1939 года. Гитлеровская цензура охарактеризовала эту пропагандистскую ленту как «ценную в политическом отношении». Японские фильмы начали поступать в Третий рейх только во время войны, и то в небольшом количестве. Большой известностью в Германии пользовались картина «Утренняя заря» («Morgenröte»; японское название – «Li Ming»), посвященная японской «культурной миссии» в Китае, и фильм «Дикие орлы Японии» («Nippons wilde Adler»), прославляющий летчиков японской авиации. В 1942 году в рамках совместного производства Германии и Италии был выпущен фольклорно-пропагандистский фильм о Японии как союзном государстве, получивший название «Япония, страна восходящего солнца» («Nippon, das Land der aufgehenden Sonne»)⁸⁰.

Немецкие фильмы доходили до Японии в небольшом количестве и с опозданием из-за проблем с транспортировкой. Картины эти служили конъюнктурным пропагандистским целям. 28 сентября 1944 года в трех главных кинотеатрах Токио состоялась премьера антипольского фильма «Возвращение домой» («Heimkehr»), организованная как торжественное государственное мероприятие.

⁷⁹ Несмотря на все более крепкий союз с Японией, в Третьем рейхе очень негативно воспринимались смешанные немецко-японские браки. Особенно убедительно это показывает случай из жизни известного немецкого актера на роли героев-любовников Виктора де Ковы (см. с. 77–78 настоящего издания).

⁸⁰ Реж. Герхард Ниденштрасс. Фильм был отмечен цензурой как «ценный в государственно-политическом и художественном отношении», «ценный для культуры» (kulturell wertvoll), «служащий народному образованию» (volksbildend), «обучающий фильм» (Lehrfilm).

Кинематографисты

Я не имею обыкновения проявлять на сцене свои политические взгляды, какими бы они ни были, ведь на ней я должен следовать своей профессии, то есть доносить до публики замыслы писателя...

В. Краус. Спектакль моей жизни

На раннем этапе руководство нацистов прилагало большие усилия, чтобы в Третьем рейхе остались все выдающиеся деятели культуры и искусства, в том числе кинематографисты. Сам Геббельс пытался в личной беседе склонить к сотрудничеству Фрица Ланга, одного из известнейших немецких режиссеров. Когда Ланг обратил внимание на свое частично еврейское происхождение, министр ответил, что не будет это учитывать ввиду заслуг режиссера в годы Первой мировой войны. Тем не менее знаменитый создатель фильмов о докторе Мабузе не принял сделанного ему предложения и, оставив все, покинул Германию. 29 марта 1933 года цензура запретила его картину «Завещание доктора Мабузе».

Из гитлеровской Германии уехал и молодой высокоодаренный режиссер Роберт Сьодмак. Он дождался выхода своего нового фильма, показы которого, впрочем, скоро были запрещены при далеко не самых банальных обстоятельствах. Австрийский писатель Стефан Цвейг впоследствии вспоминал: «Уже в первые дни нового режима <...> по всей Германии <...> показывали фильм, основанный на моей новелле „Жгучая тайна“ – и под тем же названием⁸¹. Фильм не вызывал никаких подозрений. Но уже на следующий день после пожара в Рейхстаге <...> было замечено, что перед плакатами и рекламными объявлениями кинотеатров собираются люди, подмигивают друг другу, смеются или с пониманием подталкивают друг друга локтями. В тот же вечер приехали полицейские на мотоциклах; фильм запретили, а наутро в газетах и на рекламных тумбах от „Жгучей тайны“ не осталось и следа»⁸².

Покинули Германию и многие другие режиссеры, опасавшиеся преследований. Эмигрантами стали Макс Офюльс, Рихард Освальд (он подвергся нападкам за свои старые «порнографические» работы), Поль Циннер, Альфред Зейслер, Фридрих Цельник и знаменитый продюсер Эрих Поммер. Из гитлеровской Германии также уехали болгарский режиссер Златан Дудов и бывший советский режиссер Федор Оцеп. Из числа наиболее известных сценаристов эмигрантами стали Карл Майер и Билли Уайлдер, позднее снискавший себе славу в качестве режиссера, а из композиторов, писавших музыку к фильмам, – Фридрих Холлендер и Пауль Дессау. Эмигрировала из Германии и целая плеяда актеров, в том числе Рихард Таубер, Альберт Бассерман, Эрнст Дойч, Фриц Кортнер, Макс Хансен, Конрад Фейдт, Зигфрид Арно, Отто Вальбург, Александр Моисси и Феликс Брессарт. Покинули гитлеровскую Германию и актрисы Элизабет Бергнер, Грете Мошейм, Фрици Массари, Люци Маннгейм и Роза Валетти. На родину отказалась вернуться Марлен Дитрих, хотя преследование по «расовым» мотивам ей не грозило.

Покинувших страну «неарийских» представителей кино впоследствии ждала месть Геббельса. Был даже снят «просветительский» фильм «Евреи без масок» («Juden ohne Maske»), о котором сообщалось следующее: «Перед нами отвратительные гримасы какого-нибудь Кортнера и других подобных преступников, орудующих в немецкой культуре».

Марлен Дитрих, жившая в США, в 1934 году планировала посетить родину и даже села на немецкий корабль, отправлявшийся в Европу. Однажды во время еды всем пассажирам-немцам было велено встать с мест, поскольку по радио должен был выступить сам Гитлер. Это

⁸¹ «Brennendes Geheimnis», производство «Тональ-фильм ГмбХ».

⁸² Zweig S. Świat wczorajszy. Warszawa, 1958. S. 443–444.

была знаменитая речь фюрера, произнесенная после подавления «путча Рёма». «Поскольку я была немкой, – вспоминала об этом инциденте актриса, – я стояла и слушала. Но именно тогда я поняла, что в Германии настала страшная пора и все, что говорилось на этот счет в Америке, оказалось правдой. Во время стоянки судна в Шербуре я высадилась и продолжать путь в Германию не стала»⁸³.

А между тем новые правители страны весьма рассчитывали на возвращение великой кинозвезды. Гитлер дважды предлагал актрисе вернуться в Германию, суля невероятные материальные условия. Дипломатический представитель Германии в Лондоне Риббентроп лично пытался связаться с Марлен Дитрих во время ее пребывания в Великобритании, однако актриса даже не согласилась на встречу с ним. Заманивал ее и Геббельс, старавшийся быть более конкретным в своих обещаниях. За каждый фильм с ее участием он предлагал актрисе 50 тыс. фунтов стерлингов, а также полную свободу в выборе тем, продюсеров и режиссеров. Тем не менее и Геббельса ждал отказ, хотя какое-то время ему казалось, что успех близок. Таковы свидетельства на этот счет, которые, возможно, не во всех деталях соответствуют фактам.

На сотрудничество с новым режимом пошли те, кому хотелось (или пришлось) остаться в Германии. Некоторые решили сохранять нейтральную позицию, иные же видели в новой системе шанс сделать быструю и яркую карьеру. Впрочем, ни те, ни другие не могли тогда предвидеть, какой оборот примут политические события в Германии. А когда нацизм укрепился у власти, все они в большей или меньшей степени оказались вовлечены в работу машины гитлеровской пропаганды.

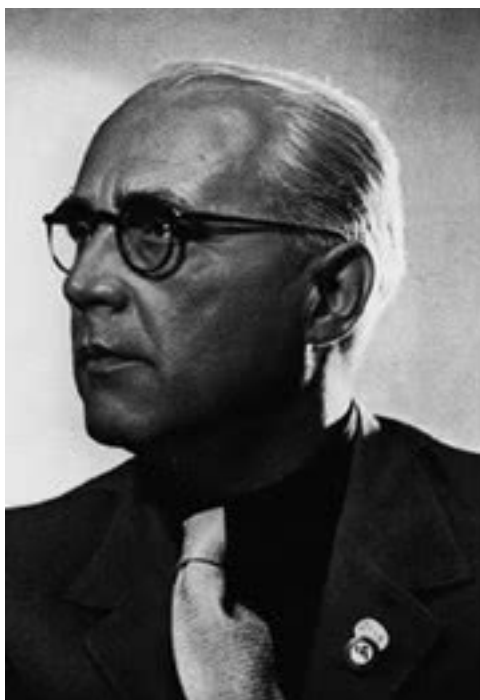
⁸³ Цит. по: *Noa W. Marlene Dietrich*. Berlin, 1966. S. 16.

Кинорежиссеры

Список фамилий режиссеров художественных фильмов Третьего рейха имеет весьма внушительный вид: к 28 февраля 1939 года в Профессиональном кинообъединении (Fachschaft Film) Имперской палаты кинематографии было зарегистрировано 168 режиссеров, в том числе одна женщина. Само слово «режиссер», пришедшее из французского языка, исчезло – в начале войны вместо него ввели термины «шпиляйтер» (Spielleiter) и «фильмгештальтер» (Filmgestalter). Не менее внушительен список режиссеров документальных и просветительских фильмов. Попробуем охарактеризовать самые значимые фигуры немецкого кино, причем не только с точки зрения художественных и политических качеств их работ, но и с учетом количественных данных. Среди авторов полнометражных фильмов за 1933–1945 годы около 80 режиссеров сняли более трех картин каждый, а 45 могли зачислить в свой актив по десять художественных фильмов и более. Перечень режиссеров с указанием числа снятых ими кинолент за каждый год содержит таблица 13 (см. в приложении).

Самым плодовитым режиссером Третьего рейха оказался Карл Безе, чья карьера началась в 1919 году. Все свои фильмы он снимал в жанрах комедии и фарса, не претендуя на высокую художественность, поэтому несмотря на внушительный список снятых им лент его имя крайне редко встречается в киноведческой литературе. В годы Третьего рейха Безе продолжал создавать чисто развлекательные легкие комедии. Другие режиссеры подобного типа, принадлежавшие к тому же поколению, – Фред Сауэр, Рейнгольд Шюнцель и Рихард Эйхберг. Все трое завершили карьеру в Германии еще до начала войны и не сыграли никакой роли в истории гитлеровского политического кино.

Из других режиссеров, начавших профессиональный путь еще во времена немого кино и продолжавших свою деятельность в Третьем рейхе, не избегая при этом политических тем, следует упомянуть Герхарда Лампрехта, Иоганнеса Мейера, Эриха Вашнека, Луиса Тренкера (который также был продюсером и исполнителем главных ролей в своих знаменитых горных картинах) и Карла Фрелиха.



Режиссер Карл Фрелих

Фрелих, известный по немалому числу довольно громких фильмов периода Веймарской республики, занимал ведущую позицию среди режиссеров Третьего рейха. Он возглавлял собственную студию до момента ее поглощения «Уфа», а затем сотрудничал исключительно с этим концерном. Хотя он был весьма традиционен, в нацистской Германии его фильмы пользовались признанием как за художественные, так и за политические достоинства. В 1939 году Гитлер дал Фрелиху звание профессора, а Геббельс назначил его на должность президента Имперской палаты кинематографии. Активное сотрудничество с геббельсовским пропагандистским аппаратом стало причиной, по которой ему в течение нескольких лет после окончания войны было запрещено работать в кино.

Ведущими представителями музыкального кинематографа оставались такие опытные режиссеры, как Геза фон Больвари, Георг Якоби и близкий к венскому кинематографу Эмерих В. Эмо. В 1933 году к ним присоединился австрийский режиссер и актер Вилли Форст, который завоевал большую популярность среди зрителей Третьего рейха в качестве автора музыкальных фильмов.

Необыкновенно опытного сотрудника гитлеровская кинематография обрела в лице Ганса Штайнхофа. Этот режиссер без тени сопротивления согласился оказывать услуги геббельсовской пропаганде, поэтому многие работы, имевшие ярко выраженную политическую окраску, связаны с его именем, – начиная с получившего дурную славу фильма 1933 года «Юный гитлеровец Квекс» («Hitlerjunge Quech»). На подобное сотрудничество пошел и Карл Антон, который в 1936 году снял антисоветскую картину «Белые рабы» («Weisse Sklawen»), известную также под названием «Линкор Севастополь» («Panzerkreuzer Sewastopol»). Гитлеровская пресса назвала ее «антибольшевистским батальным фильмом» («ein Kampffilm gegen den Bolschewismus»). Политические темы Антон не обходил стороной и в своих следующих режиссерских и сценарных работах.



Режиссер Геза фон Больвари



Режиссер Ганс Штайнхоф

К числу опытных режиссеров, вступивших на путь сотрудничества с кинематографией Третьего рейха, принадлежат также Франк Висбар и Герберт Зельпин. Первый снял до войны восемь фильмов, отвечавших требованиям существующей политической ситуации, а затем эмигрировал и в 1939–1956 годах занимал довольно прочную позицию в киноиндустрии США. Зельпин после короткого периода «политического нейтралитета» стал выпускать работы пропагандистского характера: «Секретные материалы WB1» («Geheimakte WB1»; 1942), «Карл Петерс» («Carl Peters»; 1941), «Пандур Тренк» («Trenck, der Pandur»; 1943) и «Титаник» («Titanik») – фильм о знаменитой катастрофе трансатлантического лайнера, ставший последней работой режиссера. По доносу Зельпин был арестован за оскорбительные высказывания о вермахте и погиб в тюремной камере берлинского гестапо.

Уже в первые дни национал-социалистического режима полным признанием со стороны новой власти стал пользоваться Густав Учицки. Одна из дебютных его киноэпопей – фильм «Рассвет» («Morgenrot»; 1933), посвященный подводной войне с Великобританией, – совершенно случайно стала первой картиной, которую посмотрел Гитлер после вступления в должность канцлера. За время нацистского правления Учицки снял 15 художественных фильмов; до аншлюса – в павильонах Берлина, а после 1938 года – в Вене, где он родился и воспитывался, будучи мальчиком из сиротского приюта. Наиболее характерными его картинами берлинского периода стали «Беженцы» («Flüchtlinge»; 1933) и на шумевшая историческая драма «Дева Иоанна» («Das Mädchen Johanna»; «Уфа», 1935), посвященная Жанне д'Арк, с прекрасным актерским составом⁸⁴ и сценарием, написанным постоянным партнером Учицки Герхардом Менцелем при активном личном участии Геббельса. Неудивительно, что этот фильм, отмеченный цензурой как «особо ценный в политическом и художественном отношении», был воспринят оккупационными властями как пропагандистский и не подлежащий дальнейшему распространению. Свое сотрудничество со студиями Берлина

⁸⁴ В фильме в числе прочих снимались Ангела Саллокер (в главной роли), Густав Грюндгенс, Генрих Георге, Рене Дельтген, Эрих Понто, Теодор Лоос, Ариберт Вешер и Пауль Бильдт.

Учицки завершил весьма политизированной военно-приключенческой картиной «Восстание в Дамаске» («Aufruhr in Damaskus»; 1939). Из семи произведений Учицки, созданных на студии «Вин-фильм», известностью как наиболее ценные с художественной точки зрения пользовались «Почтмейстер» («Postmeister»; 1940) и драма «Поздняя любовь» («Späte Liebe»; 1943) с идеально проработанными образами главных героев (актеры – Паула Вессели и Аттила Хёрбигер), которые демонстрировались как образцовые в берлинской Киноакадемии. Относящаяся к тому же периоду бытовая драма «На краю света» («Am Ende der Welt»)⁸⁵ была запрещена цензурой и вышла на экраны уже в послевоенной Австрии. А наибольшую славу Учицки принес его антипольский фильм «Возвращение домой» («Heimkehr»; 1941).

В 1938 году в родной город вернулся и венский режиссер Карл Хартль, который до аншлюса жил в Германии и выпустил несколько интересных фильмов в партнерстве с «Уфа». Стоит отметить один из них, созданный в результате польско-немецкого сотрудничества, – «Верхом к свободе» («Ritt in die Freiheit»; польское название – «Ku wolności» («К свободе»)), переносящий на экран историю польского уланского полка времен Ноябрьского восстания 1831 года. Надо сказать, что гитлеровская пропаганда охотно обращалась к теме борьбы с царским гнетом. «Верхом к свободе» создавался совместно с Варшавским кинематографическим акционерным обществом, которое де-факто являлось филиалом «Уфа» в Варшаве. Польское военное министерство предоставило в распоряжение немецкой съемочной группы 5-й уланский полк, а съемки проводились в окрестностях города Остроленка. Никто и не предполагал тогда, что отснятые материалы вскоре будут использованы в совершенно иных целях. Роль польского офицера, героически отдающего жизнь ради товарищей, сыграл Вилли Биргель, тот самый актер, который через три года предстал перед камерой, чтобы сыграть в фильме, порочащем поляков. Несмотря на предложение немецкой стороны, поляки не согласились признать эту картину результатом немецко-польской копродукции⁸⁶. Работы над фильмом были завершены в 1936 году, а торжественная премьера состоялась в Берлине 14 января 1937-го. Среди ее участников был посол Польской Республики Юзеф Липский.

ЭКСКУРС

«Верхом к свободе»

Создать фильм на эту тему хотел Ян Кипура, но вышло не так, как он планировал. Авторами сценария «Верхом к свободе» стали Эдмунд Стшиговский и Вальтер Суппер. По сценарию главным местом действия фильма стал городок Остроленка, что позволило связать его фабулу с исторической битвой между генералом Скшинецким и русскими войсками. Главный герой фильма, ротмистр Станевский, – польский шляхтич, служащий в царской армии. Он верен властям, его ждут карьера и свадьба с любимой девушкой. Когда вспыхивает восстание, он переживает внутренний конфликт и в конце концов принимает решение: отчизна важнее личного счастья. Со своим отрядом он спешит на помощь соотечественникам. Роль ротмистра исполнил Вилли Биргель, опытный актер, пользовавшийся в Германии большой зрительской симпатией. Бывший кавалерист, он охотно снимался в картинах, где на съемках партнером человека становился конь. Роль его невесты сыграла не уступавшая ему в популярности актриса Урсула Граблей.

Съемки на натуре были выполнены в Польше. Большая группа немецких кинематографистов, включая технический персонал, заняла четыре спальных вагона и, с прицепленным вагоном-рестораном, отправилась по железной дороге в Остроленку. Вагоны, стоявшие на остроленском вокзале, служили

⁸⁵ Фильм 1943 года. В главных ролях Бригитта Хорней, Аттила Хёрбигер и Готтлиб Самбор.

⁸⁶ Вывод сделан на основе сохранившейся корреспонденции. См.: AAN-Warszawa. Ambasada RP Berlin. № 2465. Ф. 2 и след.

немцам гостиницей. Постояльцами такого отеля, в частности, были режиссер Карл Хартль, продюсер картины Альфред Грейвен и даже композитор Вольфганг Целлер. Работа над фильмом вызвала большой резонанс в прессе – не только польской, но и немецкой. Репортажи о ней печатала, в частности, «Иллюстрация польска» (1936. № 39; 1937. № 18). Журналисты писали о всевозможных трудностях, которые приходилось преодолевать кинематографистам, о проблемах с безналичными расчетами и препятствиях на таможне. Съёмочная группа привезла с собой среди прочего пятьсот сшитых в Берлине форменных костюмов для польских статистов, которые в соответствии с распоряжением военного министерства должны были оказывать любую помощь в проведении съёмок.

В Вене Карл Хартль получил должность руководителя производства «Вин-фильм». Стараясь лично дистанцироваться от нацизма, Хартль, не будучи даже членом НСРП, не участвовал в работе над фильмами с политической тенденцией. В 1946 году он получил должность директора «Нойе винер фильмпродукционгезелльшафт» и продолжил режиссерскую деятельность.

После прихода нацистов к власти список режиссеров стал прирастать новыми именами. В 1934 году режиссерскую профессию освоили известный сценарист и кинопублицист Роберт А. Штеммле и опытный актер, игравший в кабаре и снимавшийся в фильмах, специалист по кукольному театру Ганс Демпе; в 1935-м к ним присоединились Фриц Петер Бух, Альвин Эллинг, Герберт Майш (отметившийся как автор нескольких работ политической направленности) и Файт Харлан, первый в этом ряду.

Харлан вошел в число ключевых кинорежиссеров Третьего рейха, а имя его оказалось тесно связано с историей гитлеровской кинематографии. Славой, наградами и почестями, главной из которых стало присуждение ему в 1943 году профессорского звания, Харлан был обязан не только своему безусловному таланту, но и участию в деле национал-социалистической кинопропаганды. Родился он в Берлине, отцом его был писатель Вальтер Харлан. В 1939 году режиссер экранизировал пьесу отца «Нюрнбергское яйцо» («Das Nürnbergsche Ei»), сняв нашумевшую в Германии картину «Бессмертное сердце» («Das unsterbliche Herz»). С 1919 года он выступал на сцене и даже какое-то время был учеником Макса Рейнхардта. Не бросая театр, он еще в эпоху немого кино стал работать над фильмами – в качестве сценариста, ассистента режиссера, а с 1927 года – актера. Театральным актером и режиссером, а также киноактером он оставался до 1935 года (в 1933–1935 годах сыграл в фильмах 11 ролей). В качестве кинорежиссера Харлан впервые выступил в фильме «Помпадур» («Die Pompadour»; 1935). Однако его полноценным дебютом стала картина «Шум во флигеле» («Krach im Hinterhaus»; 1935) – переделка комедии, поставленной им в театре. Первые пять фильмов Харлана, выпущенные в 1935–1936 годах, не обратили на себя особого внимания критиков. Однако уже в 1937-м картина «Хозяин» («Der Herrscher») по мотивам знаменитой пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» принесла ему признание публики. Его попытки создать собственную студию потерпели неудачу, так что 19 фильмов, созданные им в качестве режиссера, были произведены на разных предприятиях, прежде всего «Тобис» и «Уфа». После войны Харлан предстал перед судом ФРГ за свой позорный фильм «Еврей Зюсс» («Jud Süß»). Процесс завершился для него оправданием, и Харлан на некоторое время вернулся к режиссуре.



Режиссер Файт Харлан

Крайне богатым на режиссерские дебюты годом стал 1936-й. В режиссуру пришли Вернер Клинглер, Фриц Кирхгоф (совмещавший работу в кино и театре), Губерт Маришка (создатель популярных комедий), Йо Стёкель (актер и режиссер комедийных фильмов, связанных с Баварией), Йозеф фон Баки (давний ассистент Гезы фон Больвари, режиссер с амбициями большого художника), Юрген фон Альтен (самый его громкий фильм «Тоггер» 1937 года посвящен иностранному влиянию на прессу Веймарской республики), а также Карл Риттер, пользовавшийся среди перечисленных наибольшей известностью.

В гитлеровской кинематографии Карл Риттер добился весьма высокого положения. Будучи художником-декоратором по профессии, он пришел в кино без опыта работы в этой сфере, но и без привычек театрального режиссера. С 1932 года и до самого падения Третьего рейха он на постоянной основе работал в концерне «Уфа». В 1936–1944 годах выпустил в качестве режиссера 16 кинокартин, из которых лишь пять не были запятнаны элементами гитлеровской пропаганды. Свою политическую позицию он сформулировал в 1939 году в словах: «Каждый фильм должен приносить пользу нации и фюреру». Гитлер оценил старания режиссера, присвоив ему звание профессора. Помимо съемок военных картин, в области которых он, безусловно, являлся лучшим специалистом, Риттер отличился и как автор антисоветского фильма «ГПУ» («GPU»), созданного в 1942 году, то есть в момент, когда пропагандистский аппарат искал любые аргументы, оправдывающие «превентивную» войну против СССР.

В 1937 году режиссурой занялись Пауль Верховен, Алоиз Иоганнес Липпль (до 1944 года снял 7 фильмов, главным образом связанных с баварскими народными традициями), Эдуард фон Борсоди (опытный оператор, создатель авантюрно-приключенческих картин и известного военного фильма «Концерт по заявкам» («Wunsch Konzert»; 1940)) и Вольфганг Либенайнер. Последний был способным актером и театральным режиссером молодого поколения. Не отказываясь от театра, он начал работать и в кино: в 1933 году – актером (исполнил 16 ролей с 1933-

го по 1936 год), а с 1937-го – режиссером. Его комедия 1937 года «Идеальный муж» («Der Mustergatte») со знаменитым комиком Хайнцем Рюманом имела огромный кассовый успех. Таланты молодого актера и режиссера заметил сам Геббельс, который уже в 1938 году доверил Либенайнеру место художественного руководителя Немецкой киноакадемии. Во время войны, после своих прославленных биографических картин о Бисмарке, Либенайнер превратился в одну из ключевых фигур гитлеровской кинематографии. В 1942-м Геббельс назначил его на важную должность руководителя производства концерна «Уфа», а следующий год принес молодому режиссеру звание профессора.



Геббельс вручает свидетельства о присвоении звания профессора режиссерам Вольфгангу Либенайнеру (справа) и Файту Харлану (в середине)

Из-за принятых антиеврейских Нюрнбергских законов и все большего подчинения немецкого кинематографа гитлеровской пропаганде многие работники кино больше не находили себе места в Третьем рейхе. Началась очередная волна эмиграции, коснувшаяся и нескольких режиссеров. В Великобританию перебрался Фриц Вендхаузен, в США – Артур Робинсон, Франк Висбар, Рейнгольд Шюнцель и Детлеф Сирк. Для немецкой кинематографии такая потеря не была существенной, тем более что количество режиссеров все время увеличивалось. В последнем предвоенном году вновь зазвучали новые имена: Ганс Швейкарт (также известный в качестве сценариста и драматурга; в 1938–1945 годах – руководитель производства студии «Бавария-фильм»), Петер Пауль Брауэр, Макс Вильгельм Киммих (свойственник Геббельса, автор нескольких антибританских картин), Леопольд Хайниш (пришел в кино из берлинского телевизионного центра), Ганс Бертрам (по профессии авиаинженер, бывший советник по делам развития военной авиации в Китае, интересы которого были сосредоточены на фильмах, посвященных люфтваффе) и, наконец, Хельмут Койтнер, оказавшийся ярким и оригинальным мастером.

Начало режиссерской деятельности Койтнера пришлось на трудный период, когда индивидуальность художника все больше подавлялась политикой. Его первая кинокомедия «Китти и всемирная конференция» («Kitty und die Weltkonferenz»), хотя и была удачной, совсем недолго продержалась на немецких экранах. Тематика фильма утратила актуальность после начала войны. Когда Британия ответила отказом на мирные предложения Третьего рейха, эта работа оказалась в числе запрещенных. В 1939–1945 годах Койтнер снял в общей сложности 9 фильмов, часть которых отличалась высокими художественными достоинствами. Последние два немецкая публика уже не увидела. Цветной фильм «Улица Большая Свобода, 7» («Grosse Freiheit Nr. 7») – драма о жизни моряков с многочисленными сценами, снятыми в гамбургском «квартале удовольствий» (отсюда и название фильма, данное по одной из улиц этого квартала), – был готов к выходу в свет еще в январе 1944 года. Тем не менее цензура не пропустила его на немецкие экраны: она была излишне депрессивна, а кроме того могла напомнить зрителям о районах города, которые оказались полностью разрушены авиацией союзников. Последняя работа, снятая Койтнером в Третьем рейхе, «Под мостами» («Unter den Brücken») – любовная история моряков с реки Хафель, – была разрешена цензурой, но до окончания войны выйти на экраны не успела.



Режиссер Хельмут Койтнер

В период начала Второй мировой войны в Германию вернулся известный австрийский режиссер Георг Вильгельм Пабст, один из самых выдающихся и передовых кинохудожников межвоенного двадцатилетия. Возвращение из эмиграции знаменитого кинематографиста вызвало немалое удивление в широких кругах⁸⁷. Для нацистской кинематографии некогда «красный Пабст» снял в 1941 году фильм «Комедианты» («Komödianten»)⁸⁸ – историческую постановку, посвященную становлению немецкого национального театра, которая получила

⁸⁷ Обстоятельства возвращения Пабста в Германию до конца все еще не выяснены. Удивление могли усиливать слухи о еврейском происхождении режиссера. Сведения о еврейских корнях Пабста содержатся в издании: Philo-Lexikon. Handbuch des jüdischen Wissens. Berlin, 1935. Скорее всего, эта информация ошибочна.

⁸⁸ Фильм выпущен студией «Бавария-фильм». В главных ролях Кэте Дорш, Хильде Краль, Хенни Портен и Густав Дисль. Цензура признала эту картину «особо ценной в политическом и художественном отношении, ценной в культурном и воспитательном аспектах». Кроме того, Пабст получил золотую медаль за режиссуру в Венеции. Гонорар за режиссерскую работу составил 30 тыс. рейхсмарок.

высокую оценку цензуры, но не имела особого успеха у зрителей; два года спустя режиссер выпустил интересный, но вновь трудный для восприятия фильм «Парацельс» («Paracelsus»). Интонация этого произведения показывала, что режиссер пошел на некоторые уступки, применяясь к требованиям заказчиков. Снимавшаяся в 1945 году в Баррандове (на «Терра-фильм») детективная лента о краже знаменитых скрипок Страдивари «Дело Моландера» («Der Fall Molander») с Паулем Вегенером и Иреной фон Мейендорф в главных ролях осталась незавершенной.

Из тех, кто пришел в режиссуру в годы войны, наиболее яркими индивидуальностями были несомненно Альфред Вейденман и Вольфганг Штаудте. Последний давно играл в театре, а с 1931 года и в кино, имел за плечами ряд ролей, в том числе в громких пропагандистских фильмах, таких как «Лейтенский хорал» («Der Choral von Leuthen»), «За заслуги» («Pour le mérite»), «Легион „Кондор“» («Legion Condor») и «Еврей Зюсс» («Jud Süß»). На студии «Тобис» Штаудте снимал и комедии, две из которых не успел завершить до капитуляции Третьего рейха. Творческий расцвет режиссера пришелся на послевоенные годы. Именно он снял знаменитые картины об ответственности немцев за военные преступления: «Убийцы среди нас» («Die Mörder sind unter uns»; 1946) и «Розы для господина прокурора» («Rosen für den Staatsanwalt»; 1959; в ФРГ).

Среди документалистов Третьего рейха наибольшей славы добилась Лени Рифеншталь. Свой путь она начала с Арнольдом Фанком, опытным режиссером фильмов о горах и экспедициях. В 1932-м Рифеншталь дебютировала в режиссуре, продолжая работать над горной тематикой. Попутно она выступала в качестве актрисы. Летом 1933 года состоялась премьера, и довольно успешная, фильма «SOS – айсберг» («SOS – Eisberg»), в котором Рифеншталь сыграла главную героиню. Тем не менее с того момента она 8 лет не снималась и работала в качестве режиссера. Свои документальные ленты Рифеншталь делала по личному поручению Гитлера, что давало повод для сплетен о ее близких отношениях с фюрером. Фильмы Лени Рифеншталь, посвященные партийным съездам в Нюрнберге 1933-го и 1934 годов, а также Олимпиаде в Берлине 1936 года, были настоящими шедеврами пропаганды, при этом выполненными с высоким мастерством. В 1940 году режиссер начала снимать художественную картину по мотивам оперы Эжена д'Альбера «Долина» («Tiefland»). Она сама написала сценарий и сама же в ней сыграла. Производство фильма растягивалось до бесконечности, но никто не осмелился каким-то образом упрекнуть за это его создательницу. Напротив, Лени Рифеншталь оставалась в Третьем рейхе популярной фигурой. Ее фотографии часто можно было увидеть в иллюстрированных еженедельниках. В 1944 году пресса объявила, что госпожа режиссер вышла замуж – ее супругом стал майор Петер Якоб, которого Гитлер наградил рыцарским крестом за храбрость. «Долина», снимавшаяся в Баррандове до конца 1944 года, была завершена лишь по окончании войны.

Кинематография Третьего рейха располагала многочисленной группой режиссеров, специализировавшихся в области просветительских фильмов. Некоторых из них отличала высокая научная квалификация. С берлинским центром, лидировавшим в этой области, были, в частности, связаны Свенд Нольдан, Лео де Лафорг, Мартин Рикли, особенно известный по своим экспедиционным фильмам и много лет руководивший производством просветительских кинолент в «Уфа», а также Курт А. Энгель, бивший рекорды по числу выпущенных просветительских и рекламных лент. С мюнхенским центром были связаны Генрих Брашвитц (шеф производства просветительских картин «Бавария-фильм»), Антон Куттер и Вальтер Хеге.

Считалось, что у режиссеров художественных фильмов высокие гонорары, хотя суммы вознаграждений у разных постановщиков фильмов значительно отличались. Вилли Форст получал за режиссуру фильма 80 тыс. марок. Если он также являлся автором сценария данного фильма, то получал дополнительно 20 тыс., а за роль, сыгранную в той же картине, – еще 20 тыс. Гонорары в размере 80 тыс. марок за фильм получали Карл Фрелих, Густав Грюнд-

генс, Файт Харлан, Хайнц Рюман и Густав Учицки (для всех перечисленных – данные на 1944 год). В отдельных случаях они также получали долю от прибыли. Карл Беше, снявший больше всех, получал по 25 тыс. марок за каждый фильм, а наименьшая ставка составляла 10 тыс. – по ней работал Герберт Фредерсдорф. Ежемесячное жалование государственного служащего (Reichsbeamte) высшего уровня (Sonderklasse) достигало 1 тыс. марок.

Киноактеры

К 28 февраля 1939 года общее число актеров и актрис, зарегистрированных в Профессиональном кинообъединении, составляло 3371, женщин среди них была почти половина. Схожим образом обстояло дело со статистами, общая численность которых достигала 1200 человек. Подавляющее большинство этих актеров связывало свою творческую самореализацию с театральной сценой, что не могло не отразиться на путях развития немецкого киноискусства того периода. Театральный характер немецкого кино часто становился поводом для его критики. Геббельс постоянно твердил, что «надо покончить в кино с преобладанием театра», поэтому в 1938 году он основал Немецкую киноакадемию, которая была призвана готовить артистов и технических сотрудников только для кино. И все же, несмотря на все нарекания такого рода, именно театр дал немецкому кинематографу лучших артистов. Некоторые из них, например Эмиль Яннингс или Ганс Альберс, прославившись в качестве актеров экрана, оставались верны киноискусству.

Эмиль Яннингс обрел статус наиболее выдающегося лицедея немецкого кинематографа еще в эпоху немого кино. Родившийся в Швейцарии от матери-немки и отца-американца, он решил стать немцем. Актерскую профессию Яннингс избрал еще в ранней молодости, начав со скромных странствующих трупп, а закончив в Берлине под началом великого режиссера Макса Рейнхардта, которого он называл «Наполеоном немецкого театра». Будучи великолепным характерным актером, он добился большого признания на театральных подмостках, а затем сумел использовать свой сценический опыт и на экране. Сниматься в кино Яннингс начал уже в 1914 году. Он побывал партнером многих прославленных немецких актрис немого кино, в том числе Пола Негри и Хенни Портен. Его самым выдающимся актерским воплощением этого периода стала роль в фильме «Последний человек» («Der letzte Mann») 1924 года. В 1926–1929 годах Яннингс снимался в США, сыграв в шести картинах. Его исполнительское мастерство получило там восторженные оценки, и он стал первым европейским актером, державшим в руках статуэтку Оскара. По возвращении из Голливуда его ждал поистине королевский прием в Германии. Его первая роль в звуковом фильме, знаменитом «Голубом ангеле» («Der blaue Engel»), стала очередным триумфом. Круг почитателей был у Яннингса и в Польше. Когда в 1931 году Мункепунке (псевдоним Альфреда Рихарда Мейера) издал биографическую книгу об актере, она почти сразу вышла в авторизованном польском переводе под названием «1000 процентов Яннингса» («1000 % Janningsa»).



Актер Эмиль Яннингс

В Третьем рейхе помнили, что в фильме «Голубой ангел» Яннингс, как говорили, надругался над образом немецкого учителя, однако, хотя и были подобные упреки, на первый план выходило величие прославленного артиста, в котором нацистская пропаганда испытывала крайнюю нужду. Искусством Яннингса восхищался сам Гитлер, да и Геббельс мог оценить выгоду, которую сулила эксплуатация столь блестящего таланта, так что он привлекал его к участию в пропагандистских картинах и награждал, пусть даже все знали, что два этих человека не были друг другу особенно симпатичны. Геббельс как только мог клеветал на актера.

В дневнике министра пропаганды есть запись от 4 марта 1942 года, которую стоит процитировать, тем более что в вышедшие позднее более полные издания дневника этот пассаж не включен: «Оказалось, что Яннингс – мелкий политический интриган. Он заявил, что в его павильоне имела место антигитлеровская демонстрация; после внимательного знакомства с делом выяснилось, что Яннингс пожаловался исключительно из-за соперничества и зависти к более талантливому актеру. Я дал ему понять, что в дальнейшем не собираюсь терпеть такие выходки, даже если совершать их будут кинозвезды. Разумеется, я не могу допустить, чтобы подобные сплетни становились потом пищей для тайной пропаганды. Яннингс должен следовать общим моральным принципам, а если он к ним не приспособится, то ощутит всю тяжесть последствий»⁸⁹.

Геббельс делал все, чтобы испортить хорошее мнение Гитлера о Яннингсе. Через несколько недель после приведенной записи он проинформировал фюрера о том, что был вынужден предупредить Яннингса о последствиях его высказываний, имевших явное антигосударственное звучание⁹⁰. Сопоставление обоих этих свидетельств скорее характеризует личные качества Геббельса, чем позволяет разобраться в том, какую позицию занял Эмиль Яннингс по отношению к гитлеризму. На данный вопрос в большей степени отвечает сама деятельность актера в нацистской кинематографии.

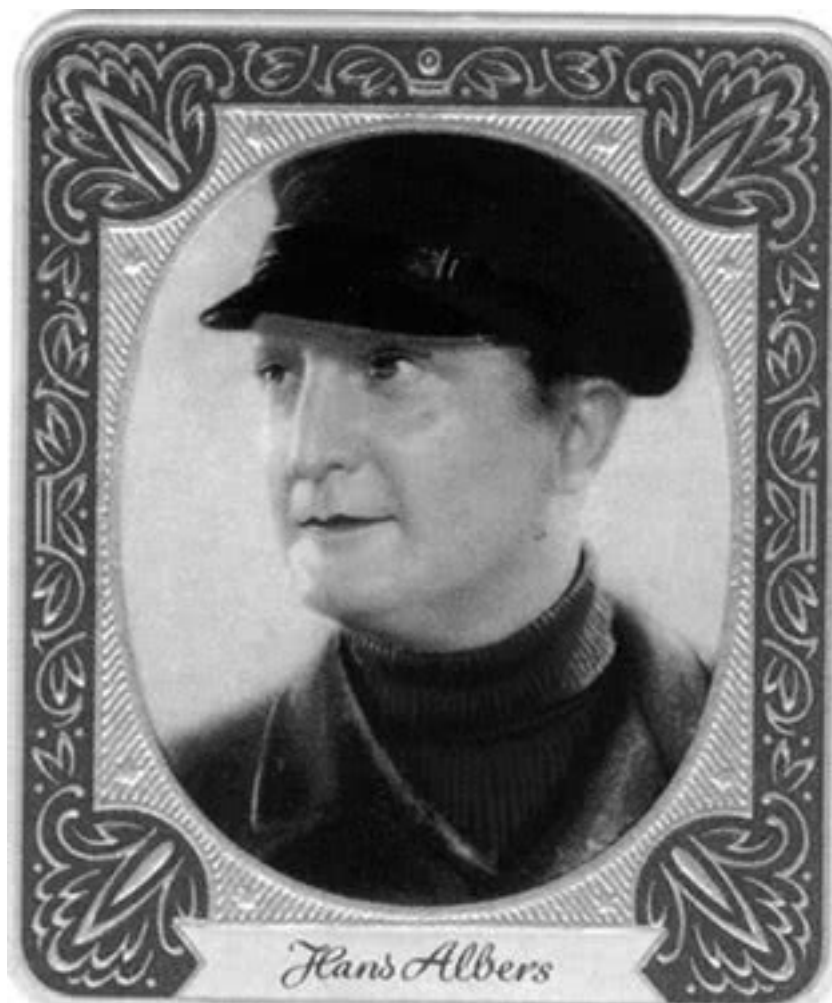
Пользуясь в Третьем рейхе многими чрезвычайными полномочиями и получая большие гонорары, Яннингс сыграл в девяти фильмах этого периода. Первый из них – драма 1934 года «Черный кит» («Der schwarze Walfisch»; реж. Фриц Вендхузен), а последний – комедия 1943 года «Старое сердце вновь молодо» («Altes Herz wird wieder jung»; реж. Эрих Энгель), в которой он исполнил главную роль в компании лучших актеров, в том числе своей бывшей жены Луции Хёфлих, Виктора де Ковы, Макса Гюльсторфа, Харольда Паульсена и прекрасных артистов Берлинской государственной оперы: Тианы Лемниц и Макса Лоренца. Эта удачная картина стала последней в карьере актера. Следующий фильм с его участием, «Где господин Беллинг?» («Wo ist Herr Belling?»), режиссер окончить не успел. Препятствием стала болезнь Яннингса, а затем и крах Третьего рейха. Через несколько лет после окончания войны великий актер умер в своем роскошном особняке возле озера Вольфгангзее.

К числу самых интересных звезд немецкого кинематографа принадлежал также Ганс Альберс. В кино он играл совершенно иных персонажей, нежели Яннингс, выступая в образе либо обаятельного ветрогона, либо мужественного героя, который способен противостоять любым превратностям судьбы. Альберс пользовался невероятной любовью зрителей, а фильмы, в которых он играл, всегда собирали полные залы. Геббельсовская пропаганда сумела воспользоваться популярностью этого актера. Ганс Альберс участвовал в нескольких фильмах с выраженной политической тенденцией, однако сам он далеко не полностью одобрял происходящее в Третьем рейхе. Испытывая чувства к актрисе еврейского происхождения, жившей в вынужденной эмиграции, он сам ощутил последствия гитлеровского антисемитизма. Он чуть было не покинул страну, но все же остался в Германии и был одним из самых высокооплачиваемых артистов. С 1933-го по 1944 год он исполнил роли в 19 фильмах, а двадцатый, «Шива и цветок виселицы» («Shiwa und die Galgenblume»; 1945), в котором он должен был сыграть русского эмигранта, не был завершен. Сотрудничество с гитлеровской кинематографией Альберс начал с главной роли в тенденциозной в политическом отношении картины «Беженцы» («Flüchtlinge»; 1933). В следующем году он сыграл заглавного героя в экранизации «Пер Гюнта», а затем последовал ряд фильмов, главные из которых – «Человек, который был Шерлоком Холмсом» («Der Mann, der Sherlock Holmes war»; 1937, реж. Карл Хартль), весьма популярная пародия на знаменитый английский детектив; немецкая версия француз-

⁸⁹ Цит. по: Podkowiński M. Pamiętniki Goebbelsa. Warszawa, 1948. S. 27.

⁹⁰ См.: Picker H. Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942. Bonn, 1951. S. 391.

ской драмы из жизни циркачей «Странствующие артисты» («Fahrendes Volk»; 1937, реж. Жак Фейдер), а также четыре ленты Герберта Зельпина: авантюрно-приключенческие «Сержант Берри» («Sergeant Berry»; 1938) и «Вода для Канитоги» («Wasser für Canitoga»; 1939), тенденциозные с политической точки зрения «Пандур Тренк» («Trenck, der Pandur»; 1940) и «Карл Петерс» («Carl Peters»; 1941). Самым популярным персонажем Альберса во время войны стал знаменитый выдумщик-барон из цветного фильма «Мюнхгаузен» (реж. Йозеф фон Баки). Премьера этой хорошо разрекламированной ленты состоялась в присутствии Геббельса во время празднования 25-летнего юбилея «Уфа» (5 марта 1943 года). Прекрасную роль гамбургского моряка Альберс исполнил в картине 1944 года «Улица Большая Свобода, 7» («Grosse Freiheit Nr. 7»; реж. Хельмут Койтнер), которую немецкая публика увидела лишь после войны.



Актер Ганс Альберс (портрет на вкладыше в коробку папирос)



Актер Вернер Краус в гриме для фильма

Представляя остальных актеров, следует начать с Вернера Крауса, снимавшегося с 1916 года. Краус был знаменитостью европейского масштаба. Много лет он выступал в венском «Бургтеатре» и главных театрах Берлина, а также на зарубежных сценах. Он считался одним из самых выдающихся исполнителей характерных ролей, особенно в спектаклях по пьесам Шекспира. В Веймарской республике Краус играл в пьесах и фильмах, отличавшихся явной политической тенденциозностью и шовинизмом. Он не находил в этом ничего предосудительного, акцентируя свое индифферентное отношение к политике – например в словах, ставших эпиграфом к данному разделу книги. В 1935–1943 годах Вернер Краус снялся в восьми фильмах, из которых лишь австрийский «Бургтеатр» («Burgtheater»; 1936, реж. Вилли Форст) был политически нейтрален.

Другой корифей немецкой театральной сцены, Генрих Георге, с 1933-го по 1945 год сыграл в 35 фильмах (три последних, создававшихся в 1945 году, остались неоконченными). В этих работах он создал целый ряд разнообразных, как правило блестящих образов, к сожалению сослуживших службу и гитлеровской пропаганде. Служил ей и талант многих других замечательных актеров, в том числе таких известных, как Пауль Вегенер, Макс Гюльсторф, Карл Людвиг Диль, Эдуард фон Винтерштайн, Отто Вернике, Густав Грюндгенс и Вернер Хинц⁹¹.

⁹¹ Имена актеров, больше других снимавшихся в кино, представлены в таблице 14 (см. в приложении).



Актер Генрих Георге

Три раза выступил в фильмах гитлеровской «Вин-фильм» Рудольф Форстер⁹², один из самых выдающихся австрийских драматических актеров, давний и близкий коллега Макса Рей-

⁹² Был и четвертый фильм, «Путешествие к счастью» («Fahrt ins Glück»), снятый в 1945 году на студии «Уфа» и вышедший на экраны лишь в 1948-м в Восточном Берлине. Реж. Эрих Энгель, авт. сцен. Теа фон Гарбоу, в главных ролях Кете Дорш и Рудольф Форстер.

нхардта, человек, который ясно выражал свою полную неприязни позицию по отношению к нацизму. После трехлетнего пребывания в США он в 1940 году через Японию и Сибирь вернулся в Германию. Гитлеровская пресса преподносила это как триумф, сообщая читателям, что в Соединенных Штатах Форстер сыграл лишь в одном фильме и что, несмотря на большие гонорары, которые ему предлагали, он не захотел участвовать в съемках других картин, поскольку они должны были служить политическим целям. Первый фильм с Рудольфом Форстером в главной роли после его возвращения в Германию вышел на экраны в 1942 году. Это была пропагандистская лента «Вена 1910» («Wien 1910»).



Актриса Лилиан Харви (портрет на вкладыше в коробку папирос)

С кинематографией Третьего рейха сотрудничало много других актеров, завоевавших популярность еще до 1933 года. Среди тех, кто играл в амплу опереточных любовников, наибольшей славой пользовались Георг Александр и Иоганнес Рима, а из представителей чуть более младшего поколения – Альбрехт Шёнхальс, Ганс Браузеветтер, Вилли Фрич (в любовных фильмах частый партнер Лилиан Харви), Густав Фрелих, Ганс Зёнкер (в нескольких картинах был партнером Марты Эггерт), а также «принц Аркадии» Виктор де Кова.

Виктор де Кова, онемеченный поляк, ученик известного актера Эриха Понто, до 1929 года выступал на берлинских сценах. В кинематограф он попал в следующем году и уже вскоре стал одним из самых популярных героев-любовников. В 1933–1945 годах он выступил в 36 фильмах как актер, а три поставил сам. В качестве любопытного примера, характеризующего порядки, господствовавшие в гитлеровской Германии, стоит привести следующий случай из жизни актера. Когда Виктор де Кова принял решение третий раз связать себя узами брака, ответственные государственные органы отнеслись к этому весьма настороженно, поскольку его невестой стала японская певица Мичико Танака. В итоге никто не осмелился запретить актеру

вступить в этот брак, ибо Япония была ближайшей союзницей Третьего рейха, однако де Кове было объявлено, что ввиду расовых различий его жена никогда не сможет получить звание, которым пользовались немецкие многодетные матери (Mutterkreuz).



Актер и режиссер Виктор де Кова

Среди актрис, уже завоевавших себе славу в немецком кинематографе, в первую очередь следует назвать прекрасную Лиль Даговер родом с острова Ява, «даму немецкого кино», как ее называли, а также Ольгу Чехову, некогда ученицу Константина Станиславского.

Среди более молодых, но успевших познать вкус славы актрис стоит выделить Кете фон Наги, Бригитту Хельм, Кёте Хаак, Бригитту Хорней и Сибиллу Шмитц. Они демонстрировали высокий уровень актерского мастерства, снимаясь в фильмах достаточно высокого качества. В фильмах-опереттах и музыкальных комедиях выступали такие звезды, как Анна Ондра (дочь австрийского полковника), которая полностью связала свою жизнь с немецким кино в качестве актрисы и продюсера и с новым отечеством, Германией, выйдя замуж за знаменитого боксера, чемпиона мира Макса Шмелинга, Магда Шнейдер, пользовавшаяся популярностью и в ФРГ после войны, а также Рената Мюллер. Последняя в 1937 году совершила самоубийство. Причиной, по слухам, стала ее любовь к еврею, которая в условиях Третьего рейха могла привести лишь к трагическому исходу. В фильмах самого легкого жанра царили Уршль, то есть Урсула Граблей, Йенни Йуго, Грета Вайзер, Ольга Лимбург и, самая старшая в этом списке, Ида Вюст, известная исполнительница комедийных ролей, «Ганс Мозер в юбке», как ее часто называли.



Актриса Ольга Чехова (портрет на обложке журнала «Фильмвохе» (1939. № 1))

В период, предшествующий войне, начиная с 1935 года, в кино пришли многие актеры, которые сразу заняли высокое положение и завоевали любовь зрителей. Приведем главные имена в хронологической последовательности: Вилли Биргель (актер, выступавший в широком репертуаре характерных ролей, продолжавший актерские традиции Ганса Альберса и Гарри Пиля), Рене Дельтген (очень высоко ценимый Министерством пропаганды), Виктор Штааль (посвятивший свою актерскую карьеру главным образом кинематографу), Ханне Штельцер

(великолепный исполнитель характерных ролей), «импортированный» из Голландии Йоханнес Хестерс (звезда берлинской оперетты, любимый публикой исполнитель популярных шлягеров), Карл Раддац (прославившийся своей идеальной дикцией, а также ролями в картинах, которые сегодня не делают ему чести) и, наконец, Альберт Маттершток и Вилль Квадфлиг. С 1933 года ряды кинозвезд пополнили Марианна Хоппе и Элизабет Фликеншильдт, известные драматические актрисы, игравшие в более серьезных фильмах, а также Лени Маренбах, Гизела Улен и Эли Финкенцеллер, представительницы более легкого жанра. Кроме того, огромную популярность сразу после выхода своих первых трех фильмов в 1938 году завоевала Ильза Вернер. Эта молоденькая актриса выступала в разнообразных ролях, но главной ее специальностью стали любовные драмы молодых девушек.



Актриса Бригитта Хорней

Еще до аншлюса в немецких фильмах снимались многие австрийские актеры. Некоторые из них так крепко связали свою жизнь с немецким театром и кино, что едва ли их можно считать австрийскими актерами. После 1938 года эта грань стала еще более размытой, хотя не во всех случаях. Типичными представителями венской сцены и венской кинематографии оставались знаменитый комик Ганс Мозер, его частый партнер на экране и, как свидетельствует опрос, проведенный австрийской прессой, любимый актер Пауль Хёрбигер, представлявший высокую культуру актерской игры Вольф Альбах-Ретти и, наконец, члены прославленной венской «династии Тимигов» – Герман и Ганс Тимиги. В 1935 году успешную карьеру в кинема-

тографе начали Ганс Хольт и Рольф Ванка, в 1938-м – Пауль Хубшмидт, к которому слава пришла уже после войны, а в 1939-м – Зигфрид Бройер, с самого начала снимавшийся в тенденциозных политических фильмах.



Актриса Ильза Вернер

Из венских актрис первой следует назвать Паулу Вессели, необыкновенно талантливую выпускницу Венской академии. Имея широкий круг интересов, она выступала в классических постановках драматического театра (с 1934 года постоянно сотрудничала и с Немецким театром в Берлине), оперетте, а затем, наконец, и в кино, которое принесло ей наибольшую попу-

лярность и с которым связаны крупные ее художественные достижения. В 1934–1943 годах Вессели сыграла в 11 фильмах (из них 4 австрийских, вышедших до аншлюса), в каждом главную героиню. Большинство из них было тематически связано с Веной и Австрией, так что нет ничего удивительного в том, что Вессели стала прежде всего любимицей венской публики, «нашей Паулой», как ее ласково прозвали. Уже первая роль в кино, сыгранная в драме «Маскарад» («Maskerade»; 1934, реж. Вилли Форст) о светской жизни довоенной Вены, принесла ей немалый успех. В том же году огромной симпатией зрителей пользовалась сыгранная ею героиня фильма «Так заканчивается любовь» («So endete eine Liebe»)⁹³; в нем актриса предстала в роли дочери императора Австрии Франца I, эрцгерцогини Марии Луизы, которая в интересах политики была выдана за Наполеона и должна была отказаться от своей девической любви. За роль в картине «Эпизод» («Episode»), тоже любовной драме, но уже относящейся к периоду инфляции и безработицы начала 1920-х годов, актриса получила Кубок Вольпи в Венеции. Участие в следующих фильмах также оборачивалось для нее успехом. 20 апреля 1939 года Паула Вессели удостоилась почетного звания «государственной актрисы» (Staatsschauspielerin). Единственным, и крайне неприятным, пятном на ее блестящей карьере стала роль в картине «Возвращение домой» («Heimkehr»), самом отвратительном произведении венской кинематографии.

⁹³ Авт. сцен. и реж. Карл Хартль, комп. Франц Гроте. В главных ролях, помимо Паулы Вессели, Вилли Форст и Густав Грюндгенс.



Актриса Паула Вессели

Из числа венских актрис более младшего поколения, весьма даровитых и пользовавшихся большой популярностью, в Берлин перебрались Кете Гольд, Луиза Ульрих, Луция Энглиш, Ангела Саллокер и Виктория фон Балласко. На новом месте они достигли больших творческих высот – прежде всего, однако, на театральной сцене. В родном городе остались Марта Харелл, снимавшаяся в ролях венских «дам из общества», а также пользовавшаяся всеобщим признанием Мария Андергаст. Среди самых молодых актрис Вены наибольшей попу-

лярности добились Хайдемари Хатайер и Герта Фейлер, переехавшие в Берлин, и сохранившие верность столице на Дунае Густу Хубер и Мария Хольст.

Через Вену в немецкое кино попала зажигательная венгерка Марика Рёкк – там ее ожидали положение ведущей звезды кинооперетты и благосклонность Гитлера; в письме к рейхсканцлеру актриса писала, что он – фюрер ее второй родины. Рёкк нравилась киноаудитории Германии, тогда как в Соединенных Штатах пресса не особенно ее хвалила. Один из американских критиков писал, что Марика Рёкк не обладает той же легкостью и элегантностью, что Элеонор Пауэлл, что у нее слишком мускулистые ноги и все остальное, разве что тонкая талия. Тем не менее фильмы с ее участием охотно приобретали за границей, и даже в оккупированной Франции она принадлежала к числу любимиц кинозрителей.

Имея шанс сделать большую карьеру, сотрудничать с кинематографией Третьего рейха начала молодая и очаровательная чешская актриса Лида Баарова. В 1935 году на экраны немецких кинотеатров вышло сразу три фильма, в которых она исполняла роли главных героинь: в марте – «Баркарола» («Barcarole»; реж. Герхард Лампрехт), любовная драма, местом действия которой стала Венеция, в октябре – криминально-приключенческая лента «Один лишний на борту» («Einer zuviel am Bord»), снятая тем же режиссером, а в ноябре – австрийский опереточный фильм «Лейтенант Бобби, сорвиголова» («Leutnant Bobby, der Teufelskerl»; реж. Георг Якоби). Правда, комитет киноцензуры не дал этим фильмам никаких квалификационных оценок, однако они явно пришлись по вкусу публике. Актриса снялась вместе со звездой немецкого кинематографа Густавом Фрелихом, с которым ее связывали близкие отношения.



Актриса Марика Рёкк

Фрёлих недавно разошелся с женой, то ли из-за любви к красавице-чешке, то ли из-за того, что его супруга, прекрасная актриса Гита Альпар, была еврейкой. Неожиданного соперника Фрёлих обрел в лице министра пропаганды. Геббельс влюбился в актрису, ответившую ему взаимностью, и даже сцена, в которой Фрёлих отважился дать пощечину могущественному министру, не смогла помешать развитию их романа. С этого момента фильмы с участием Лиды Бааровой стали получать высокие квалификационные оценки от комитета цензуры. Актриса сыграла в нескольких пропагандистских работах режиссера Карла Риттера, среди

которых «Предатель» («Verräter»; 1936), криминальная картина о деятельности иностранной разведки на немецких промышленных предприятиях (она должна была призывать немцев к бдительности), и милитаристский фильм «Патриоты» («Patrioten»; 1937). До 1938 года Лида Баарова приняла участие в съемках 8 немецких фильмов. Вмешательство Гитлера положило конец любовной связи актрисы с Геббельсом. Контракты с ней были разорваны, фильмы сняты с экранов, а сама она выслана в Чехословакию. Ее девятая картина, «Прусская любовная история» («Preussische Liebesgeschichte»; 1938), повествующая о любовных перипетиях будущего кайзера Вильгельма I, в котором Баарова сыграла княжну Элизу Радзивилл, уже на стадии съемок привлекала внимание в Польской Республике. Одним из персонажей был молодой Шопен (роль эту исполнил Клаус Детлеф Сирк), что придавало фильму дружественный по отношению к Польше характер. Политической обстановке в преддверии гитлеровского вторжения в Польшу такое кино уже не соответствовало. На немецкие экраны фильм вышел только в 1950 году под названием «Легенда о любви» («Liebeslegende»). Баарова позднее выступала в чешских, а во время войны и в итальянских картинах. Некоторые из них в эти годы демонстрировались в оккупированных странах Западной Европы.



Актриса Лида Баарова (портрет на вкладыше в коробку папирос)



Актер Густав Фрёлих

ЭККУРС

Имя Геббельса нашло место и в мировой «скандальной хронике». Вот что писали о громком романе гитлеровского министра пропаганды с Лидой Бааровой в «Нью-Йорк уолд телеграф» (6 июля 1939 года): «Гита Альпар, венгерская киноактриса и бывшая жена немецкой кинозвезды

Густава Фрëлиха, сегодня подтвердила слухи, что Фрëлих ударил нацистского министра пропаганды, д-ра Пауля Йозефа Геббельса, когда увидел его и чешскую актрису Лиду Баарову сидящими вместе в припаркованном автомобиле. Однако, по словам мисс Альпар, это произошло не 21 или 22 декабря, как сообщалось, а по меньшей мере годом ранее. Она заявила, что декабрьский инцидент мог быть другим нападением на Геббельса, которое совершили некие друзья Фрëлиха. <...> Далее Гита Альпар рассказала: „В Канне Густав сказал, что застал Геббельса в машине, припаркованной у него в саду. Он сказал, что ударил его лишь раз, но сильно. Знаете, он застал там Геббельса с Бааровой. Лида и Густав не женаты, нет! Они любовники“. Участок Фрëлиха граничит с резиденцией Геббельса в Ванзе, объяснила мисс Альпар. На территории обоих владений находится небольшой лес, который тянется к озеру. Именно там Геббельс и остановил свой автомобиль, добавила мисс Альпар. „Этот Геббельс, – добавила она с ухмылкой, – всегда любит окружать себя молодыми и красивыми девицами. Поначалу, пока ситуация не стала совсем плохой, он флиртовал и со мной. Он действительно очень добивался моего расположения. Постоянно бывал в театре. К молоденьким девушкам он не равнодушен, о нет!“ Фрëлих не сказал ей, когда точно произошел этот инцидент. Но, по ее словам, он, видимо, случился до июня 1938-го. Она не увидела тогда ни одного упоминания об этом в газетах и не встретила никого, кто бы об этом слышал. „Они оба, Густав и Геббельс, должны были молчать на эту тему, – сказала Альпар. – Огласке ничего не предавалось. И когда я минувшей зимой прочла о том, что на Геббельса опять напали, я знала, что это уже не мог быть Густав. Один раз он избежал наказания, но второй раз рисковать бы не стал“».

Иным образом сложилась судьба юной выпускницы стокгольмской «школы гëрлз» Кристины Зëдербаум. Охваченная страстным желанием сделать карьеру в кинематографе, она оставила весьма почтенную семью (ее отец, профессор Хенрик Зëдербаум, возглавлял Шведскую королевскую академию наук) и перебралась в гитлеровскую Германию. Первая роль, сыгранная в фильме «Дядя Брезиг» («Onkel Bräsig»; 1936, реж. Эрих Вашнек), еще не принесла ей желанного успеха. Однако он пришел к ней уже после второго фильма, «Юность» («Jugend»; 1938), режиссера Файта Харлана, ведущего создателя нацистских пропагандистских фильмов, за которого она вскоре вышла замуж. С тех пор она снималась только в картинах, режиссером которых выступал ее супруг, неизменно играя героинь первого плана. Ее роли самоубийц в знаменитых пропагандистских кинолентах стали причиной, по которой зрители дали ей прозвище верховной «рейхсуполенницы» (Reichswasserleiche).



Актриса Кристина Зёдербаум



Актриса Цара Леандер (портрет на обложке журнала «Фильмвохе» (1939. № 6))

Большую карьеру в кино Третьего рейха сделала и другая шведка, Цара Леандер, за короткий срок превратившаяся из скромной актрисы своей родной страны в одну из первых звезд немецкого кинематографа. На экранах Германии публика первый раз увидела ее в австрийском фильме «Премьера» («Premiere»; 1937, реж. Геза фон Больвари). Через проходную студии «Уфа» в Бабельсберге Леандер впервые прошла в 1937-м – и в том же году вышли на экраны два первых немецких фильма с ее участием: 31 августа – мелодрама «К новым берегам» («Zu neuen Ufern»), в котором сыграли также Вилли Биргель и Виктор Штааль, а 18 декабря – еще одна мелодрама, «Хабанера» («La Habanera»), с Фердинандом Марианом в качестве партнера. Рыжеволосая красавица с зелеными глазами и чарующим низким

голосом, который немцы называли «голосом из погребца» (Kellerstimme), сразу покорила аудиторию. Гитлер и Геббельс тоже были в восторге от того, что немецкая кинематография получила новую звезду. Вскоре актриса стала украшением многих официальных приемов, организованных рейхсканцлером или министром пропаганды, может быть даже слегка отодвинув в тень Ольгу Чехову и Кете Дорш, которые прежде царили на таких мероприятиях. В гитлеровской Германии Цара Леандер исполнила роли в десяти картинах, сотрудничая в первую очередь с режиссерами Детлефом Сирком, Карлом Фрелихом и Рольфом Хансенем. Последний снял мелодраму «Путь на свободу» («Der Weg ins Freie»), в которой Леандер сыграла известную оперную певицу. Этот фильм в жанре «слезливой мелодрамы» имел большую аудиторию и хвалебные рецензии. Были в нем и персонажи, призванные вызвать иного рода эмоции: польский граф-преступник Огиньский (Зигфрид Бройер) и отталкивающий еврей (Виктор Янсон). Мода на Цару Леандер прошла вместе с Третьим рейхом. После войны актрисе было очень тяжело вновь вызвать к себе симпатию немецких зрителей. Однако постепенно ей это удалось, по крайней мере у бывших поклонников. Ее автобиография «Как прекрасно это было» («Es war so wunderbar») вышла в переводе на немецкий. Об актрисе выпускали книги, а ее фанаты создали Музей Цары Леандер в Целле.

Еще одной актрисой, сделавшей карьеру в немецком кинематографе, была Хильда Краль, молоденькая хорватка, связанная с театральной жизнью Вены, а позже и Берлина. Начала она как скромная актриса венской оперетты и кабаре, а в 1936 году – австрийского кино. Первую серьезную роль в кино она получила в мелодраме Вилли Форста «Серенада» («Serenade»). Она исполнила ее удачно и с тех пор получала исключительно роли первого плана. Самые знаменитые из них – Дуни в фильме «Почтмейстер» («Postmeister»; 1940) и Анушки, бедной словацкой девушки, пребывающей «в услужении» в Вене XIX века, в картине Хельмута Койтнера «Анушка» («Anuschka»; 1942). Краль снялась в 15 немецких фильмах, два из которых не успели попасть на экраны в 1945 году. Положение Краль в кино укрепил ее брак с влиятельным режиссером Вольфгангом Либенайнером.

Уже в начале 30-х годов популярность среди австрийских и немецких зрителей начала завоевывать Марта Эггерт. Снималась она в первую очередь в фильмах легкого жанра. Главной ее работой стала роль в фильме «Придворный концерт» («Das Hofkonzert»; реж. Детлеф Сирк), премьера которого состоялась 18 декабря 1936 года в Берлине. Спустя год вышла широко разрекламированная австрийская картина «Очарование богемы» («Zauber der Boheme»), в которой Эггерт играла вместе с Яном Кипурой.



Режиссер Вольфганг Либенайнер

«Шпильфильм-альманах» называет 5 австрийских и немецких фильмов с участием Яна Кипуры, вышедших с 1933 года. За свое сотрудничество с кинематографией Третьего рейха он заплатил высокую цену. Как вспоминает бывший посол Польской Республики в Вене Ян Гавроньский, «ему этого так и не простили те, кто пользовался влиянием в международной развлекательной индустрии. Впоследствии он нигде в мире не мог принять участия в значительной постановке ни в кино, ни в опере»⁹⁴.

⁹⁴ Gawroński J. Wzdłuż mojej drogi. Sylwetki i wspomnienia. Warszawa, 1968. S. 48.



Актёры Пола Негри и Гарри Лидтке на фотографии 1918 г.

Еще в период Веймарской республики огромного успеха в Германии добилась Аполония Халупец, выступавшая под псевдонимом Пола Негри. В 1935–1938 годах она снялась в 6 немецких фильмах. Первый из них – мелодрама Вилли Форста «Мазурка» («Mazurka»). Ее официальная премьера прошла 14 ноября 1935 года в Берлине. Комитет цензуры квалифицировал фильм как «ценный в художественном отношении»; он понравился и немецкой публике, и самому фюреру, который посмотрел его еще до выхода в прокат. Довольный Геббельс отмечал в дневнике (13 ноября 1935 года): «„Мазурка“ сделана просто виртуозно, и Негри играет восхитительно». Имел возможность посмотреть эту картину и Томас Манн, записавший: «Мило сделанный фильм с Полой Негри». До Польши «Мазурка» дошла с некоторым опозданием, поскольку немецкая сторона запросила за картину слишком большую сумму. Фильм пришелся по вкусу публике и получил хорошую прессу. В 1936 году актриса снялась в довольно политизированной картине «Москва – Шанхай» («Moskau-Shanghai»; реж. Пауль Вегенер), а в 1937 году – в двух нашумевших кинолентах: «Мадам Бовари» («Madame Bovary»; реж. Герхард Лампрехт) и «Танго Ноктюрн» («Tango Notturmo»; реж. Фриц Кирхгоф). Рекламирование Негри в качестве ведущей кинозвезды приносило ей в гитлеровской Германии не одних лишь почитателей. Были и такие, кто с подозрением относился к актрисе и утверждал, что она не «арийского» происхождения. Разбирательство по этому вопросу было проведено по

распоряжению самого фюрера, однако оно не выявило оснований для подобных утверждений. Последний раз Негри снялась в немецком кино в 1938 году.

ЭКСКУРС

«Мазурка»

«Драматический сюжет этого фильма по сути своей довольно незамысловат: профессиональный покоритель сердец приводит женщину к измене любимому мужу, разводу, потере ребенка и жизни певицы ночных заведений. Измученная и сломленная, она встречает человека, ставшего причиной ее несчастий, в минуту, когда он обольщает ее молодую дочь. Раздается смертельный выстрел, за которым следует судебное разбирательство и оправдательный приговор. Но хорошо продуманный сценарий картины нарушает банальный ход событий и начинает действие с конца – с момента, когда в сердце молодой девушки расцветает весна, и тут раздается необъяснимый выстрел незнакомой певицы. В финальных сценах происходит перенос акцента с типичного мотива освобождения к мотиву психологическому: девушка так и не узнает, что стрелявшая певица из ночного заведения – ее мать. Победа не на стороне закона, а на стороне чувства матери, которая приносит себя в жертву. Такие ловкие переплетения, сюжетные переходы, удачные формальные эксперименты заслоняют собой в сущности плоскую трактовку психологической проблемы, позволяют забыть, что характеры героев раскрыты слабо и без нового интересного освещения. Однако во времена шаблонных фильмов и постоянной бессмыслицы формальные суррогаты некоего смысла все же представляют определенную ценность»⁹⁵.

Успех «Мазурки» не повторила ни одна из пяти выпущенных в скором времени картин с участием Негри. В 1936 году она снялась в фильме «Москва – Шанхай», темой которого стали Октябрьская революция и белая эмиграция в Шанхае. Партнером актрисы выступил Густав Диссль. Режиссер Пауль Вегенер снял в картине уже получивший всемирную известность хор донских казаков Сергея Жарова. Геббельс отмечал в записке, что фильм «плохой, безвкусный и неестественный», однако, касаясь Пола Негри, написал, что она «играет великолепно и захватывающе». Гитлеру фильм явно не понравился – увидев фрагмент, он не стал досматривать его до конца. При этом у картины была и послевоенная история: под несколько измененным названием, «Путь в Шанхай» («Der Weg nach Shanghai»), она появилась на немецких экранах в 1949 году.

Два фильма 1937 года, «Мадам Бовари» и «Танго Ноктюрн», были сняты в явной спешке. Первый из них, работа Герхарда Лампрехта, не вызвал большого интереса у зрителей, да и в прессе о нем писали не слишком много. Второй был принят значительно лучше. В фильме режиссера Фрица Кирхгофа партнером Пола Негри в очередной раз стал Альбрехт Шёнхальс. Уже само название притягивало зрителей как магнит, ибо танго в то время пользовалось особенной популярностью. Произведение «Танго Ноктюрн» композитора Ганса О. Боргманна стало модным шлягером, который расходился на грампластинках, а его исполнительницей также была Пола Негри.

Последние два фильма, вышедшие в 1938-м, также мелодрамы, «Благочестивая ложь» («Die fromme Lüge») и «Ночь решения» («Die Nacht

⁹⁵ Отрывок из рецензии Стефании Захорской (Wiadomości Literackie. 1936. 22 marca).

der Entscheidung»), снял Нунцио Маласомма. Игра Полы Негри, исполнившей главные роли, уже не вызывала восхищения, к тому же ей указывали на патетически-театральный способ раскрытия ее образов.

Гитлер и Геббельс всегда проявляли живой интерес к отношениям, царившим в актерской среде. Фюрер наделил себя правом присуждать актерам, режиссерам, музыкантам и руководителям театров художественные и ученые звания. Многие пользовались его протекцией. Актриса Лола Граль, с которой Гитлер познакомился в театре в Нюрнберге, до конца существования Третьего рейха пользовалась особыми привилегиями при получении работы в театрах. Впрочем, круг актеров, использовавших личное знакомство с Гитлером для продвижения по карьерной лестнице, был довольно широк. Карьерному росту зачастую способствовало и знакомство с Геббельсом. Министр пропаганды относился с живым, а иногда даже слишком живым интересом к молодым актрисам. Принимая во внимание связи министра с актрисами из Бабельсбергского съемочного павильона, которые не всегда удавалось объяснить служебной необходимостью, остроумные берлинцы наградили Геббельса «благородным» прозвищем Бабельсбергский бычок (*Der edle Bock von Babelsberg*), которое никак не принижало его мужского достоинства.

По разным соображениям в кино, особенно в его производственную сферу, брали работать – по специальному разрешению – людей, подпадавших под действие «арийских» законов либо имевших супругов с такой проблемой. В октябре 1936 года был сделан тщательный подсчет, согласно которому в Профессиональном объединении Имперской палаты кинематографии трудились два стопроцентных еврея (*Volljude*), два еврея на 50 % (*Halbjude*) и один – на 25 % (*Vierteljude*), а кроме того, 44 человека, связанных браком с евреями на 75–100 %, и 11 человек – с евреями на 25–50 %⁹⁶. Эти данные лишь в небольшой степени касались актеров, объединенных в Имперской палате театра. Из известных актеров в качестве «полуевреев» в отчетах фигурировали Пауль Хенкельс, Эрнст Шталь-Нахбаур и Урсула Абель, а в качестве «евреев на четверть» – Хорст Каспар, Герта Фейлер и режиссер Эрих Энгель. На стопроцентных еврейках были женаты актеры старшего поколения: Пауль Билт, Пауль Хенкельс, звезда оперетты Георг Александр, знаменитые комики Ганс Мозер и Лео Слезак; среди более молодых – Йоахим Готтшальк, Отто Вернике и Ганс Мейер-Ханно; из режиссеров – Вальтер Фельзенштейн и Герберт Б. Фредерсдорф. Супругов, подпадавших под «арийские» законы, имели знаменитая звезда немого кино Хенни Портен, а также известные актеры Эдуард фон Винтерштайн, Альберт Шёнхальс, Эрнст Думке, Курт Весперман, Тео Линген и Хайнц Рюман.

Немало актеров по этому «пункту» подвергались ограничениям в праве на занятие своей профессией. Многие в этом случае зависело от доброй или злой воли Геббельса или самого Гитлера. Некоторые, например, могли легитимировать свое положение свидетельствами, главными, что их «по приказу фюрера следует считать арийцами». Однако чаще всего в этой среде царил страх перед утратой заработка или более тяжкими последствиями. Абсолютную произвольность в отношении к людям, подпадавшим под «арийские» законы, способен подтвердить факт присуждения Гансу Мозеру звания профессора или, к примеру, признание в апреле 1939 года полных членских прав в Имперской палате культуры за такими актерами и режиссерами, как Эрнс Дубке, Отто Вернике, Йоахим Готтшальк, Ганс Мейер-Ханно и Вальтер Фельзенштейн⁹⁷.

⁹⁶ Подсчитано по: *Albrecht G.* Op. cit. S. 209.

⁹⁷ Это решение было принято с одобрения Гитлера (см.: *DZA-Potsdam. PROMI. № 108. F. 255*).



Актер Йоахим Готтшалк

Финансовое положение актеров, игравших в кино, было по меркам того времени очень хорошим. Те, кого относили к числу самых лучших и полезных, получали отчисления от выручки фильмов. Первым двенадцати, по довоенным сведениям, платили гонорары по следующим ставкам: Царе Леандер – 150 тыс. марок, Беньямино Джильи – 132 тыс., Эмилю Яннингсу – 125 тыс., Пауле Вессели – 120 тыс., Гансу Альберсу – 120 тыс., Йенни Йуго – 80 тыс., Густаву Грюндгенсу – 80 тыс., Хайнцу Рюману – 80 тыс., Поле Негри – 75 тыс., Вилли Форсту – 70 тыс., Луису Тренкеру – 60 тыс. По 50 тыс. марок получали Густав Фрëлих, Виктор де Кова, Ингрид Бергман, Вилли Биргель, Карл Людвиг Диль, Вилли Фрич, Бригитт Хорни и

Луис Ульрих. По 40 тыс. – Лиль Даговер, Пауль Хёрбигер, Марианна Хоппе, Ганс Мозер, Анни Ондра и Ольга Чехова.

Гонорары прославленных оперных певиц Марии Чеботари и Эрны Зак составляли 40–50 тыс. марок, однако за каждый день съемок они получали по 1,2 тыс. марок. Среди мужчин по более высоким дневным ставкам работали только Генрих Георге, Ойген Клёпфер и Ганс Мозер (по 2 тыс. марок), а среди женщин – Кете Дорш и Марианна Хоппе (по 1,5 тыс. марок). Средняя величина заработков наиболее высокооплачиваемых киноактеров показана в таблице 15 (см. в приложении).

Наиболее влиятельные актеры имели право на особые налоговые льготы, которые ввел Гитлер, присвоив группе их пользователей специальный термин: «Талантливые от Бога» (Gottbegnadete). Налоговая уступка состояла в том, что каждый из «одаренных Богом» (на казенном языке – Steuerbegünstigte) мог покрыть за счет своих налогов 40 % расходов, связанных с исполнением профессионального долга (ранее – 20 %). Всего в этом списке, который постоянно расширялся и охватывал также представителей других культурных сфер, оказалось более 770 фамилий. До войны в него среди прочих входили Пола Негри, Марта Эггерт, Ян Кипура, Марика Рёкк, Цара Леандер, Лилиан Харви, Аста Нильсен, Геза фон Больвари, Беньямино Джильи, Лида Баарова, Имперо Архентина.

Перед лицом тотальной войны и катастрофы

Первый этап войны не был труден для кинематографистов – серьезные потери несли разве что операторские группы на фронтах. Впрочем, это не значит, что в армию не забирали актеров, особенно тех, что помоложе. Геббельс и Хинкель принципиально не освобождали автоматически актеров от армейской службы – это было продуманным решением с их стороны, позволявшим в любую минуту надавить на тех, кто не проявлял должного послушания. После нападения Германии на СССР воинские призывы проводились все чаще, а с фронтов стали приходить вести о потерях. В 1941 году под Тобруком британский снаряд уничтожил танк, в котором находился молодой даровитый актер Вильмо Шефер. В том же году погибли Ариберт Мог и известный комик Руди Годден. На Восточном фронте в лазарете умер Борис Алекин, а в плен попал Рольф фон Гот.

Особенно суровый режим работы в кинематографии Геббельс установил после поражения немцев в Сталинградской битве. Режиссеры и актеры должны были трудиться не менее десяти часов в день; часто их принуждали ездить на фронт и выступать перед солдатами. В городах, подвергавшихся бомбардировкам, работа становилась все более невыносимой – кинематографисты мечтали о безопасных павильонах Праги. Бегство актеров с территорий, которые чаще других страдали от авианалетов, Геббельс воспринимал как предательство. В 1944 году все больше кинематографистов были вынуждены покинуть студийные помещения и одевать военную форму. На Восточном фронте погиб Клаус Детлеф Сирк; в 1945 году жертвой войны пал Ханнес Штельцер, служивший летчиком, – и это лишь отдельные примеры из длинного списка потерь.

В марте 1945 года нью-йоркские газеты распространили сенсационную информацию о жестоких репрессиях, будто бы примененных нацистским режимом по отношению к некоторым немецким кинематографистам. Сообщалось, что Карлу Людвигу Диллю и Паулю Хёрбигеру был вынесен смертный приговор за связи с участниками заговора германского генералитета против Гитлера. Писали также, что в новогодний вечер 1944 года группа режиссеров и актеров якобы собралась в Потсдаме на тайной встрече, в ходе которой прозвучали резкие антигитлеровские выступления. Предательский донос в гестапо обернулся для них многочисленными арестами, причем среди задержанных упоминались такие крупные фигуры нацистской кинематографии, как Карл Фрелих, Вилли Фрич и Георг Якоби с его супругой Марикой Рёкк. Их якобы заставили наблюдать за казнью одного из актеров. Такой оборот дел должен был вызвать протесты, повлекшие за собой новые задержания. На сей раз в числе арестованных назывались Эмиль Яннингс, Файт Харлан, Рудольф Форстер, Ганс Мозер и другие⁹⁸. Почти все подобные сообщения оказались ложными или, во всяком случае, преувеличенными – всем перечисленным выше лицам удалось пережить падение гитлеровского государства.

Тем не менее близящееся поражение действительно вызвало в среде кинематографистов настоящую панику. Бомбы союзников принудили к бегству Цару Леандер – ее роскошная вилла в Груневальде (Берлин) была разрушена. Вопреки утверждениям некоторых авторов, фильмы с участием актрисы не были сняты с экранов, однако пресса получила распоряжение в течение некоторого времени не упоминать о ней. Кристина Зёдербаум в строжайшей тайне хлопотала о возвращении ей шведского гражданства. В начале 1945 года в Швейцарию уехал Вольфганг Либенайнер, а Карл Риттер предпринял путешествие в далекую Аргентину. Самолет, в котором вылетел из окруженного Берлина Ганс Штайнхоф, сбили советские истребители. В последние дни войны расстались с жизнью многие известные актеры, особенно во время сражений за Берлин. От полученных там ранений скончался Ганс Браузеветтер; погибли Гарри Лидтке,

⁹⁸ New York Times. 1945. 8 March; NY Staats Zeitung und Herold. 1945. 18. März.

Фридрих Кайсслер, Рудольф Кляйн-Рогге и Ганс Адальберт Шлеттов; в Вене жертвой войны стала любимица театральной и кинематографической публики Лиззи Вальдмюллер; в Мюнхене взрыв бомбы убил Хайни Хандшумахера – и, опять-таки, это лишь некоторые примеры из гораздо большего числа смертей. Кто-то, как Карл Даннеман и Пауль Отто, покончил жизнь самоубийством, а иных последствия войны настигли позже – в лагерях для интернированных и беженцев. В послевоенном хаосе мало кого тронула весть о том, что в одном из лагерей под Берлином умер выдающийся актер немецкого театра и кино Генрих Георге.

Характеристика кинопродукции

Кинопродукция в свете статистических данных

О судьбе миллионов метров целлулоидной пленки, отснятых кинооператорами Третьего рейха, нам известно пока не все. В некоторых случаях трудно даже установить ее точное местонахождение и степень сохранности. Окажись этот материал в руках исследователя, он принес бы ему огромную пользу. Как мы знаем, режиссерам приходится избирательно относиться к отснятому материалу, отдавая предпочтение одним эпизодам за счет других. В условиях гитлеровского режима в основе такого отбора отнюдь не всегда лежали эстетические принципы или логика, диктуемая содержанием кинопроизведения. Особенно наглядно это проявляется в фильмах, которые принято относить к категории документальных.

Гораздо больше мы знаем о фрагментах, прошедших отбор и включенных в финальные версии картин. В нашем распоряжении есть более или менее полная информация о 1200 полнометражных игровых фильмах 1933–1945 годов, которые – хотя бы в силу жанрового статуса – едва ли могли не оставить следы в документах учетных органов. В качестве базового источника и отправной точки исследования мы используем указатель немецких игровых фильмов, подготовленный Альфредом Бауэром, – в нем собраны основные сведения о завершенных картинах и работах, дошедших до заключительной стадии производства⁹⁹. Впрочем, каким бы добросовестным ни был данный указатель, нам придется обращаться и к дополнительным источникам.

До войны нацистская Германия занимала одно из ведущих мест в мире по объемам киноиндустрии, уступая, однако, таким гигантам, как США и даже Япония с Индией, но приближаясь к Великобритании и успешно конкурируя с Францией. После начала военных действий успехи на полях сражений помогли Третьему рейху занять первое место в европейском кинопроизводстве. Выпуск полнометражных фильмов в Германии за период с 1933-го¹⁰⁰ по 1945 год составил 1227 единиц продукции, включая несколько десятков немецких версий иностранных картин и ленты, созданные в сотрудничестве с другими странами, а также 52 фильма, которые не удалось завершить в 1945 году. Объемы выпуска полнометражных фильмов за каждый год в рамках указанного периода отражены в таблице 16 (см. в приложении).

подавляющее большинство снятых в этот период фильмов были черно-белыми. Длительная работа по созданию пленки, необходимой для передачи цветного изображения, принесла плоды позже, чем ожидалось. Для Третьего рейха прогресс в этом направлении был делом престижа – немцам было важно противопоставить собственные цветные картины американским аналогам, весьма совершенным с технической точки зрения. Первым цветным художественным фильмом в Германии – пока еще не полнометражным – стала комедия «Мушка» («Das Schönheitsfleckchen»)¹⁰¹, выпущенная в 1936 году по системе «Оптиколор». Данный вариант утратил практическое значение после внедрения пленки «Агфаколор», значительно лучшей по своим характеристикам. В Третьем рейхе на ней сняли 9 картин, а перед окончанием войны в производстве оставалось еще 7, из которых лишь некоторые были завершены и впоследствии вышли на экраны (см. в приложении таблицу 17). Разумеется, в сфере цветных киносъемок Германия проявляла интерес к опыту США, и на складах страны лежали копии американских фильмов. Однако для допуска к ним требовалось личное разрешение Геббельса,

⁹⁹ См.: Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Berlin, 1950.

¹⁰⁰ В расчет принята дата выдачи прокатного разрешения цензурным комитетом в 1933 году. Некоторые картины были произведены еще до прихода нацистов к власти, но соответствующее разрешение им было выдано лишь в 1933 году.

¹⁰¹ См. также с. 132.

особенно после 1941 года. Исключение не стали делать даже для Файта Харлана, работавшего над экранизацией шекспировского «Венецианского купца». В январе 1945 года Харлан получил необходимое разрешение и вместе со своей женой Кристиной Зёдербаум и оператором Бруно Монди посмотрел диснеевскую «Белоснежку», а также экранизации пьес «Сон в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетта».

Помимо полнометражных картин, в Третьем рейхе производилось множество фильмов короткого и среднего метража (в довоенный период – 1,1–1,4 тыс. единиц ежегодно). Чтобы представить масштабы выпуска такого типа продукции в начале войны, мы по необходимости воспользуемся данными гитлеровского комитета киноцензуры. За первые три военных года через этот орган прошло следующее количество картин (включая полнометражные игровые – их число указано в скобках): за 1939 год – 2687 (118), протяженностью 1 млн 370 тыс. метров пленки; за 1940-й – 1617 (89), 903 тыс. метров; за 1941-й – 1607 (71), 967 тыс. метров. Число рассмотренных цензурой фильмов равнялось числу произведенных, но это не означает, что все они вышли на экраны. Большинство составляли ленты документального и просветительского типа, так называемые культурфильмы (*Kulturfilme*). Само понятие «культурфильм» в Германии трактовалось довольно широко. Иногда его употребляли и для обозначения разного рода произведений короткого метража – не только просветительских. Ежегодно снималось порядка 40–80 фильмов для школ¹⁰² и художественных лент для молодежи, включая сказки и мультфильмы¹⁰³.

¹⁰² За исключением фильмов, снятых на узкой пленке, которые мы подробно не рассматриваем. Их производство – особенно научных картин, предназначенных для школ, и картин военного времени для армии – было очень важным. Так, в 1937 году по заказу отдела обучающего кино (*Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*) Имперского министерства воспитания было выпущено 416 фильмов на узкой пленке для учебных заведений, в том числе 178 – для общеобразовательных и 200 – для высших.

¹⁰³ *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* за 1938 и 1939 годы; *Sander A.U. Jugend und Film*. Berlin, 1944.

Документальное кино

Выпускавшиеся в Третьем рейхе документальные фильмы были предназначены главным образом для политической пропаганды в широком понимании этого слова. Цель ее состояла в том, чтобы трактовать различные явления и события в духе гитлеризма, а также формировать определенные мнения и убеждения по социальным и политическим вопросам. Перед документалистами стоял целый ряд задач, важнейшие из которых – прославление нацистской партии, донесение до граждан новостей о событиях государственной жизни, рекламирование успехов в области экономики, строительства, социальной сферы, науки, техники и спорта и, наконец, прямая пропаганда пересмотра границ, милитаризма и расизма. С 1939 года документальное кино было подчинено исключительно задачам военной пропаганды.

Особенно значимая роль в кинодокументалистике отводилась так называемым историко-документальным фильмам. Хотя историческая документация – зачастую фальсифицированная и всегда подаваемая в тенденциозном ключе – представляла основное содержание этих работ, ее задача состояла в предоставлении вспомогательных аргументов для обоснования текущих действий правительства. Такую же пропагандистскую цель преследовали и художественные фильмы на исторические темы, на которых, впрочем, мы еще остановимся. В этой же части мы уделим внимание тем историческим фильмам, которые в нацистской Германии рассматривались как документальные.

Уже в марте 1933 года на экраны вышел монтажный фильм «Германия, истекающая кровью» («Blutendes Deutschland»), в крайней спешке подготовленный Иоганнесом Хёсслером. Режиссер показывал в нем развитие Германии от провозглашения империи в 1871 году до прихода к власти нацистов. В проникнутых пафосом словах комментария речь шла об ущербе, причиненном немцам, о «кровотокащих» границах и необходимости их пересмотреть. Зрителя подвели к мысли, что это сделает Гитлер. К этой теме не раз впоследствии возвращалось немецкое документальное кино, даже в период, когда Гитлер затуманивал разум своих политических партнеров миролюбивыми речами. В 1938 году по заказу НСРП тот же Хёсслер сделал монтажный фильм «Меч мира» («Das Schwer des Friedens»), основанный на архивных материалах. На этот раз в картине прослеживался путь Германии от Первой мировой войны до момента присоединения Австрии. На фоне общей ситуации в мире – в фильме акцентируются враждебность западных государств и угроза большевизма – Германия предстает оплотом стабильности, мира и в то же время силы, которую она способна применить в борьбе за свои права¹⁰⁴. Следующим документальным историческим фильмом стал «Годы решений» («Jahre der Entscheidung»), в котором история Германии начиная с Первой мировой войны была доведена уже до вступления немецких войск в Прагу. Эта работа (2667 метров) получила одобрение цензуры и высокие квалификационные оценки, но уже в момент, когда до войны оставалось всего три дня. Возможности организовать ее торжественную премьеру так и не представилось, поскольку в кинотеатрах к тому времени преобладала тема боевых действий.

Исторические документы, служившие в качестве «обоснования» захвата Польши, встречались уже в военных фильмах. Однако справедливость требует, чтобы мы упомянули о киноленте «По ту сторону Вислы» («Jenseits der Weichsel»), которая вышла еще в 1936 году, то есть в период, когда Гитлер выступал с мирными декларациями по отношению к Варшаве. И хотя в публичных кинотеатрах картина не появлялась до 1938 года, это не значит, что зрители не могли ее посмотреть. Напротив, ее показывали на специальных массовых сеансах, организо-

¹⁰⁴ Два документальных фильма были посвящены непосредственно аншлюсу: «Слово и дело» («Wort und Tat») и «Вчера и сегодня» («Gestern und Heute»). Операторы под художественным руководством Густава Учицки и Ганса Штайнхофа запечатлели спонтанные проявления радости жителей Австрии в связи с присоединением к Третьему рейху.

ванных аппаратом НСНРП. Приведем цитату из отчета консульства Польской Республики в Лейпциге, которое проанализировало фильм: «Уже в первые минуты, на фоне съемок Вислы и восточного пограничья, невидимый автор читает строки известной песни „Мы поскачем на восток“, интонационно выделяя моменты, сильнее воздействующие на воображение простого зрителя. Четыре части фильма показывают жизнь немецких пограничных территорий и в хронологическом порядке восстанавливают историко-политические события от мировой войны до сегодняшнего дня; при этом самое интересное в картине – кинематографический фотомонтаж четвертой части, демонстрирующий последствия проигранной войны. Серия тенденциозно подобранных снимков складывается для зрителя в мнимый мартиролог и картину притеснений немецкого народа, который, спасаясь от оккупантов (в данном случае – от поляков), был вынужден покинуть свои земли. Одна из частей фильма посвящена Версальскому договору, а кадры, на которых „режут по живому“ территорию Рейха, должны укрепить в зрителях чувство исторической несправедливости. Это чувство усугубляется с помощью карт, набросков и графиков, указывающих на неоспоримую немецкую принадлежность Поморья и Познанщины. Роль Королевца¹⁰⁵ как торгового моста между Востоком и Западом характеризуется так, будто именно из-за восстановления независимости Польши и Литвы порт утратил свое значение и ныне обречен на прозябание <...>»¹⁰⁶.

Наряду со знаменитыми кинолентами о съездах НСНРП в Нюрнберге в число самых популярных документальных фильмов Третьего рейха входит картина Лени Рифеншталь «Олимпия». В ходе ее монтажа режиссер использовала фрагменты репортажей, в сумме составивших 400 тыс. метров пленки, над которыми трудился огромный штат операторов и репортеров. Работа на студии «Тобис», продолжавшаяся в течение двух лет, завершилась картиной в двух частях (6100 метров), посвященной Олимпийским играм 1936 года в Берлине. Обе части – «Праздник народов» («Fest der Völker») и «Праздник красоты» («Fest der Schönheit») (или «Олимпия-2») – вышли на экраны в апреле 1938 года, вызвав всеобщее восхищение – прежде всего мастерской работой операторов, но, конечно, и режиссерским талантом Рифеншталь, под началом которой, впрочем, работало немало опытных монтажеров. В пропагандистских целях «Олимпия» посвящена молодежи всего мира и французу, возродившему Олимпийские игры, – барону Пьеру де Кубертену. В картине, несомненно, возвеличивается фигура Гитлера, на каждом шагу подчеркиваются достижения национал-социализма, но при этом говорится также о международном сотрудничестве и мирном соперничестве. Два этих мотива – гитлеризм и миролюбие Третьего рейха по отношению к другим странам – совмещаются в одном контексте. Материал, отснятый Рифеншталь и ее командой, использовался при создании еще двенадцати спортивных фильмов короткого и среднего метража. На протяжении нескольких лет по окончании войны показывать «Олимпию» не разрешалось. Однако впоследствии, после изъятия неприемлемых с политической точки зрения кадров, картина вернулась в кинотеатры. С 1948 года ее демонстрировали в США под названием «Короли Олимпийских игр» («Kings of the Olympics»), а с 1952-го – в странах Западной Европы. В 1951 году Рифеншталь сумела получить авторские права на свой фильм. Как выяснилось, она не пользовалась субсидиями, а лишь получала государственные кредиты, по которым впоследствии расплатилась.

К теме кинодокумента мы еще вернемся при рассмотрении некоторых тематических разновидностей художественного кино. Стоит, однако, отметить тут поразительный документ, имеющий огромное значение для своего жанра. Речь идет о фильме «В Катинском лесу» («Im Wald von Katyn») (362 метра), выпущенном студией «Уфа» по спецзаказу управления пропаганды НСНРП. Его содержание комментируется следующим образом: «Извлечение трупов,

¹⁰⁵ Польское название Кёнигсберга. В 1945 году передан СССР (ныне – в составе России), в 1946 году переименован в Калининград. – *Примеч. перев.*

¹⁰⁶ Отчет от 13 мая 1936 года // AAN-Warszawa. MSZ. № 4814. S. 7–9.

захороненных друг на друга в 12 слоев. – Искаженные лица мертвых. – Трахеи, заполненные песком, – признак похороненных заживо. – Мертвые тела представляли все чины 7-й польской армии. – Международная комиссия. – Судебно-медицинские представители Международного Красного Креста из Женевы. – Представители европейской прессы. – Другие массовые захоронения под украинским местечком Винница. Здесь речь шла об убитых советских русских...».

Фильм «В Катынском лесу» был одобрен цензурой 8 декабря 1943 года. Ранее информация о катынском расстреле прозвучала в одном из выпусков «Еженедельного военного обозрения» («Kriegswochenschau»).

Особое место среди документальных фильмов принадлежит кинохронике, которой посвящены следующие несколько страниц.

Кинохроника («Еженедельное обозрение»)

К короткометражным фильмам, хоть и с совершенно иной жанровой спецификой, относится хроника текущих событий («Wochenschau» – «Еженедельное обозрение»). В Германии, как и в других крупных странах, кинохроника существовала и ранее, однако ее расцвет приходится именно на годы Третьего рейха. «Еженедельное обозрение» играло важнейшую роль в структуре нацистской пропаганды – и в Германии, и за рубежом. Так же как для игровых и документальных фильмов, для кинохроники была предусмотрена особая система оценок, с той лишь разницей, что художественные качества имели в данном случае гораздо меньшее значение.

До 1939 года в Германии создавались и распространялись пять версий еженедельной хроники¹⁰⁷, предназначенных для зрителей внутри страны и за ее пределами. Немецкие производители сотрудничали в сфере обмена материалом с тринадцатью аналогичными «киножурналами» стран Европы, Америки, Африки и Азии. Зарубежными съемками их обеспечивали и собственные корреспонденты – у одной только «Уфа» их было больше ста человек по всему миру.

В Третьем рейхе выпускались и специализированные хроники, предназначенные для разных видов аудитории, например для пассажиров пароходов. Такие хроники имели крупнейшая бременская судоходная фирма «Бремер Ллойд» («Ллойд-шиффсаусгабе», на немецком и английском языках) и гамбургская компания «Хапаг» («Хапаг-шиффсаусгабе», в немецкой, английской и испанской версиях).

Кинохроника была в высшей степени насыщена материалами политического содержания. Приоритетные позиции в информационной сфере занимали также новости науки, техники и спорта, хотя и тут на первом плане были политические аспекты. Самая популярная из довоенных немецких хроник – «Уфа-вохеншау» – в течение одного выбранного в качестве примера года (с 1 июня 1935-го по 31 мая 1936-го) предлагала зрителям следующий ассортимент информационных сюжетов¹⁰⁸: новости политической жизни – 46,8 %, новости спорта – 26,6 %¹⁰⁹, новости науки и техники – 15,7 %, новости развлекательного характера – 6,9 %, так называемые журналистские сенсации – 4 %.

30 августа 1939 года миллионы посетителей кинотеатров Третьего рейха посмотрели последний выпуск немецкой хроники мирного периода («Уфа-тонвохе» № 469). Публике был продемонстрирован визит министра иностранных дел Германии в Москву, завершившийся подписанием пресловутого пакта Молотова – Риббентропа. Закадровый голос сопровождает

¹⁰⁷ Еженедельные обозрения «Уфа», «Дьюлиг», «Тобис», «Бавария» (бывш. «Эмелька») и «Фокс-Тёненде».

¹⁰⁸ См.: *Giese H.J.* Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik. Leipzig, 1940.

¹⁰⁹ Столь высокий процент спортивных сюжетов нетипичен для других лет. В данном случае следует учитывать повышенное внимание к спорту в связи с подготовкой к проведению Олимпиады в Берлине.

ироническим комментарием реакцию Франции и Англии, связанную с фиаско «политики окружения Германии»; приводятся слова Ллойд-Джорджа. Страна готова к войне, но это будет не наступательная, а оборонительная война, требующая тем не менее призыва резервистов. Далее показывается броненосец «Шлезвиг-Гольштейн», посетивший с визитом Гданьск, а также звучит короткая информация из Польши о преследованиях немецкого меньшинства.

После начала войны Министерство пропаганды использовало все свои возможности, чтобы превратить хронику в наиболее эффективное орудие влияния на массы. Опиравшиеся на самый аутентичный и, как правило, актуальный информационный материал – а в министерстве всегда заботились о синхронизации пропагандистских акций – нацистские хроники, при всей их тенденциозности, пользовались большим успехом у зрителей и играли невероятно важную роль в формировании общественного мнения.

DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU



Siegesfahnen über Deutschland!

Die siegreichen Operationen unserer Kriegsmarine im Nordmeer
Die Schlachtschiffe „Gneisenau“ und „Scharnhorst“ unterwegs — Nebelbeschuß auf Trägerschiffe — Aufklärer starten — Der englische Flugzeugträger „Gloucester“ wird versenkt — Kampf mit feindlichen Zerstörern — Angriff auf den Maritimen „Olympianer“ — Im wuchtigen Torpedoschuß bringt das Ende des Dampfers — Jagd auf den Truppentransporter „Oreana“ — Brennend sinkt die „Oreana“ in die Tiefe

Die Schlacht von Elsaß-Lothringen
Truppenaufmarsch eröffnet den Frontangriff auf die Maginot-Linie — Luftgeschwader greifen in den Kampf ein — Vorkämpfer neben Vorkämpfer — Stoßtruppen gehen über den Rhein — Flammenwerfer gegen Bunker — Pioniere schlagen im feindlichen Feuer eine Brücke — Heereskommandos über den Übergang — Luftkampf — Der Gegner ist getroffen und stürzt in die Tiefe

Stroßburg — Colmar — Metz — Verdun
Die Feindkriegsflotte auf dem Stroßburger Münster — Colmar angegriffen — Einmarsch in Metz — Immer wieder muß verstärkter Widerstand gebrochen werden — Angriff auf Verdun — Ein Schlachtfeld der deutschen Infanterie — Fast Metz nach der Eroberung — Die deutschen Truppen in Verdun

Der Gegner überall in die Flucht geschlagen
Verfolgungskämpfe an der Loire — Panzerwagenabteilungen sammeln sich zu neuem Einsatz — Im feindlichen Artilleriefeuer — Sturmkommandos stoßen vor — Panzer im Angriff — Das Schicksal des Gegners ist besiegelt

Im Hauptquartier des Führers
Der Führer mit seinen Gesandten — Generalfeldmarschall Hermann Göring — Nach der Waffenstillstands-Erklärung Marschall Petain — Frankreichs Armeen sind zerstreut — Der erste Gruß gilt den Verwundeten

Der Führer und der Duce in München
Reichserbkämmerer Ritter v. Epp begrüßt den Führer in der Hauptstadt der Bewegung — Der Duce trifft ein — Fahrt durch den lebenden München — Die Ministerliche Aussprache im Führerbau

Die Tapfersten der Tapferen
Am Ehrenmal der unbekannteren Soldaten in Paris — Auszeichnung der tapfersten Kämpfer vor dem Arc de Triomphe — Vorbereitungen auf der Avenue Foch

Der Tag von Compiègne
Der Führer im Wald von Compiègne — Die französische Delegation erscheint — In Verhandlungswagen — Deutschland, Deutschland über alles — Unterzeichnung des deutsch-französischen Waffenstillstandsvertrages

Der Krieg im Westen ist siegreich beendet!

T/27-1940

Рекламный плакат кинохроники «Вохеншау» времен войны фашистской Германии с Францией

Материалы с полей сражений в Германию поставляли так называемые пропагандистские роты, укомплектованные военнослужащими из числа журналистов, сотрудников радиовещания, художников и кинематографистов. Впервые такие роты были использованы, когда немцы

оккупировали Чехословакию в марте 1939 года. Благодаря очень хорошей организации снятые сцены сражений – негативы доставляли с фронта на самолетах – оперативно попадали в распоряжение целого штаба монтажеров. После окончания монтажа и получения санкции от не менее эффективно действовавшей цензуры начиналось тиражирование копий новых выпусков обозрения, которому в кинопроизводстве отдавался абсолютный приоритет.

Тиражи нацистских кинохроник систематически росли. Во время наступления на Францию в 1940 году количество копий увеличилось более чем в два раза по сравнению с 1939-м и составило 1,5 тыс.; на первом этапе войны с СССР – уже 2,4 тыс., а еще позднее – 3 тыс. Но даже эта впечатляющая цифра (правда, часть копий приходилось изготавливать на узкой пленке из-за ограниченных возможностей киноиндустрии) не могла до конца удовлетворить потребности постоянно расширявшейся киносети «Великого рейха». Во многие кинотеатры, расположенные на периферии, хроника текущих событий поступала с опозданием в несколько недель.

Непрерывно увеличивалась и длительность выпусков «Еженедельного военного обозрения» («Kriegswochenschau»), достигая 1–1,2 тыс. метров (до войны длина выпуска хроники составляла около 300 метров), что переводило их в категорию среднеметражных фильмов. Увеличение длительности являлось не только результатом постоянного развития информационных служб, оно диктовалось также задачами психологического воздействия на зрителей. Введение в хронику длинных и рифмующихся фрагментов должно было обеспечивать тот же эффект, который достигался с помощью неустанного повторения пропагандистских лозунгов.

С 1940 года редактурой «Немецкого еженедельного обозрения» («Deutsche Wochenschau»), централизованного в начале войны, занималась служба «Дойче вохеншауцентра» в Берлине, которой по сути руководил начальник департамента кино Министерства пропаганды. В августе 1940 года это учреждение было формально ликвидировано. Его место заняла «Дойче вохеншау ГмбХ», призванная продемонстрировать – особенно другим странам, – что выпуск немецкой хроники контролирует коммерческое предприятие, а не государственное учреждение. Впрочем, эта перестановка ничуть не ослабила полную зависимость производителя хроники от Министерства пропаганды.

Большинство эпизодов, включенных в еженедельное обозрение, были сняты в полевых условиях. Геббельсовская пропаганда то и дело подчеркивала их реалистичность, внушая зрителям, что немецкая кинохроника представляет собой исторически подлинный документ. По этим же соображениям часто упоминалось об опасности работы фронтовых операторов и приводились многочисленные примеры их гибели. Между тем не все батальные сцены запечатлевались на полях сражений. Некоторые снимались на потсдамских полигонах, где временно располагался учебный батальон армейской пропаганды (Propagandaersatzabteilung). При этом сфабрикованные эпизоды не всегда удавалось включить в видеоряд так, чтобы они не вызвали подозрений. Случалось, что и немецкие зрители высказывали сомнения в подлинности некоторых кадров.

Фронтовых кинооператоров часто снабжали инструкциями, как снимать те или иные сцены. Например, в 1940 году, во время продвижения немецкой армии во Франции, им предписывалось использовать в рамках расистской пропаганды, основанной на физиогномических признаках, контрастные съемки крупным планом: с одной стороны – отталкивающая внешность специально подобранных солдат неприятельской армии, главным образом из французских колониальных подразделений; с другой – идеальные лица солдат вермахта. К подобным методам обращались и позже, особенно в ходе войны с СССР. Однако наибольшее значение придавалось не отдельным эпизодам хроники, а их монтажу. Используя разные кинотрюки и формальные приемы, кинематографисты строили фильм так, чтобы не просто информировать зрителя (решающее значение придавалось визуальному ряду, а не комментарию), но и убеждать его.

Интерес аудитории к хронике резко возрастал в периоды, когда Германия проводила масштабные военные акции. Первым из таких периодов стал сентябрь 1939 года, а вторым – весна 1940-го, когда велись решающие бои во Франции. Еще в марте весь штат «Еженедельного обозрения» был приведен в состояние повышенной готовности. При этом кинотеатрам предписывалось ставить выпуск хроники перед показом главного фильма, что раньше никак не регламентировалось. Во время показа хроники зрители обязаны были оставаться в зале. 18 мая, когда наступление уже началось, Геббельс приказал устраивать специальные сеансы с билетами по сниженным ценам, на которых шли самые свежие выпуски военного обозрения в сочетании с избранными старыми хрониками, а также документальными или просветительскими фильмами политического содержания. Такие же программы предназначались для школ и гитлеровских организаций. Кроме того, Геббельс распорядился показывать новые выпуски обозрения на вокзалах, имевших соответствующие помещения. На этот период действительно пришелся один из пиков интереса немцев к кинохронике. Вместе с тем Геббельс и сам его искусственно подогревал, требуя от прессы без устали писать о длинных очередях в кассы кинотеатров, показывающих свежие выпуски военного обозрения. При этом он критиковал редакторов изданий, которые слишком сухо высказывались на эту тему. После окончания французской кампании один из выпусков был полностью посвящен Гитлеру: демонстрировалось, какой триумфальный прием подготовила столица Третьего рейха для фюрера по его возвращении с фронта.

Очередной подъем интереса общества к нацистской кинохронике начался весной 1941 года в связи с военными акциями гитлеровской Германии на Балканах. Значительная часть немецкого общества, уже мечтавшая о мире, со все меньшим энтузиазмом воспринимала все, что затягивает войну. Соответственно, хроника, расхваливая успешные действия армии, одновременно была призвана обосновывать их необходимость и целесообразность¹¹⁰. Еще более очевидной эта задача стала после нападения Германии на СССР. Будучи одним из важнейших инструментов пропагандистского воздействия, хроника должна была поддерживать милитаристские настроения, а непрерывная череда успехов – о поражениях и речи не шло – свидетельствовать, что окончательная победа близка. Тактика изменилась после Сталинградской битвы, когда Геббельс распорядился показывать в хронике и тяжелые, неприятные стороны военных событий. Целью этого шага было встряхнуть народ, которому предстояло подготовиться к тяжким лишениям, порожденным тотальной войной. Некоторые темы подлежали строгой цензуре со стороны самого Геббельса (в том числе катынский расстрел) и Гитлера. Фюрер среди прочего сам принимал решения, когда и в какой форме можно демонстрировать ракеты «Фау-1» и «Фау-2».

Более разносторонний и, с пропагандистской точки зрения, чрезвычайно добросовестно подготовленный материал содержала хроника, предназначенная для заграницы. Ее выпуски представляли собой иллюстрированную документацию политических акций Третьего рейха. В годы войны такого рода хроника, производимая концерном «Уфа» («Уфа-аусландвохеншау»), выходила с комментариями сначала на 17, а затем на 29 языках; официально она распространялась более чем в 30 странах Европы и на других континентах. Некоторые государства, сохранявшие нейтралитет, запрещали показы гитлеровской хроники на своей территории. Однако ее без особых политических возражений привозили в страны, связанные с Третьим рейхом союзническими отношениями, в том числе в страны Балканского полуострова. При этом Югославия, пока она оставалась нейтральной, не разрешала показывать у себя «Еженедельное обозрение» и лишь после поражения Франции пошла на уступки, позволив демонстрировать его свежие выпуски в Немецком бюро путешествий (Deutsches Verkehrsbüro). Присоединившись к Тройственному пакту, Югославия обязалась включить хронику в репертуар 250 кинотеатров.

¹¹⁰ См.: *Bodenstedt A. Der Sonderbericht der deutschen Wochenschau vom Überfall auf Jugoslawien und Griechenland am 6. April 1941. Hamburg, 1958.*

Однако события развернулись таким образом, что попали они на югославские экраны только после оккупации Германией этой страны. СССР, несмотря на временную нормализацию отношений с Германией, также не допускал распространения нацистской кинохроники в СССР – ее, как и некоторые другие фильмы, могли увидеть лишь гости посольства Германии. При этом публичное воспроизведение гитлеровской хроники разрешалось в Соединенных Штатах, пока они не вступили в войну. На некоторых европейских территориях – оккупированных, но не присоединенных к Третьему рейху – создавались местные версии «Еженедельного обозрения». Организации, отвечавшие за их производство и прокат, независимо от их юридического статуса и названия, де-факто являлись филиалами «Дойче вохеншау ГмбХ» и находились под строгим контролем гитлеровского аппарата пропаганды (см. в приложении таблицу 18).

Жители оккупированных стран часто открыто проявляли свое враждебное отношение к немцам на показах нацистской хроники, что, конечно, влекло за собой суровые репрессии. В кинотеатрах Бельгии, Голландии и Протектората Богемии и Моравии сеансы начинались с титров, предостерегавших зрителей от каких-либо демонстративных актов. Зачастую оккупанты устраивали показы хроники на людных площадях, стремясь охватить как можно большую аудиторию. Такая система широко применялась в период больших успехов Германии, когда она воевала с СССР. Так, в Кракове публичные показы кинохроники начали практиковать в июле 1941 года. Их проводили на Главном рынке (в то время – Адольф-Гитлер-Плац) в вечерние часы, а экран – для лучшего обзора – устанавливали на старинной башне ратуши. От сеансов хроники на городских площадях отказались тогда, когда положение на театре военных действий стало приобретать угрожающий для немцев оборот.

Последний выпуск «Немецкого еженедельного обозрения» – номер 755 (№ 10 за 1945 год) – был одобрен цензурой 22 марта 1945 года.

Просветительские фильмы

Еще до прихода нацистов к власти в Германии начало развиваться направление документального кино, имевшее просветительские цели. Они отражены в специальном термине, введенном для определения данного типа продукции, – «культурфильм» (Kulturfilm). Просветительские – научные и научно-популярные – фильмы на тот момент лишь начинали завоевывать свои позиции в кино, и путь их был непрост, учитывая коммерческую ориентацию кинематографа капиталистических стран. Руководство Третьего рейха создало исключительно благоприятные условия для производства просветительских фильмов короткого и среднего метража, прежде всего за счет гарантированного сбыта. Так, в 1934 году владельцы кинотеатров обязали показывать культурфильмы наряду с художественными картинами. Такая мера позволила создать рабочие места для многих лишенных работы кинематографистов и придала существенный импульс развитию данной сферы кино. Кроме того, просветительские фильмы уже в скором времени стали благодатным полем для деятельности гитлеровской пропаганды.

Тематика просветительской продукции была весьма неоднородной, да и по качеству фильмы сильно отличались друг от друга. Однако многие из них, особенно фильмы о природе, выпускаемые «Уфа», были выполнены на высоком профессиональном уровне. Чаще всего культурфильмы представляли собой короткометражные, иногда среднетражные и лишь изредка – полнометражные (немногим более двух десятков) картины. Последние заслуживают более подробного описания.

Великолепным кинопроизведением, которое обошло многие страны и принесло славу немецкому кинематографу, стал фильм «Остров демонов» («Die Insel der Dämonen»; 1933), снятый режиссером Фридрихом Дальстеймом на Бали¹¹¹. Немецкому, а не гитлеровскому, поскольку он был создан до падения Веймарской республики. Однако нацистская пропаганда, разумеется, охотно использовала успех «Острова демонов» в собственных интересах. Подобного успеха, что и Дальстейм, достиг режиссер Свенд Нольдан в научной киноленте «Что есть мир» («Was ist die Welt»; 1933), посвященной начальному периоду жизни на Земле. Картина удостоилась высоких оценок и даже получила Гран-при на Всемирной выставке 1937 года в Париже. Оба эти фильма не являлись пропагандистскими, однако, например, уже в историческом фильме «По следам Ганзейского союза» («Auf den Spuren der Hanse»), выпущенном «Уфа» в 1934 году, звучат тревожные нотки тенденциозного пересмотра сложившихся исторических представлений.

Полнометражные просветительские фильмы, как правило, создавались в виде отчета о научно-исследовательских экспедициях. Продолжая традиции, заложенные в более ранний период, кинематографисты Третьего рейха выпустили 20 таких лент. В них рассказывалось об экспедициях в Северную и Южную Америку, Азию, Арктику и Африку. Некоторые из них имели чисто научный характер; другие, вроде бы имея такой характер, привлекали внимание зрителей к территориям, входившим в сферу интересов немецкой колониальной политики. Пример тому – серия экспедиционных картин, посвященных Африканскому континенту.

Когда в центре международной повестки дня оказалась Эфиопия, сражавшаяся против Италии, на немецкие экраны вышли два просветительских фильма, посвященных этой стране: «Абиссиния: в тени золотого льва» («Abessinien – Im Schatten des Goldenen Löwen»; реж. Ям Боргстедт) и «Абиссиния сегодня: в центре мировых событий» («Abessinien von heute – Blickpunkt der Welt»; реж. Мартин Рикли). В то время, в 1935 году, Муссолини еще не был союзником Германии, поэтому в этих фильмах не прослеживается явных политических симпа-

¹¹¹ Съёмочные материалы этой киноэкспедиции были также использованы в фильме «Бали – жемчужина южных морей» («Bali – Kleinod der Südsee»; 1941).

тий по отношению к итальянцам. Тем не менее Эфиопия рассматривается в них как пространство для потенциального освоения белыми колонизаторами. Следующий год отмечен выходом картины Арнольда Фанка и Ганса Шомбургка «Дикая природа умирает» («Die Wildnis stirbt»), авторы которой тоже смогли обойтись без явных политических тенденций. Однако уже в 1937-м Пауль Либеренц – в качестве режиссера и продюсера – выпустил «просветительский» фильм «Наш Камерун» («Unser Kamerun»), одно название которого свидетельствует о претензии Германии на утраченные колонии. Совместный немецко-швейцарский фильм 1938 года «Сафари» («Safari») преследовал, казалось бы, научные цели, но в то же время сильно акцентировал культурную деятельность немцев в Африке. Когда отношения между Третьим рейхом и западными державами окончательно обострились, на экраны сразу же был выпущен фильм «Немецкая земля в Африке» («Deutsches Land in Afrika»), основанный на материалах экспедиций в бывших африканских владениях Германии. Геббельс и Имперская колониальная лига (Reichskolonialbund) приложили много усилий, чтобы картине сопутствовала большая реклама. Все перечисленные работы были просветительскими или маскировались под таковые, однако следует сказать, что колониальная тематика затрагивалась и в немецком игровом кино, например в картине «Женщина приезжает в тропики» («Eine Frau kommt in die Tropen»; 1938).

В силу очевидных причин количество научных киноэкспедиций сократилось во время войны. В 1940 году завершилось производство двух полнометражных фильмов о довоенных экспедициях зоолога Ганса Крига в Южную Америку: «Индеец» («Indianer») и «Фауна Южной Америки» («Tiergarten Südamerika»), – а также киноленты «Новая Азия» («Das neue Asien»), созданной по материалам исследовательской поездки, совершенной журналистом Колином Россом в 1938 году. В последней уже явно проступают элементы антибританской и прояпонской пропаганды. Наибольшим признанием и популярностью пользовалась картина «Таинственный Тибет» («Geheimnis Tibet»), основанная на съемках экспедиции 1938–1939 годов, которая проходила под руководством тибетолога Эрнста Шефера при поддержке СС. Фильм вышел на студии «Уфа» в 1942 году. Единственным научным отчетом об экспедиции, прошедшей во время войны, мог бы стать фильм австрийского подводного оператора Ганса Хасса «Люди среди акул» («Menschen unter Haien»). Его съемки прошли в 1942 году во время исследований на архипелагах Киклады и Спорады и близ побережья Крита, в ту пору оккупированного немцами. Однако эта работа, завершенная лишь после войны, вышла на экраны в 1949 году.

Многие короткометражные просветительские фильмы на историко-географические темы не только «привлекали внимание» к землям, лежавшим в сфере политических интересов Гитлера, но и служили информационным сопровождением территориальных приобретений Третьего рейха. В таких работах четко озвучивались пропагандистские тезисы. Было бы трудно перечислить их все, поскольку каждое нацистское завоевание обязательно сопровождалось кинодокументацией в форме просветительских фильмов. В сентябре 1940 года Фриц Хипплер, исполняя поручение Геббельса, заказал производство целого цикла 15-минутных фильмов об оккупированных территориях. Такого рода «документирование» коснулось аннексированных частей Чехословакии (впрочем, его результатом стал неплохой фильм о чешском городе Хеб – «Эгер, старый немецкий город» («Eger, eine alte deutsche Stadt»; 1939)), польских земель, присоединенных к Третьему рейху, и Генерал-губернаторства. Часть этих работ – откровенные пасквилы. Даже Николая Коперника не оставили в покое, посвятив «просветительский» фильм и ему. На Западе снималось много лент в Эльзасе и Лотарингии, Бельгии (особенно во Фландрии), Нидерландах и Норвегии. Фильмы, созданные на оккупированных территориях СССР, были посвящены, к примеру, «большевистским разрушениям» в Киеве или ликвидированному в 1942 году последний колхоз палачу Белоруссии Вильгельму Кубе («Последний удар молотом» («Der letzte Hammer schlag»); 1429 метров, реж. Альфред Стёгер). Режиссер «Последнего удара молотом» также снял фильм «Товарищ Эдельштейн» («Genosse

Edelstein»; 631 метр), направленный против стахановцев. Целую серию работ, снабжавших политинформацией жителей оккупированных частей СССР, подготовил Ойген Йорк. Перепиываясь с автором данного исследования, Йорк остался непреклонен в вопросе предоставления каких-либо сведений на этот счет. Не вполне изучены и обстоятельства работы над кинолентой «Красный туман» («Roter Nebel»), выпущенной студией «Остланд-фильм» (реж. В. Пуузе) по заказу Центральной кинокомпании «Восток» (Zentralfilmgesellschaft Ost) и предназначенной для демонстрации в прибалтийских республиках.

Нацисты прилагали немало усилий для пропаганды просветительских фильмов. Некоторые кинотеатры проводили специальные сеансы культурфильмов, а в Вене даже был создан специальный центр (Kulturfilmbühne), в котором дважды в день шли подборки из пяти просветительских картин. С 14 по 28 сентября 1941 года в Германии впервые прошла «Имперская неделя немецких культурфильмов» («Reichswoche für den deutschen Kulturfilm»). Авторы лучших работ удостоивались высоких наград. Хотя в Третьем рейхе было снято много хороших просветительских кинопроизведений – не все являлись пропагандистскими пасквилями, – особого интереса за рубежом они не вызывали. Положение дел изменила лишь война: оккупированные страны были вынуждены показывать немецкие культурфильмы; союзные государства приобретали их под давлением, а случалось, и добровольно. Как и следовало ожидать, просветительские картины из Германии занимали первые места по категории просветительских лент на Венецианском кинофестивале.

Экранизации прозы и драматургии

Большая доля фильмов, произведенных в Третьем рейхе, – около 40 % всей кинопродукции 1933–1945 годов – представляла собой экранизации прозы и драматургии, чаще всего немецкой литературы, репрезентирующие ценности, ключевые для Третьего рейха. Выбор текстов для экранизаций был мотивирован либо их «пропагандистско-воспитательным» потенциалом, либо популярностью, позволявшей предполагать, что фильм соберет много денег и сможет претендовать на успех в Германии, а возможно, и за границей. В расчет могла приниматься и художественная значимость текстов – обращение к литературе позволяло гитлеровскому государству декларировать свою позитивную роль в заботе о наследии немецкой культуры и в создании благоприятных условий для ее дальнейшего развития. Предметом экранизаций становились также, хотя и значительно реже, произведения мировой литературы. Попадание этих произведений на немецкие экраны еще в большей степени определялось политическими мотивами. Данные о частоте обращения кинематографистов Третьего рейха к немецкой и мировой литературе представлены в таблице 19 (см. в приложении).

Экранизации немецких произведений

Еще на раннем этапе истории немого кино, задолго до прихода к власти нацистов, были осуществлены более или менее удачные экранные воплощения классики немецкой драматургии: пьес Гёте, Шиллера, Геббеля, Клейста и Гауптмана. К концу 1920-х годов немецкие кинематографисты уже не проявляли к ним былого интереса. В период существования Третьего рейха режиссеры от случая к случаю возвращались к классике, давая ей, разумеется, такую интерпретацию, которая по крайней мере не вступала в противоречие с национал-социалистической доктриной. Классический пример – экранизация комедии Лессинга «Минна фон Барнхельм»¹¹², выдержанная в духе прославления прусского милитаризма.

Творчество Гёте гитлеровский кинематограф обходил стороной, хотя до 1933 года в эпоху немого кино выходили на экраны экранизации его произведений: в 1925 году – фильм «Гёц фон Берлихинген» с Ойгеном Клёпфером в главной роли; два года спустя – «Фауст» Фридриха Вильгельма Мурнау. С приходом звука к ним добавились экранизации «Лесного царя» и «Страдания юного Вертера». В реалии гитлеровского режима Гёте явно не вписывался, зато кинематографу Третьего рейха на этапе его становления пригодился Фридрих Шиллер. В 1933 году Хайнц Пауль снял фильм, основанный на пьесе «Вильгельм Телль» (натурные съемки были выполнены в Швейцарии). Сценарий, в написании которого участвовал одиозный прозаик и драматург Ганс Йост, довольно далеко отошел от литературного первоисточника. Судя по весьма сдержанным и даже неблагоприятным рецензиям, картина не имела сколько-нибудь серьезной ценности. Новых попыток переноса на экран пьес Шиллера не предпринималось; лишь сам поэт предстал перед зрителями в нашумевшем биографическом фильме «Фридрих Шиллер» («Friedrich Schiller»)¹¹³.

¹¹² Фильм «Сударыня фон Барнхельм» («Das Fräulein von Barnhelm»; 1940). Производство студии «Бавария», реж. Ганс Швейкарт, комп. Алоис Мелихар. В главных ролях Кете Гольд и Эвальд Бальзер. После войны оккупационные власти запретили показывать этот фильм.

¹¹³ Фильм 1940 года студии «Тобис», реж. Герберт Майш, комп. Герберт Виндт. В ролях Хорст Каспар, Генрих Георге, Лиль Даговер, Ойген Клёпфер, Пауль Хенкельс, Фридрих Кайсслер, Вальтер Франк, Ханнелора Шрот, Пауль Дальке и др. Картина была высоко оценена цензурой, а после войны запрещена.



Кадр из фильма «Разбитый кувшин» (Эмиль Яннингс (слева) и Макс Гюльсторф)

1937 год отмечен экранизацией известной пьесы «Разбитый кувшин»¹¹⁴ классика немецкой драматургии Генриха фон Клейста. Это был первый в истории немецкого кинематографа случай полноценного переноса на экран сценической версии пьесы, хотя фильм и не был буквальной копией спектакля. Роль хромого сельского судьи Адама исполнил Эмиль Яннингс – столь же блестяще, как он делал это в театре. Поговаривали, что Яннингс в походе подражал Геббельсу, хромавшему на одну ногу, и хотел таким образом высмеять гитлеровского министра пропаганды. По этой причине фильм якобы был временно запрещен. Но даже если это правда, фактом остаются высокие квалификационные оценки, данные картине цензурой, которая сочла ее ценной в политическом и эстетическом отношении.

Из нескольких экранизаций популярного среди немецких кинематографистов Германа Зудермана наибольший резонанс вызвал фильм «Отчизна» («Heimat»), снятый в 1938 году Карлом Фрелихом. Картина, в съемках которой участвовала группа известных актеров¹¹⁵, была высоко оценена цензурой за ее патриотическое звучание, а также удостоена государственной премии за 1939 год. На Венецианском кинофестивале 1938 года Фрелих получил кубок за лучшую режиссуру.

¹¹⁴ Фильм («Der zerbrochene Krug») студии «Тобис», реж. Густав Учицки, авт. сцен. Теа фон Гарбоу, комп. Вольфганг Целлер. Помимо Яннингса в нем снялись Ангела Саллокер, Пауль Дальке, Фридрих Кайсслер, Элизабет Фликеншильдт, Макс Гюльсторф, Эрих Дункус и др.

¹¹⁵ В том числе Цара Леандер, Генрих Георге, Рут Хелльберг, Пауль Хёрбигер, Георг Александер, Лео Слезак и Леопольд фон Ледебур.



Анна Дамман в фильме «Прогулка в Тильзит»

В феврале 1939 года к съемкам своего очередного фильма приступил Файт Харлан. Он сам написал сценарий, являвшийся вольной обработкой рассказа Зудермана «Прогулка в Тильзит». Натурные съемки проводились на побережье Куршского залива в Восточной Пруссии. В центре сюжета – полька Мадлен Саперская (Анна Дамман), которая пытается, и безуспешно, расстроить счастливый брак молодого рыбака Эндрика (голландец Фриц ван Донген) и Эльски (шведка Кристина Зёдербаум, супруга режиссера). За защиту семейного счастья дочери берется ее отец (Эдуард фон Винтерштайн), по мнению которого бесстыжую польку лучше всего спровадить с помощью нагайки. После ряда событий, вызывающих опасения за судьбу героев, наступает счастливая развязка и брак Эльски и Эндрика оказывается спасен. Политический посыл картины был вполне очевиден.

Разговор об экранизациях пьес наиболее выдающихся немецких драматургов-современников следует начать с Герхарта Гауптмана. Некоторые из них были экранизированы еще в эпоху немого кино: в 1919 году – «Роза Берндт» и «Эльга», затем «Вознесение Ганнеле», в 1927-м – «Ткачи», а еще год спустя – «Бобровая шуба» (под названием «Шуба господина Крюгера»). В Третьем рейхе цикл картин по мотивам гауптмановских произведений был начат фильмом 1934 года «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt»), автором сценария и режиссером которого выступила Теа фон Гарбоу. Ее сценарий существенно отличается от оригинального текста, что не помешало критике оказать картине довольно теплый прием. Единственный серьезный упрек заключался в том, что у авторов фильма героиня говорит на верхненемецком. В 1937 году, когда Гауптман отмечал 75-летие, на экран вышли киноверсии двух из числа его лучших пьес: «Бобровая шуба» («Der Biberpelz»; режиссер Юрген фон Альтен, автор сценария Георг Кларен, в главных ролях Генрих Георг и Ида Вюст), премьера которой состоялась во Вроцлаве 3 декабря 1937 года, и «Хозяин» («Der Herrscher»), одно из самых знаменитых произведений гитлеровского кинематографа довоенного периода, в основе которого лежит пьеса «Перед заходом солнца». Сценаристы предложили весьма вольную трактовку ее текста: главного героя превратили во владельца крупного промышленного концерна, а действие перенесли в современность. Акцент на идеалах вождизма заметен уже в названии кар-

тины¹¹⁶. Министерство пропаганды проявляло живой интерес к работе над «Хозяином» и навязало создателям сценарные изменения. Результатом такого вмешательства, в частности, стала концовка фильма, в которой глава концерна, тайный советник Маттиас Клаузен, завещает свое огромное состояние государству, то есть Третьему рейху. Роль Клаузена великолепно исполнил Эмиль Яннингс, имевший опыт работы над ней и в театре. Вместе с ним в съемках приняли участие известные артисты немецкой сцены и кино. При этом Яннингс осуществлял художественный контроль над производством картины; его участие, как полагали многие, стало большой удачей для режиссера, Файта Харлана. Благодаря официальной протекции фильм был встречен более чем благожелательно. Ему дали самые высокие квалификационные оценки («особо ценный в политическом и художественном отношении») и государственную премию за 1937 год. В том же году на фестивале в Венеции Яннингс получил Кубок Вольпи как лучший актер. Картина привела в восторг и Гитлера, на радостях пригласившего Яннингса и Харлана в рейхсканцелярию.



Кадр из фильма «Хозяин» (Эмиль Яннингс, Мария Коппенхёфер (слева) и Марианна Хоппе)

Когда Харлан предложил снять еще один фильм по пьесе Гауптмана, «Крысы», Геббельс не согласился, однако рассматривалась возможность экранизации «Ткачей» – разумеется, в «исправленном» виде и с прославлением гитлеровского режима в конце. Однако маститый автор, несмотря на уговоры, не дал согласие на подобную экранизацию своей самой знаменитой драмы. Зато во время войны вышла киноверсия его новой комедии «Сестры из Бишофсберга» («Die Jungfern von Bischofsberg»), снятая в немецком павильоне в Праге (преьера состоялась во Вроцлаве 28 мая 1943 года).

Пьесы Макса Хальбе экранизировались в кино Третьего рейха трижды. Первой была драма «Юность» («Jugend»), снятая в 1938 году Харланом¹¹⁷. Гитлер и Рудольф Гесс, посмотревшие фильм на закрытом показе, потребовали внести в него некоторые поправки, призванные усилить националистические акценты и представить в еще более негативном виде католического священника, героя пьесы. Изменения были приняты автором пьесы и произведены

¹¹⁶ Фильм студии «Тобис», авт. сцен. Теа фон Гарбоу и Курт Й. Браун, комп. Вольфганг Целлер. В ролях Эмиль Яннингс, Марианна Хоппе, Харольд Паульсен, Хильде Кёрбер, Мария Коппенхёфер, Ханнес Штельцер, Кете Хаак, Макс Гюльсторф, Теодор Лоос, Хелена Федмер, Пауль Бильдт и др.

¹¹⁷ Фильм студии «Тобис», авт. сцен. Теа фон Гарбоу, комп. Ганс О. Боргман. В главных ролях Кристина Зёдербаум, Герман Браун, Вернер Хинц, Ойген Клёпфер.

в картине. Следующие экранизации вышли уже в годы войны: в 1942-м – фильм по пьесе «Шторм» («Der Storm»)¹¹⁸ – кстати, это была уже вторая ее экранизация в истории немецкого кино, – а в 1944 году Артур Мария Рабенальт обратился к пьесе «Мать Земля» в своей весьма заурядной картине «Зов жизни» («Das Leben ruft»), в которой отчетливо видны расистские тенденции¹¹⁹.

В первые три года существования Третьего рейха ежегодно экранизировались пьесы Макса Дрейера, имевшего много почитателей в нацистской Германии. В 1933-м Карл Фрелих снял картину «Созревающая молодежь» («Reifende Jugend») по мотивам популярной у немецкой публики пьесы «Экзамен на аттестат зрелости» («Reifeprüfung»). Этот фильм с участием Генриха Георге был положительно оценен кинокритиками и пользовался большой зрительской симпатией. По другой популярной пьесе Дрейера, «Семнадцатилетние» («Die Siebzehnjährigen»), уже неоднократно экранизированной к тому времени, снял одноименную картину Рабенальт – в 1934-м. Фильм не имел успеха, в отличие от комедии «Долина любви» («Das Tal der Liebe»), по которой в 1934 году Ганс Штайнхоф поставил фильм «Королевская кормилица» («Der Ammenkönig»).

Стоит также упомянуть имена некоторых драматургов, которые способны заинтересовать нас не столько своими художественными дарованиями, сколько популярностью и официальным признанием в Третьем рейхе, – таких как Фриц Петер Бух, Зигмунд Граф и прежде всего Август Гинрихс. В нацистской Германии народные комедии Гинрихса пользовались большим успехом, что, собственно, и склоняло продюсеров к их экранизации. Всего были созданы киноверсии четырех таких произведений: в 1934 году – «Шумиха вокруг Йоланты» («Krach um Jolanthe»; реж. Карл Фрелих), в 1936-м – «Когда пропоет петух» («Wenn der Hahn kräht»; реж. Карл Фрелих) с Генрихом Георге в главной роли, в 1937-м – «Петерман против» («Petermann ist dagegen»)¹²⁰, в этом фильме режиссер Франк Висбар показал, как трудящиеся проводят отпуск на борту круизного судна гитлеровской политической организации «Сила через радость» («Kraft durch Freude»). Интересно, что тот же режиссер в 1959 году вернулся к сюжету гитлеровского круизного судна в фильме «Ночь над Готенхафеном» («Nacht fiel über Gotenhafen»). На этот раз речь шла о трагедии лайнера «Вильгельм Густлоф». Пьеса Гинрихса «Все напрасно» («Alles für die Katz»), изданная в 1939-м, была перенесена на экран в кратчайшие сроки – уже в следующем году.

При экранизации художественной прозы кинематографисты обращались к произведениям писателей, живших не ранее XIX века. Первый в этом ряду – мастер немецкой новеллы Теодор Шторм. Нацисты использовали его произведения – на первый взгляд политически нейтральные – для пропаганды идеологии «крови и почвы» («Blut und Boden»), хотя, разумеется, такой подход не был исключительной «привилегией» творчества Шторма. В 1934 году на экраны вышел фильм «Всадник на белом коне» («Schimmel reiter») – режиссерская и сценарная работа Курта Ортеля и Ганса Демпе, получившая весьма лестные отзывы. 1937 год запомнился адаптацией новеллы «Анютины глазки» («Viola tricolor») в картине Форста «Серенада» («Serenade»; другое название – «Его вторая жена», «Seine zweite Frau»). Картина, несмотря на хорошую игру актеров (Хильде Краль, Альберт Маттершток, Иго Сым) и высоко оцененную музыку Петера Кройдера, не принадлежит к числу удачных работ Форста. Третьим произведением Шторма, удостоившимся экранизации при Гитлере, стала чарующая, полная сентиментальной лирики новелла «Иммензее» («Immensee»)¹²¹. В 1943 году довольно далеко

¹¹⁸ Фильм студии «Терра», реж. Гюнтер Риттау, комп. Франц Гроге. В главных ролях Лотте Кох и Ганс Зенкер.

¹¹⁹ Фильм студии «Терра». В ролях Пауль Клингер, Сибилла Шмиц, Герхильда Вебер, Отто Вернике, Пауль Хенкельс, Эльза Вагнер.

¹²⁰ По мотивам пьесы Гинрихса «Петерман едет на Мадейру».

¹²¹ Фильм студии «Уфа», авт. сцен. Файт Харлан и Альфред Браун, комп. Вольфганг Целлер. В главных ролях Кристина Зедербаум, Карл Раддац, Пауль Клингер.

отходящую от оригинала и осовремененную ради политического эффекта картину снял Файт Харлан (кстати, это был пятый по счету немецкий цветной фильм). В Германии она пользовалась небывалой популярностью и при этом имела успех на международной арене. В Цюрихе «Иммензее» не сходила с экранов двенадцать недель. Местные критики неустанно хвалили операторскую работу Бруно Монди. Натурные съемки проводились в городе Ойтин и ближайшем к нему озере в Гольштейне, а также в Риме. Хвалили и качество цветного изображения, значительно улучшенного по сравнению с предыдущими фильмами.

Показателем успеха экранизации «Иммензее» может служить тот факт, что в Бельгии, Словакии, Греции и Турции новеллу Шторма перевели на языки этих стран. По окончании войны оккупационные власти запретили показ картины Харлана в Германии. Четвертой экранизацией новеллы Шторма должен был стать цветной фильм «Кукловод» («Der Puppenspieler»), основанный на новелле «Кукловод Пауль» («Pole Puppenspieler»). К его производству в 1944 году приступила «Уфа»¹²², но завершить работу не смогла.

Еще одним выдающимся представителем немецкой литературы XIX века, чье творчество привлекло внимание кинематографистов при Гитлере, был Теодор Фонтане. Личная заинтересованность Геббельса в пропаганде наследия этого писателя вызывала недоумение, а в антигитлеровских кругах и вовсе возмущение. Самый популярный роман Фонтане «Эффи Брист», посвященный судьбе молодой женщины, которую судьба связала со старым, нелюбимым ею человеком, в 1939 году перенес на экран Генрих Георге в хорошо принятом фильме «Неверный шаг» («Der Schritt vom Wege»)¹²³. Позднее планировалось снять целых три кинокартины в честь 125-летия со дня рождения писателя – работа над ними началась в 1944 году. Две из них еще успели выйти в Третьем рейхе: «Молчаливый гость» («Der stumme Gast»; реж. Харальд Браун) на основе новеллы «Под грушевым деревом» и «Старая песня» («Das alte Lied»; реж. Фриц Петер Бух) по мотивам романа «Пути-перепутья». Обе вошли в кинорепертуар в марте 1945 года, когда нацистская Германия уже лежала в руинах. Третья картина, «Я верю в тебя» («Ich glaube an Dich»), снятая Рольфом Хансенем по роману «Матильда Мёринг» (автор сценария Густав Кампендонк), была завершена после войны¹²⁴.

Одну за другой немецкие кинотеатры показывали киноверсии романов Людвиг Гангхофера, аудитория которых исчислялась миллионами читателей. Стоит отметить, что впервые его произведение было перенесено на экран в 1916 году. Для кинематографистов Третьего рейха Гангхофер был весьма удобным писателем. За его творчество брались, когда хотели избежать явных политических тем, но при этом снять фильм, в определенной степени ангажированный – «фильм о родине» (Heimatfilm) или «фильм о народе» (Volksfilm). Серия работ по произведениям Гангхофера началась с картины Франца Зейца «Блондинка Кристель» («Die blonde Christel»), экранизации известной пьесы «Скрипичный мастер из Миттенвальда» («Der Geigenmacher von Mittenwald»). Фильм был снят в последний год существования Веймарской республики, а его премьера состоялась в первые дни правления Гитлера. Создатели более поздних экранизаций добавляли к баварскому и альпийскому фольклору значительно больше элементов идеологической концепции «кровь и почва». Всего с 1934-го по 1942 год было выпущено девять картин – режиссерами Гансом Дешпом (6 фильмов), Максом Обалем (один) и Паулем Маем (Остермайром) (два).

Один раз кинематографисты обратились к прозе баварского писателя Людвиг Тома¹²⁵, чей веселый роман «Мюнхенцы» («Münchenerinnen») в конце войны экранизировала мюнхен-

¹²² Реж. Альфред Браун, авт. сцен. Файт Харлан и Альфред Браун, комп. Вольфганг Целлер.

¹²³ Фильм студии «Терра», авт. сцен. Георг Кларен и Эккарт фон Насо, комп. Марк Лотар. В ролях Марианна Хоппе, Пауль Хартман, Пауль Бильдт, Кете Хаак, Макс Гюльсторф, Гизела фон Колланде, Элизабет Фликеншильдт и др.

¹²⁴ Фильм вышел на экраны в 1950 году под названием «Матильда Мёринг» («Mathilde Mohring»). – *Примеч. перев.*

¹²⁵ При этом дважды была экранизирована пьеса Тома «Мораль» («Moral»), во второй раз – в 1936 году (реж. Ганс Церлетт).

ская студия «Бавария-фильм». Производство картины успели завершить перед капитуляцией, но вышла она лишь четыре года спустя¹²⁶. Совершенно иной характер имела экранизация популярного в Германии и получившего признание у нацистов приключенческого романа Карла Фридриха Мая «Через пустыню» (реж. Йоганн Хюблер-Кала). Снятый еще в 1936 году, этот фильм принес хороший доход и приобрел известность за рубежом.

Более полный список экранизированных романов потребовал бы перечисления еще многих фамилий и названий. Из писателей старшего поколения, на тот момент еще живых, – Макса Дрейера¹²⁷, а также Рудольфа Г. Биндинга с цветным фильмом Файта Харлана «Жертвенный путь» («Opfergang»)¹²⁸ и совершенно чуждую названным авторам (учитывая ее политические взгляды) Рикарду Хух, чей роман «Дело доктора Деруги» («Der Fall Deruga») перенес на экран Фриц Петер Бух¹²⁹. В 1933 году был снят фильм по авантюрно-приключенческому и утопическому роману Бернхарда Келлермана «Туннель» («Der Tunnel»). Его поставил Кёртис Бернхардт, а главные роли исполнили такие известные актеры, как Пауль Хартман, Густаф Грюндгенс и Отто Вернике. Картина содержала острую критику капиталистических нравов в Соединенных Штатах – неудивительно, что после войны американские оккупационные власти внесли ее в реестр запрещенных фильмов. Однако по этой же причине ее допустили к показу в Третьем рейхе, хотя создатель фильма принадлежал к числу режиссеров, которых гитлеровский режим лишил гражданских прав.

Весьма популярный в Германии молодежный роман Манфреда Хаусмана «Абель с губной гармошкой» («Abel mit der Mundharmonika») был экранизирован уже через год после выхода, в 1933 году (студия «Уфа», реж. Эрих Вашнек), но его воплощение на экране получилось неудачным. В то же время вышла экранная версия романа Ганса Фаллады «Маленький человек, что же дальше?». Это произведение, изданное в 1932 году, обрело необычайную популярность на фоне кризиса, который тогда свирепствовал в Германии. Фильм, как и его литературный источник, ожидал успех, хотя критика не отнесла его к разряду шедевров; стоит также отметить, что новые власти восторгов публики не разделяли¹³⁰. Следующая встреча Фаллады с кинематографом Третьего рейха состоялась в 1943 году, когда была снята картина «Небеса, мы наследуем замок» («Himmel, wir erben ein Schloss»)¹³¹. Эта легкая комедия о супружеских отношениях стала первым фильмом новой немецкой студии в Праге «Праг-фильм АГ».

Материалом для экранизаций послужили также романы многих второстепенных и третьестепенных писателей. Некоторые из них мы упомянем ниже, в иных контекстах, а здесь остановимся на трех экранизациях, наделавших шуму в Третьем рейхе. Большой художественной удачей Ганса Швейкарта стал его фильм по роману Эриха Эбермайера «Освобожденные руки» («Befreite Hände»), посвященному артистической жизни¹³². Тот же режиссер экранизировал роман Гюнтера Вайзенборна «Девушка из Фанё» («Das Mädchen von Fanö»), выпустив прекрасную картину о жизни немецких рыбаков¹³³. Если первый фильм комитет цензуры

¹²⁶ Реж. Филипп Лотар Майринг, авт. сцен. Эрнст фон Саломон, комп. Лео Лю. Фильм снят в павильоне Гостиваржа (Прага).

¹²⁷ Комедия-фарс «Дважды два в кровати с балдахином» («Zweimal zwei im Himmelbett»; 1937, реж. Ганс Демпе), экранизация романа «Кровать с балдахином из Хильгенхёг».

¹²⁸ Фильм студии «Уфа». Сценарий по мотивам одноименной новеллы написали Файт Харлан и Альфред Браун. В главных ролях Карл Раддац, Кристина Зёдербаум и Ирена фон Мейендорф.

¹²⁹ Фильм 1938 года студии «Георг Витт-фильм ГмбХ».

¹³⁰ Фильм («Kleiner Mann, was nun?») студии «Роберт-Неппах-фильмпрод. ГмбХ», реж. Фриц Вендхаузен, авт. сцен. Герберт Зельпин и Фриц Вендхаузен, комп. Харальд Бёмельт. В ролях Герман Тимиг, Герта Тиле, Виктор де Кова, Ида Вюст, Пауль Хенкельс, Тео Линген и др.

¹³¹ Реж. Петер Пауль Бауэр, комп. Ганс Эберт. В главных ролях Анни Ондра и Ганс Браузеветтер.

¹³² Фильм 1939 года студии «Бавария», комп. Лотар Брюне (по мотивам Симфонии № 5 Людвиг ван Бетховена). В ролях Бригитта Хорней, Ольга Чехова, Эвальд Бальзер, Карл Раддац, Эдуард фон Винтерштайн, Пауль Дальке и др.

¹³³ Фильм 1940 года студии «Бавария», комп. Алоис Мелихар. В ролях Бригитта Хорней, Йоахим Готтшальк, Густав Кнут,

оценил высоко, то второму не дал никаких квалификационных оценок, что неудивительно, ведь Вайзенборн был в Третьем рейхе *persona non grata*, а его политическая позиция во время войны довела его до тюрьмы. Зато с особым почтением в Министерстве пропаганды относились к такому писателю, как Гельмут Унгер. Из двух его романов в данном случае следует упомянуть один – «Германин» («Germanin»). В фильме, выпущенном под тем же названием, показаны приключения вымышленного немецкого ученого в Африке, что дало предлог для того, чтобы превознести достижения немецкой тропической медицины, напомнить о претензиях и правах Германии на колонии и, наконец, представить в самом негативном виде англичан. Стоит, однако, отдать справедливость автору и отметить, что пропагандистские элементы фильма не всегда связаны с текстом книги¹³⁴.

Австрийскую литературу в кино Третьего рейха представляла большая группа писателей, в том числе Иоганн Нестрой, Фердинанд Раймунд, Людвиг Анценгрубер, Карл Шёнхер, Рихард Биллингер и особенно популярный в Германии Герман Бар. По двум комедиям Бара были сняты удачные фильмы: «Желтый соловей» («Die gelbe Nachtigall»; 1943) и «Концерт» («Das Konzert»; 1944).

Эксперты из ведомства Альфреда Розенберга подозревали, не имея возможности это доказать (о чем проинформировали гестапо), что приключенческий фильм 1936 года Луиса Тренкера «Император Калифорнии» («Der Kaiser von Kalifornien») создан по мотивам новеллы Стефана Цвейга «Открытие Эльдорадо». Цвейг же входил в нацистский список запрещенных писателей. Тем не менее фильм Тренкера, выступившего режиссером, продюсером, автором сценария и исполнителем главной роли, получил высшие квалификационные оценки цензуры за его эстетические и политические достоинства, а на Венецианском кинофестивале 1936 года был удостоен Кубка Муссолини в качестве лучшей зарубежной картины. В историю кинематографа он вошел как первый немецкий вестерн.

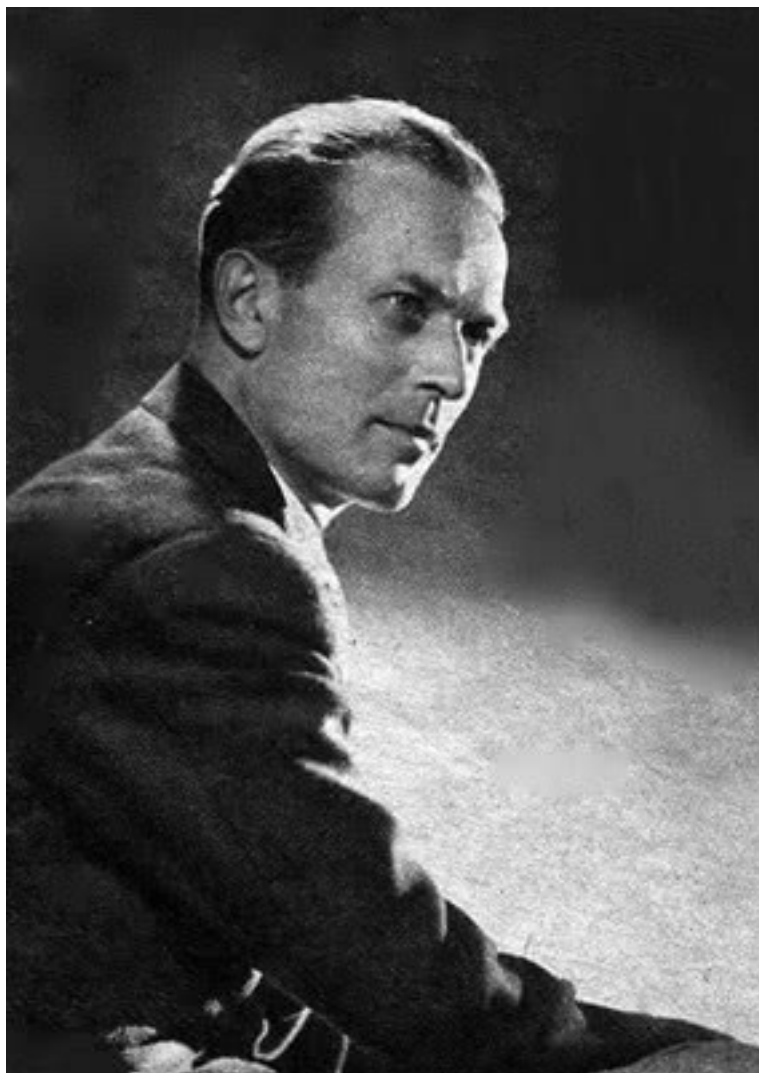
Из числа швейцарских литераторов, писавших по-немецки, четырех экранизаций удостоился Готфрид Келлер. В 1934-м Эрих Вашнек снял картину «Регина» («Regine»), сценарий которой написал сам. Экранизация одноименного романа Келлера считалась удачной, что, впрочем, объясняется игрой великолепного актерского коллектива, в который входили Луиза Ульрих, Ольга Чехова, Эдуард фон Винтерштайн и Ганс Юнкерман. Примерно тогда же на экран была перенесена известная новелла на народную тему «Отряд семерых отважных» («Das Fähnlein der sieben Aufrechten»). Одноименную очень высоко оцененную картину снял по ней Висбар¹³⁵. Но самой большой популярностью пользовалась экранизация новеллы «Платье делает людей» («Kleider machen Leute»; 1940) – как благодаря режиссерской работе Хельмута Койтнера, так и благодаря игре знаменитого комика Хайнца Рюмана в роли бедного портного, притворившегося графом. Наконец, последней экранизированной новеллой писателя стала «Юношеская любовь» («Jugendliebe»), которую воплотила в кино студия «Тобис» в 1944 году (автор сценария и режиссер Эдуард фон Борсоди). Картина была завершена в октябре того же года, однако цензура дала указания внести в нее ряд серьезных изменений. В итоге на экран «Юношеская любовь» попала уже в 1947-м. Откровенно не повезло с кинематографом и творчеству Джона Книттеля. Фильм «Виа Мала» («Via Mala»), основанный на одноименном романе, был завершен, но решением цензуры, принятым в феврале 1945 года, не был допущен на экраны¹³⁶.

Пауль Вегенер, Виктория фон Балласко, Пауль Бильдт и др.

¹³⁴ Фильм 1943 года студии «Уфа», реж. Макс Киммих, Ганс Вольфганг Хиллерс, комп. Тео Маккебен. В главных ролях Петер Петерсен и Луис Тренкер. Натурные съемки выполнены в окрестностях Рима.

¹³⁵ Фильм «Гермина и семеро отважных» («Hermine und die sieben Aufrechten») студии «Терра», авт. сцен. Франк Висбар и Ганс Фриц Кельнер. В главных ролях Генрих Георге, Карин Хардт, Альберт Ливен и Пауль Хенкельс.

¹³⁶ Фильм студии «Уфа», реж. Йозеф фон Баки, авт. сцен. Теа фон Гарбоу.



Режиссер Эдуард фон Борсоди

Две удачные экранизации были сняты по произведениям Эрнста Зана: «Госпожа Сикста» («Frau Sixta»; 1938) и «Виоланта» («Violanta»; 1942). Последняя, снятая в жанре «фильма о родине», удостоилась весьма высоких оценок швейцарской критики.

Экранизации произведений мировой литературы

Экранизаций иностранной литературы в Третьем рейхе было снято немало, поэтому мы можем описать лишь важнейшие из них. Учитывая, что в процессе отбора текстов последнее слово всегда оставалось за Министерством пропаганды, уже само перечисление авторов и их сочинений дает представление о принципах, которыми руководствовалась нацистская кинопропаганда, обращаясь к мировой литературе. Очевидно, что избранные для экранизации произведения должны были репрезентировать определенные ценности. Для гитлеровской кинематографии важнее всего были политические аспекты этих произведений, способные удовлетворить разные, причем часто меняющиеся потребности. При этом неизменно ценились темы, позволявшие интерпретировать текст в духе концепции «кровь и почва» или акцентировать единство германских народов. Кроме того, экранизации произведений мировой литературы откровенно использовались в политических целях: чтобы продемонстрировать дружеские отношения (или стремление к таковым) с другими государствами либо чтобы парировать

обвинения в культурной изоляции, которые предъявлялись национал-социалистической Германии.

Всегда модная в Рейхе нордическая тематика, время от времени напоминая о себе в сценариях немецких авторов, в полной мере раскрывалась в экранизациях произведений скандинавских писателей. Серьезных препятствий у этого направления не было – напротив, идеологи нацизма хотели показать, что немцы и скандинавы принадлежат к одной семье германских народов. Тем не менее не всегда легко было превратить нордического героя, выдвигающего на первый план свою индивидуальность и независимость, в послушного приверженца нацистских идеалов, поэтому кинематографисты нередко шли на серьезную переработку исходных текстов. Особенно отчетливо это видно по экранизациям пьес такого выдающегося норвежского писателя, как Генрик Ибсен. На экраны немецких кинотеатров вышло пять фильмов по пьесам этого автора, «пророка северной души». В приспособленном к реалиям нацистского режима «Пер Гюнте» («Peer Gynt»; первый немецкий фильм по этой пьесе вышел в 1918 году) сыграл в 1934 году блестящий актер Ганс Альберс, к которому присоединились такие замечательные актрисы, как Луция Хёфлих (в роли Осе) и Марилуиза Клаудиус (Сольвейг). Эта режиссерская работа Фрица Вендхаузена, к которой написал великолепную музыку Джузеппе Бечче по мотивам композиций Грига, была выполнена с высоким художественным мастерством. Не лишним было бы упомянуть и другие экранизации пьес Ибсена. В 1935 году Детлеф Сирк снял фильм по пьесе «Столпы общества» («Stützen der Gesellschaft») с Генрихом Георге в главной роли. Будучи большим энтузиастом скандинавской драматургии, Георге исполнил и главную роль в картине Ганса Штайнхофа «Враг народа» («Ein Volksfeind»; 1937). Наконец, четвертой пьесой Ибсена, перенесенной на немецкие экраны в годы Третьего рейха, стал «Кукольный дом». Фильм «Нора» («Nora»), снятый по ней в 1944 году Харальдом Брауном (в главных ролях Луиза Ульрих, Виктор Штааль, Густав Диссл), некоторые журналисты подвергли критике за чересчур очевидные расхождения с литературным первоисточником.

Один раз к немецкому кино был «приобщен» Бьёрнстjerne Бьёрнсон. Его комедию «Когда бродит молодое вино», которую охотно ставили театральные режиссеры Германии, перенес на экран Фриц Кирхгоф в одноименном фильме 1943 года («Wenn der junge Weinblüht»). Главную роль в нем исполнила звезда немого кино Хенни Портен. Однако и ее игра, и фильм в целом получили не очень хорошие отзывы прессы.

Немалый интерес кинематография Третьего рейха проявляла к творчеству Кнута Гамсуна. Объясняется это как идейной близостью писателя к национал-социалистической Германии, так и самой тематикой его сочинений, позволяющей рассуждать о связях между «кровью и почвой». В 1935 году была снята картина по популярному во многих странах роману Гамсуна «Виктория» («Viktoria»). Хорошая режиссерская работа Карла Хоффмана, а также изумительная игра ведущих актеров (Луиза Ульрих, Маттиас Виман, Теодор Лоос) обеспечили фильму высокий художественный уровень. Такого успеха не смог достичь режиссер Олаф Фьорд, в 1937 году экранизовавший роман «Пан» («Pan»). Когда во время войны Геббельс провел одну из своих встреч с Гамсуном, он дал писателю слово, что в Германии выйдет картина по его знаменитому роману «Плоды земли». Геббельс старался сдержать обещание – для фильма был написан сценарий, а осенью 1944 года Файт Харлан приступил к съемкам первых натуральных сцен. Тем не менее военные обстоятельства не дали возможности завершить работу.

С немецким кино нацистского периода связаны также экранизации произведений двух шведских писателей. В 1935 году Детлеф Сирк снял на студии «Уфа» фильм «Девочка с фермы на болотах» («Das Mädchen vom Moorhof»), обратившись к одноименному роману Сельмы Лагерлёф и показав крестьянскую семью северной Германии. Приготовления к экранизации «Саги о Йёсте Берлинге» прервала война – создателям пришлось отказаться от зимних съемок на природе. Временная приостановка работы над проектом обернулась отказом от его реализации. На такое решение, в частности, повлияла смерть писательницы. Студия «Терра» в итоге

потеряла более 100 тыс. марок, выделенных на подготовительные работы. О том, насколько серьезны были намерения продюсеров, может свидетельствовать тот факт, что в качестве режиссера и исполнителя главной роли рассматривался сам Густав Грюндгенс. Единственным экранизированным в нацистской Германии произведением шведской драматургии стала комедия Яльмара Бергмана «Счастливый человек», по которой в 1943 году снял фильм Пауль Верховен («Ein glücklicher Mensch»)¹³⁷.

Драматургию Дании в нацистском кино представлял Аксель Брейдалль с комедией «Переполох в женском монастыре» («Aufruhr im Damenstieft»; 1941), в которой (как и в основанном на ней фильме) действуют одни женщины.

Шекспиру, столь популярному на немецких сценах, с кинематографом Германии не везло – ни до прихода нацистов к власти, ни после. Неоднократно поднимался вопрос об экранизации «Венецианского купца» – в контексте антисемитской пропаганды. Лишь в 1944 году был назначен режиссер – Файт Харлан, а в октябре того же года должны были начаться съемки. Сроки сдвинулись из-за проблем с выпуском картины «Кольберг» («Kolberg»). Фильм был перенесен в производственный план 1945 года. Начало съемок назначили на конец января, затем – на конец марта. Был утвержден список актеров, которым предстояло сыграть в картине. Титульная роль отводилась Вернеру Краусу, а вместе с ним в списке значились Кристина Зёдербаум, Отто Треслер, Ганс Браузеветтер, Эрих Понто, Пауль Бильдт и др. Главным оператором должен был стать Бруно Монди. Для экономии средств отказались и от съемки в цвете картины «Кукла» («Die Puppe») с Марикой Рёкк в главной роли. Однако все осталось на уровне замысла, следы которого сохранились в документах.

Английскую драматургию в кинематографе Третьего рейха представляют лишь два автора: Бернард Шоу и Оскар Уайльд. Шоу, которого часто ставили в театре, в кино был экранизирован лишь один раз, когда был снят фильм по его комедии «Пигмалион» («Pygmalion»). Режиссером выступил Эрих Энгель, а в исполнении главных ролей проявили свое мастерство Йенни Йуго, Густав Грюндгенс, Ойген Клёпфер и Хедвига Бляйтрой. Экранизации произведений Уайльда немецким кинозрителям доводилось видеть и до 1933 года. В 1935-м второй раз был снят фильм по его комедии нравов «Веер леди Уиндермир» («Lady Windermere's Fächer»). Фильм поставил известный театральный режиссер Хайнц Гильперт, а главную героиню сыграла Лиль Даговер. В том же году на экраны вышла комедия Герберта Зельпина «Идеальный муж» («Ein idealer Gatte») по сценарию Теи фон Гарбоу, а в 1936-м Ганс Штайнхоф поставил экранизацию пьесы Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» («Eine Frau ohne Bedeutung»). Старательная режиссерская работа, хороший сценарий (Теа фон Гарбоу) и великолепная игра выдающихся актеров (Кете Дорш, Густав Грюндгенс, Фридрих Кайсслер) обеспечили картине похвальные отзывы критиков и зрительский успех.

Три картины, основанные на английской прозе, выпустила существовавшая в начале гитлеровского правления частная студия «Ондра-Ламач-фильм ГмбХ». В 1934 году вышли фильм по мотивам романа Чарльза Диккенса «Крошка Доррит» («Klein Dorrit»)¹³⁸, а также криминальная комедия «Двойник» («Der Doppelgänger») по роману Эдгара Уоллеса¹³⁹. Следующей стала экранизация знаменитой детективной повести Артура Конан Дойла «Собака Баскервилей» («Der Hund von Baskerville»; 1937)¹⁴⁰. Наконец, был снят фильм «Тетка Чарлея» («Charleys Tante»; 1934) по комедии-фарсу Брэндона Томаса, которую немецкие кин-

¹³⁷ Фильм студии «Тобис», авт. сцен. Курт Й. Браун, комп. Клеменс Шмальстих. В ролях Эвальд Бальзер, Виктор де Кова, Мария Ландрок, Густав Кнут, Курд Юргенс, Пауль Бильдт, Эрих Понто, Макс Гюльсторф, Эдуард фон Винтерштайн.

¹³⁸ Реж. Карл Ламач, авт. сцен. Курт Й. Браун. В главных ролях Анни Ондра, Густаф Вальдау и Хильде Хильдебранд.

¹³⁹ Реж. Эмерих Вальтер Эмо, авт. сцен. Курт Й. Браун. В главных ролях Камилла Хорн, Герда Маурис, Георг Александр и Тео Линген.

¹⁴⁰ Фильм 1937 года («Der Hund von Baskerville»), реж. Карл Ламач. В главных ролях Петер Восс и Фридрих Кайсслер.

матографисты облюбовали еще во времена немого кино (а после войны она легла в основу мюзикла).

Творчество американского писателя Эйвери Хопвуда, впервые попавшего на экраны немецких кинотеатров в 1931 году, в Германии ожидал феноменальный успех. В 1937-м Вольфганг Либенайнер снял фильм «Идеальный муж» («Der Mustergatte») с главным героем в великолепном исполнении Хайнца Рюмана. За эту роль актер был удостоен специального упоминания на Венецианском кинофестивале 1938 года. 120 копий разошлось по кинотеатрам (одна была изготовлена лично для Адольфа Гитлера), и через два года число ее зрителей составило 3 млн человек. Другая экранизация Хопвуда состоялась в рамках немецко-итальянской копродукции; картину Пауля Верховена «Наша маленькая жена» («Unsere kleine Frau»; 1938) с Кете фон Наги в главной роли ожидал хороший прием как в Италии, так и в Германии.

Литературу романских стран в кино гитлеровской Германии представляют прежде всего французские писатели. Экранизации их произведений были сняты в тот непродолжительный период, когда Третий рейх всеми силами изображал добрососедское расположение к Франции. В 1936 году режиссерский тандем Хансена и Фрëлиха снял среднеметражный художественный фильм «Мушка» («Das Schönheitsfleckchen»), сценарий которого (Фрëлих) был основан на знаменитой одноименной новелле Альфреда де Мюссе (главную героиню, маркизу де Помпадур, сыграла Лиль Даговер). Это был первый в Германии фильм на цветной пленке. В следующем году Герхард Лампрехт снял киноверсию романа Гюстава Флобера «Мадам Бовари» («Madame Bovary»), доверив главную роль Поле Негри. В 1938-м к этим работам добавились две экранизации новелл Проспера Мериме: «Иветта» (реж. Вольфганг Либенайнер, в главной роли Кете Дорш) и «Кармен» (название фильма – «Андалузские ночи» («Andalusische Nächte»)). Последний стал плодом сотрудничества кинематографий Германии и франкистской Испании. Его создатели, режиссер Герберт Майш и сценарист Флориан Рей, работали в берлинской студии Карла Фрëлиха, а часть натурных съемок провели в Севилье. Главную роль в фильме исполнила Империя Архентина.

1939 год принес немецким зрителям еще две экранизации: картину Хайнца Гильперта «Опасные желания» («Die unheimlichen Wünsche») по роману Бальзака «Шагреновая кожа» и громко прозвучавшую экранизацию романа Ги де Мопассана «Милый друг» («Bel ami»). Вокруг последней – фильма Вилли Форста, выступившего в качестве режиссера, соавтора сценария, исполнителя главной роли и продюсера, – ходило немало сплетен. Некоторые усматривали в ее герое сатиру на Геббельса и утверждали, что именно по этой причине министр пропаганды не хотел посылать картину на Венецианский кинофестиваль. Официальная критика упрекнула Форста в том, что он изобразил французское общество в слишком мягких тонах.

Что касается драматургии Франции, то ее представителями в нацистском кино стали Марсель Паньоль с драмой «Фанни» в фильме Фрица Вендхаузена «Черный кит» («Der schwarze Walfisch»; 1934, в главных ролях Эмиль Яннингс и Ангела Салоккер) и Эжен Лабиш с комедией «Соломенная шляпка» в достигшей большого успеха одноименной картине Либенайнера («Der Florentiner Hut»; 1939, в главной роли Хайнц Рюман). К концу войны, после частичного снятия ограничений на французскую литературу, список экранизированных в Германии писателей должен был дополнить Пьер Бомарше с пьесой «Женитьба Фигаро» в цветном фильме Оскара Фрица Шульца «Прекрасный день» («Ein toller Tag»), но завершить его производство не удалось.

Драматургию Италии, которой немецкие кинематографисты стали интересоваться во время войны, представляли лишь третьеразрядные писатели. Самой громкой экранизацией – подготовленной, впрочем, еще в 1935 году – стала снятая в Италии немецкая версия итальянского фильма по пьесе Бенито Муссолини и Джоваккино Форцано о знаменитых «ста днях» Наполеона, которая также ставилась в театрах Германии под названием «Сто дней» («Hundert Tage»). Картину с таким же названием снял Франц Венцлер, имевший в своем распоряжении

великолепный актерский состав. Как оригинальная экранизация, так и ее немецкий вариант не принадлежали к числу удачных кинопроизведений. Злые языки шутили, что во время показов фильма зал в спешке покидали не только зрители, но и кресла.

Во время войны – по политическим соображениям – в Германии уделялось особое внимание тем бельгийским авторам, которых называли представителями фламандской словесности. Такая тенденция нашла отражение в двух фильмах студии «Терра», снятых Болеславом Барлогом. Первым экранизированным писателем стал Стин Стрэйвельс в картине «Когда вновь светит солнце» («Wenn die Sonne wieder scheint»; 1943), основанной на популярном в Германии романе «Льняное поле»; вторым – Антон Роотаэрт с его романом «Доктор Влиммен» («Dr. Vlimmen»). Последний был частично снят на натуре в Голландии; закончить его не успели.

Три автора – Лев Толстой, Федор Достоевский и Александр Пушкин – представляли в фильмах Третьего рейха русскую литературу. В 1937 году Файт Харлан снял киноверсию «Крейцеровой сонаты» («Die Kreutzersonate»)¹⁴¹, а в следующем году Герхард Лампрехт перенес на экран «Игрока» Достоевского («Der Spieler»)¹⁴². Хотя картина Лампрехта и получила от комитета цензуры квалификационную оценку «ценная в художественном отношении», уже 30 октября 1938 года – через три дня после берлинской премьеры – показывать ее было запрещено. Повторно она вышла на экраны в 1950-м под названием «Роман мошенника» («Roman eines Schwindlers»). Наибольшим признанием и огромным успехом у немецкой и зарубежной публики пользовался «Станционный смотритель» («Der Postmeister») по повести Пушкина¹⁴³, снятый Густавом Учицки на студии «Вин-фильм» в период спада напряженности в советско-германских отношениях (преьера состоялась 25 апреля 1940 года в Вене). В сентябре 1940 года на немецко-итальянском смотре в Венеции «Станционный смотритель» был награжден кубком. Даже в ГДР 1950-х он продолжал занимать высокие позиции в рейтинге самых популярных кинокартин.

¹⁴¹ Фильм студии «Георг Витт-фильмпрод. ГмбХ», авт. сцен. Эва Лейдман, комп. Эрнст Ротерс. В главных ролях Лиль Даговер, Петер Петерсен, Альбрехт Шёнхальс, Хильде Кёрбер.

¹⁴² Фильм студии «Ойфоно-фильм ГмбХ», авт. сцен. Петер Хаген и Алоис Иоганнес Липпл, комп. Джузеппе Бечче. В ролях Лида Баарова, Альбрехт Шёнхальс, Ханнес Штельцер, Хильде Кёрбер, Хедвиг Бляйтрой, Ойген Клёпфер и др.

¹⁴³ Авт. сцен. Герхард Менцель, комп. Вилли Шмидт-Гентнер. В главных ролях Генрих Георге, Хильде Краль, Зигфрид Бройер, Ганс Хольт, Рут Хелльберг и Маргит Симо.



Актер Отто Гебюр

К чему немецкий кинематограф никогда не проявлял особого внимания, так это к польской литературе. Временное налаживание контактов между Берлином и Варшавой мало что изменило в этом отношении. Экранизации удостоилась лишь драма Габриэли Запольской «Тот», по которой был снят фильм «Варшавская цитадель» («Warschauer Zitadelle») (дата премьеры – 6 сентября 1937 года)¹⁴⁴. Эту картину, в которой сыграли выдающиеся актеры, гитлеровская цензура квалифицировала как ценную с художественной, равно как и с политической точки зрения – вероятно, в связи с ее сильными антироссийскими акцентами. Как бы то ни было, после войны союзники запретили показывать ее в оккупированной Германии, а еще раньше, в 1939-м, ее запретила нацистская цензура.

¹⁴⁴ Фильм студии «АБЦ-фильм ГмбХ», реж. Фриц Петер Бух, авт. сцен. Ф.П. Бух и Альфред Мюр, комп. Вернер Бохман. В ролях Вернер Хинц, Пауль Хартман, Агнес Штрауб, Луция Хёфлих, Виктория фон Балласко и др.

Историческая тематика в игровом кино

Нацистское художественное кино с большой охотой обращалось к исторической тематике. Еще в годы Веймарской республики «Уфа» под предводительством Альфреда Гугенберга работала над производством исторических картин, которые якобы служили воспитательным целям или, если угодно, усилению в немецком обществе патриотических чувств. Для идеализации немецкого шовинизма особенно благодатным материалом была история Пруссии – именно на ней сосредоточены исторические фильмы Третьего рейха. Среди кинопроизведений этой группы в первую очередь следует выделить так называемые «Фридрих-фильмы» (Fridericus Filme). Выпускать их начали еще в период немого кинематографа. Важнейшие ленты студии «Уфа» того времени – «Король Фридрих» («Fridericus Rex»; реж. Арзен фон Черепи, 1923), сделанный без особой заботы об исторических фактах; «Мельница Сан-Суси» («Die Mühle von Sanssouci»; реж. Зигфрид Филиппи, 1926) и «Старый Фриц» («Der alte Fritz»; реж. Герхард Лампрехт, 1928).

В Третьем рейхе первым данную серию продолжил фильм «Лейтенский хорал» («Der Choral von Leuthen»), который, правда, был снят еще в Веймарской республике, но прокатываться начал уже при Гитлере. Это был военный фильм, посвященный великому и победоносному для Пруссии сражению, которое Фридрих II дал австрийским войскам под Вроцлавом в 1757 году. Судя по официальным оценкам, фильм не являлся шедевром киноискусства, но ценность политического свойства в нем явно усматривали. Снял его Карл Фрелих на собственной студии, доверив роль Фридриха Отто Гебюру, чьими партнерами стали другие известные актеры (Ольга Чехова, Вернер Финк, Файт Харлан).

В 1934 году на студии «Дека-фильм ГмбХ» началась работа над картиной о Фридрихе Вильгельме и его сыне, впоследствии ставшем королем Фридрихом II. Фильм «Старый и молодой король» («Der alte und der junge König») снял Ганс Штайнхоф по сценарию Теи фон Гарбоу и Рольфа Лаукнера. К съемкам привлекли выдающихся актеров, в том числе Эмиля Яннингса, сыгравшего старого короля; в роли кронпринца, в свою очередь, выступил молодой и подающий большие надежды драматический актер Вернер Хинц. Картина явно имела политический подтекст: она восхваляла самовластие и слепое послушание правителю, а также отказ от любых личных привязанностей – для блага государства (а понималось это благо весьма однобоко – как интересы милитаристской державы, чья мощь покоится на завоеваниях). Премьера фильма, получившего чрезвычайно высокие квалификационные оценки (особо ценный в политическом и художественном отношении, а также значимый в целях воспитания), состоялась 29 января 1935 года в Штутгарте. Для увеличения рекламного эффекта 6 февраля радио Рейха транслировало длинную передачу о «Старом и молодом короле», пригласив в студию Ганса Штайнхофа и Тею фон Гарбоу. Это был первый в Германии случай столь широкомасштабного применения радио для пропаганды фильма.



Отто Гебюр в роли прусского короля Фридриха II в фильме «Великий король»

Следующим произведением, посвященным памяти прусского монарха, стал фильм «Фридрих» («Fridericus»), основанный – так же как и «Лейтенский хорал» – на одноименном романе Вальтера фон Моло. Картина представляет собой биографию короля, доходящую по времени до начала Семилетней войны. Ее производством занималась студия «Дианатонфильм ГмбХ», связанная с концерном «Тобис»; съемки прошли в 1936 году (дата премьеры – 8 февраля 1937 года). Режиссером был Иоганнес Мейер, а в главных ролях выступили Агнес Штрауб, Лиль Даговер, Хильде Кёрбер и сыгравший Фридриха II Отто Гебюр. Несмотря на такой превосходный актерский состав, в художественном плане фильм провалился, что, однако, не помешало ему получить оценку «ценный в политическом отношении».

Разгоревшаяся война усилила потребность гитлеровской пропаганды в так называемых патриотических фильмах, показывающих, сколь значимую роль в истории Германии сыграли

великие короли и государственные деятели. В феврале 1940 года Геббельс даже приказал организаторам пропагандистских акций активнее использовать образы Фридриха II и Бисмарка. Министр подал личный пример, поручив одному из лучших режиссеров Третьего рейха, Файту Харлану, снять большой фильм о Фридрихе II.

Работой над этим монументальным фильмом занялась студия «Тобис», не жалевавшая средств на свой новый проект. Для съемок батальных сцен полиция порядка (Ordnungspolizei) предоставила в распоряжение студии сотрудников берлинской полиции, а военные власти выделили 5 тыс. лошадей. Харлан, выступавший и как режиссер, и как сценарист, часто консультировался с Геббельсом, который проявлял живой интерес к ходу работ над картиной. Когда законченный фильм показали на закрытом сеансе в Министерстве пропаганды, Геббельс распорядился внести в него кое-какие изменения, не слишком считаясь с фактической стороной исторических событий. В то время Германия уже вела войну с СССР, поэтому неуместно было показывать, что в победе над Австрией Фридриху помогла Россия.

На торжественную берлинскую премьеру картины «Великий король» («Der grosse König»), которая состоялась в присутствии Геббельса 3 марта 1942 года, были приглашены солдаты из лазаретов, получившие легкие ранения, и рабочие, что также являлось пропагандистским ходом – фильм должен был воздействовать на самые широкие массы населения. Хороший подбор исполнителей – Хильда Кёрбер (королева), Густав Фрелих (фельдфебель Тресков), Отто Вернике (полковник Рохов) и Кристина Зёдербаум в роли дочери мельника – стал предпосылкой высокого художественного уровня картины. В главной роли должен был сняться Вернер Краус, однако получил ее – вероятно, по настоятельной просьбе Гитлера – Отто Гебюр, ветеран многочисленных фильмов о Фридрихе еще времен Веймарской республики, который благодаря своему амплу превратился чуть ли не в национального героя Германии. Таковую популярность он заслужил не столько актерским мастерством, сколько потрясающим портретным сходством с Фридрихом II.

Фильм получил ряд наивысших оценок цензуры – как особо ценный в политическом, художественном и воспитательном отношении, а сверх того – титул «Народный фильм». Харлану, соответственно, достался почетный перстень («Der deutsche Filmring»). В истории нацистской кинематографии это был третий случай присуждения такой награды. Прежде ее удостоивались Густав Учицки за фильм «Возвращение домой» («Heimkehr») и Эмиль Яннингс за роль в картине «Дядюшка Крюгер» («Ohm Krüger»). На кинофестивале в Венеции «Великий король» был награжден Кубком Муссолини (15 сентября 1942 года).

Первоначально прессе запрещалось проследживать аналогии между тематикой «Великого короля» и актуальным ходом политических событий. Геббельс хотел сам обратить внимание на эту связь, чтобы достичь наилучших пропагандистских результатов. Он сразу же это сделал, как только ему представился случай выступить с речью – это была его традиционная речь накануне дня рождения фюрера, 19 апреля 1942 года. Большая рекламная кампания, равно как и использование административного давления, принесли фильму успех. В несколько сокращенном виде его показывали на обязательных сеансах для учащихся школ. До конца войны «Великого короля» посмотрело около 18,6 млн зрителей. Лишь в мае 1945 года он окончательно сошел с экранов немецких кинотеатров, когда его запретили оккупационные власти союзников.

Событиям Семилетней войны были посвящены еще две картины. Первая – молодежный фильм «Кадеты» («Kadetten»; реж. Карл Риттер). «Уфа» завершила его производство еще в 1939 году, однако учитывая антирусские элементы его фабулы (тенденциозное изображение невзгод прусских кадетов в русском плену), фильм по политическим соображениям некоторое время не выпускали на экраны. Его премьера состоялась только после нападения Рейха на СССР – 2 декабря 1941 года в Данциге. Старательная режиссерская работа, хорошая актерская игра (Маттиас Виман, Клаус Детлеф Сирк, Карста Лёкк) и эмоционально воз-

действующая музыка обеспечили фильму высокий художественный уровень. Роли главных героев картины исполнили воспитанники потсдамской школы НАПОЛАС (Nationalpolitische Erziehungsanstalt), выступившие в роли самоотверженных кадетов. Второй фильм – драма «Дело Рёдерна» («Die Affäre Roedern»), посвященная военному архитектору времен Фридриха II и его роли в сражении за крепость Швейдниц (Свидница). Эту картину Эриха Вашнека выпустила в 1944 году студия «Берлин-фильм». Ее признали ценной с политической точки зрения и подлежащей широкому распространению среди молодежи.

Еще до прихода Гитлера к власти немецкие кинематографисты охотно изображали события наполеоновской эпохи – разумеется, лишь те, которые свидетельствовали о героическом поведении общества в борьбе с войсками французского императора. В этом трудном для Германии и Австрии периоде искали примеры героизма. Так, например, героем первого в истории немецкого кинематографа исторического фильма, увидевшего свет еще в 1909 году, был Андреас Гофер, командир отряда, сражавшегося с войсками французов, занявших Тироль. Эта фигура потом еще не раз возвращалась на киноэкраны.

Тема немецкого сопротивления наполеоновской армии оказалась благодатной почвой и для художественных фильмов, снятых в годы Третьего рейха. Теперь, однако, подобные картины отличались большей агрессивностью и активнее использовались для формирования шовинистических настроений в немецком обществе. К наиболее характерным фильмам данной группы принадлежат следующие:

- 1934 год: «Черный егерь Йоханна» («Schwarzer Jäger Johanna»), военно-приключенческий фильм, экранизация одноименного романа Георга фон дер Вринга; студия «Терра», режиссер Иоганнес Мейер, в главных ролях Марианна Хоппе, Пауль Хартман, Густав Грюндгенс;

- 1935 год: «Высший порядок» («Der höhere Befehl»), шпионско-приключенческий фильм; получил квалификационную оценку «особо ценный в художественном и политическом отношении»; студия «Уфа», режиссер Герхард Лампрехт, в главных ролях Лиль Даговер, Элен Финкенцеллер, Фридрих Кайсслер, Эдуард фон Винтерштайн, Ариберт Вешер;

- 1937 год: «Кошачий мостик» («Der Katzensteg»), экранизация одноименного романа Германа Зудермана; получил квалификационную оценку «ценный в художественном и политическом отношении»; студия «Ойфоно-фильм ГмбХ», режиссер Фриц Петер Бух, в главных ролях Бригитта Хорней, Ханнес Штельцер, Эдуард фон Винтерштайн, Отто Вернике;

- 1939 год: «Портной Виббель» («Schneider Wibbel»), вторая киноверсия пьесы, посвященной периоду наполеоновской оккупации Рейнской области в 1812 году; получил квалификационную оценку «ценный в художественном отношении»; студия «Майстик-фильм ГмбХ», режиссер Виктор де Кова, в главных ролях Эрих Понто, Ирена фон Мейендорф, Фита Бенкхоф;

- 1940 год: «Огненный дьявол» («Der Feuerteufel») – фильм о борьбе с французами в Каринтии; студия «Луис-Тренкер-фильм ГмбХ», режиссер и исполнитель главной роли Луис Тренкер;

- 1941 год: «Товарищи» («Kameraden»); получил квалификационную оценку «ценный в политическом и культурном отношении»; студия «Бавария», режиссер Ганс Швейкарт; в главных ролях Вилли Биргель, Карин Хардт;

- 1945 год: «Кольберг» («Kolberg») – наиболее примечательный фильм в данной группе, особенно если учесть историю его создания, которая заслуживает отдельного описания.

Окончательное решение по поводу съемок этой большой цветной картины, посвященной такому известному эпизоду истории наполеоновских войн, как оборона Кольберга (Колобжега), принял в 1943 году Геббельс после консультаций с Гитлером. Фильм должен был удовлетворять актуальным нуждам нацистской пропаганды, служа поддержанию в немецком обществе боевого настроения и укрепляя связь между армией и нацией. 1 июня 1943 года Йозеф Геббельс направил Файту Харлану письмо следующего содержания: «Настоящим поручаю

Вам создание большого фильма под названием „Кольберг“. Его задача – показать на примере города, именем которого названа картина, что нация, у которой фронт и тыл едины, справится с любым противником. Уполномочиваю Вас обращаться в случае необходимости за помощью ко всем служебным представительствам вермахта, государства и партии, ссылаясь на то, что фильм, который я поручаю Вам снять, служит делу укрепления боевого духа нашей армии»¹⁴⁵. С этого подписанного Геббельсом документа началась история создания самого дорогого фильма в истории гитлеровской кинематографии.

Файту Харлану предстояло не только руководить съемками в качестве режиссера, но и самому написать сценарий, причем в соответствии с рекомендациями Геббельса, который очень часто обращал внимание на самые мелкие детали. От плана использовать пьесу «Кольберг», написанную Паулем Хейзе в 1868 году, пришлось отказаться с самого начала. Хотя пьеса и была весьма патриотичной, а «отцы города» Кольберга даже присвоили ее автору звание почетного гражданина, выяснилось, что Хейзе имеет еврейские корни.

К съемкам привлекли самых выдающихся актеров. Роль одного из главных персонажей картины, бургомистра Йоахима Неттельбека, сыграл Генрих Георге. Другого героя, майора фон Гнейзенау, сыграл Хорст Каспар, известный актер более молодого поколения. Главную героиню любовной линии, сплетенной с военным сюжетом, сыграла Кристина Зёдербаум. Среди исполнителей остальных персонажей оказались такие известные актеры, как Пауль Вегенер, Отто Вернике, Густав Диссль и Пауль Бильдт.

Первый этап съемок начался уже в конце октября 1943 года. Кинематографистам потребовалось множество материалов для создания декораций и огромных макетов. В окрестностях Берлина были построены целые районы вымышленного Кольберга, специально предназначенные для разрушения – они должны были пасть во время съемок артиллерийского обстрела города французами. Но большинство сцен, особенно батальных, режиссер снимал возле самого Кольберга. О том, как мало считались с деньгами создатели картины, свидетельствует тот факт, что когда Харлану понадобился зимний фон, а в Кольберге не хватало снега, решили засыпать солью всю пристань местного порта. Для одной из сцен съемочной группе даже предоставили императорскую корону, скипетр и державу, некогда принадлежавшие Карлу Великому, а стерегла эти сокровища целая группа охранников.

Вместе с многочисленными профессиональными актерами в картине участвовали десятки тысяч статистов – в основном солдаты вермахта и матросы. Для актеров и статистов сшили 10 тыс. комплектов военной формы. При этом у создателей возникла проблема с изготовлением белых кожаных поясов, входивших в экипировку французских солдат. Справились с ней довольно оригинальным способом: в больших батальных сценах солдаты, которые шли сзади и были хуже видны, получили пояса, сделанные из... туалетной бумаги. Атаками прусских гусар руководил Фердинанд фон Шилль, роль которого играл столь же прекрасный актер, сколь и превосходный наездник Густав Диссль. Вместе с ним скакали опытные всадники, отобранные в подразделениях снискавшего недобрую славу генерала А.А. Власова. Кавалерийские атаки – в съемках участвовало 6 тыс. лошадей – были идеально синхронизированы со взрывами снарядов. Над реализацией таких эффектных сцен работало 30 пиротехников.

Съемки сражений за Кольберг выполнялись шестью камерами, размещенными на суше, на стоявшем в море судне и в специальной корзине, прикрепленной тросами к воздушному шару. По мере работы над картиной Геббельс часто просматривал отснятые кадры, требовал вносить изменения в сценарий, ругал или хвалил режиссера и актеров.

Как свидетельствует история, оборона Кольберга хоть и была успешной, но в итоге ни к чему не привела, поскольку после проигранной войны и Тильзитского мира городу все равно пришлось открыть свои ворота перед победоносной наполеоновской армией. Соответственно,

¹⁴⁵ Текст поручения приводит Файт Харлан в своих вышеупомянутых воспоминаниях.

и вывод из фильма должен был быть таким: самопожертвование и героизм жителей Кольберга оказались напрасны. Разумеется, Геббельс ставил перед картиной совсем другую задачу, поэтому в сценарии история «позорного» Тильзитского мира не получила никакого освещения, зато был упомянут 1813 год, когда разгромленный под Лейпцигом Наполеон был вынужден покинуть занятую им Германию. Фильм начинается с беседы, состоявшейся в начале 1813 года между Нейтхардтом фон Гнейзенау и королем Фридрихом Вильгельмом III. Прусский генерал, уговаривая короля начать освободительную войну, вспоминает о героизме Кольберга и утверждает, что вслед за жителями города вся нация поднимется на борьбу против наполеоновских войск. Результатом такого диалога должно было стать знаменитое королевское обращение к народу 17 марта 1813 года, с которого и началась война с захватчиками. И лишь после этих вступительных кадров начинается рассказ о событиях 1806–1807 годов, составивших основное содержание картины.

Съемки «Кольберга» завершились лишь в декабре 1944 года. Геббельс, посмотрев фильм, дал указание изъять одну из батальных сцен и все эпизоды, с особой жестокостью изображавшие страдания мирного населения. В первоначальной версии таких кадров было очень много, например показывались наполненные трупами колодцы, роды в пылающем, словно факел, доме, катастрофическая нехватка питьевой воды и т. п. Геббельс якобы заявил, что демонстрация массы трупов слишком негативно скажется на зрителях и что такие сцены скорее уместны в пацифистском фильме, нежели в картине, предназначенной для того, чтобы поднять дух населения во время войны. Гитлер будто бы тоже посмотрел фильм и высказал аналогичное мнение.

«Кольберг» претерпел и другие изменения. В концовке фильма показан момент, когда после окончательного отражения французских атак из-за рвов и валов стали выходить прусские солдаты и мирные участники обороны (явная отсылка к фольксштурму) и, формируя большие колонны, пошли с лютеранской песней «Господь – наш оплот». По иронии судьбы именно этот хорал сопровождал записи, которые Би-би-си регулярно выпускала в немецкий эфир. В итоге его пришлось изъять из картины и заменить другим религиозным гимном: так называемой «Голландской благодарственной молитвой» («Niederländisches Dankgebet»). Когда Геббельсу, поручившему внести это изменение, указали на то, что последняя появилась лишь через полвека после битвы за Кольберг, он будто бы ответил: «И кто из зрителей это заметит?» В конце концов желание министра было исполнено.

К изъятию тех фрагментов фильма, которые следовало устранить по решению Геббельса, приступили немедленно. Эта работа велась в конце декабря 1944-го и январе 1945 года в Губене, куда перенесли часть мастерских концерна «Уфа», поскольку Берлин и его окрестности подвергались все более интенсивным бомбардировкам. Правку вносил Харлан вместе с Вольфгангом Либенайнером, исполнявшим обязанности начальника производства «Уфа». Оба режиссера не питали друг к другу особой симпатии.

Выходу «Кольберга» предшествовала невероятно шумная рекламная кампания. Еще задолго до его завершения еженедельные иллюстрированные издания публиковали репортажи с мест съемок картины, а некоторые готовые фрагменты зрители могли посмотреть в выпусках кинохроники. В соответствии с пожеланием Гитлера премьера должна была состояться в двенадцатую годовщину прихода нацистов к власти, 30 января 1945 года, в Берлине и одновременно в крепости Ла-Рошель, еще державшей оборону. Специальный самолет с копией на борту прорывался к атлантическому побережью, а вторую копию, на всякий случай, доставляла подводная лодка. Об этих премьерах «Фёлькишер беобахтер» напечатал лишь краткую заметку, и лишь один иллюстрированный еженедельник, «Берлинер иллюстрирте цайтунг», дал большую публикацию о фильме. Для Третьего рейха настало особенно трудное время, период паники, ибо все находилось под впечатлением от безудержного январского наступления советских войск. В Германии, покрывавшейся развалинами, оставалось уже мало кинотеатров,

способных показать фильм, на который Геббельс возлагал такие надежды. Даже берлинская премьера проходила во второклассном зале, потому что знаменитые дворцы «Уфа» лежали в руинах. Картину показывали и в замке Мальборк, чтобы поддержать боевой дух его защитников. Харлан смотрел свое режиссерское детище в Гамбурге, на показе, организованном местными военными властями. Компанию ему составила Кристина Зёдербаум.

По окончании войны союзники запретили показывать в Германии эту пропагандистскую ленту. Однако через 20 лет история «Кольберга» обрела неожиданный эпилог. Прогрессивные немецкие кинематографисты выпустили исторический документальный фильм «30 января 1945 года: дело „Кольберга“». В него вошли картина Файта Харлана (целиком) и соответствующие вставки – фрагменты кинохроники с комментариями. Вопреки интенциям создателя фильма, «Кольберг» был использован как материал, разоблачающий приемы гитлеровской пропаганды.

Монументальным героем исторических фильмов гитлеровской эпохи по желанию Геббельса стал Отто фон Бисмарк. «Железному канцлеру» были посвящены две картины, вызвавшие бурную реакцию в Третьем рейхе. Обе выпустила в начале войны студия «Тобис», их снял молодой и талантливый Вольфганг Либенайнер, в то время превращавшийся в одну из первых звезд немецкой кинорежиссуры.

Фильм 1940 года «Бисмарк» («Bismarck») повествует о жизни канцлера с момента его назначения на этот пост до провозглашения Германской империи в 1871 году. Эти хронологические рамки позволили режиссеру, выступавшему и в качестве автора сценария, показать ход объединения Германии. Аналогии с современностью прочитывались вполне однозначно: Гитлер, став канцлером, тоже стремился построить великую Германию. Агрессия против Польши, а также война с Францией и Англией были призваны вернуть немецкие владения, утраченные после Первой мировой войны. Таким образом, война, которую вел Гитлер, приобретала историческое обоснование. До этого фюрер успел расширить территорию Рейха за счет Австрии, и данный сюжет тоже следовало отразить в картине. Но то, как это было сделано, вызвало протест даже со стороны гитлеровских заместителей, проводивших в Австрии политику гляйхшальтунга¹⁴⁶. В итоге в австрийских кинотеатрах «Бисмарк» демонстрировался с некоторыми купюрами. Компетентные органы в Берлине оценили фильм очень высоко, снабдив его квалификационными оценками «особо ценный в политическом и художественном отношении» и «рекомендованный для молодежи». В торжественной премьере, прошедшей в «Уфа-паласт ам цоо» (Берлин, 6 декабря 1940 года), приняли участие Геббельс и еще несколько министров. С художественной точки зрения фильм оказался на высоте благодаря великолепной игре актеров – главную роль исполнил Пауль Хартман, в роли короля Вильгельма выступил Фридрих Кайсслер, а Наполеона III сыграл Вальтер Франк.

Продолжением стал фильм «Отставка» («Die Entlassung»)¹⁴⁷, посвященный короткому периоду политической деятельности Бисмарка: с момента вступления на престол Вильгельма II до отставки канцлера в 1890 году. По содержанию фильм вышел крайне агрессивным – настолько, что по просьбе Министерства иностранных дел его не стали экспортировать в другие страны, чтобы избежать усиления неприязни местных жителей к немцам. Были и опасения, которые высказал Альфред Розенберг, по поводу того, как воспримет картину немецкая публика. В связи с этим по приказу Гитлера в сентябре 1942 года была проведена предвари-

¹⁴⁶ Гляйхшальтунг (от *Gleich* – равный, одинаковый и *Schaltung* – подключение, включение) – термин национал-социалистов для обозначения политики по унификации политической и идеологической жизни страны (был принят закон о признании НСНП публично-правовой корпорацией, совмещены должности рейхспрезидента и рейхсканцлера, велась борьба с оппозицией, профсоюзы объединены в Германский трудовой фронт, молодежь вовлекалась в гитлерюгенд и Национал-социалистический союз студентов Германии и т. д.). – *Примеч. перев.*

¹⁴⁷ Авт. сцен. Курт Й. Браун и Феликс фон Эккардт, комп. Герберт Виндт. В ролях Эмиль Яннингс, Вернер Краус, Теодор Лоос, Вернер Хинц, Карл Людвиг Диль, Кристиан Кайсслер, Пауль Бильдт, Пауль Хоффман, Франц Шафхейтлин, Фриц Камперс и др.

тельная премьера в Щецине; официальная берлинская премьера состоялась лишь 6 октября. При этом прессе запрещалось комментировать ошибочные решения Вильгельма II. Официальные же органы очень высоко оценили фильм, добавив к полному комплексу положительных квалификационных оценок титул «Народный фильм».

Оба фильма про Бисмарка, помимо восхваления политики канцлера, ориентировались и на другие направления пропаганды. Одно из них – негативное изображение Франции, другое (что было связано с новым политическим раскладом) – Великобритании. Кроме того, эти картины содержали элементы антисемитской пропаганды и яростную критику любых либеральных тенденций. Они возносили хвалу сильному и жесткому правительству, одобряли твердые, решительные меры во внешней политике и, соответственно, давали примеры, с помощью которых оправдывалось все, что совершал в Третьем рейхе фюрер.

Отчетливые политико-пропагандистские тенденции можно обнаружить и в других биографических фильмах. Упомянем хотя бы самые важные из них. На студии «Бавария» две биографические картины снял Герберт Зельпин. Первая, «Карл Петерс» («Carl Peters»), не без трудностей снятая в 1940 году в Баррандове¹⁴⁸, была посвящена одному из пионеров немецкой колониальной экспансии в Африке. Картину ожидал гарантированный успех, поскольку главную роль в ней сыграл любимец публики Ганс Альберс. Второй фильм, «Секретные материалы WB1» («Geheimakte WB1»), созданный в следующем году с участием Александра Голлинга, был посвящен Вильгельму Бауэру, первопроходцу в области строительства немецких подводных лодок. Оба произведения были отмечены как ценные с политической и художественной точки зрения и рекомендованы для широкого распространения среди молодежи. О фигуре знаменитого изобретателя двигателя внутреннего сгорания зрителям напомнил фильм «Дизель» («Diesel»), снятый Герхардом Лампрехтом в 1942 году на «Уфа» (в главных ролях Вилли Биргель, Пауль Вегенер, Хильде Вайсснер). Качественная режиссерская работа была высоко оценена за ее политические и воспитательные – «от связанного со своим временем к общезначимому» – достоинства. С авторами фильма сотрудничал сын изобретателя (он же его биограф). Создатели учли и характерную для их времени «моду» на субмарины.

Героем громкой биографической картины «Вена 1910» («Wien 1910») стал венский бургомистр Карл Люгер, политический деятель, известный своими антисемитскими взглядами и несколько раз упомянутый на страницах «Майн кампф». Картину выпустила «Вин-фильм» в 1942 году; ее поставил Эмерих Вальтер Эмо, а играли в ней первоклассные актеры: Рудольф Форстер (в роли главного героя), Лиль Даговер и Генрих Георге. Сценарий фильма (автору его Герхарду Менцелю упрощала задачу возможность использовать критические замечания в «Майн кампф») включал ряд пропагандистских мотивов: антисемитизм, острую критику и осмеивание социал-демократов, критику Габсбургов и, наконец, связанную с ней пропаганду идеи «Великого рейха», то есть объединения Австрии и Германии в одно государство. Поскольку Люгер не предвидел, как повернется история, будучи современником еще сильной Австро-Венгрии, эту идею высказал его антагонист в исполнении Генриха Георге – фигура, искусственно введенная в сценарий. Учитывая ряд сюжетных промахов, в Австрии картина не достигла своих пропагандистских целей, и в результате в 1943 году ее запретили показывать там. На экраны венских кинозалов она вернулась только в 1970 году (!), что, впрочем, сопровождалось демонстрациями протеста.

Некоторые художественные фильмы Третьего рейха посвящались выдающимся немецким ученым, писателям и художникам. Их авторы не удерживались от тенденциозного подчеркивания превосходства немецкой культуры. Бывало и так, что предвзятость этих работ обуславливалась необходимостью продвижения определенных политических теорий и в то же время обличения идей, доставлявших неудобства нацистскому режиму. Примером может послужить

¹⁴⁸ Герберт Зельпин жаловался, что труднее всего было найти и доставить в Прагу 200 чернокожих статистов.

фильм «Роберт Кох, борец со смертью» («Robert Koch, der Bekämpfer des Todes»), посвященный великому микробиологу. В этой картине 1939 года, снятой Гансом Штайнхофом¹⁴⁹, роль главного героя блестяще исполнил Эмиль Яннингс, который готовился довольно долго, проводя время в компании известного профессора медицины. Тенденциозность фильма состоит в том, что он показывает в негативном свете другого выдающегося немецкого ученого, Рудольфа Вирхова, соперничавшего с Кохом. В данном случае речь идет не столько о научных взглядах, сколько о том факте, что Вирхов (его отлично сыграл Вернер Краус) был одним из виднейших либералов эпохи Бисмарка. Кроме того, авторы фильма стремились противопоставить достижения немецкого ученого открытиям Луи Пастера. Картина была подготовлена в срок и ожидала торжественной премьеры. За три недели до войны ее посмотрел Гитлер, передавший Яннингсу личные поздравления; актер ответил телеграммой, ныне хранящейся в Федеральном архиве Германии, и использованные им слова выходят за рамки обычных формул выражения благодарности. Интерес к фигуре Коха имел и определенные побочные последствия: личные документы ученого, хранившиеся в Познани, а затем переданные в Варшаву, были «вновь найдены и изъяты» немцами и переданы на постоянное хранение берлинскому Музею Роберта Коха.

Другой биографический фильм – «Бесконечный путь» («Der unendliche Weg»; 1943)¹⁵⁰ – снял Ганс Швейкарт. Его героем стал еще один знаменитый ученый: немецкий экономист Фридрих Лист, считавшийся предвестником объединения Германии в экономической сфере. Тип биографии великого писателя представляет крайне политизированная картина «Фридрих Шиллер» («Friedrich Schiller»)¹⁵¹. Позитивным же примером жизнеописания в кинематографе может служить фильм «Андреас Шлютер» («Andreas Schlüter»)¹⁵². Его герой, сыгранный Генрихом Георге, был известным скульптором и зодчим, чья художественная жизнь протекала на фоне политических событий, связанных со становлением прусского государства. В фильме не прочитывается явных политических тенденций. Зритель видит выдающегося немецкого художника и созданные им произведения. Но именно в такого рода вещах, а также в хорошо очерченном историческом фоне кроется тонкая апологетика бранденбургско-прусского прошлого. Создатели не упустили возможность показать и польскую графиню, которая пытается внести раздор в семейную жизнь художника. Конечно, эта деталь была придумана в интересах пропаганды, однако на нее обратили внимание рецензенты в Швейцарии, где фильм прошел с большим успехом. Официальные органы признали «Андреаса Шлютера» особо ценным не только в художественном, но и в политическом отношении.

¹⁴⁹ Производство «Тобис-фильмкунст ГмбХ». Фильм удостоился следующих квалификационных оценок: «ценный в государственно-политическом и художественном отношении», «ценный для молодежи», «значимый для культуры», «служащий народному образованию», «ценный для всего народа». На Венецианском кинофестивале 1939 года ему был присужден первый приз.

¹⁵⁰ Авт. сцен. Вальтер фон Моло – как автор романа «Немец без Германии» («Ein Deutscher ohne Deutschland») – и Эрнст фон Саломон. Фильм был квалифицирован как особо ценный в политическом и художественном отношении и подходящий для продвижения среди молодежи.

¹⁵¹ См. также с. 116–117.

¹⁵² Фильм 1942 года студии «Терра», реж. Герберт Майш. В главных ролях Генрих Георге, Ольга Чехова, Макс Гюльсторф и Эдуард фон Винтерштайн.



Кадр из фильма «Андреас Шлютер» (Генрих Георг и Эдуард фон Винтерштайн)

Картины, производившиеся в Третьем рейхе, могли быть посвящены и великим творцам, не являвшимся немцами. В таких исключительных случаях все же действовало правило, что герои должны были быть либо гражданами стран, дружественных гитлеровской империи, либо представителями «великой семьи германских наций». В качестве примера можно привести немецко-швейцарский «культурфильм» 1940 года «Микеланджело» («Michelangelo»), повествующий о произведениях великого мастера Ренессанса (автор сценария и режиссер Курт Ортел), и художественный фильм 1942 года «Рембрандт» («Rembrandt») студии «Терра», снятый Хансом Штайнхофом, в чьем распоряжении был многочисленный и хорошо подобранный актерский состав (Эвальд Бальсер, Гизеле Улен, Герта Фейлер, Элизабет Фликеншильдт и др.). Чрезвычайно высоко оцененный фильм о голландском живописце был снят в самом подходя-

щем месте – в Нидерландах, оккупированных в то время немецкими войсками. В прессе «Рембрандт» был представлен как «демонстрирующий истинно германскую волю к культуре». Тут стоит добавить, что немецкая оккупационная администрация в 1944 году запретила голландцам отмечать день рождения художника как национальный праздник.

Историческая проблематика находила отражение и во многих других немецких художественных фильмах, появившихся в гитлеровский период. Дать описание каждого из них не представляется возможным. О некоторых будет сказано далее в соответствующих разделах.

Пропаганда милитаризма и войны в немецких фильмах 1933–1945 годов

Важной, если не важнейшей темой многочисленных фильмов Третьего рейха был милитаризм. Она освещалась не только в картинах, вышедших до 1939 года, повествующих непосредственно о войне (главным образом о Первой мировой), но и в кинолентах, прославлявших сам институт немецкой армии и обосновывавших необходимость расширения военного потенциала гитлеровской Германии. Частое и настойчивое акцентирование милитаризма – явление, которое наблюдалось, конечно, не только в кино, – было необходимо хозяевам Третьего рейха для подготовки немецкого общества к решению ожидавших его задач. Особенно такая пропаганда усилилась после 1935 года. При этом она становилась все более агрессивной, чему сопутствовали и все более агрессивные действия Третьего рейха.

Милитаристских фильмов, тематически связанных с Первой мировой войной, выходило множество. В целом они наследовали традиции шовинистских картин, снимавшихся в Веймарской республике. Прославленный военный фильм Густава Учицки «Рассвет» («Morgenrot»), вышедший в начале 1933 года, приобрел знаковый статус в рамках данного направления¹⁵³. Раскрывающий тему подводной войны с Великобританией «Рассвет» быстро обрел продолжение в картине Фрелиха «Полный вперед» («Vollampf voraus»; 1934), которая, в свою очередь, посвящена деятельности немецких торпедных катеров¹⁵⁴. Ее характер хорошо обозначила сама гитлеровская цензура, охарактеризовавшая картину как ценную исключительно с политической точки зрения. Она и в самом деле не имела тех художественных достоинств, какими обладал «Рассвет». Говоря о фильмах, посвященных военным действиям на море, стоит также упомянуть «Героизм и агонию нашего „Эмдена“» («Heldentum und Todeskampf unserer Emden»; 1934), в котором идет речь о деятельности немецкого крейсера «Эмден», потопленного судном антигерманской коалиции в первые месяцы Первой мировой войны. К этому сюжету уже третий раз обращались немецкие режиссеры. При работе над картиной использовались документы руководства немецкого флота, а к съемкам привлекли доживших до того времени членов экипажа судна. Фильм представлял собой оправдание морской войны без правил.

В феврале 1934 года начала свой путь на экраны лента режиссерского тандема Ганса Цоберлайна и Людвига Шмид-Вильди «Штурмовой батальон 1917» («Stosstrupp 1917»), сценарий которого был основан на необычайно широко разошедшемся в Третьем рейхе романе одного из режиссеров – «Вера в Германию» («Der Glaube an Deutschland») Цоберлайна. Картина детально демонстрировала ужасы войны, что, кстати, редко случалось в нацистской Германии. Однако к пацифистским выводам она не подводила, ибо ее замысел заключался в том, чтобы преподнести войну как борьбу за спасение Германии. Фильм получил широкую рекламу и очень высокую оценку цензуры. Объективности ради следует отметить, что и художественный уровень его был весьма высок, а некоторые критики (даже из тех, что не были политически ангажированы) считали его одним из лучших немецких фильмов о Первой мировой войне.

Среди фильмов 1934 года военной тематике была посвящена снятая Цоберлайном и Шмид-Вильди картина «В защиту прав человека» («Um das Menschenrecht»), воспевающая действия «добровольческих корпусов»¹⁵⁵, обретших сомнительную славу¹⁵⁶. Авторы кар-

¹⁵³ Фильм студии «Уфа», авт. сцен. Герхард Менцель, комп. Герберт Виндт. В главных ролях Рудольф Форстер, Аделе Сандрок, Фриц Геншов, Камилла Шпира, Пауль Вестермейер. Картина собрала большую аудиторию в Третьем рейхе, особенно среди молодежи. Его в годы войны использовала в целях антибританской пропаганды и Япония.

¹⁵⁴ Реж., авт. сцен. и продюсер Карл Фрелих, комп. Харальд Бёмельт. В ролях Карл Людвиг Диль, Петер Эркеленц, Марго Вагнер, Ганс Юнкерман.

¹⁵⁵ Имеются в виду фрайкоры – полувоенные патриотические формирования. – *Примеч. перев.*

тины яростно критиковали коммунистическую идею интернационализма, противопоставляя ей националистическую доктрину нацизма. Столь же сильная антикоммунистическая тенденция проявляется во «фрайкорском» фильме 1935 года Иоганнеса Мейера «Палач, женщины и солдаты» («Henker, Frauen und Soldaten»)¹⁵⁷.

1936 год принес еще два фильма, связанных с Первой мировой войной, – оба были высоко оценены в политическом и воспитательном аспекте: документальный «Под ураганным огнем Западного фронта» («Im Trommelfeuer der Westfront») Чарльза Вилли Кайзера и художественный «Ополченец Брюгглер» («Standeschütze Brüggler»)¹⁵⁸ (посвященный военным событиям 1915 года на тирольском фронте), который активно пропагандировался и массово демонстрировался мобильными кинотеатрами НСРП. В 1937-м одна только «Уфа» выпустила три военных фильма, очень высоко оцененных цензурой в политическом и эстетическом аспектах. Все три поставил Карл Риттер, превращавшийся в главного специалиста по милитаристскому и военному кино. Фильм «Патриоты» («Patrioten»), в котором главные роли исполнили Лида Баарова и Маттиас Виман, представлял эпизоды военной жизни на французском фронте в 1918 году, а основное внимание в нем сосредоточено было на немецкой авиации. Героизму немецких солдат на западном фронте был также посвящен фильм «Операция „Михаэль“» («Unternehmen Michael») с участием выдающихся актеров¹⁵⁹. Третья в этом цикле работа Риттера, «Отпуск под честное слово» («Urlaub auf Ehrenwort»), в которой был использован литературный замысел Килиана Колля¹⁶⁰, завоевала, пожалуй, наибольшую популярность. Действие фильма¹⁶¹ разворачивается во время Первой мировой войны и связано с молодым немецким офицером и несколькими десятками его подчиненных, которым случайно довелось задержаться на несколько часов в столице Германии по дороге на Восточный фронт. Солдаты, пришедшие в армию из Берлина, получают отпуск на несколько часов под «слово чести», и каждый из них посещает своих близких. Зачастую эти встречи принимают драматический характер. Такие эпизоды, умело срежиссированные Риттером, нравились публике и даже заставляли ее растрогаться. Но и эти короткие отпуска, трагические или счастливые, прежде всего должны были подтверждать высокие моральные качества немецкого солдата, тем более что происходило это в неспокойном 1918 году. На вокзале за своих подопечных напрасно беспокоится молодой лейтенант – все возвращаются вовремя. После войны в Западной Германии вышла новая версия «Отпуска под честное слово», снятая Вольфгангом Либенайнером по сценарию Чарльза Клейна. Действие в нем было перенесено в годы Второй мировой. На экранах фильм появился после изъятия некоторых двусмысленно звучащих эпизодов.

¹⁵⁶ Фильм студии «Арья-фильм ГмбХ», авт. сцен. Ганс Цоберлайн и Людвиг Шмид-Вильди.

¹⁵⁷ Фильм студии «Бавария-фильм», авт. сцен. Макс Киммих и Якоб Гейс, комп. Петер Кройдер. В ролях Ганс Альберс, Ариберт Вешер, Хуберт фон Мейеринк, Отто Вернике, Густав Пюттгер и др.

¹⁵⁸ Фильм студии «Уфа», реж. Вернер Клиглер, комп. Герберт Виндт.

¹⁵⁹ Соавт. сцен. Карл Риттер, комп. Герберт Виндт. В главных ролях Генрих Георге, Маттиас Виман, Пауль Отто, Кристиан Кайсслер, Ханнес Штельцер, Вилли Биргель, Отто Вернике.

¹⁶⁰ Позднее Колль принимал участие в боевых действиях против Польши в качестве офицера люфтваффе, а потом резко негативно отзывался о польском народе в прессе и по радио.

¹⁶¹ Авт. сцен. Чарльз Клейн и Феликс Люцкендорф, комп. Эрнст Эрих Будар. В ролях Ингеборга Теек, Рольф Мёбиус, Фриц Камперс, Рене Дельтген, Карл Раддац, Людвиг Шмитц, Берта Дрюс, Кете Хаак и др.



Афиша фильма «Операция „Михаэль“»

Еще два фильма военного жанра, выпущенные все той же студией «Уфа», увидели свет в 1937 году: «Люди без отечества» («Menschen ohne Vaterland») и «Сильные сердца» («Starke Herzen»), снятые Гербертом Майшем и посвященные действиям немецкого «добровольческого корпуса» в прибалтийских странах. Эти картины, охарактеризованные как военно-приключенческие, несли в себе сильный заряд антикоммунистической пропаганды.

Для более полной характеристики политической атмосферы, повлиявшей на стилистику военных киноэпопей, следует упомянуть еще один фильм 1937 года – «Сигнал в ночи» («Signal in der Nacht»)¹⁶² – на сей раз о событиях на австрийско-итальянском фронте. Никто никогда не называл эту картину пропагандистской, а ведь в ней преобладают две явные политические тенденции. Во-первых, создатели стремились показать, что война на упомянутом фронте являлась общенемецким делом, а во-вторых – что итальянские противники могут быть и отличными соратниками. По этой причине фильм не только не содержит никаких упреков в адрес итальянцев – ведь уже вскоре они стали немцам союзниками, – но даже представляет их с симпатией.

1938 год запомнился тремя военными картинами, которые широко пропагандировались в обществе. Первая из них – психологический военно-шпионский фильм «Тринадцать мужчин и одна пушка» («Dreizehn Mann und eine Kanone»), посвященный действиям на Восточном фронте и, соответственно, содержащий элементы антирусской пропаганды. Вторая – «Цель в облаках» («Ziel in den Wolken»), дебютная милитаристская картина Вольфганга Либенайна, обращенная к истокам немецкой военной авиации. Наконец, третья, самая нашумевшая – «За заслуги» («Pour le Mérite»)¹⁶³.

Фильм «За храбрость» был поставлен Карлом Риттером¹⁶⁴. Главная тема его разветвленного сюжета – деятельность немецкой военной авиации, представленная на фоне судьбы пилота, участвовавшего в боях 1918 года. После поражения Германии герой не может найти себе место в новых условиях – родина забыла о его заслугах. Череду его жизненных неудач (такие истории часто обыгрывались в фильмах гитлеровского периода, позволяя властям выступать с критикой Веймарской республики) положило конец решение Гитлера, который в 1935 году нарушил Версальский договор, ограничивавший немецкий военный потенциал. В конце концов летчик находит свое место в нацистских люфтваффе.

Гитлер, посмотревший фильм до его официальной премьеры (22 декабря 1938 года), прислал Риттеру телеграмму со словами признательности. В ответном благодарственном письме, написанном от руки (оно хранится в Федеральном архиве Германии), Риттер подобострастно заверял, что для него нет лучшего поощрения, чем личная признательность фюрера. Цензурный комитет дал фильму высшие квалификационные оценки – как в воспитательном, так и в эстетическом аспекте. Это был поистине один из самых разрекламированных пропагандистских фильмов довоенной поры. Многие зрители воспринимали его как гимн Герману Герингу, кавалеру ордена, в честь которого названа картина.

Пропаганда милитаризма в художественных фильмах набрала еще большие обороты в преддверии войны. Некоторые картины по-прежнему возвращали зрителя к событиям Первой мировой¹⁶⁵, тогда как другие переключали его внимание на современность и демонстрировали мощь нового вермахта. В 1939 году Герберт Майш и Ганс Бертрам сняли первый большой фильм о люфтваффе – «D III 88»¹⁶⁶, а Вернер Хохбаум в картине «Три унтер-оффцера» («Drei Unteroffiziere») показал, как взаимодействуют различные виды вооруженных сил во время маневров¹⁶⁷. Учения проводились недалеко от французской границы, что было свя-

¹⁶² Фильм студии «Метеор-фильм ГмбХ», реж. Рихард Шнейдер-Эденкобен. В ролях Сибилла Шмиц, Инге Лист, Харальд Паульсен, Ханнес Штельцер и др.

¹⁶³ По названию высшего знака отличия в Пруссии (за заслуги как на военном, так и на гражданском поприще), учрежденного Фридрихом II. Орден был упразднен в 1918 году и возобновлен в ФРГ в 1952-м (в гражданской сфере).

¹⁶⁴ Фильм студии «Уфа», авт. сцен. Карл Риттер и Фред Хильдебранд, комп. Герберт Виндт. В ролях Пауль Хартман, Карста Лёкк, Фриц Камперс, Пауль Отто и Йозеф Дамен.

¹⁶⁵ Например, «Побег в темноту» («Flucht ins Dunkel»; 1939, реж. Аргур Мария Рабенальт), «Волнения в Дамаске» («Aufbruch in Damaskus»; 1939, реж. Густав Учицки) и «Братство на крови» («Blutsbruderschaft»; 1941, реж. Филипп Лотар Майринг).

¹⁶⁶ Фильм студии «Тобис», авт. сцен. Ганс Бертрам и Вольф Ноймейстер. В ролях Кристиан Кайсслер, Отто Вернике, Герман Браун, Пауль Отто, Карста Лёкк, Пауль Бильдт, Эдуард фон Винтерштайн и др.

¹⁶⁷ Фильм студии «Уфа». В ролях Фриц Геншов, Рут Хелльберг, Гюнтер Баллиер, певица Элизабет Шварцкопф и др.

зано с нацистской политикой устрашения западных держав. При съемках обоих фильмов прибегали к услугам не только профессиональных актеров, но и регулярных армейских частей.

В милитаристское кино указанного периода была введена также тема Гражданской войны в Испании 1936–1938 годов, дававшая возможность объединить апологию вермахта с антикоммунистической пропагандой. Художественный фильм Хайнца Пауля «Товарищи на море» («Kameraden auf See»)¹⁶⁸ в панегирическом духе представлял действия офицеров и матросов морского флота, а через любовные линии отсылал к испанским событиям, показывая, с одной стороны, злых и жестоких «красных», а с другой – патриотичных франкистов, с которыми братались немцы. Этот посредственный с художественной точки зрения фильм цензура охарактеризовала как ценный в политическом отношении. Большой резонанс вызвал фильм «Легион „Кондор“» («Legion Condor»), представленный в анонсах как картина о «добровольном» участии люфтваффе в испанской гражданской войне. Под руководством Карла Риттера фильм был подготовлен в павильонах «Уфа» еще в 1939 году, но завершения так и не дождался. По официальной версии, работа над ним остановилась в связи с началом войны, однако истинная причина крылась в новом политическом раскладе, диктовавшем Берлину большую сдержанность в антикоммунистической пропаганде. По тем же соображениям не стали выпускать и несколько других картин.

Пропаганда милитаризма проявлялась также в многочисленных лентах комедийного жанра. Такого рода фильмы, впрочем, производили и в годы Веймарской республики, однако теперь они приобрели единообразный характер. Даже в комедиях армия и военные действия уже не могли изображаться в сатирическом ключе. Не случайно знаменитый Швейк в Третьем рейхе подвергся резкой критике. Некоторые комедийные фильмы служили пропаганде нового вермахта. Классический пример – картина студии «Уфа» «Соперничая с воздухом» («Rivalen der Luft»; реж. Франк Висбар), еще в январе 1934 года вошедшая в репертуар кинотеатров. Картина пропагандировала планерный спорт в рамках акции массового обучения пилотов будущих люфтваффе. Для достижения особого пропагандистского эффекта в фильме, помимо известных актеров (Сибиллы Шмиц, Клауса Клаузена, Вольфганга Либенайлера), снимались немецкие мастера планеризма. Кроме того, в него было включено обращение главы Немецкой ассоциации воздушного спорта Бруно Лёрцера. В частности, он заявлял: «Восстановление авиации является долгом немецкой нации. Никакой версальский диктат и никакие международные соглашения не могут этому воспрепятствовать».

Полная характеристика всех комедийных картин, в задачи которых входила пропаганда милитаризма, представляется излишней – их было слишком много, и выходили они непрерывным потоком до самого начала войны. В качестве примеров стоит выделить разве что самые популярные произведения: за 1934 год – «Четыре мушкетера» («Die vier Musketiere»; реж. Хайнц Пауль)¹⁶⁹, за 1936-й – «Солдаты-товарищи» («Soldaten-Kameraden»; реж. Тони Хупперц), за 1937-й – «Заяц» («Der Etappenhase»; реж. Йо Стёккель), за 1939-й – «На плечо» («Das Gewehr über»; реж. Юрген фон Альтен). Пропаганде немецкой авиации служили и популярные комедийные фильмы с участием прославленного комика Хайнца Рюмана, например «Незадачливый пилот Квакс» («Quax, der Bruchpilot»; 1941).

В милитаристской пропаганде активно использовались также документальные и просветительские фильмы. Вербовке в люфтваффе открыто служила полнометражная просветительская картина «Полет как чудо» («Wunder des Fliegens»), демонстрировавшая притягательную силу планерного и авиационного спорта¹⁷⁰. На экраны она вышла через несколько

¹⁶⁸ Фильм 1938 года студии «Терра». В ролях Карола Хён, Теодор Лоос, Эрнст Бемер, Густав Пютгьер и др.

¹⁶⁹ Фильм студии «Терра», экранизация одноименной пьесы Зигмунда Графа, принимавшего участие в написании сценария. Комп. Герберт Виндт. В главных ролях Ганс Браузеветтер, Фриц Камперс, Пауль Вестермейер, Герман Шпеельманс и Вернер Шотт.

¹⁷⁰ Фильм 1935 года студии «Терра», реж. и авт. сцен. Хайнц Пауль, комп. Джузеппе Бечче. В главных ролях Эрнст Удет

недель после того, как Гитлер нарушил условия Версальского мирного договора и ввел в стране всеобщую воинскую повинность. После 1935 года выпускалось много фильмов, привлекавших внимание общества к тем или иным видам вооруженных сил. Как правило, их демонстрировали в качестве дополнений к киносеансам. Самые популярные – «День свободы – наш вермахт» («Tag der Freiheit – unsere Wehrmacht»; 1935, реж. Лени Рифеншталь), «Наша артиллерия» («Unsere Artillerie»; 1939), представлявший современные механизированные артиллерийские орудия, «Парашютисты-десантники» («Fallschirmjäger»; 1939), посвященный парашютным подразделениям, а также «Летчик, радист и артиллерист» («Flieger, Funker, Kanoniere»; 1937) и киноленты о военно-морском флоте: «Морские гусары» («Husaren der See»; 1936), «Наш флот» («Unsere Marine») и «На борту крейсера „Кенигсберг“» («Mit dem Kreuzer Königsberg auf See»). Немецким укреплениям на границе с Францией, строительство которых началось по приказу Гитлера в 1938 году, был посвящен необычайно разрекламированный фильм «Западная стена» («Westwall»), а также фильм «Стража на Рейне» («Die Wacht am Rhein»). Первый получил тираж в 850 копий и вышел на экраны в 1939 году. На фоне актуальной политической ситуации – сравнивались 1914 год и 1938-й – в нем демонстрировались гигантские усилия и огромные средства, вложенные в расширение системы фортификационных сооружений на германско-французской границе. Эту ленту, которая преподносилась как результат совместной работы немецких производителей кинохроники, снял сам Фриц Хипплер. Фильм получил все наивысшие оценки цензуры в своей категории и должен был стать предостережением в адрес Франции.

Пропаганда вермахта имела место и в картинах, предназначенных для молодежи. С 1937 года фирма «Дегето» (реж. Фриц Геншов) подготовила ряд таких фильмов среднего метража, в том числе «Генерал Штифт и его шайка» («General Stift und seine Bande»), «Дропс станет летчиком» («Drops wird Flieger») и «Кто хочет быть солдатом» («Wer will unter die Soldaten»). Их главные герои – молодые ребята, мечтающие поскорее сменить игры в войну на службу в вермахте.

Работа по усилению военных настроений в немецком обществе проводилась необычайно настойчиво и разносторонне. «То и дело повторяющиеся описания военных впечатлений как в литературе, так и в кино, – писал кинокритик Рудольф Кендель в номере «Национальсоциалистиче монатсхефте» за июнь 1939 года, – отчетливо демонстрируют, как сильно война срослась с нашей жизнью».

Через несколько недель после публикации этих слов разразилась Вторая мировая война. Продюсерам и сценаристам больше не требовались военные воспоминания и романы, поскольку самый оригинальный материал они теперь получали с фронта. В начале 1940 года даже вышло распоряжение снять с проката фильмы, основанные на событиях Первой мировой войны.

Почти сразу по окончании сентябрьской кампании 1939 года немецкие зрители увидели короткометражный документальный фильм «От Данцига до Варшавы» («Von Danzig bis Warschau»), полностью посвященный операциям на польском фронте. Более долгим и тернистым был путь на экраны первой полнометражной документальной картины о тех же событиях. Точно известно одно – ее первая версия была готова уже в начале октября 1939 года, однако тогда ее не пустили в прокат. Утверждалось, что фильм отправлен на переработку¹⁷¹, но нельзя исключать иных причин, отсрочивших его прокат, – например необходимости считаться с мнением западных стран, учитывая вероятность мирных переговоров с ними.

и Кете Хаак.

¹⁷¹ Об этом свидетельствует сохранившаяся корреспонденция: Reichsministerium für Wissenschaft und Erziehung // SA-Magdeburg. OP Sachsen. Rep. C 20 I b. № 1360. Bd. II.

Фильм «Поход на Польшу» («Feldzug in Polen») вышел на экраны 5 февраля 1940 года. Отклики в гитлеровской прессе, оценивавшие его как важный исторический документ, были полны воодушевления и пафоса. Центральный орган НСНРП «Фёлькишер беобахтер» сообщал (6 февраля 1940 года), что в этом произведении «вернее всего передан ратный подвиг немецких солдат, чей героизм открыл в истории Германии новую страницу, полную славы». Картина с особым вниманием документирует боевые действия – начиная с битвы в Тухольских боях, продолжая сражениями в районе Кутно и Радома, а затем выводя на первый план «величайшую смертельную битву всех времен на излучине Вислы», как ее преподносила нацистская пропаганда. Польская армия была прекрасно подготовлена, что придавало особое значение победе отважных немецких войск. Бесконечные колонны польских пленных, горы добытого снаряжения, бессмысленная оборона Варшавы... Правда, авторы картины не скрывают жестокости войны и бесцеремонности захватчиков, но поляки предстают в ней подлой нацией, абсолютно заслуживающей своего разгромного поражения. Во всяком случае, такую мораль должны были извлечь из фильма рядовые кинозрители. Официальные премьеры «Похода на Польшу» прошли в тридцати городах Германии (с 9 по 15 февраля 1940 года) при рекордной посещаемости. В одном только Берлине фильм собрал 320 тыс. зрителей за первые три дня. Торжественный показ, организованный генерал-губернатором Гансом Франком, состоялся и в Кракове, в Вавельском замке (20 февраля 1940 года). Фамилию режиссера в картине указывать не стали, пойдя на нестандартный шаг – режиссером должна была выступить сама война.

По личному распоряжению Геринга авиатор-кинатографист Ганс Бертрам снял документальный фильм о сентябрьской кампании в Польше, в первую очередь показав в нем – что неудивительно – действия немецкой авиации. В распоряжении режиссера был особый отряд военных кинокорреспондентов люфтваффе («Sondertrupp-Bertram»), а также свыше десяти других операторов. В общей сложности над картиной работали 27 человек, использовались несколько автомобилей и три самолета. В первой части фильма, получившего название «Боевое крещение» («Feuertaufe»)¹⁷², – «великий фильм о вступлении в бой немецких люфтваффе в Польской кампании» – предъявляются «исторические документы», которые должны были обосновать необходимость немецкой военной операции. Например, показываются многомесячные усилия Гитлера по сохранению мира¹⁷³ и ответ Польши, которым стал артиллерийский обстрел Бытома. Затем идут кадры стремительного продвижения немецкой армии на восток и сопутствующих ему страшных разрушений. Продолжительные эпизоды заключительной части фильма демонстрируют пылающую Варшаву, а закадровый голос объясняет, что поляки сами виноваты, напрасно превратив свою столицу в крепость. С дьявольским коварством в фильм вплетаются сцены, которые должны свидетельствовать, будто поляки пытали и убивали немцев. В одной из версий картины показывались и евреи, стрелявшие в немецких солдат из-за угла. Поскольку фильм выпускался с расчетом на его демонстрацию за рубежом, авторы цинично давали понять, какими страшными последствиями для Польши и ее жителей обернулись попытки противостоять военной мощи Рейха. С той же целью был сделан финал с обращением Геринга, давшего обещание, что подобная судьба ожидает и Францию с Великобританией. Еще до того, как начали изготавливать копии фильма, Геринг посмотрел его в своей резиденции Каринхалл. Он был в восторге, как позже и Гитлер, который велел дать «Боевому крещению» высшие квалификационные оценки, а режиссеру отправил телеграмму в знак особой признательности. Экранный путь картины начался 6 апреля 1940 года. На следующий день радиостанция «Берлин» передала на короткой волне специальное сообщение о выходе фильма на разных языках, а телевидение посвятило этой теме целый вечер. В течение шести

¹⁷² Фильм студии «Тобис», авт. сцен. Ганс Бертрам и Вильгельм Стёпплер, комп. Норберт Шульце. Картина была подготовлена в нескольких языковых версиях.

¹⁷³ Упоминания некоторых действий Гитлера, например заключения советско-немецкого пакта 1939 года, впоследствии были удалены из фильма.

дней сеансы «Боевого крещения» проходили в 170 кинотеатрах «Великого германского рейха». Отмечалось, что никто ранее не создавал столь реалистичный военный фильм.

На студии «Тобис» Ганс Бертрам в сотрудничестве с начальниками разных родов войск снял еще один фильм, посвященный действиям немецкой авиации во время сентябрьской кампании 1939 года. На сей раз это была игровая картина. «Эскадрилья бомбардировщиков „Лютцов“» («Kampfgeschwader Lützow»), ставшая продолжением довоенной картины «D III 88», повествовала о судьбе авиационной эскадрильи бомбардировщиков, принимавшей участие в войне с Польшей. Режиссер использовал архивные киносъемки, а некоторые натурные сцены снял на полях исторических баталий, происходивших на территории Польши. Сюжет был обогащен дополнительными элементами антипольской пропаганды: указаниями на преследования в Польше немецкого меньшинства, спасенного от неминуемой гибели вторжением немецкой армии. Кроме того, некоторые фрагменты картины были посвящены воздушной войне с Великобританией. Столь мощный заряд пропаганды, во многом лживой, был самым доброжелательным образом воспринят цензурой, давшей фильму высокие квалификационные оценки¹⁷⁴.

Первой документальной лентой об успехах на Западном фронте стала «Блицкриг на Западе» («Blitzkrieg im Westen»). Картина была изготовлена по поручению Геббельса из материалов «Еженедельного военного обозрения» с особым акцентом на роли люфтваффе. Монтаж фрагментов хроники не требовал много времени, так что фильм удалось выпустить на экраны вскоре после окончания победоносной войны с Францией.

В соответствии с поручением верховного командования сухопутных войск (Oberkommando des Heres) режиссерский тандем Вернера Кортвича и Свенда Нольдана снял фильм «Победа на Западе» («Sieg im Westen»; 1941). В этой полнометражной¹⁷⁵ документальной картине с особым старанием описываются успехи танковых войск, а роли авиации отводится заметно меньше внимания. Это свидетельствует о том, что соперничество между отдельными родами войск распространялось и на пропагандистскую сферу. Фильм не является простым отчетом о боевых успехах, представляя собой более сложную конструкцию. Он начинается с упоминания событий времен Первой мировой войны, а затем обращается к еще более далекому прошлому, вплоть до Вестфальского мира 1648 года. Описание хода самой кампании во Франции следует после кратких вставок о победах в Польше и Норвегии и охватывает период с 10 мая 1940 года до подписания акта о капитуляции. Помимо немецкой хроники авторы использовали трофейные французские материалы, особенно те, что касались оборонительной системы на линии Мажино. Весьма сдержанный, учитывая количество слов, комментарий (основная роль отводится изображению) иллюстрируется, а часто и дополняется музыкой, которую написал Герберт Виндт, неизменный композитор фильмов с напряженной и острой тематикой. Работа над картиной завершилась в январе 1941 года. 31 января – через два дня после пресс-показа, организованного для немецких и иностранных журналистов, – в берлинском «Уфа-паласт ам цоо» прошел первый публичный сеанс «Победы на Западе». На торжественную премьеру специально прибыла делегация вермахта. Цензура дала картине высокие оценки, квалифицируя ее как ценную в политическом и художественном отношении, признавая ее просветительский характер и рекомендуя для распространения среди молодежи. Геббельс тем не менее считал, что ввиду допущенных авторами ошибок исторического и психологического плана фильм нельзя признать «особо ценным»¹⁷⁶. По той же причине и с учетом

¹⁷⁴ Фильм начала 1941 года, авт. сцен. Ганс Бертрам, Вольф Ноймейстер и Хайнц Орловиус, комп. Норберт Шульце. Картина получила следующие квалификационные оценки: «особо ценная в государственно-политическом и художественном отношении, ценная с точки зрения демонстрации национальных качеств, ценная для молодежи». В главных ролях Кристиан Кайсслер, Герман Браун и Карста Лёкк.

¹⁷⁵ Фильм (3206 м) был смонтирован из материалов общей протяженностью около 300 км киноплёнки.

¹⁷⁶ Замечания Геббельса мог вызвать и не слишком умело защищаемый в фильме тезис, что война против Франции является актом самообороны со стороны Германии.

изменившихся политических отношений с Францией он поручил ослабить его рекламирование.

Копии кинолент 1939-го и 1940 годов, демонстрировавших успехи нацистов, разошлись по многим странам – союзницам Третьего рейха. Гитлеровцы стремились показывать их и в нейтральных государствах, со страхом наблюдавших за ходом событий. Сеанс «Боевого крещения» состоялся в Осло накануне нацистского вторжения в Норвегию; такие же показы прошли в Бельгии и Голландии в преддверии нападения на эти страны. В СССР картина была запрещена – ее смотрели только представители политической и военной элиты на закрытых просмотрах. Совсем иначе подходили к данному вопросу в США. 11 мая 1941 года в «Нью-Йорк дэйли миррор» сообщалось: «Если власти все же хотят искоренить в нашей стране антидемократическую пропаганду в интересах „Оси“, пусть они заглянут в одну из ближайших недель в „Театр на 96-й улице“ и посмотрят там нацистский фильм „Победа на Западе“ <...>. Между тем киноотдел Государственного департамента по делам просвещения считает этот фильм „кинохроникой“, поэтому здесь, в Нью-Йорке, его можно показывать, не получая разрешения, необходимого для демонстрации любого нормального полнометражного фильма. В первых газетных сообщениях о „Победе на Западе“ ее называли „пропагандой с целью устрашения“. Справедливость этого обвинения подтверждает тот факт, что фильм показывали в Болгарии, желая произвести соответствующее „впечатление“ на царя Бориса, чтобы он дал согласие и позволил немцам занять эту небольшую балканскую страну¹⁷⁷. Также в начале этого года „Победу на Западе“ показали избранной группе турецких чиновников в Анкаре. Мы еще посмотрим, удалось ли создать нужное впечатление нацистскому послу фон Папену <...>. „Поход на Польшу“ и „Победу на Западе“, хоть они являются полнометражными фильмами, классифицировали как кинохронику. Обе картины были показаны в „Театре на 96-й улице“, а „Победа на Западе“ идет там и сейчас. „Поход на Польшу“ собирал зрителей целых 13 недель, успех „Блицкрига на Западе“ был немногим меньше».

Подобные методы устрашения с помощью кино применялись и в дальнейшем, пока история гитлеровских побед не оборвалась. Пока же, хоть и временно, удача еще сопутствовала агрессору.

Война с западными странами нашла отражение также в нескольких игровых картинах. Наибольшую славу среди них добыл фильм «Уфа» «Бомбардировщики» («Stukas»; 1941, реж. Карл Риттер), в котором показаны боевые вылеты немецких самолетов в ходе наступления на французском фронте весной 1940 года. Кадры фильма, как и в случае с «Эскадрилей бомбардировщиков „Лютцов“», демонстрируют страшные последствия немецких бомбардировок, и не только на фронте, но и в тылу, где самые большие потери несло гражданское население. Впрочем, картина в большей степени сосредотачивается непосредственно на боевых действиях и избегает явных пропагандистских выпадов против французов, ведь еще в конце апреля 1940 года Геббельс велел прекратить «пропаганду ненависти» по отношению к Франции¹⁷⁸. В фильме можно увидеть как пилотов люфтваффе (создатели активно использовали кадры кинохроники), так и известных актеров, таких как Карл Раддац (командир группы «Борк») и Эдуард фон Винтерштайн. Фильм был квалифицирован как ценный в политическом и художественном отношении и признан стоящим усердного продвижения в молодежной среде. Пропагандируя немецкую авиацию, картина производила большое впечатление на зрителей – многие немцы старшего поколения до сих пор прекрасно помнят ряд ее сцен¹⁷⁹. Премьера прошла

¹⁷⁷ В феврале 1941 года «Победа на Западе» была показана также в Белграде. Гитлеровская пресса подчеркивала, что члены югославского правительства и журналисты смотрели фильм с большим напряжением. В Румынии фильм демонстрировали с 26 февраля 1941 года.

¹⁷⁸ Распоряжение Геббельса от 25 июня 1940 года звучало следующим образом: «Нужно немедленно прекратить пропаганду ненависти к Франции». См.: *Boelcke W.A. Op. cit.*

¹⁷⁹ По данным анкетного опроса, проведенного автором.

27 июня 1941 года, то есть в дни, когда эти же бомбардировщики принялись за выполнение очередной разрушительной миссии, теперь уже на Востоке. Надо сказать, что до конца войны фильм в кинотеатрах Третьего рейха не продержался – его запретили показывать в июне 1944 года, сразу после начала вторжения в Германию союзников, поскольку картины боевых действий 1940 года могли вызвать у публики ассоциации, нежелательные с точки зрения геббельсовской пропаганды.



Режиссер Карл Риттер на съемках фильма «Бомбардировщики» (1941)

Вторым художественным фильмом о событиях июня 1940 года на французском фронте стала картина Фрица Кирхгофа «5 июня» («Der 5. Juni»; 1942), выпущенная студией «Уфа», в съемках которой приняли участие опытные актеры, не раз игравшие роли солдат (в том числе Карл Раддац, Йоахим Бреннеке и Карл Людвиг Диль). Этот фильм прославлял немецкие сухопутные силы, одержавшие победу на так называемой линии Вейгана. Завершенный в 1942 году, на экраны он не попал, поскольку его сюжет и тематика не совсем соответствовали сложившимся на тот момент отношениям с Францией.

Подобная участь постигла и картину Карла Риттера «Команда „Дора“» («Besatzung Dora»), которая с шумом анонсировалась в период ее производства. В ней воспевались героические действия одной из разведывательных эскадрилий люфтваффе¹⁸⁰. Речь идет о выполненных ею боевых заданиях на разных фронтах, в том числе в Северной Африке. Между тем на момент окончания работ над фильмом от гордого африканского корпуса не осталось уже и

¹⁸⁰ Фильм 1943 года студии «Уфа», соавт. сцен. и реж. Карл Риттер, комп. Герберт Виндт. В ролях Ханнес Штельцер, Йозеф Дамен, Эрнст фон Клипштейн, Шарлотта Даудерт, Карста Лёкк и др. Картина была запрещена к прокату цензурой в ноябре 1943 года.

следа, а положение на Восточном фронте радикально изменилось. Все это вынудило цензуру запретить его демонстрацию.

Наиболее громким из снятых в годы войны игровых фильмов об авиации стал «Орленок» («Junge Adler») Альфреда Вейденмана, вышедший в 1944 году. В этой картине состоялся дебют пятнадцатилетнего Харди Крюгера, после войны сыгравшего героя известного фильма «Такси до Тобрука» (1961). Посол Японии, присутствовавший на показе «Орленка» для иностранных гостей (как позже проинформировали Геббельса), сказал: «Такую молодежь, которую я увидел в фильме и в кинотеатре, никогда не одолеет никакой Черчилль».

Норвежской кампании посвящен художественный фильм Герберта Б. Фредерсдорфа «Разведгруппа Хальгартена» («Spähtrupp Hallgarten»), в котором, помимо актеров-профессионалов, снялись члены немецкого отряда горных стрелков¹⁸¹. Картина не относилась к числу удачных – во всяком случае, такова была ее официальная оценка. Успехи немцев в Норвегии должны были получить отражение в на многое претендующем фильме, который после консультаций с Гитлером поручили Харлану. Режиссер даже отправился в Нарвик, были проведены подготовительные работы, а о съемках картины стало широко известно. Однако из военных соображений от этого замысла пришлось отказаться, да и англичане объявили по радио, что готовы оказать немецким кинематографистам «помощь» в съемках батальных сцен.

Роль военно-морского флота в войне с Великобританией, особенно действия немецких подводных лодок, освещал пропагандистский художественный фильм «Подводные лодки – на Запад» («U-Boote westwärts»). Эту высоко оцененную гитлеровской цензурой картину снял в 1941 году на студии «Уфа» Гюнтер Риттау, тесно сотрудничая с военно-морским флотом, руководство которого и поручило снять его¹⁸².

Богатым материалом кинематографистов обеспечивал Восточный фронт, однако почти все фильмы, посвященные ему, были документальными. Единственная антисоветская игровая картина – «ГПУ» («G.P.U.»; 1942) Карла Риттера – должна была объяснить политику Гитлера по отношению к СССР. Сценарий Эндрюса Энгельмана и Феликса Люцкендорфа, повествующий о деятельности советской разведки и служб безопасности в прибалтийских странах, России, Швеции, Франции, Голландии (показано, как вторжение вермахта позволяет спасти двух немецких студентов из Риги), вышел совершенно неудачным. Положение не смогли исправить ни хорошие актеры (Вилль Квадфлиг, Марина фон Дитмар, Ганс Мейер-Ханно), ни прекрасная баллада в исполнении Лале Андерсен – это был кинематографический дебют знаменитой исполнительницы песни «Лили Марлен». Фильм вышел на экраны летом 1942 года, не получив никаких квалификационных оценок цензуры.

¹⁸¹ Фильм 1941 года студии «Германия-фильм ГмбХ Мюнхен», соавт. сцен. и реж. Герберт Б. Фредерсдорф. В главных ролях Рене Дельтген, Пауль Клиггер, Рудольф Карл, Густав Пюттгер, Мария Андергаст и др.

¹⁸² Фильм студии «Уфа», авт. сцен. Георг Зох. В ролях Ильза Вернер, Йохим Бреннекке, Йозеф Зибер, Карста Лёкк и др.



Кадр из фильма «ГПУ» (Марина фон Дитмар)

Весьма существенную роль в военной пропаганде играли картины, акцентировавшие единство сражавшейся армии и родины (лозунг «Отчизна и фронт») и призывавшие к мобилизации всех сил страны ради окончательной победы (лозунг «Все для победы»). Наиболее громкий фильм этого цикла, который, как отмечалось в прессе, «прокладывает мост между отечеством и фронтом», был выпущен в 1940 году студией «Кине-аллианц тонфильм», тесно сотрудничавшей с берлинским радио. «Концерт по заявкам» («Wunschkonzert»), посвященный невероятно популярным воскресным концертам по заявкам для вермахта, был полон популярных мелодий, в нем участвовали любимцы публики (Марика Рёкк, Хайнц Рюман, Пауль Хёрбигер, Ганс Браузеветтер, Вайс Фердль), содержал он и фрагменты других картин. Его главная сюжетная линия – роман между молодым офицером люфтваффе и девушкой, с которой он познакомился во время Берлинской олимпиады 1936 года. Это дало авторам возможность уже в первые минуты использовать фрагменты фильма Лени Рифеншталь «Олимпия». Видны толпы людей на стадионе, приветствующих Гитлера, а также кадры парада спортсменов – немецких, итальянских, японских и шведских (других не показывают). После Олимпийских игр лейтенанту приходится, однако, расстаться со своей девушкой, ибо ему предстоит участвовать в выполнении важного задания. В чем оно заключается, зритель понимает, видя на экране немецкие бомбардировщики над Испанией – кадры из незавершенной картины «Легион „Кондор“». Поскольку фильм вышел в 1940 году, создатели не стали добавлять к ним какие-либо комментарии. Далее следует еще одна встреча молодых людей, которая вновь неожиданно прерывается, поскольку долг офицера, теперь уже капитана, повелевает ему вернуться на фронт. В фильм включены многочисленные эпизоды, непосредственно связанные с войной, – сначала триумфальная победа над Польшей, а затем мастерски снятые сцены подвигов немецких солдат во Франции, а также летчиков и матросов в сражениях с Великобританией. На каждом шагу подчеркивается патриотизм общества, особенно женщин, гордых за своих мужей, женихов и сыновей. Но поскольку война еще не завершена, концовка фильма вновь возвращает

зрителей к борьбе с Англией. На фоне боевых операций люфтваффе и флота звучит финальная знаменитая песня «Мы выступаем против Англии» («Wir fahren gegen England»).



Афиша фильма «Концерт по заявкам»

В «Концерте по заявкам» (реж. и соавтор сценария Эдуард фон Борсоди, композитор Вернер Бохман) сыграли известные актеры: Ильза Вернер, Карл Раддац, Йоахим Бреннеке и выдающаяся венская актриса старшего поколения Хедвига Бляйбтрой, единственный раз принявшая участие в пропагандистской картине. Цензура высоко оценила политические и эстети-

ческие достоинства фильма; с энтузиазмом его встретила и публика, что доказывают рекордные кассовые сборы. Тираж книги «Мы начинаем концерт по заявкам для вермахта» («Wir beginnen das Wunschkonzert für die Wehrmacht»), написанной на волне популярности картины, уже к январю 1941 года достиг 20 тыс. экземпляров.

Лозунг «Отчизна и фронт» нашел отражение также в фильме Артура Марии Рабенальта «Фронтовой театр» («Fronttheater»; 1942). Его первую версию из-за «ошибок» режиссера пришлось изменить. Цензоры порекомендовали внести правку, поскольку, по их мнению, в картине преувеличивались опасности и лишения, которым подвергались актеры на фронте. Изменения были внесены.

Теме «Отчизна и фронт» было посвящено еще несколько фильмов, не столь популярных, как «Концерт по заявкам», но тоже высоко оцененных цензурой за достоинства политического характера. Сюжетную основу картин образуют любовные линии, как правило связанные с приключениями солдат во время отпуска. В 1941 году вышел фильм Юргена фон Альтена «Шесть дней отпуска» («Sechs Tage Heimaturlaub», студия «Кине-аллианц тонфильм») с Густавом Фрелихом и Марией Андергаст в главных ролях. Четыре фильма данной тематики выпустила студия «Тобис». Два из них снял Филипп Лотар Майринг: в 1941 году – «Прекрасный день» («Ein schöner Tag») и в 1945-м – «Мы встретимся снова» («Wir sehen uns wieder») (попасть на экраны он уже не успел). Другие два – Фолькер фон Колланде: «Двое в большом городе» («Zwei in einer grossen Stadt»; 1942) и «Маленькая летняя мелодия» («Eine kleine Sommermelodie»), в котором снялись Ирена фон Мейендорф и Курд Юргенс. Последний фильм был запрещен цензурой и не попал в прокат – его сюжет уже не соответствовал изменившейся ситуации на фронте.



Кадр из фильма «Большая любовь» (Цара Леандер и Виктор Штааль)

В 1942 году «Уфа» выпустила фильм Рольфа Хансена «Большая любовь» («Die grosse Liebe»), основанный на романе Александра Лернет-Холени. В этой сентиментальной, душещипательной картине роль известной певицы исполнила Цара Леандер, а ее партнером (в роли офицера люфтваффе) выступил Виктор Штааль. Фильм высоко оценила цензура за его полити-

ческие и художественные качества, а еще выше – публика, штурмовавшая кассы кинотеатров. Разве что ортодоксальные нацисты задумывались, могла ли Цара Леандер стать подходящей спутницей жизни для немецкого офицера. «Большая любовь» вызвала недовольство Геринга, которому не понравился персонаж Штаала.

Не одну картину кинематографисты Третьего рейха посвятили патриотизму немецких женщин в годы войны. Их тон отличался разнообразием – в зависимости от требований пропаганды. Наибольшая слава выпала на долю фильма Йозефа фон Баки «Аннели» («Annelie»; 1941). Теа фон Гарбоу, написавшая сценарий, представила биографию женщины, чьи сыновья, а затем и внуки оказались на фронте. Действие открывается Первой мировой войной, а завершается Второй – триумфом 1940 года. Перед нами образ женщины, которая воспитывает солдат-героев и приносит на «алтарь любви к отечеству» все, чем дорожит в семейной жизни. Главную героиню убедительно играет Луиза Ульрих (награжденная Кубком Вольпи на Венецианском кинофестивале), вместе с такими замечательными актерами, как Вернер Краус, Клаус Людвиг Диль и Эдуард фон Винтерштайн. Высоко оценила картину и цензура, отметившая ее особую ценность в политическом и эстетическом отношении.

Спустя два или три года, когда оказалось, что в тылу можно столь же легко погибнуть от бомбы, как и на фронте от пули, нацистская пропаганда стала меньше нуждаться в фильмах вроде «Аннели». Прокат теперь ориентировался на другие картины. Одна из них, «Товарищ Хедвиг» («Kamerad Hedwig»), воспевала трудящихся женщин, чьи мужья сражались на войне. Ее главная героиня, вновь исполненная Луизой Ульрих, работала на железной дороге. При подготовке фильма не обошлось без неприятностей, связанных с налетами авиации союзников. Режиссер Герхард Лампрехт привлек к съемкам выдающихся актеров, а бюджет его работы составил сумму, значительно превышающую миллион марок. В декабре «Уфа» дала безрадостный прогноз: срок сдачи картины – 31 мая 1945 года.

Первый фильм о жизни людей в городах, страдающих от бомбардировок, – картина «Дегенхардты» («Die Degenhardts»), посвященная образцовой патриотической семье из Любека, в которой сыновья сражаются на фронте, а дочери трудятся на оружейных заводах и одновременно оказывают помощь раненым. Фильм сняла студия «Тобис» в 1944 году (режиссер Вернер Клиглер, в главной роли Генрих Георге). Музыка, великолепно передающую настроение картины, написал Герберт Виндт. Несмотря на ряд сцен, отдающих ностальгией, фильм исполнен духа борьбы. Еще одним подобным фильмом, посвященным жизни в столице Рейха на фоне бомбардировок, должна была стать лента Вольфганга Либенайнера «Жизнь продолжается» («Das Leben geht weiter») студии «Уфа». На ее съемки создателей вдохновила статья Геббельса, опубликованная под тем же заголовком в авторитетном еженедельнике «Дас райх» (номер от 16 апреля 1944 года). В фильме приняли участие ведущие актеры: Хильда Краль, Марианна Хоппе, Виктор де Кова, Генрих Георге и Виктория фон Балласко. Над сценарием вместе с Либенайнером работал Карл Риттер. Герои картины ежедневно трудятся, часто среди руин и полыхающих зданий – и непременно с мыслью о грядущей окончательной победе. Для укрепления сердец зрителей в фильм вмонтированы пробуждающие оптимизм кадры операций немецких ночных истребителей. Завершить работу создателям уже не довелось. К категории «культурфильмов» принадлежат последние картины рассматриваемой группы: «Воля к жизни» («Der Wille zum Leben») и «Почетные граждане нации» («Ehrenbürger der Nation»), снятые в 1944 году на студии «Вин-фильм» по заказу управления пропаганды НСРП. Их тема – забота о жертвах бомбардировок. Изначально полнометражный фильм «Воля к жизни» попал на экраны только в сокращенном виде.

С момента объявления тотальной войны приоритеты немецкой кинематографии изменились. Геббельс и его ближайшие сотрудники отбирали и возвращали на экраны фильмы, которые должны были укрепить боевой дух населения и вдохнуть мужество в призванных на фронт бойцов фольксштурма. Для обозначения таких картин использовались термины «сол-

датский» (soldatisch) и «национальный» (national). Состав отобранных фильмов показывает, что ближе к концу войны пропаганда перестала полагаться на такие популярные до недавнего времени темы, как антисемитизм, борьба за жизненное пространство и колонии. Вместо этого она старалась усилить желание немцев сражаться с врагом и объясняла смысл борьбы. Всего было выбрано около 200 кинолент, в том числе «Великий король» и другие фильмы, посвященные Фридриху II, «Фридрих Шиллер», «Дизель», картины определенной направленности – антибританские, военно-молодежные, вдохновляющие на героизм.

Фильмы о партии и партийных организациях

Первые картины, посвященные национал-социалистическому движению, показывали, как действовала гитлеровская партия в период борьбы за власть. Отсюда их стилистика, с акцентом на проявлении силы и программных лозунгах. Штандарты и вымпелы боевых отрядов СА призывают: «Германия, проснись!» («Deutschland, erwache!»). Гибнут первые «мученики за идею». Среди художественных фильмов этому периоду истории партии посвящено три фильма. Первый – «Штурмовик Бранд» («SA-Mann Brand»), показанный в фешенебельном берлинском кинотеатре «Глория-паласт» уже 14 июня 1933 года. Во время премьеры произошли антипольские выступления, спровоцированные бойцами СА. Поводом для них стала якобы не слишком удачная рекламная афиша картины, будто бы нарисованная польским художником.



Кадр из фильма «Штурмовик Бранд»

Второй фильм, «Ганс Вестмар» («Hans Westmar») ¹⁸³, снятый в большой спешке, вышел в конце 1933 года после ряда переделок (преьера – 13 декабря). Его сценарий основан на романе Ганса Гейнца Эверса «Хорст Вессель», в котором представлена судьба печально известного бойца СА, впоследствии признанного одним из величайших героев национал-социалистического движения. Создатели картины неплохо справились с массовыми сценами, однако им абсолютно не удалось сцены с диалогами. Главного героя сыграл Эмиль Локамп, а роль одного из коммунистических лидеров исполнил Пауль Вегенер. По требованию Министерства пропаганды изначальное название картины («Хорст Вессель») заменили на менее политически обязывающее. На это было две причины: во-первых, слишком резкий контраст между качеством фильма и «величием» героя, а во-вторых, личность автора книги. Эверс с его прежними произведениями находился в «черном списке», и лишь «Хорст Вессель» (1932) должен был

¹⁸³ Фильм студии «Фольсдойче-фильм ГмбХ», реж. Франц Венцлер, авт. сцен. Ганс Гейнц Эверс, комп. Джузеппе Бечче.

открыть новый этап его конъюнктурного творчества. «Ганс Вестмар» шел на немецких экранах довольно длительное время; после аншлюса его показывали и в Австрии. Но только в августе 1939 года он вошел в перечень обязательных фильмов для учеников старших классов школ, и то в сокращенной версии¹⁸⁴.

Для национал-социалистов оба этих фильма должны были стать важным фактором пропагандистского влияния, а между тем их непопулярность в широких кругах кинозрителей была слишком уж явной. В сюжетах «Штурмовика Бранда» и «Ганса Вестмара» применяются схожие бесхитростные схемы, при просмотре видно, что продюсеры сильно спешили, а сам характер съемок – особенно в первом случае – отличается откровенной примитивностью. Эти картины с их переизбытком гитлеровских лозунгов стали образцами слишком прямолинейной пропаганды. Из своей неудачи министерство и вся киноиндустрия извлекли должный урок.

В том же году «Уфа» выпустила художественный фильм «Юный гитлеровец Квекс» («Hitlerhunge Quex»), торжественная премьера которого прошла 19 сентября в Мюнхене в присутствии фюрера. В основу сценария лег невысокого уровня роман Карла Алоиса Шенцингера, опубликованный в 1932 году. Качественная режиссерская работа Ганса Штайнхофа, приведшего на съемочную площадку группу молодежи, отобранную в берлинском отделении гитлерюгенда, а также игра крупных актеров принесли картине настоящий успех. Речь в ней идет о борьбе между нацистами и коммунистами в Берлине перед приходом партии Гитлера к власти. Пролетарская среда представлена весьма реалистично, однако коммунистов авторы постарались изобразить бандой преступников и пьяниц. Лишь отец главного героя, старый берлинский коммунист (Генрих Георге), и его мать (Берта Дрюс) способны вызвать некоторую симпатию. Хайни по прозвищу Квекс жертвует жизнью ради национал-социалистических идеалов, погибнув в столкновении с коммунистической боевой группой, что становится большим ударом для его отца. В фильме настойчиво проводится мысль, что из честного коммуниста еще может выйти хороший нацист. Фигура молодого парня должна была послужить примером для подражания молодежи из пролетарских семей – среде, которая с трудом поддавалась влиянию национал-социалистов.

Геббельс не жалел слов, выражая признательность создателям столь хорошо продуманной пропагандистской работы. Расхваленный фильм покупали и зарубежные прокатчики, в том числе из Англии и США. После премьеры в Нью-Йорке «Юного гитлеровца Квекса» ожидали рецензии, проникнутые чуть ли не воодушевлением, а «Нью-Йорк таймс» даже рискнула заявить, что «чистота и дисциплина гитлеровской молодежи действуют умиротворяюще по сравнению с преступной сущностью тех, кто входит в ряды „Рот Фронта“».

Среди картин, посвященных нацистской партии, наиболее известными стали документальные фильмы о первых двух нюрнбергских партийных съездах НСНРП с момента ее прихода к власти. Оба фильма сняла Лени Рифеншталь по личному заказу Гитлера. Первый, демонстрирующий съезд 1933 года, вышел на экраны под торжественным названием «Победа веры» («Der Sieg des Glaubens»). На его берлинскую премьеру, состоявшуюся 1 ноября 1933 года, пришел сам Гитлер в окружении своих паладинов, в том числе Рёма и Геббельса. Через год Рифеншталь выпустила другой монтажный фильм, о нацистском съезде 1934 года – знаменитый «Триумф воли» («Triumph des Willens»). Не будем забывать, что эти работы, действительно блестяще смонтированные, создавались трудами большого штаба репортеров и операторов (170 человек) и что на их производство не жалели средств. Так, для съемок «Триумфа воли» было использовано 128 км (!) пленки, не считая фрагментов кинохроники, в том числе зарубежной (например, американской студии «Парамаунт»). Пропагандистское руководство

¹⁸⁴ Мы опираемся на сохранившуюся переписку: SA-Magdeburg. OP Sachsen. Rep. C 20 I b. № 1360. Bd. II.

старалось распространять «Триумф воли» и за пределами Рейха, в частности в Польше (польские власти разрешали показывать его только проживающим в стране немцам)¹⁸⁵.

Деятельности нацистской партии и связанных с ней организаций посвящены многие «культурфильмы», снятые по схеме «Фюрер – партия – нация». Подробности, относящиеся к такого рода кинодокументалистике, можно спокойно опустить без вреда для общего понимания предмета. Стоит, однако, остановиться на нескольких художественных фильмах о молодежи из гитлерюгенда, снятых во время войны.



Кадр из фильма «Выше голову, Иоганнес»

В 1941 году на экраны вышел фильм Виктора де Ковы «Выше голову, Иоганнес» («Kopf hoch, Johannes»), в котором показано, как молодой парень переживает внутренний конфликт из-за напряженных отношений в ученической среде национал-политических учебных заведений¹⁸⁶. Деятельности гитлерюгенда в сельской местности посвящена картина Роберта Адольфа Штеммле «Юноши» («Jungens»; 1941) с участием группы ребят из «Школы Адольфа Гитлера» в Зонтхофене.

Безусловно, лучшим фильмом в этой области был «Якко» («Jakko»; 1941) Фрица Петера Буха – экранизация одноименного романа. Помимо известных артистов¹⁸⁷ в его съемках приняли участие ученики берлинских школ и члены морского гитлерюгенда из Данцига. В картине показана судьба юного циркача и жизнь молодежи того времени.

Детей помладше – из числа пимфов¹⁸⁸ – запечатлел Альфред Вейденман в фильме «Руки вверх» («Hände hoch»; 1942), снятом в детском лагере в словацких Татрах. Его адресатами были родители – организаторы проката хорошо позаботились о том, чтобы те его увидели,

¹⁸⁵ Письмо Министерства иностранных дел Польской Республики. Варшава, 30 ноября 1935 г. // AAN-Warszawa. MSZ. № 4814. S. 13.

¹⁸⁶ Созданные в 1933 году элитарные спецшколы, дававшие образование на уровне средней общеобразовательной школы.

¹⁸⁷ Ойген Клёпфер, Ариберт Вешер, Карста Лёкк, Хильда Кёрбер, Ганс Мейер-Ханно, Альберт Флорат, Пауль Вестермейер и др.

¹⁸⁸ Пимфы – члены организации «Дойчес юнгфольк». – *Примеч. перев.*

тем более что картина вышла в период, когда детей эвакуировали из городов, подвергавшихся бомбардировкам.

Темы из жизни гитлерюгенда также нашли отражение во многих короткометражных фильмах. Самым популярным был «Германия марширует» («Marschtritt Deutschland»), снятый в 1938 году по заказу рейхсюгендфюрера, в котором показан марш гитлеровской молодежи со всех концов Германии на партийном съезде в Нюрнберге.

В художественном кино отражена и деятельность Имперской службы труда (Arbeitsdienst). В 1934 году Карл Фрелих снял фильм «Я для тебя – ты для меня» («Ich für Dich – Du für mich»), посвященный женскому лагерю службы труда, в котором встречались девочки из самых разных слоев общества, что, конечно, провоцировало конфликты. В целом, однако, фильм положительно представлял службу труда, и это неудивительно, учитывая, что он был снят по заданию партийных властей.

Тема: расизм

В кино Третьего рейха расизма было много, особенно антисемитской пропаганды. И все же до 1938 года кинематографисты проявляли заметную сдержанность в этом отношении, а расизм давал о себе знать главным образом в форме подчеркнутого одобрения, как тогда говорили, здоровой, крепкой и передовой германской расы. Единственная причина такой умеренности – действовавшие в то время договоренности в международной политике и торговле (в том числе немецкими фильмами), которые вынуждали Третий рейх считаться с позицией других стран. В 1938 году произошли изменения как на уровне внешнеполитической расстановки сил, так и во внутренней политике по отношению к евреям. Что касается последней, то события ноября 1938 года дали сигнал к еврейским погромам и репрессиям. На кино это отразилось мгновенно, и уже через несколько месяцев после печально известной Хрустальной ночи на экраны вышли первые антисемитские фильмы.

Выпущенный студией «Уфа» в 1939 году фильм «Родословная доктора Писториуса» («Der Stammbaum des Dr. Pistorius») еще продолжал старую линию возвеличивания германской расы, но в нем уже проглядывают ростки открытой пропаганды антисемитизма. Под оберткой веселого сюжета из жизни немецких госслужащих в 1935 году скрывается столь актуальная в тот период для каждого из жителей Германии проблема доказательства своего арийского происхождения. Фильм (режиссер Карл Георг Кюльб, в главных ролях Эрнст Вальдов и Кете Хаак) представляет собой экранизацию романа, который сам по себе являлся ответом на социальный заказ. Второй фильм, уже более остро обозначивший антисемитскую идею, опять-таки был выполнен в комедийном жанре по мотивам популярного в столице Германии музыкального фарса Густава Редера «Роберт и Бертрам» («Robert und Bertram»; 1939). Евреи бидермейеровского Берлина стали в нем предметом острой сатиры. Режиссером одноименной картины, снятой на студии «Тобис», был Ганс Гельмут Церлетт, а в роли главных «весельчаков», подававших пример, как следует вести дела с богатыми евреями, выступили известный комик молодого поколения Руди Годден и Курт Сейферт. По части пропаганды антисемитизма не отставала и Вена. Так, антибританский фильм 1939 года «Полотно из Ирландии» («Leinen aus Irland») содержит также и сильные нападки на евреев.

Хорошим подарком для гитлеровских пропагандистов стал шведский антисемитский фильм «Петтерсон и Бендель» («Pettersson & Bendel»; 1933), который, получив немецкие субтитры и благословение цензоров в виде квалификационной характеристики «ценный в политическом отношении», шел на экранах Германии в 1939 году. Для полноты картины стоит добавить, что в самой Швеции этот фильм, порочащий евреев, вызвал всеобщее возмущение.

Самые громкие пропагандистские фильмы антисемитского толка вышли уже во время войны. Их задачей было объяснять и оправдывать политику Гитлера по отношению к евреям в самом Рейхе и на оккупированных им территориях. Считалось, что в таких лентах антисемитская пропаганда должна быть столь же непримиримой, столь непримиримой была сама политика, переходившая от репрессий к уничтожению.

Когда в 1933 году стало известно, что в Англии началась работа над фильмом по мотивам романа Лиона Фейхтвангера «Еврей Зюсс», нацистская пресса назвала это наглой еврейской провокацией. Дело в том, что английский «Еврей Зюсс» («Jew Süß»; 1934) должен был противостоять безграничному антисемитизму, царившему в гитлеровской Германии. Впоследствии карьера банкира Зюсса Оппенгеймера, финансового советника герцога вюртембергского Карла Александра, и в первую очередь ее трагический эпилог стали темой одноименного немецкого фильма («Jud Süß»; 1940). В эту экранизацию вкладывался совершенно противоположный смысл, продиктованный стремлением пропаганды возбудить как можно больше ненависти к евреям.

Первые упоминания в прессе о работе над картиной появились вскоре после начала военных действий. Прозвучали даже фамилии режиссера, Петера Пауля Брауэра, и сценариста, Людвиг Мецгера. Тем не менее Геббельс скоро изменил свое решение и поставил во главе съемочной группы первого режиссера Третьего рейха – Файта Харлана.

К заданию Харлан подошел со всей ответственностью: он объездил оккупированную Польшу, посетив многочисленные места проживания евреев и особенно заинтересовавшись Люблином. В Польше он снял и некоторые сцены. Оккупационные полицейские части, подчиненные Главному управлению имперской безопасности (РСНА), поставляли режиссеру еврейских статистов. Прессе, однако, строго запрещалось упоминать, что картина создается при участии польских евреев. Немецких актеров ознакомили с вывезенным из Польши фильмом «Диббук» («Dybuk»)¹⁸⁹, прекрасно передающим реалии жизни евреев в польских местечках. Основную часть фильма сняли в Баррандове, а в качестве статистов привлекли местных евреев, эмигрировавших из Германии. Главные же роли исполнили ведущие актеры: Вернер Краус, который за колоссальный для того времени гонорар в 50 тыс. марок согласился сыграть нескольких еврейских персонажей, в том числе двух героев первого плана (раввин Лёв и секретарь Леви), и Генрих Георге, создавший экранный образ Карла Александра. Самого Зюсса, по замыслу Геббельса, должен был сыграть Густав Грюндгенс, но тот, используя свои связи с Герингом, от участия в фильме уклонился. В конце концов под давлением Геббельса на столь бесславную роль был вынужден согласиться Фердинанд Мариан¹⁹⁰. Музыка, частично основанную на темах еврейских религиозных песен, написал Вольфганг Целлер, который, подобно Харлану, совершил поездку в Польшу. Сцены с религиозными песнями были сняты именно там, а выступление Вернера Крауса в синагоге было озвучено записью голоса еврейского кантора из Праги.

¹⁸⁹ Польский художественный фильм 1937 года (реж. Михал Вашиньски), снятый на идише.

¹⁹⁰ Помимо большого количества статистов, в картине снялся 61 актер. Среди них, не считая уже упомянутых в тексте, – Ойген Клёпфер, Хильде фон Штольц, Альберт Флорат, Теодор Лоос, Яков Тидтке, Эльза Эльстер, Эрих Дункус, Ханнелора Шрот, Бернхард Гёцке, Ганс Мейер-Ханно и Артур Рейнхардт.



Вернер Краус в фильме «Еврей Зюсс»

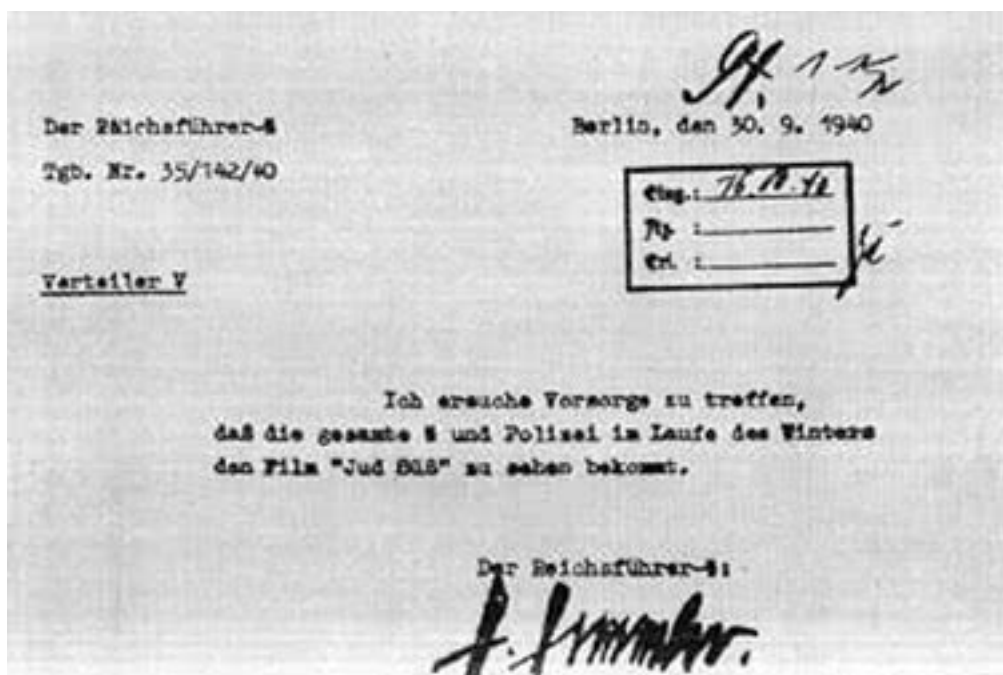
Прессе запрещалось называть «Еврея Зюсса» антисемитским фильмом. Считалось, что он и без всяких подсказок исполнит свое пропагандистское назначение самим воздействием, которое произведет на зрителей. Помочь же произвести нужное воздействие должен был сценарий картины, мало соответствующий историческим фактам¹⁹¹. Впрочем, дело даже не столько в исторических деталях – они образуют лишь фон картины, на котором авторы старались показать, что во всех бедах, павших на головы добропорядочных жителей Вюртемберга, повинны пришлые евреи. Сами же евреи в различных ситуациях – будь то повседневная жизнь или богослужение в синагоге – представлены таким образом, что у наиболее примитивной части аудитории должны были вызывать чувство неприязни или даже ненависти. Кульминация кар-

¹⁹¹ Авторами сценария выступили Людвиг Мещгер, Вольфганг Эберхард Мёллер и Файт Харлан.

тины – сцена изнасилования, снятая самым коварным образом. Насильником, разумеется, предстает омерзительный еврей Зюсс, а его жертвой – невинная девушка. В роли последней выступила жена Харлана Кристина Зёдербаум. Ее героиня наделена всевозможными атрибутами благородства, скромности и красоты; к тому же она единственная дочь безупречно порядочного немца и предназначена другому – человеку, которого Зюсс – тут сценаристы стремились достичь максимального эффекта за счет контраста – велел бросить за решетку, чтобы устранить препятствие на пути к злодеянию. И наконец несчастная девушка гибнет, утопившись в реке, а ее жених, выйдя из тюрьмы, способен показать зрителям лишь труп своей возлюбленной.



Сотрудник Министерства пропаганды Эберхард Мёллер, один из авторов сценария фильма «Еврей Зюсс»



Приказ Гиммлера, согласно которому все члены СС и функционеры полиции должны посмотреть фильм «Еврей Зюсс»

После всех этих переживаний зрителю все же полагалось какое-то удовлетворение, тем более что в подобной истории должна была быть и мораль. В итоге гибель девушки превращается в повод для антиеврейских выступлений, а внезапная смерть Карла Александра полностью меняет ситуацию, и некогда всемогущий Зюсс предстает перед судом. Приговоренного к смерти, грязного, оборванного и молящего о пощаде, его везут в клетке к месту казни. Приговор приводится в исполнение, а прочие евреи, виновные во всех несчастьях Вюртемберга, должны покинуть его в течение месяца.

Геббельс проявлял самый живой интерес к ходу работ над «Евреем Зюссом». По его требованию в картину был внесен ряд изменений. Ее финальную версию министр утвердил 23 мая 1940 года. Из-за радостного события – разгрома Франции – вопрос об организации премьеры временно отошел на второй план. Первый публичный показ прошел не в Берлине, а на Венецианском кинофестивале 5 сентября 1940 года, в присутствии Харлана, Зёдербаум и Мариана. Берлинская премьера состоялась три недели спустя. Показам такого рода стремились придать как можно более торжественный характер. Так, на премьере в Данциге (3 октября 1940 года) выступил гауляйтер Форстер, а оркестр Государственного театра сыграл увертюру Бетховена «Кориолан».

«Еврей Зюсс» долго не сходил с экранов многочисленных немецких кинотеатров. Власти всячески заботились о том, чтобы залы были заполнены, в частности организуя специальные показы для молодежной аудитории, поскольку фильм в ряду высоких квалификационных оценок получил и рекомендацию к распространению среди молодых зрителей. Помогая обеспечить нужный результат, Гиммлер даже издал особый приказ, обязавший всех сотрудников немецкой полиции смотреть «Еврея Зюсса». Кроме того, фильм показывали в оккупированных странах, на территории союзных и некоторых нейтральных государств. Отказаться смогла лишь Болгария. Еще один торжественный показ бесславного произведения Харлана должен был пройти в Кракове во время международного антисемитского конгресса, но он не состоялся, как и сам конгресс, отмененный организаторами в момент, когда армия союзников высадилась во Франции.

Все вышеперечисленные картины, по крайней мере по внешним характеристикам, были развлекательными. Но были и антисемитские работы короткого и среднего метража совсем иного характера, по своим признакам документальные. Одна из них – фильм 1938 года с характерным названием «Евреи без масок» («Juden ohne Maske»). Впрочем, он еще не предназначался для широкого проката и демонстрировался лишь на закрытых сеансах для активистов НСНРП. Другой, особенно позорный пример того же рода – «Вечный жид» («Der ewige Jude»; 1940), произведенный в начале войны. Название картины заимствовано из литературы и при этом отсылало к одноименной мюнхенской выставке. Одним из консультантов фильма выступил сам Альфред Розенберг.

Режиссером этой среднеметражной «документальной» ленты выступил директор департамента кино Министерства пропаганды Фриц Хипплер, а автором сценария – его коллега по министерству Эберхард Тауберт. Прибегнув к монтажу тенденциозно подобранных или даже сфабрикованных съемок, включив в фильм сцены, заранее продуманные и отснятые, Хипплер приписывал евреям все самые худшие качества человеческой природы. Фильм очернил ряд известных людей: Чарли Чаплина, Рихарда Таубера, Макса Рейнхардта, Вальтера Ратенау. Унижая человеческое достоинство, авторы показали эпизоды из жизни еврейских районов на территории оккупированной Польши: в Варшаве (с устрашающими сценами забоя животных), Лодзи, Кракове и Люблине. Натурные съемки в Польше завершились в ноябре (!) 1939 года.

Торжественная премьера этого неприглядного свидетельства патологической ненависти к евреям была проведена 28 ноября 1940 года в «Уфа-паласт ам цоо». Организаторы мероприятия дошли до того, что предварили показ фильма исполнением увертюры Людвиг ван Бетховена «Эгмонт». Геббельс, однако, на премьере не появился. В течение следующих нескольких дней «Вечный жид» вышел на экраны более чем 60 кинотеатров Берлина, что стало беспрецедентным явлением в практике гитлеровских пропагандистов. Фильм был квалифицирован как «ценный в государственно-политическом и художественном отношении», а его сокращенная версия – как «представляющая ценность для молодежи». Кинотеатры Третьего рейха и оккупированных территорий нередко показывали работу Хипплера в принудительном порядке.

В концовку «Вечного жида» включены не использованные Харланом в «Еврее Зюссе» жуткие сцены ритуального забоя скота, снятые предельно жестко. В до жути реалистичной манере демонстрируются муки животных и на этом фоне – садизм еврейских живодеров. Реализм этих сцен оказывал столь сильное воздействие на слабонервных зрителей, что концовку специально не показывали на сеансах, предназначенных главным образом для женской и молодежной аудитории. Фильму сам этот факт послужил дополнительной рекламой и позволил еще в большей степени акцентировать приписываемое евреям зверство.

Говоря о «кинодокументах» военного периода, посвященных еврейскому вопросу, следует упомянуть также фильм 1944 года «Фюрер дарует евреям город» («Der Führer schenkt den Juden eine Stadt»), который, впрочем, вряд ли демонстрировался публично. В этой «документальной» ленте показывается жизнь концентрационного лагеря в Терезине – разумеется, вымышленная, – чтобы зрители могли посмотреть, как славно устроились обитатели этого образцового города-лагеря. Фильм должен был ответить на возмущенную реакцию всего мира, которую вызвали сообщения об уничтожении евреев. Обнаружили его через 20 лет после окончания войны.

Среди еще не упомянутых нами художественных картин, имевших характер пропаганды антисемитских настроений, прежде всего достойны упоминания «Ротшильды» («Die Rothschilds»). В этом фильме, снятом «Уфа» в 1940 году (реж. Эрих Вашнек) и повествующем о биржевых спекуляциях известного банковского дома Ротшильдов, элементы антисемитизма переплетаются с антибританской пропагандой. Кассовые сборы свидетельствуют, что картина пользовалась серьезным зрительским успехом. Антисемитизм встречается и в других фильмах военного времени, например в «народной» комедии «Венера перед судом» («Venus vor

Gericht»), выпущенной в 1941 году студией «Бавария» (автор сценария и режиссер Ганс Церлетт). Антисемитские мотивы в ней сочетаются с высмеиванием так называемого «дегенеративного искусства». Примечательны указания комитета цензуры насчет распространения данной киноленты: можно демонстрировать ее в других странах, за исключением Швейцарии и Швеции, при этом не рекомендуется показывать в Протекторате Богемии и Моравии, полякам в Генерал-губернаторстве, а также в Норвегии, Голландии, Бельгии и во Франции, в том числе в ее части, не занятой немцами. Это было вызвано тем, что тогда в колоссальных масштабах расхищались произведения искусства на оккупированных нацистами территориях и заключались сделки с нейтральными государствами.



Чарльз Кульман в фильме «Ротшильды»

Антисемитские акценты ощутимы и в таких картинах, как «Бисмарк», «Отставка», «Карл Петерс» и «Вена 1910».

Говоря о расистской пропаганде в гитлеровском кино, нельзя ограничиться проблемой антисемитизма, ведь забота о «расовой чистоте» немецкой нации не сводилась к одному лишь уничтожению еврейского населения. Считалось необходимым избавиться и от отдельных представителей самого немецкого общества. Отсюда фильмы, пропагандирующие программу стерилизации и эвтаназии.



Актер Пауль Хартман

Уже в первые годы нацистского правления по заказу отдела расовой политики при руководстве НСРП (*Rassenpolitisches Amt der NSDAP*) было снято три учебно-пропагандистских фильма, в которых говорилось о необходимости как стерилизации, так и эвтаназии, но показывали их только в кругах партийных деятелей. Однако уже в 1937 году во всех кинотеатрах шел фильм «Жертва прошлого» (*«Opfer der Vergangenheit»*), ставивший вопрос о потомстве людей с наследственными недугами. В то время в Третьем рейхе уже действовал принцип стерилизации неизлечимо больных людей, способных передать свои болезни потомкам.

Первым художественным фильмом, адресованным широкой аудитории и открыто затрагивавшим проблему эвтаназии, была драма «Я обвиняю» («Ich klage an»). Эта картина, снятая студией «Тобис» по поручению Геббельса (премьерный показ – 29 августа 1941 года), основывалась на романе Гельмута Унгера «Призвание и совесть» («Sendung und Gewissen»). В ней показан драматический случай, когда женщина, страдающая от неизлечимой болезни, хотела бы уйти из жизни. В фильме снялись известные актеры (в главных ролях Пауль Хартман и Хайдемари Хатайер), а его режиссером выступил Вольфганг Либенайнер. Картина вызвала широкий общественный резонанс и многочисленные дискуссии в медицинском сообществе. За свою работу, квалифицированную цензурой как особо ценная в эстетическом отношении (оценку «ценная в государственно-политическом отношении» ей намеренно не стали присваивать), Либенайнер удостоился кубка на Венецианском кинофестивале 1941 года.

Тема: немцы на чужбине

Использование проблематики эмиграции немцев в целях политической пропаганды не было находкой гитлеровцев. Напротив, они имели возможность обращаться к богатому опыту, накопленному предшественниками, добавляя к нему лишь некоторые элементы, связанные с новыми пропагандистскими запросами. Облаченная в разные тематические формы, эта проблематика вошла и в нацистский кинематограф. Например, когда правление национал-социалистов только начиналось, в моду вошел мотив возвращения на родину, призванный, в частности, приглушить шум, поднятый в связи с массовой эмиграцией из гитлеровской Германии. Первые две картины на эту тему вышли уже в 1933 году. И если в «Мечте о Рейне» («Der Traum vom Rhein») Герберта Зельпина еще трудно разглядеть явный заказ геббельсовской пропаганды, то совершенно иное можно сказать о фильме Густава Учицки «Беженцы» («Flüchtlinge»)¹⁹², политическая тенденция которого проступает вполне отчетливо.

Это экранизация одноименного романа, едва успевшего на тот момент попасть на полки книжных магазинов. Его автор, Герхард Менцель, был талантливым писателем, которому гитлеровский режим открыл возможности для карьеры. Тематические линии романа представлены в сценарии фильма, написанном автором книги. Герои – группа поволжских немцев, идущих из далекого Харбина на родину. Возвращение затруднено боями и революционными событиями; однако у беженцев прекрасный предводитель, и благодаря его железной воле и отваге миссия завершается успешно. За приключенческим сюжетом стоит ряд пропагандистских мотивов: страдания и исключительный героизм немецких эмигрантов, вождизм и, наконец, антисоветизм. В съемках принял участие блестящий актерский состав, в том числе любимец публики Ганс Альберс. Качество картины высоко оценили и зрители, и цензура: «Беженцы» первыми в Третьем рейхе удостоились государственной кинопремии (в 1934 году).

Мотив возвращения на родину получил развитие в двух кинолентах 1934 года, имеющих ярко выраженное политическое звучание. Первая – «Человек стремится в Германию» («Ein Mann will nach Deutschland»), режиссерская работа известного актера Пауля Вегенера¹⁹³. Фильм посвящен приключениям немецкого эмигранта, который во время Первой мировой войны, несмотря на множество трудностей, решает вернуться домой и присоединиться к сражающейся армии. Вторая картина – «Блудный сын» («Der verlorene Sohn»; реж. Луис Тренкер)¹⁹⁴; тут режиссер связал тему жизни немецких эмигрантов в Нью-Йорке с показом красоты родных горных пейзажей. Эстетические качества фильма были отмечены высокой оценкой цензуры, а на кинофестивале 1935 года в Венеции «Блудному сыну» присудили кубок итальянского Министерства культуры.

Гитлеровская пропаганда с невероятной изобретательностью эксплуатировала мотив страданий, которые якобы испытывают немецкие меньшинства в других странах. Это делалось при любом подходящем случае, в том числе и в игровом кино. Впервые данная тема дала сюжетную основу для антисоветского фильма 1935 года «Фризы в беде» («Friesennot»). «Бедствующими фризами» были объявлены немецкие эмигранты – крестьяне, живущие в нищете и к тому же подвергающиеся страшным преследованиям со стороны коммунистических властей. Фильм снимал Петер Хаген по заданию киноотдела Имперского управления пропаганды

¹⁹² Фильм студии «Уфа». Комп. Герберт Виндт и Эрст Эрих Будар. В главных ролях Ганс Альберс, Кете фон Наги, Ойген Клёпфер, Ида Вюст, Франциска Кинц, Файт Харлан, Мария Коппенхёфер и Карста Локк.

¹⁹³ Фильм студии «Уфа». Авт. сцен. Филип Лотар Майринг и Фред Андреас (последний был автором романа, легшего в основу сценария). Комп. Ганс-Отто Боргман. В ролях Карл Людвиг Диль, Бригитта Хорней, Эрнст Ротмунд, Герман Шпеельманс, Вилли Биргель, Вилли Шур и др.

¹⁹⁴ Фильм студии «Дойче универсал фильм АГ». Соавт. сцен. и исполнитель главной роли Луис Тренкер. Комп. Джузеппе Бечче.

НСРП. Главные роли исполнили Фридрих Кайсслер и Хелена Федмер. Нацистская цензура признала картину особо ценной в политическом и художественном отношении, а СССР был вынужден заявить протест против распространения этого лживого произведения. Протест был проигнорирован, и фильм шел на экранах многочисленных немецких кинотеатров вплоть до 1939 года. После нападения Германии на СССР он вновь вышел в прокат, уже под другим названием: «Деревня среди красной бури» («Dorf im roten Sturm»).

Яростная пропагандистская кампания, посвященная «преследованию» немецких меньшинств в Польше и имевшая целью усиление антипольских настроений, велась не только по радио, в прессе и книгах, но и в кино – сначала в хронике и короткометражных «документальных» фильмах, затем и в художественных картинах. Первая из них – с красноречивым названием «Враги» («Feinde»)¹⁹⁵ – вышла в ноябре 1940 года (режиссер Виктор Туржанский). В ней речь идет о судьбе фольксдойче¹⁹⁶, живших в приграничном населенном пункте на территории Польши до сентября 1939-го. Поляки предстают сборищем бездельников, забулдыг и подстрекателей, одержимых патологической ненавистью к немцам (это, как написано в рекламном проспекте, «банда германофобов»); немцы же – честными, скромными, работающими, мирно настроенными гражданами. Главных героев, ищущих спасения на территории соседней Германии, сыграли Бригитта Хорней и Вилли Биргель. На близкую тему – применительно к другим странам – Карл Риттер снял фильм «Превыше всего в мире» («Über alles in der Welt»)¹⁹⁷. Его премьера, провокационно организованная в оккупированной Познани, состоялась 19 марта 1941 года. Обе работы, высоко оцененные за их политические качества, были признаны подходящими для широкого распространения среди молодежи.

Этот мотив представлен и в антиюгославском художественном фильме Фрица Петера Буха «Люди среди бури» («Menschen im Sturm»)¹⁹⁸. Главные роли в картине исполнили Ольга Чехова (помещица Вера Осватич, которая вспоминает о своем немецком происхождении в момент, когда сербы – не хорваты – третируют местных немецких жителей) и Зигфрид Бройер (сербский капитан). Текст сценария пестрит оскорбительными эпитетами по отношению к сербам. После просмотра «Людей среди бури» не критически настроенный зритель выходил из зала преисполненным ненависти к сербам и убежденным в правильности военной акции против Югославии. На это и рассчитывали нацисты, ведь не стоит забывать, что значительная часть немецкого общества, полностью удовлетворенная уже достигнутыми успехами, приняла нападение на Югославию без воодушевления.

К преследованиям «фольксдойче» в Польше гитлеровское игровое кино обратилось повторно во время войны. На этот раз за эту тему взялись Густав Учицки и – в качестве автора сценария – Герхард Менцель. Плодом их сотрудничества стал фильм «Возвращение домой» («Heimkehr»)¹⁹⁹, который пусть и не вызвал в мире такого резонанса, как «Еврей Зюсс», но точно превзошел его по уровню ненависти и агрессивности. Его анализ в данном случае можно заменить подробным пересказом сценария.

¹⁹⁵ Производство студии «Бавария». Авт. сцен. Виктор Туржанский и Эмиль Бурри. Комп. Лотар Брюне. В ролях Бригитта Хорней, Вилли Биргель, Иван Петрович, Фридрих Эттель, Людвиг Шмид-Вильди, Артур Рейнхардт и др.

¹⁹⁶ Так в Германии в период с окончания Первой мировой войны до 1945 года называли этнических немцев, живущих за пределами страны. – *Примеч. перев.*

¹⁹⁷ Производство студии «Уфа». Авт. сцен. Карл Риттер и Феликс Люккендорф. Комп. Герберт Виндт. В ролях Карл Раддац, Ханнес Штельцер, Марина фон Дитмар, Фриц Камперс, Берта Дрюс, Карста Лёкк, Пауль Хартман, Йозеф Дамен, Оскар Сима, Оскар Сабо, Герхард Дамман.

¹⁹⁸ Производство студии «Тобис» (премьера – 19 декабря 1941 года). Авт. сцен. Георг Зох и Феликс фон Эккарт. Комп. Вольфганг Целлер.

¹⁹⁹ Фильм студии «Вин-фильм». Исполнительный продюссер Эрих фон Нойссер. Комп. Вилли Шмидт-Гентнер. В ролях Паула Вессели, Петер Петерсен, Аттила Хёрбигер, Рут Хелльберг, Карл Раддац, Отто Вернике, Эльза Вагнер, Эдуард Кёк, Герхильда Вебер, Вернер Фюттерер, Франц Пфаудлер, Берта Дрюс, Герман Эрхардт. Помимо польских статистов, в съемках картины приняли участие и польские актеры: Богуслав Самборский, Юзеф Хорват и Тадеуш Жельский.

Действие начинается в маленьком городке на Волыни в марте 1939 года²⁰⁰. Немцы уже вошли в Чехословакию. Поляки меж тем с удвоенной силой преследуют немецкое население. Так, здание немецкой школы превращают в отделение польской жандармерии. Надписи на немецком языке замазывают, а мебель выбрасывают из окон и сжигают. На костер попадают глобус, книги и – тут камера приближается – школьные доски, исписанные ровным детским почерком.

Грязные и непослушные польские дети смеются над немецкими, обзывают их и бьют. Немецкие дети, вежливые и опрятные, ничего не понимают, поскольку режиссер велел всем актерам, играющим поляков, для контраста говорить по-польски. Учительница немецкой школы Мария Томас (Паула Вессели), дочь местного врача, активно ходатайствует перед польским бургомистром (Богуслав Самборский), который отказывается отменить уже принятое решение и заодно отпускает циничные замечания по поводу немцев. Действуя от имени немецкой колонии, Мария вместе с отцом, доктором Томасом (Петер Петерсен), и женихом, доктором Мутиусом (Карл Раддац), отправляется в столицу воеводства (Луцк), чтобы обратиться за помощью к воеводе. Секретарь последнего (Юзеф Артур Хорват) с саркастической усмешкой, не вынимая сигарету изо рта, сообщает просителям, что воевода их не примет. Делегаты решают добиваться справедливости в суде, но и тут им приходится долго ждать, так что свободное время они используют, чтобы сходить в кино. На экране кинохроника: маршал Рыдз-Смиглы принимает парад, звучит обращение – откровенно антинемецкое. Зрители встают с мест и поют польский национальный гимн. Немцы не встают и не поют, говоря между собой по-немецки. Начинается драка, в ходе которой зрители страшно избивают и затаптывают доктора Мутиуса. Полиция, разумеется, умышленно прибывает слишком поздно, а владелец кинотеатра, на вид еврей, грубо требует выкинуть раненого из зала. По приказу польских властей больница отказывается принять избитого немца. Он лежит в бричке, стоящей посреди дороги и окруженной враждебной толпой. Раны столь серьезны, что вскоре д-р Мутиус умирает.

На экране вновь городок, вновь антинемецкие выступления поляков. Несколько оборванцев, скрывшись за деревом, стреляют в Томаса, из-за чего он слепнет. Преследование немецкого населения усиливается. Польские власти конфискуют немецкий трактир. Жена хозяина трактира становится очередной жертвой – поляки убивают ее, забрасывая камнями. Местом действия становится также Варшава. Посол Третьего рейха передает министру иностранных дел Польши ноту протеста в связи с преследованием немецкого меньшинства. Министр Бек (Тадеуш Жельский) отвечает, что права немецких жителей ни в чем не нарушаются. За его ответом следуют сцены насилия, которые свидетельствуют, что утверждения министра расходятся с действительностью. После каждой такой сцены эхом возвращаются слова Бека о том, что права немецкого меньшинства в Польше защищены законом. Группа омерзительного вида мужчин гонится за молоденькой светловолосой девушкой, но до изнасилования не доходит, поскольку девушка слишком быстро убегает. Тогда летят камни, и девушка падает замертво. При приближении камеры на шее погибшей можно разглядеть цепочку со свастикой.

²⁰⁰ Натурные съемки были выполнены в городке Хожеле Пшаснышского повята (Польша).



Кадр из фильма «Возвращение домой» (Паула Вессели и Петер Петерсен)

Перед нами вновь волынский городок. Начинается война, и немцы втайне, скрываясь в овине, слушают по радио обращение Гитлера. Овин окружают жандармы, немцев арестовывают, в том числе с применением силы. Власти принимают решение вывезти немцев из городка. В страшной тесноте, в крытых грузовиках, обмотанных сетями, чтобы никто не сбежал, немцы – в том числе женщины с маленькими детьми на руках, беременные, старики и калеки – едут в Луцк, где их ожидает тюрьма. Мимо них проезжает повозка с двумя вальяжно развалившимися польскими солдатами.

Луцк. Двор тюрьмы имеет весьма мрачный вид: высокая стена с колючей проволокой, решетки, цепи. Внутри тюрьмы стоит Мария, обхватив тонкими руками крепкие прутья решетки. Она говорит со своими товарищами по несчастью, утешает их, воодушевляет, объясняет, что их страдания не напрасны. Лампы освещают фигуры заключенных, идут крупные планы. Мария произносит долгую речь – фактически это ее монолог. В какой-то момент камера приближается к ее лицу, и возникает ощущение, что Мария обращается к зрителям в кинозале. Тем временем поляки принимают решение расстрелять всех немцев, включая женщин и детей. Слышны даже звуки приготовления к казни. Однако немцы, воспрявшие духом благодаря словам Марии, хором поют: «На родину хотел бы я вернуться» («Nach der Heimat möcht ich wieder»).



Рут Хелльберг в фильме «Возвращение домой»

Поляки ведут арестованных в подвал. Мрачное подземелье, пол залит водой, из зарешеченного окошка торчит дуло пулемета. Раздается первая очередь, но практически сразу слышится звук сирены, объявляющей воздушную тревогу. Стража в панике разбегается. Узники вновь переживают часы мучительного ожидания. Однако вскоре после налета бомбардировщиков в городок въезжают немецкие танки. Заключение освобождены.

Наступает зима 1939 года. Семьи польских немцев со всем их скарбом стоят на морозе и ждут отъезда на родину²⁰¹. Среди них Мария и ее ослепший отец, живое свидетельство зверств поляков. Рядом и другая жертва – хозяин трактира (Аттила Хёрбигер, муж Паулы Вессели), чью жену поляки забили камнями. Он печален и одинок, так что Мария его опекает. Вереницы повозок приближаются к границе. Со стороны Германии их приветствует большой портрет Гитлера, звучит воодушевляющая «Песнь немцев» («Deutschlandlied»).

Премьера фильма прошла 10 октября 1941 года в венском кинотеатре «Скала». Своей музыкой ее украсил Венский филармонический оркестр, исполнивший увертюру Бетховена «Кориолан». Режиссер картины сказал: «В фильм „Возвращение“ я вложил все лучшее, что у меня есть, и думаю, что он мне удался». Того же мнения был Геббельс: «Возвращение» квалифицировали как особо ценный в политическом и художественном отношении фильм, рекомендовали молодежи, а также удостоили титула «Народный фильм». На Венецианском кинофестивале 1941 года его наградили кубком министра культуры Италии. К повсеместным дифирамбам создателям картины и актерам с большим энтузиазмом присоединились «Национальсоциалистише монатсхефте» Розенберга. Д-р Навсикая Фишер, пожалуй, была единственным рецензентом, взявшим на себя смелость высказать замечания по поводу режиссуры и игры актеров²⁰².

«Возвращение домой» показывали в многочисленных кинотеатрах Рейха и оккупированных им территорий, в том числе и в Польше, где большую часть смотревших этот фильм составляли немцы. Торжественная премьера прошла в лодзинском кинотеатре «Касино», принадлежавшем «Уфа». Собиравшаяся публика состояла из переселенцев. Местная пресса использовала этот факт, чтобы дать антипольские комментарии. Руководство Генерал-губернаторства даже полагало, что фильм окажет серьезное влияние на немцев, проживавших на этой территории²⁰³. О том, какое именно, можно судить хотя бы по последствиям показов «Еврея Зюсса», вышедшего годом ранее²⁰⁴. Признавая, что поляки неизбежно сочтут «Возвращение домой» провокацией, власти принимали меры предосторожности, чтобы воспрепятствовать актам саботажа. Однако это не всегда давалось им легко.

Проблеме немецкого меньшинства в Чехии посвящен фильм «Золотой город» («Die goldene Stadt»)²⁰⁵, по кассовым сборам безоговорочно занявший первое место²⁰⁶. Своим успехом он был обязан прежде всего тому, что стал первым полнометражным цветным фильмом, вышедшим на немецкие экраны²⁰⁷. Поставил картину Файт Харлан, а главную роль сыграла Кристина Зедербаум. В музыкальном сопровождении были использованы мотивы из «Влтавы» и «Проданной невесты» Бедржиха Сметаны, прекрасно гармонирующие с местами действия картины – Прагой и ее окрестностями. В центре сюжета, основанного на пьесе австрийского писателя Рихарда Биллингера «Гигант», – конфликты между чешским населением и немецкими колонистами. Трудолюбивые, честные и благородные немцы противопоставляются чехам, олицетворяющим все наихудшие черты человеческого характера. На примере супру-

²⁰¹ Сцены возвращения немцев были сняты по заказу Общества для зарубежных немцев. Их можно увидеть в документальном фильме «Большая тропа» («Der grosse Treck»). Данному событию была также посвящена специальная пропагандистская брошюра.

²⁰² Nationalsozialistische Monatshefte. 1941. Dezember. S. 1020.

²⁰³ Как писал один из западногерманских авторов после войны, фильм давал понять, что даже концлагеря были бы слишком мягкой карой для поляков (*Hollmann R. Ein Zeitalter wird besichtigt. Hannover, 1965. S. 15*).

²⁰⁴ ANN-Warszawa. Regierung GG. № 1439. F. 131.

²⁰⁵ Производство «Уфа». Дата премьеры – 24 ноября 1942 года. Авт. сцен. Альфред Браун и Файт Харлан. Комп. Ганс-Отто Боргман. В главных ролях Кристина Зедербаум, Рудольф Прак, Пауль Клиндер, Курт Майзель и Ойген Клёпфер.

²⁰⁶ К осени 1944 года фильм посмотрел 31 млн зрителей, а его кассовые сборы составили 12,5 млн марок. Эти данные не учитывают зарубежную аудиторию картины (DZA-Potsdam. PROMI. № 729. F. 2 и след.).

²⁰⁷ «Золотой город» был вторым по счету цветным немецким фильмом, однако Геббельс, учитывая более высокое качество его изображения, решил, что на экраны кинотеатров он должен попасть первым.

жеской драмы немецкого земледельца Мельхиора Йобста и трагедии его дочери Анны (Кристина Зёдербаум) показано, что не стоит и помышлять о родственных связях между немцами и чехами, которые только того и ждут, чтобы заполучить в собственность немецкие крестьянские хозяйства. Поскольку в картине есть сцена, показывающая, как чех «бесчестит немецкую расу», по понятным причинам его запрещалось показывать в чешских кинотеатрах.

«Золотой город» пользовался огромной популярностью, и не только в Германии (другие немецкие фильмы, наиболее часто шедшие в кинотеатрах, представлены в таблице 20; см. в приложении). Не меньший успех его ожидал во многих других странах – оккупированных, союзных и нейтральных. На премьеру картины в Стокгольме приехали Харлан и Зёдербаум. Шведы приняли их со смешанными чувствами. Наверняка для многих из них главным был полный драматических поворотов сюжет, и, возможно, они гордились, что их соотечественница стала одной из первых звезд немецкого кинематографа. Вероятно, из этих побуждений студенты Уппсальского университета присвоили Зёдербаум и Харлану звания почетных студентов своего университета. Успешен был и показ «Золотого города» в Венеции, где он получил приз президента Международной кинопалаты за качество цвета. Зёдербаум за свою игру получила Кубок Вольпи.

Антибританские фильмы военного периода

До начала войны антибританские мотивы появлялись в первую очередь в фильмах на военные или колониальные темы. С 1939 года тематический спектр антибританской пропаганды значительно расширился.

Об этом позаботился лично Йозеф Геббельс: в конце 1939-го – начале 1940 года он распорядился заняться подбором соответствующих тем. Действуя в рамках акции под грифом «совершенно секретно», Ганс Йост через агентства Имперской палаты литературы (Reichsschrifttumskammer) обратился к писателям с просьбой присылать свои сюжеты для кинокартин антибританского характера. Исходя из собственных убеждений либо конформизма, на это обращение откликнулось немало литераторов. Первые проекты лежали на столе Геббельса уже в феврале 1940 года. С двумя сюжетами выступил Ганс Кюнкель, свои тексты прислали также Вальдемар Бонзельс, Эрих Эбермайер, «внутренний эмигрант» Вольфганг Гёц, Курт Хайнике, Фред Хильдебранд, Йоханн фон Леерс, Эберхард Вольфганг Мёллер, Отто Ромбах, Эккарт фон Насо, Август Шольтис, Хайнц Стегுவейт, Йозеф Магнус Венер, Антон Цишка, Отто Эрнст Гессе и другие, менее известные. С собственным проектом выступил и Йост: источником его вдохновения послужила пьеса Бернарда Шоу «Ученик дьявола». Ни один из этих проектов не был одобрен Геббельсом и не дошел до стадии реализации.

Иначе сложилась судьба еще одного замысла Йоста. На этот раз речь шла об экранизации его драмы «Томас Пейн» («Thomas Paine»). Шеф берлинского телецентра Ганс-Юрген Ниренц выразил главную идею фильма в следующих словах: «О стремлениях Англии, о восставшей Франции поэт революционер Томас Пейн и несет Америке свободу. Он гибнет, но его песня обретает власть. Это американский Хорст Вессель».

Геббельс, хоть и с оговорками, дал разрешение на съемки. С фронта вернули двух авторов сценария, и в «Тобис» началась работа, которую прервала уже сама история.

Одной из самых востребованных тем, и не только в кинематографе, была еще не забытая история борьбы ирландцев против британского гнета. Идея ее использования не была изобретением гитлеровцев – те лишь актуализировали тематику, взятую на вооружение немецкой пропагандой еще во время Первой мировой войны.



Кадр из фильма «Жизнь за Ирландию» (Анна Дамман и Вилль Квадфлиг)

В новой, нацистской версии тема Ирландии, помещенная, впрочем, в более широкий исторический контекст, что позволяло использовать разные пропагандистские мотивы, прозвучала в фильме Хайнца Хельбига «Полотно из Ирландии» («Leinen aus Irland») ²⁰⁸. Ключевой конфликт сюжета – тяжелое положение чешских ткачей в период Первой мировой войны. Причина их тягот указана однозначно – ответственность возлагается на англичан и евреев. Заодно используется еще один мотив: показывается выгода, которую приносит Чехии присоединение к экономике Великого рейха. Фильм, в котором снялись известные актеры, такие как Ирена фон Мейендорф, Рольф Ванка, Георг Александер и Зигфрид Бройер, сыгравший «хитрого еврея», генерального секретаря компании «Либусса АГ», был высоко оценен гитлеровской цензурой за его политические и художественные достоинства.

Довольно оригинальным ходом стало использование в антибританской кинопропаганде образа знаменитой королевы Марии Стюарт. В 1940 году Карл Фрелих посвятил ее судьбе фильм «Сердце королевы» («Das Herz der Königin»). В главной роли снялась сама Цара Леандер, так что не удивительна огромная рекламная кампания, которой сопровождался выход картины.

В 1940-м на экраны вышло еще два антибританских фильма. Первый – «Робинзон» («Ein Robinson») Арнольда Фанка, снятый в 1939 году в Чили и южной Аргентине, – демонстрировал «пиратские методы» британцев в годы Первой мировой войны и судьбу одного из членов экипажа крейсера «Дрезден», который, не желая попасть в руки врага, добровольно взорвал судно. Второй фильм – «Лиса из Гленарвона» («Der Fuchs von Glenarvon») Макса Киммиха, в котором антибританская пропаганда велась через показ борьбы Ирландии против Великобритании. Тему освободительной борьбы ирландцев Киммих затронул также в картине «Жизнь за Ирландию» («Mein Leben für Irland») ²⁰⁹, известной и под вторым названием – «Ирландская трагедия» («Irische Tragödie»). В фильме показана среда ирландской патриотической молодежи, враждебной Англии, а действие оканчивается восстанием в Дублине в 1922 году. В обеих лентах режиссер прибегал к резкому противопоставлению персонажей: все англичане крайне порочны, а все ирландцы – благородны.

Работа Ганса Штайнхофа «Дядюшка Крюгер» («Ohm Krüger»), главный фильм антибританского цикла, вышла в апреле 1941 года ²¹⁰. Сама по себе идея использования в картине темы войны, которую вели brave буры против могущественной Британской империи, пытаясь защитить свою независимость, несомненно была весьма удачной. В либеральных кругах симпатия к бурам была всеобщей (об апартеиде тогда знал далеко не каждый), и это давало прекрасный повод, чтобы показать британцев в наихудшем свете. Таким образом, сама тема открывала перед сценаристами идеальные возможности, чтобы проявить себя. Можно было посмеяться или даже поглумиться над королевой Викторией, а также Уинстоном Черчиллем, одним из главных противников Третьего рейха, чья фигура тоже ассоциировалась с Англо-бурской войной. Создатели «Дядюшки Крюгера» приписали англичанам не только самые безобразные черты характера, но и собственные, немецкие методы ведения войны. Зритель мог увидеть, как британцы провоцируют начало конфликта с помощью диверсии, сжигают села, пытаются, морят голодом и убивают гражданское население в концлагерях, наконец, как бесче-

²⁰⁸ Фильм 1939 года студии «Вин-фильм». Авт. сцен. Харальд Братт. Комп. Антон Профес.

²⁰⁹ Фильм студии «Тобис». Дата премьеры – 17 февраля 1941 года. Авт. сцен. Макс В. Киммих и Тони Хупперц. Комп. Алоис Мелихар. В ролях Анна Дамман, Вернер Хинц, Рене Дельтген, Вилль Квадфлиг, Ойген Клэпфер, Пауль Вегенер, Вилль Дом и др. (В СССР фильм шел под названием «Школа ненависти». – *Примеч. перев.*)

²¹⁰ Фильм студии «Тобис». Сорежиссеры Герберт Майш и Карл Антон. Экранизация романа Арнольда Кригера «Человек без рода» («Mann ohne Volk»). Комп. Тео Маккебен. В ролях Эмиль Яннингс, Луция Хёфлих, Вернер Хинц, Гизела Улен, Элизабет Фликеншильдт, Фердинанд Мариан, Густав Грюндгенс, Эдуард фон Винтерштайн, Макс Гюльсторф, Флокина фон Платен, Отто Вернике, Хильда Кёрбер, Харальд Паульсен, Пауль Бильдт и др.

ловечно они обходятся с интернированными. Злым англичанам противостоят храбрые буры, которыми предводительствует дядюшка Крюгер – или дядюшка Пауль, как его звали на самом деле. Эффект усиливался тем, что Пауль Крюгер, президент Трансвааля, немец по происхождению, был реальной фигурой. В течение всей картины главный герой вызывает у зрителей симпатию, даже когда демонстрирует свои человеческие слабости. Трогательна также сцена, в которой Крюгер – в июле 1904 года, уже в изгнании – умирает в скромном гостиничном номере.



Кадр из фильма «Сердце королевы» (Цара Леандер и Вилли Биргель)

Главную роль в картине сыграл Эмиль Яннингс, блестяще выполнивший стоявшую перед ним задачу. Правда, Виктор де Кова в опубликованных воспоминаниях утверждает, что Яннингс трижды отвечал Геббельсу отказом на предложение сыграть эту роль, пока в конце концов не получил письменный приказ. Надо отметить, что и других персонажей играли представители актерской элиты Третьего рейха. «Дядюшка Крюгер» собрал полный комплект высших квалификационных оценок, а также стал первой нацистской кинокартиной, удостоенной титула «Народный фильм». На Венецианском фестивале работе Штайнхофа присудили Кубок Муссолини как лучшему иностранному фильму. В целях антибританской пропаганды картину использовали не только в Германии. По личному поручению Гитлера ее послали даже в Японию. Тем не менее пропагандистское руководство посчитало, что «Дядюшку Крюгера», как и фильмы, показывающие свободолюбивые устремления ирландцев, не стоит демонстрировать в чешских и польских кинотеатрах. О том, как по-разному можно интерпретировать смысл этого произведения в зависимости от политических убеждений, свидетельствует информация, размещенная в потсдамском Музее кино времен ГДР, например такая фраза: «Южноафриканский расист и колониалист, выступающий против британского господства, становится „борцом за свободу“ в антианглийском фильме».



Кадр из фильма «Дядюшка Крюгер»

В годы войны было снято немало других фильмов, в которых можно найти антибританские мотивы. Впрочем, их мы уже упоминали, так что тут остановимся только на одном – речь идет о картине Фрица Кирхгофа «Удар по Баку» («Anschlag auf Baku»), которой пришлось претерпеть многократные переделки, пока она не вышла на экраны в 1942 году. Первая версия с натурными сценами, отснятыми на румынских нефтяных месторождениях в 1940-м, была готова еще в 1941-м. Начало войны с СССР и изменение ситуации в странах Ближнего Востока вынудили создателей внести ряд корректив. Это не пошло на пользу фильму, который как в художественном, так и в пропагандистском отношении не дотянул до ожидаемого уровня.

Развлекательное кино

Характеристика кинопродукции Третьего рейха была бы неполной без разговора о тех картинах, главной целью которых было развлечь зрителя. Можно ли применить к ним термин «пропагандистское кино», учитывая, что их часто создавали ради хороших кассовых сборов или чтобы поднять настроение населения, что было особенно заметно в военные годы? Знаток кинематографа Третьего рейха Герд Альбрехт полагает, что данный термин применим лишь к 15 % картин, выпущенных в 1933–1945 годах, или, если быть точнее, к 153 фильмам²¹¹. При изучении составленного автором перечня у человека, знающего и другие, не вошедшие в него работы, возникают сомнения в корректности данного списка. Однако не стоит предъявлять Альбрехту претензии по этому поводу, поскольку само понятие «пропагандистское кино» не является достаточно точным, чтобы с его помощью квалифицировать кинопродукцию Третьего рейха как «хорошую» или «плохую», абстрагируясь при этом от оценки картин с эстетической точки зрения и имея в виду лишь их политический аспект.

Можно, к примеру, заявить, что пропагандистскими являлись все те произведения, которые создавались по личному распоряжению Геббельса и других высокопоставленных чиновников Третьего рейха или подчиненных им учреждений. Однако такой критерий окажется сомнительным, поскольку директивы Геббельса очень часто менялись, так же как направления внешней и внутренней политики Рейха. Столь же ненадежным будет критерий оценки фильмов цензурой по степени их политической ценности. Достаточно вспомнить картину Фрелиха «Если бы все мы были ангелами» («Wenn wir all Engel wären»; 1936), которая, хотя в ней и играл Хайнц Рюман, являлась самой обыкновенной, разве что добротной сделанной, легкой комедией. Геббельс дал указание присвоить этой работе чрезвычайно высокие квалификационные оценки – фильм был признан особо ценным не только в художественном, но и в политическом отношении. Мы знаем, что за этим стояло. Геббельс намеренно стимулировал создание хороших комедийных фильмов, а кроме того, хотел успокоить кинематографистов, напуганных недавними репрессиями против тех, чьи шутки пришлись не по вкусу министру пропаганды. Получается, за его решением крылись соображения политического свойства. Цензурные решения оккупационных властей в послевоенной Германии также не могут служить абсолютно точным оценочным критерием. Союзники запретили дальнейшие показы 223 художественных фильмов 1933–1945 годов, однако в их число попадали и работы, снятые до 1933 года. Впрочем, в более поздний период многие запрещенные картины вернулись на немецкие экраны, поскольку в отрыве от реалий гитлеровской Германии они перестали выполнять функцию пропаганды нацизма. Кроме того, как оказалось позднее, некоторые подобные картины можно было использовать в пропагандистских целях уже при новом раскладе сил, в новых политических условиях разделенной Германии.

Таким образом, при оценке кинопродукции Третьего рейха мы, несомненно, должны исходить из того, что любой фильм, даже если он далек от политики, неизбежно отражает социальные отношения в стране. В условиях тоталитарного государства все, что адресовалось публике, подлежало строгому контролю, то есть практически любая лента, если она вступала в противоречие с пропагандистскими задачами Третьего рейха, не попадала на экран. Автор фильма имел дело с заказчиком; между продюсером и автором стоял аппарат предварительной цензуры, а между продюсером и зрителем – цензуры карательной.

Около 50 % всех полнометражных фильмов Рейха – комедии²¹². Среди них можно выделить такие жанровые разновидности, как собственно комедия (Komödie), люстшпиль

²¹¹ Albrecht G. Op. cit. S. 330 и след.

²¹² Всего, по нашим подсчетам, была снята 571 комедия. Тут учтены и фильмы, созданные в сотрудничестве с другими

(Lustspiel)²¹³ и шванк (Schwank)²¹⁴. Однако с такими подразделениями больше считаются критики, нежели сами создатели и зрители. Комедийные картины охватывали широкий спектр тем. В наибольшем количестве выпускались музыкальные комедии, по-прежнему позволявшие максимально использовать звук в кино; много было и комедий на спортивные, «народные» и криминальные темы. Все ли они отличались аполитичностью? Разумеется, нет. Например, разные политические акценты – от расистских до милитаристских – ощутимы в комедиях о спорте. Авторы комедий о крестьянской жизни, в свою очередь, не оставались в стороне от влияния концепции «кровь и почва».

Без пропагандистских акцентов не обходились и драмы, посвященные обществу и его нравам. Провозглашение ценности крепкой семьи и многодетности само по себе было политически нейтральным, однако в условиях Третьего рейха приобретало свою специфику. Это хорошо понимали руководители спецслужб, когда в годы войны среди прочего рекомендовали не показывать в кино конфликты между супругами. Исключением, при этом плохо вписавшимся в обстоятельства военных лет, стал фильм Хельмута Койтнера «Романс в миноре» («Romanze in Moll»; 1943). В нем рассказана история несчастливой, трагической любви, которую испытывала жена скромного провинциала к прославленному композитору и дирижеру. В Германии картину встретили прохладно, но реакция заграничной публики была иной.

Койтнер был также создателем лирического фильма о владельцах небольшой баржи, плавающей по реке, который много хвалили уже после войны. Его героев сыграли такие актеры, как Карл Раддац, Ханнелора Шрот, Густав Кнут, Урсула Граблей и набиравшаяся опыта в кино будущая звезда эстрады, певица Хильдегард Кнеф. Натурные съемки шли с мая по сентябрь 1944 года, а в декабре фильм – с рабочим названием «Под мостами на Хафеле» («Unter den Havel brücken»), впоследствии измененным на «Под мостами» («Unter den Brücken»), – поступил на рассмотрение цензуры, вместе с семью другими картинами. Шансов продемонстрировать его в кинотеатрах уже не было, зато его с большим успехом показывали по окончании войны, а некоторые критики даже признали работу Койтнера лучшим художественным фильмом из всех, что были сняты в Германии за годы жестокой диктатуры.

Солдат на фронте не должен был беспокоиться за свое супружеское счастье. Детективные ленты, которые чем дальше шла война, тем реже снимались, из обыкновенного развлечения превратились в фильмы, предостерегавшие население о шпионской деятельности врага. Название одного из них – «Внимание! Враг подслушивает» («Achtung! Feind hört mit»; 1940) – даже стало расхожим пропагандистским лозунгом, призывавшим граждан Третьего рейха к бдительности. Привкус политики ощущался во всем, даже в музыкальных фильмах, которые в Рейхе выпускались в огромном количестве. Они служат прекрасной иллюстрацией механизма создания развлекательного кино.

странами, и австрийские картины 1933–1938 годов, которые демонстрировались в кинотеатрах Третьего рейха.

²¹³ Люстшпиль – задорная музыкальная комедия. – *Примеч. перев.*

²¹⁴ Шванк – юмористическое или сатирическое произведение фарсового характера, иногда в стихах. – *Примеч. перев.*

Музыкальные фильмы

Значительная часть художественных фильмов, произведенных в Третьем рейхе, была ориентирована на темы, так или иначе связанные с музыкой. Будь то пустые музыкальные комедии, ревю и оперетты, которые, конечно, снимались чаще всего, немногочисленные экранизации опер или еще более редкие фильмы с использованием симфонической музыки, а также кинобиографии великих композиторов, дирижеров и виртуозов – везде речь шла о максимальном использовании тех возможностей, которые привнес в кино звук. Особый интерес у создателей вызывала легкая музыка, ведь кино с самого начала своего существования было рассчитано на массового потребителя. С этим фактом приходилось считаться и тем, кто хотел представить в своих фильмах классическую музыку – хорошим музыкальным произведениям в таких фильмах часто сопутствовал примитивный сюжет. По той же причине картины, посвященные выдающимся композиторам, чаще всего строились вокруг специально выбранного популярного произведения, которое выполняло функцию лейтмотива и, как правило, давало название фильму. Такого рода картины выпускались и в Веймарской республике, и в Третьем рейхе, да, впрочем, и во всем мире – с той, возможно, разницей, что в фильмах гитлеровской Германии, рассчитанных в том числе на зарубежную аудиторию, делался особый акцент на пропаганде немецкой музыки, в общечеловеческой значимости которой министерство Геббельса отдавало себе полный отчет. Немецкая музыка, распространяемая и через такой популярный институт, как кино, должна была стать орудием в борьбе за немецкие интересы на международной арене. С ее помощью можно было вести весьма эффективную пропаганду, казалось бы вовсе избегая каких-либо политических акцентов.

Серию фильмов о выдающихся немецких композиторах открыла историческая любовная мелодрама, главным героем которой стал Карл Мария фон Вебер. Картина была названа в честь его популярного произведения «Приглашение к танцу» («Aufforderung zum Tanz»), а ее премьера прошла 7 декабря 1934 года. Из-за посредственной режиссерской работы (Рудольф ван дер Носс) и не самого представительного актерского состава фильм получился не столь привлекательным, чтобы получить хорошую прессу и завоевать особую популярность у кинозрителей. В 1936 году вышла мелодрама «Три девушки и Шуберт» («Drei Mädel um Schubert»), посвященная австрийскому композитору Францу Шуберту²¹⁵. Фильм снял венский режиссер Эмерих В. Эмо. Музыка по мотивам произведений героя фильма написал Алоис Мелихар, а в главных ролях снялись Мария Андергаст, Гретль Таймер, Эльза Эльстер и любимец венской театральной и кинематографической публики Пауль Хёрбигер. Картина была квалифицирована как ценная в художественном отношении и обладающая просветительской ценностью, а пресса хвалила ее создателей за то, что они отошли от плохих традиций оперетты «Дом трех девушек».

²¹⁵ Стоит упомянуть, что еще в 1933 году Вилли Форст посвятил Шуберту фильм «Песня моя летит с мольбою» («Leise flehen meine Lieder»), в котором сыграли Ганс Ярай и Марта Этгерт. Картина имела успех и за рубежом, однако она не являлась чисто немецкой, поскольку была результатом австрийско-немецкой копродукции.



Кадр из фильма «Приглашение к танцу» (Ганс Мозер (слева) и Пауль Хёрбигер)

Крупнейший австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт появлялся в нескольких лентах Третьего рейха. Первый раз – в фильме «Маленькая ночная серенада» («Eine kleine Nachtmusik»; реж. Леопольд Хайниш), который являет собой пример искусной политической пропаганды. Известная всему миру серенада, давшая фильму название и ставшая его музыкальным фоном, должна была привлекать зрителя к картине. Кроме того, сценарий Рольфа Лаукнера, основанный на замечательной новелле одного из самых выдающихся немецких лириков Эдуарда Мёрике, должен был внушать доверие зрителю с обостренным чувством прекрасного. К уже сказанному можно добавить игру великолепных оркестров Берлинской и Венской филармоний. Элемент эффективной пропаганды кроется в том, что фильм, показывающий путешествие Моцарта в Прагу, вышел на экраны спустя всего несколько месяцев с момента занятия этого города гитлеровскими войсками. 18 декабря 1939 года там тоже состоялась его премьера. Через сюжет и музыку картина показывала причастность города на Влтаве к широко понимаемому кругу немецкой культуры и, таким образом, стала одним из аргументов в пользу нацистской аннексии.

Далее Моцарт, представленный уже не как австрийский, а как типично немецкий творец, появился в фильме 1942 года «Ночная встреча» («Nächtliche Begegnung»). В нем показано, как впервые пересеклись пути великого классика и молодого, еще мало кому известного Бетховена. В том же году на студии «Вин-фильм» Карл Хартль снял биографическую картину о Моцарте под названием «Кого любят боги» («Wen die Götter lieben»). В основу его сценария, написанного Эдуардом фон Борсоди, легла новелла Рихарда Биллингера. Моцарта сыграл молодой талантливый драматический актер Ганс Хольт (в главных ролях выступили также Ирена фон Мейендорф, Винни Маркус и Пауль Хёрбигер), а фильм удостоился высших официальных оценок – как особо значимый с политической и художественной точек зрения. Его торжественная премьера состоялась 5 декабря 1942 года в Зальцбурге, на родине Моцарта. Спустя несколько недель он шел в главных кинотеатрах Вены и Берлина, а также в швейцарском Цюрихе.

Картина Хартля задумывалась как начало серии биографических фильмов студии «Вин-фильм», посвященных великим композиторам. Однако претворить такой замысел в жизнь

венским кинематографистам не удалось, хотя в 1944 году они еще успели выпустить картину «Шраммели» («Schrammeln») – о двух музыкантах, популярных в Вене XIX века (Иоганне и Йозефе Шраммелях). Благодаря хорошей режиссерской работе (Геза фон Больвари) и безупречной игре известных актеров (Марта Харелль, Пауль Хёрбигер, Ганс Мозер, Ганс Хольт, Фриц Имхоф и др.) фильм завоевал большую любовь кинозрителей. Но цветной фильм Вилли Форста «Венские девушки» («Wiener Mädeln»), героем которого стал сочинитель вальсов Карл Михаэль Цирер, до крушения Третьего рейха выйти на экраны не успел. Он попал в кинотеатры лишь после войны и имел огромный успех²¹⁶.

Два фильма, посвященные известным немецким композиторам, были созданы во время войны на киностудиях Берлина. Первый из них, «Фридеман Бах» («Friedemann Bach»), драму из жизни старшего сына Иоганна Себастьяна Баха, выпустила в 1941 году студия «Терра». Снял его дебютировавший в качестве режиссера известный берлинский сценограф Трауготт Мюллер. Отборный актерский состав, в который вошли звезды немецкой сцены – Густав Грюндгенс в роли главного героя, Ойген Клёпфер и Вольфганг Либенайнер, а также прекрасное музыкальное сопровождение Марка Лотара с включением фрагментов композиций Иоганна и Фридемана Бахов обеспечили картине необычайно высокий художественный уровень. Менее эстетически амбициозной, зато проявляющей определенные политические тенденции получилась мелодрама о Роберте Шумане и его жене, известной пианистке Кларе Шуман. Вышла она в 1944 году на студии «Уфа» под манящим названием одного из самых популярных произведений Шумана – «Грезы» («Träumerei»). В качестве режиссера и соавтора сценария выступил Харальд Браун, главные роли исполнили Маттиас Виман и Хильда Краль, а музыку по мотивам сочинений Шумана, Брамса и Листа написал Вернер Айсбреннер.

Фигуры иностранных композиторов и виртуозов крайне редко встречались в кинобиографиях гитлеровского периода. Преимущество отдавалось итальянцам, но и они не становились героями важных биографических картин. В то же время стоит вспомнить три фильма, обязанные своим возникновением определенным ситуациям в области международных отношений. Так, в 1934 году, когда рассеялись тучи на горизонте польско-немецких отношений, вышел фильм о Шопене – «Прощальный вальс» («Der Abschiedswalzer»)²¹⁷.

ЭКСКУРС

В Польше картина «Прощальный вальс» вышла под названием «Шопен, певец свободы». Еще до варшавской премьеры маршал Пилсудский посмотрел ее на закрытом просмотре в Бельведере. Подобный сеанс был организован и для британской королевской семьи в Букингемском дворце (27 марта 1935 года). Французы могли посмотреть картину на родном языке. После берлинской премьеры (4 октября 1934 года) фильм попал на экраны кинотеатров многих европейских стран. Кинообозреватель норвежской газеты «Тиденс тегн» после премьеры в Осло (под названием «Det klinger en Melodi») писал: «Новый немецкий музыкальный фильм посвящен не только великому польскому композитору, но и всему польскому народу, который боролся за независимость. Даже сами поляки не смогли бы создать более национальный по своему звучанию фильм. Влияние нынешней большой политики так глубоко проникает в культурную жизнь, что именно немцы, минуя польский коридор²¹⁸, передают слова симпатии, понимания и дружбы полякам с помощью этого фильма».

²¹⁶ В 1949 году австрийская версия (вторая была создана в Германии) получила в Австрии награду как лучший фильм года.

²¹⁷ Реж. Геза фон Больвари. Авт. сцен. Эрнст Маришка. В главной роли Вольфганг Либенайнер.

²¹⁸ Польский коридор – название польской территории, которая в 1919–1939 годах отделяла Восточную Пруссию от основной территории Германии. Она была передана Польше после Первой мировой войны по Версальскому мирному

В 1939 году Карл Фрелих в спешке, но на удивительно достойном уровне снял биографическую картину о Петре Чайковском, что еще в предыдущем году казалось немыслимым. Фильм, получивший название «Средь шумного бала» («Es war eine rauschende Ballnacht»), созданный с участием «экспортного» коллектива исполнителей (Цара Леандер, Марика Рёкк, Лео Слезак и Ариберт Вешер), с добротной музыкой (Тео Маккебен), в которой преобладают темы Чайковского, мог бы понравиться и советским зрителям. Гитлеровская цензура квалифицировала его как особо ценный с художественной и культурной точек зрения, но давать ему квалификационную оценку за политические достоинства не стала. Наконец, третий в этом ряду фильм студии «Терра» – «Шведский соловей» («Die schwedische Nachtigall»; 1941) – снял уже во время войны Петер Пауль Брауэр, взявший за основу пьесу Фридриха Форстер-Бургграфа «Гастроли в Копенгагене» («Gastspiel in Kopenhagen»), герои которой – прославленный «шведский соловей», певица Женни Линд, и датский писатель-сказочник Ханс Кристиан Андерсен (в главных ролях Ильза Вернер, Карл Людвиг Диль, Йоахим Готтшальк и Ариберт Вешер). Картина вышла в период, когда Третий рейх прилагал особые старания, чтобы добиться влияния на скандинавские страны или даже привлечь их симпатии, особенно Швеции²¹⁹.

В Третьем рейхе было произведено мало фильмов, в которых ведущая роль отводилась симфонической музыке. Если попробовать перечислить в хронологической последовательности самые главные из них, то начать стоит с драмы Детлефа Сирка «Финальный аккорд» («Schlussakkord»), созданной в 1936 году на студии «Уфа» с участием таких известных актеров, как Лиль Даговер и Вилли Биргель. На Венецианском кинофестивале (1936) жюри присудило ей приз за лучший музыкальный фильм, однако в самом Рейхе картина не удостоилась сколько-нибудь явных знаков одобрения. Первым же полностью музыкальным фильмом, в котором слова имели второстепенное значение, в Германии признали работу Ганса Бертрама «Симфония жизни» («Symphonie eines Lebens»). В этой драме показаны любовные переживания композитора, а фоном для них становится симфония, которую он сочиняет (автор музыки Норберт Шульце). Картину выпустила студия «Тобис» в 1942 году, заняв в ней, в частности, Хенни Портен, Гизелу Улен и Харальда Паульсена. Главную роль исполнил Гарри Бор – это была последняя роль выдающегося французского актера, вскоре павшего жертвой гестапо.

В середине 1941 года немецкая пресса анонсировала производство крупнейшего музыкального фильма, посвященного творчеству композиторов первой величины. Художественное руководство должен был осуществлять выдающийся дирижер Вильгельм Фуртвенглер. Картина Пауля Верховена «Филармонический оркестр» («Philharmoniker») с большим опозданием была снята на студии «Тобис». В работе над ней приняли участие знаменитые дирижеры и композиторы (Карл Бём, Ойген Йохум, Ганс Кнаппертсбуш, Рихард Штраус), равно как известные актеры (Ойген Клёпфер, Вилль Квадфлиг, Теодор Лоос и Эдуард фон Винтерштайн). Несмотря на большие трудности, вызванные мобилизацией человеческого и промышленного потенциала страны для военных нужд, Геббельс не позволил прерывать работу над картиной. В том числе по этой причине берегли как зеницу ока Венский филармонический оркестр²²⁰. Довольно банальный сюжет о путешествиях музыкантов по Германии и Испании на рубеже 1932–1933 годов был подкреплен великолепным музыкальным сопровождением, состоящим из произведений Бетховена, Брукнера, Листа, Иоганна и Рихарда Штраусов. У Геббельса, как вспоминали после войны люди из его ближайшего окружения, результат не вызвал большого восторга. Премьера картины, которая, несмотря на упомянутые недостатки, получила комплект высо-

договору. – *Примеч. перев.*

²¹⁹ Как сообщила шведская пресса, в первой половине 1941 года Германия вела переговоры со Швецией по поводу налаживания более активного сотрудничества в области кино, стремясь вытеснить из шведских кинотеатров американские фильмы. В это время «Уфа» объявила о производстве нескольких картин на нордические темы.

²²⁰ Переписка Министерства пропаганды (DZA-Potsdam. № 10. F. 252 и след.).

ких оценок (особо ценная в художественном отношении, ценная в политическом и культурном отношении), состоялась 4 января 1944 года.

По части экранизации оперных сочинений кинематографическое наследие Третьего рейха представляется более чем скромным. Ни один режиссер не отважился перенести на экран какое-нибудь из произведений Рихарда Вагнера. Это и впрямь было трудной задачей, но, вероятно, кинематографистов пугала прежде всего суровая оценка Гитлера. В общей сложности было снято три, а вернее, если учитывать только доведенные до конца работы, лишь два оперных фильма. В 1936 году вышла киноверсия оперы Фридриха фон Флотова «Марта» («Marta»; реж. Карл Антон), во время войны изъятая из проката, поскольку ее действие разворачивается в Англии. Кстати, с оперных сцен «Марта» не исчезла, но в данном случае оказалось возможным внести нужные поправки. В 1943 году Леопольд Хайниш, вдохновленный знаменитой оперой Руджеро Леонкавалло «Паяцы», снял на студии «Тобис» фильм «Смейся, паяц» («Lache Bajazzo») с участием Беньямино Джильи. Картина вызвала немалый интерес, в том числе за границей: в частности, ее приобрела Швейцария, всегда охотно закупавшая кинопродукцию Третьего рейха. Третьим фильмом в этом ряду должна была стать экранизация оперы Эжена д'Альбера «Долина» («Tiefland»), над которой с 1940 года работала Лени Рифеншталь, однако завершена она была лишь после войны.

Для полноты картины стоит упомянуть еще несколько кинолент, которые по формальным причинам нельзя отнести к числу оперных фильмов, созданных исключительно киноиндустрией Третьего рейха. Прежде всего речь идет о двух работах, в которых звучат фрагменты опер Пуччини: австрийский фильм 1937 года «Очарование богемы» («Zauber der Boheme») с фрагментами оперы «Богема» (реж. Геза фон Больвари, в главных ролях Марта Эггерт и Ян Кипура) и немецкая версия итальянского фильма 1939 года «Премьера Баттерфляй» («Premiere der Butterfly»; реж. Кармине Галлоне, в главной роли прославленная певица сопрано Берлинской государственной оперы Мария Чеботари). Следует также сказать, что в нацистской Германии выпускались картины, музыкальное сопровождение которых полностью строилось на мотивах знаменитых опер. В фильме Герхарда Лампрехта «Баркарола» («Baccharole»; 1935, «Уфа») – с Лидой Бааровой и Густавом Фрелихом в главных ролях – использованы музыкальные мотивы «Сказок Гофмана». Впрочем, это был исключительный случай, ведь автор оперы, Жак Оффенбах, ввиду его еврейского происхождения оказался среди композиторов, запрещенных в Третьем рейхе.

Значительную долю кинопродукции Германии нацистского периода составляли музыкальные комедии, иногда с участием эстрадных звезд, а также экранизации оперетт. Всего было выпущено около 40 фильмов по опереттам, в том числе 27 по известным произведениям. Говоря о комедиях, трудно обойти вниманием ленту «Мы делаем музыку» («Wir machen Musik»; 1942) Хельмута Койтнера, в которой отметились удачной игрой такие артисты, как Ильза Вернер, Виктор де Кова и Грета Вайзер. Фильм неплохо приняла цензура, а публике, особенно той ее части, что не отличалась особым консерватизмом, он и вовсе очень понравился.

На экраны немецких кинотеатров попало также более 10 картин опереточного жанра, снятых в Австрии до аншлюса (часто в сотрудничестве с режиссерами и актерами из Германии), а также три немецкие версии кинооперетт, созданные в рамках копродукции с другими странами. Все они представляли собой типичные развлекательные ленты и не отличались явными пропагандистскими тенденциями. При самом отборе оперетт действовали строгие селекционные принципы в отношении композиторов – прежде всего «расовые», а иногда, особенно в военные годы, и национальные. Правда, на первых порах делались исключения – на пятерых композиторов еврейского происхождения эти ограничения не распространялись. В апреле 1933 года кинозрителям представили оперетту Пала Абрахама «Цветок Гавайев». Одноименный фильм («Die Blume von Hawaii») снял Рихард Освальд, а главную роль в нем

исполнила Марта Эггерт. В ноябре того же года вышла киноверсия популярной в Германии «Девушки из черного леса» («Schwarz waldmädel») Леона Эсселя (реж. Георг Зоx). С июня 1934 года прокатывался фильм фирмы «Уфа» «Королева чардаша» («Die Csárdásfürstin»; реж. Георг Якоби). Главную роль в этой экранизации оперетты Имре Кальмана сыграла Марта Эггерт. В том же году, но уже осенью на экранах появились две оперетты Оскара Штрауса: «Женщина, которая знает, чего хочет» («Eine Frau, die weiss, was sie will»), немецкая версия чешского фильма (реж. Виктор Янсон), и «Последний вальс» («Der letzte Walzer»; реж. Георг Якоби). Впрочем, все упомянутые композиторы из-за своего еврейского происхождения вскореполнили список авторов, на творчество которых в гитлеровской Германии был наложен запрет.

Предметом особого интереса авторов музыкальных фильмов по-прежнему оставалась фигура знаменитого «короля вальсов» и одного из ведущих представителей классической венской оперетты Иоганна Штрауса. В 1934 году ему было посвящено три картины: две немецкие – «Петербургские ночи» («Petersburger Nächte»; реж. Эмерих В. Эмо) и «Розы с юга» («Rosen aus dem Süden»; реж. Вальтер Янссен) – и одна австрийская – «Сказки Венского леса» («Geschichten aus dem Wienerwald»)²²¹. В следующем году последовали экранизации двух известных оперетт Штрауса: фильм студии «Уфа» «Цыганский барон» («Zigeunerbaron»; реж. Карл Хартль) и «Летучая мышь» («Die Fledermaus»; реж. Пауль Верховен). Вторая лента, в которой выступили первоклассные актеры, в том числе Лида Баарова, Ганс Зёнкер, Георг Александер, Харальд Паульсен и Ганс Мозер, была особенно тепло принята критиками и публикой. Десять лет спустя кинематографисты приступили к работе над новой экранизацией «Летучей мыши». Над этот раз фильм снимал Геза фон Больвари, уже в цвете. Однако закончить работу над ним удалось лишь после войны. Ранее снимались и другие картины, посвященные личности и творчеству Штрауса. За несколько недель до начала Второй мировой на экраны вышел «Бессмертный вальс» («Unsterblicher Walzer») – семейная драма, снятая Эмерихом Эмо в Вене, с драматической сценой, в которой у смертного одра «короля вальсов» собираются трое его сыновей. Зритель мог увидеть известных актеров (Пауль Хёрбигер, Ганс Хольт, Мария Андергаст) и услышать великолепную музыку, состоящую из произведений Штрауса (в обработке Алоиса Мелихара) в исполнении Венского филармонического оркестра. Штраусу был посвящен и фильм Вилли Форста «Венская кровь» («Wiener Blut»). Эта работа, высоко оцененная в Третьем рейхе и невероятно популярная²²², была отмечена медалью на Венецианском кинофестивале 1942 года. В том же году на студии «Тобис» была снята экранизация оперетты «Ночь в Венеции» («Eine Nacht in Wenedig»; реж. Пауль Верховен)²²³. Геббельс назвал эту картину образцом для развлекательных фильмов.

В первые годы существования Третьего рейха дважды были экранизированы оперетты Франца Легара: в 1933 году – «Царевич» («Zarevitsch»; 1933, реж. Виктор Янсон) с Эггерт и Зёнкером в главных ролях, а в 1934-м – «Паганини» («Gern hab' ich die Frau'n geküsst»; реж. Эмерих В. Эмо). В кинотеатрах Германии шли также австрийские картины 1934–1935 годов, посвященные творчеству Легара.

Самым популярным фильмом, посвященным венской оперетте, стала «Оперетта» («Operette»; 1940) Вилли Форста, в которой показано, как рождался этот жанр. Главным героем картины стал Франц фон Яунер. Публика приняла картину Форста с воодушевл-

²²¹ Творчеству Иоганна Штрауса посвящен также австрийский фильм 1933 года «Весенние голоса» («Frühlingsstimmen»; реж. Пауль Фейош). Ввиду «неарийского» происхождения его создателей фильму не было выдано разрешение на показ в кинотеатрах Германии.

²²² К осени 1944 года число зрителей фильма достигло 25 млн человек, что сделало его третьим по популярности (см.: DZA-Potsdam. PROMI. № 729. F. 2 и след.).

²²³ Первая экранизация этой оперетты была снята в 1934 году в рамках совместного венгерско-немецкого производства (реж. Роберт Вине). Название немецкой версии – «Eine Nacht in Wenedig».

лением, она получила и высокие квалификационные оценки, хотя качество записи музыки оставляло желать лучшего. Из произведений современных австрийских композиторов были экранизированы оперетты работавшего в Германии Нико Досталя – «Моника» в фильме 1939 года «Родина» («Heimatland»; реж. Эрнст Мартин) – и Ральфа Бенацки – в картине 1943 года «Премьера любви» («Liebespremiere»; реж. Артур Мария Рабенальт). Современных немецких композиторов представлял в кино Эдуард Кюннеке с опереттами «Счастливые путешествия» («Glückliche Reise»; 1933, реж. А. Абель) и «Кузен из ниоткуда» («Der Vetter aus Dingsda»; 1934, реж. Георг Зох). В 1935 году венская фирма «Пан-фильм КГ» перенесла на экран оперетту «Путешествие в молодость» («Die Fahrt in die Jugend»; реж. Карл Безе).

Большую любовь зрителей завоевала экранизированная в 1941 году оперетта Пауля Линке «Фрау Луна» («Frau Luna»). Картина представляла фольклор старого Берлина с его многочисленными популярными песнями. Ее режиссером стал известный комик Тео Линген. Популярностью пользовалась и киноверсия оперетты Фреда Реймонда «Маска в голубом» («Maske in Blau»; 1942, реж. Пауль Мартин). В числе иных оперетт австрийских композиторов следует также упомянуть «Бродяг» («Die Landstreicher») Карла Михаэля Цирера (фильм Карла Ламача 1937 года), «Весенний воздух» («Frühlingsluft») Йозефа Штрауса (1938; реж. Карл Ламач), все еще популярный тогда «Бал в опере» («Opernball») Райнхардта Хойберга (1939, студия «Терра»; реж. Геза фон Больвари) и особенно оперетты Карла Целлера и Карла Миллэкера «Нищий студент» («Der Bettelstudent») – фильм 1936 года, удачный с художественной точки зрения, но во время войны запрещенный из-за польской темы – и «Гаспароне» («Gasparone»), экранизированную в следующем году. В обеих выступила пара известных актеров: Марика Рёкк и Йоханнес Хестерс. Под конец войны Тео Линген начал снимать фильм «Человек должен быть счастлив» («Glück muss man haben») – о том, как возникла оперетта Миллэкера «Бедный Джонатан» («Der arme Jonathan»). Выйти картине было уже не суждено. Мелодичная и всегда очень популярная оперетта Карла Целлера «Продавец птиц» переносилась на экран дважды – сначала в одноименном фильме Эмо («Der Vogelhändler»; 1935) с участием Вольфа Альбах-Ретти, Лиль Даговер и Марии Андергаст, а затем в картине Гезы фон Больвари «Розы в Тироле» («Rosen in Tirol»; 1940), в котором снялись Марта Харелл, Йоханнес Хестерс, Ганс Мозер и Тео Линген.

Немецкие продюсеры, как и их коллеги из других стран мира, старались хорошо заработать на популярности именитых певцов. Еще до 1933 года в Германии вышел ряд имевших успех фильмов, притягивавших публику в первую очередь песнями, оперными или опереточными, в исполнении прославленных артистов²²⁴. В художественном плане подобные комедии и мелодрамы обычно производили слабое впечатление, но публика принимала их с большим энтузиазмом. Особенно популярны в Германии были фильмы Рихарда Таубера. Однако они исчезли с экранов, когда нацисты лишили артиста гражданства и права на въезд в страну. После прихода национал-социалистов к власти в Рейхе вышло более десятка картин такого рода. Серию открыла музыкальная комедия «Песня для тебя» («Ein Lied für Dich») с Яном Кипурой и Энни Юго – последняя работа, которую снял для немецкого кинематографа Джо Мэй. Фильм, производство которого началось еще до гитлеровского правления, впервые появился на экранах 15 апреля 1933 года, но продержался совсем недолго, поскольку режиссер и один из актеров (Юлиус Фалькенштайн) были евреями. Короток был и экранный срок фильма «Песня солнца» («Das Lied der Sonne»), в котором сыграли Джакомо Лаури-Вольпи и Витторио де Сика – его режиссер, Макс Нойфельд, был признан в Третьем рейхе персоной нон грата. Однако после этих картин был снят ряд других, которые стоит перечислить хотя бы из-за имен их создателей и исполнителей:

²²⁴ Так называемые «певческие фильмы» (Sängerfilme).

- 1934 год: «Голубка» («La paloma»), режиссер Карл-Хайнц Мартин, композиторы Вилль Майзель и Фриц Домина, в главных ролях Чарльз Кулльман и Джесси Вирог. Мелодрама об испанских морях, довольно высоко оцененная за ее художественный уровень;

- 1935 год: «Не забывай меня» («Vergiss mein nicht»), режиссер Аугусто Дженина, композитор Алоис Мелихар (лейтмотивом служит известная песня Эрнесто де Куртиса «Не забывай меня»), в главных ролях Беньямино Джильи и Магда Шнайдер;

- «Песня о любви» («Liebeslied»), режиссер Фриц Петер Бух, композитор Ганс-Отто Боргман, в главных ролях Алессандро Дзилиани и Карола Хён;

- «Я люблю всех женщин» («Ich liebe alle Frauen»), режиссер Карл Ламач, композиторы Роберт Штольц и Вернер Шмидт-Бельке, в главных ролях Ян Кипура и Лин Дейерс;

- 1936 год: «Девушка в белом» («Mädchen in Weiss»), режиссер Виктор Янсон, композитор Тео Маккебен, в главных ролях Мария Чеботари и Иван Петрович;

- «Ты мое счастье» («Du bist mein Glück»), режиссер Карл-Хайнц Мартин, композитор Джузеппе Бечче, в главных ролях Беньямино Джильи и Иза Миранда;

- «Замок во Фландрии» («Das Schloss in Flandern»), режиссер Геза фон Больвари, композитор Франц Гротте, в главных ролях Марта Эггерт и Пауль Хартман;

- «Аве Мария» («Ave Maria»), режиссер Иоганнес Риман, композитор Алоис Мелихар, в главных ролях Беньямино Джильи и Кете фон Наги. На Венецианском кинофестивале 1936 года Джильи получил приз за лучшую роль;

- 1937 год: «Голос сердца» («Die Stimme des Herzens»), режиссер Карл-Хайнц Мартин, композиторы Джузеппе Бечче и Эрнесто де Куртис, в главных ролях Беньямино Джильи и Джеральдина Катт.

После этого периода высокой популярности «певческих фильмов» вышло всего несколько картин такого типа, причем часть была произведена совместно с Италией. Как и раньше, в них царил Беньямино Джильи, зато Ян Кипура и Марта Эггерт уже не появлялись. Впрочем, этой паре еще удалось обратить на себя внимание немецкой публики благодаря австрийскому фильму «Очарование богемы» («Zauber der Boheme»), который снял Геза фон Больвари по мотивам оперы Пуччини «Богема». В качестве места действия, как и в оригинале, был выбран Париж, но уже эпохи телефона и радио. В числе создателей и исполнителей ролей в этой картине – сплошь громкие имена. За музыку отвечал Роберт Штольц, сценарий написал мастер своего дела Эрнст Маришка, а снимались знаменитые актеры из Вены: Оскар Сима, Тео Линген и Рихард Романовски. Фильм был очень хорошо принят, хотя некоторые критики утверждали, что Кипура, хоть и великолепно поет, уступает Марте Эггерт в актерской игре. Берлинский «Фильм-курир» описывал картину, пользуясь исключительно суперлативами и отмечая, что она является «фанфарой, обращенной ко всем дистрибьюторам, владельцам кинотеатров и зрителям» (4 декабря 1957 года).

Большой популярностью, в том числе за границей, пользовались немецкие фильмы-ревью. Особенно много их снималось в последние годы мира и во время войны. Это отнюдь не случайно и объясняется двумя факторами. Во-первых, снимать подобные фильмы было очень дорого, и лишь переход кинопредприятий в руки государства позволил продюсерам идти на такие затраты, не беспокоясь о том, удастся ли их окупить; не стоит забывать, что все самые крупнобюджетные картины Третьего рейха появились лишь после огосударствления кинематографии. Во-вторых, в период войны вырос спрос на развлекательные фильмы. Стоит для полноты картины упомянуть хотя бы те, которые пользовались наибольшей популярностью: за 1939 год – «Люди из варьете» («Menschen vom Variété»; 1939, реж. Йозеф фон Баки) с участием знаменитой танцовщицы Ла Яны; «Кора Терри» («Kora Terry»; 1940, «Уфа», реж. Георг Якоби) с Марикой Рёкк и «Звезда Рио» («Stern von Rio»; 1940, «Тобис», реж. Карл Антон), тоже с Ла Яной и песней, надолго ставшей хитом эстрады (почти пол-Европы распевало ее на разных язы-

ках). Схожим успехом пользовалась песня из фильма «Корнблюменблау» («Kornblumenblau»; 1939).



Кадр из фильма «Кора Терри» (Марика Рёкк и Рудольф Прак)

Из числа фильмов-ревю невероятными кассовыми сборами могла похвастаться венская картина «Белая мечта» («Der weisse Traum») с участием известной танцовщицы Олли Хольцман и балетом на льду – режиссерский дебют Гезы фон Сиффры (дата премьеры – 5 октября 1942 года, Вена). В последние несколько месяцев существования Третьего рейха большой успех имел цветной (седьмой по счету) фильм «Уфа» «Девушка моей мечты» («Die Frau meiner Träume»). Это была последняя при нацистском режиме работа Георга Якоби, доверившего главную роль своей жене Марике Рёкк. Булат Окуджава писал о необычайной популярности

фильма в Грузии: «Это был трофейный фильм „Девушка моей мечты“ с потрясающей, неотразимой Марикой Рёкк в главной роли. Нормальная жизнь в городе приостановилась: все говорили о фильме, бегали на него каждую свободную минуту, по улицам насвистывали мелодии из этого фильма, и из распахнутых окон доносились звуки фортепиано все с теми же мотивчиками, завораживавшими слух тбилисцев. Фильм этот был цветной, с танцами и пением, с любовными приключениями, с комическими ситуациями. Яркое, шумное шоу, поражающее воображение зрителей в трудные послевоенные годы. Я лично умудрился побывать на нем около пятнадцати раз, и был тайно влюблен в роскошную, ослепительно улыбающуюся Марику...»²²⁵.

²²⁵ Цит. по: Дружба народов. 1986. № 10. С. 42–47.

Заключение

Кто из нас вспомнит сегодня, «кем был Ганс Йост, придворный писатель гитлеровского Рейха, обладатель многих титулов и званий, лауреат литературных премий, ведущий представитель коричневого Парнаса? Фигура бывшего председателя Имперской палаты кинематографии погружена в столь глубокое забвение, даже в родной Германии, что знаменитая варварская фраза „Когда я слышу слово «культура», я снимаю с предохранителя свой браунинг“ приписывается не ему, а Геббельсу, Гиммлеру или даже Герингу. Эти слова из пьесы Йоста „Шлагетер“, которые считаются примером самообличения режима, со временем стали общеизвестным символом отношения гитлеризма к духовной культуре и всякому умственному творчеству».

Приведенная цитата из эссе выдающегося специалиста по истории Германии нацистского периода Францишека Рышки²²⁶ наиболее кратко и выразительно передает распространенное до сих пор мнение о сущности культурной жизни Третьего рейха. Однако такое мнение, несомненно продиктованное эмоциями, не должно становиться основой для оценки всего, что происходило в области духовной культуры в Германии, когда ею правили национал-социалисты. Отношение гитлеризма к «сфере человеческой мысли и духовной жизни было гораздо более сложным»²²⁷. Конечно, сфера культуры была слишком важным элементом формирования взглядов и умонастроений немецкого общества, чтобы хозяева Третьего рейха могли относиться к ней легкомысленно. С другой стороны, и гитлеровская доктрина, и тоталитарное государство, которое сковывало свободную мысль, были не в состоянии оказывать плодотворное воздействие на художественное творчество.

Оценка результатов деятельности немецких кинематографистов, работавших в условиях нацистской системы и на благо этой системы, должна быть сложной; не следует ограничиваться однозначным осуждением всего, что выходило из съёмочных павильонов Третьего рейха. В гитлеровском кино было немало очень талантливых режиссеров и актеров, которые даже в условиях национал-социалистического режима старались следовать своим художественным принципам. Соответственно, в Третьем рейхе выходили не только плохие картины пропагандистского содержания.

В данной книге на первом плане был лишь один аспект, поскольку ее единственная цель состояла в том, чтобы показать, как функционировало кино в системе политической пропаганды гитлеризма. Но не стоит давать немецкому кино 1933–1945 годов только политическую оценку. Сама жизнь вносит коррективы в некоторые наши взгляды и суждения. Многие фильмы, особенно развлекательного характера, и поныне демонстрируются на экранах кинотеатров и телевизоров Германии и Австрии. В отрыве от реалий нацистского периода они смотрятся иначе, служат развлечению, напоминают о любимых актерах и нередко даже заставляют растрогаться.

²²⁶ Ryszka F. Literatura pod ciśnieniem historii. Katowice, 1967. S. 81.

²²⁷ Ibid. S. 82.

Приложение

Таблица 1. Художественные фильмы с бюджетом, превышающим 2,5 млн марок

Название фильма	Год завершения производства	Производитель	Режиссер	Стоимость производства (рейхсмарки)	Примечания
«Кольберг» («Kolberg»)	1945	«Уфа»	Файт Харлан	8 800 000	цветной
«Мюнхгаузен» («Münchhausen»)	1943	«Уфа»	Йозеф фон Баки	6 602 000	цветной
«Дядюшка Крюгер» («Ohm Krüger»)	1941	«Тобис»	Ганс Штайнхоф, Герберт Майш, Карл Антон	5 477 000	
«Великий король» («Der grosse König»)	1942	«Тобис»	Файт Харлан	4 779 000	
«Возвращение домой» («Heimkehr»)	1941	«Вин-фильм»	Густав Учицки	4 020 000	
«Рембрандт» («Rembrandt»)	1942	«Терра»	Ганс Штайнхоф	3 665 000	
«Отставка» («Die Entlassung»)	1942	«Тобис»	Вольфганг Либенайнер	3 600 000	
«Андреас Шлютер» («Andreas Schlüter»)	1942	«Терра»	Герберт Майш	3 438 000	
«Карл Петерс» («Carl Peters»)	1941	«Бавария»	Герберт Зельпин	3 190 000	
«Большая любовь» («Die grosse Liebe»)	1942	«Уфа»	Рольф Хансен	3 187 000	
«Удар по Баку» («Anschlag auf Baku»)	1942	«Уфа»	Фриц Кирхгоф	3 085 000	
«Филармонический оркестр» («Philharmoniker»)	1944	«Тобис»	Пауль Верховен	3 085 000	
«Венская кровь» («Wiener Blut»)	1942	«Форст-фильм»	Вилли Форст	3 049 000	
«Женщина моей мечты» («Die Frau meiner Träume»)	1944	«Уфа»	Георг Якоби	2 858 000	цветной
«Женщины все же лучшие дипломаты» («Frauen sind doch bessere Diplomaten»)	1941	«Уфа»	Георг Якоби	2 841 000	цветной
«Золотой город» («Die goldene Stadt»)	1942	«Уфа»	Файт Харлан	2 726 000	цветной
«Парацельс» («Paracelsus»)	1943	«Бавария»	Георг Вильгельм Пабст	2 709 000	
«Мелодия большого города» («Grosstadtmelodie»)	1943	«Берлин-фильм»	Вольфганг Либенайнер	2 645 000	
«Белый сон» («Der weisse Traum»)	1943	«Вин-фильм»	Геза фон Сиффра, Карл Хартль	2 620 000	
«Волшебная скрипка» («Die Zaubergeige»)	1944	«Бавария»	Герберт Майш	2 608 000	

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных, опубликованных в: *Albrecht G. Nationalsozialistische...* Op. cit. S. 417.

Таблица 2. Продукция немецких киностудий (полнометражные фильмы 1942–1945 годов)

Студия	Количество произведенных фильмов			
	1942	1943	1944	1945
Всего	64	83	74	72
В том числе в рамках совместного производства:				
с Японией	2	1	–	1
с Италией	1	–	–	–
«Уфа»	12	13	16	15
«Тобис»	13	19	12	16
«Бавария»	11	11	11	13
«Терра»	8	10	13	9
«Вин-фильм»	6	8*	9*	6*
«Берлин-фильм»	2	8	7	8
«Праг-фильм»	–	6**	6	2
Остальные студии	12	8	–	3

* В том числе один фильм, произведенный «Дойче Форст-фильмproduktion ГмбХ» по заказу «Вин-фильм».

** Первым фильмом, выпущенным студией «Праг-фильм», стала комедия «Небеса, мы наследуем замок» («Himmel, wir erben ein Schloss»; реж. Петер Пауль Брауэр). Его премьера состоялась в Мюнхене 16 апреля 1943 года.

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных, опубликованных в: *Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Berlin, 1950.*

Таблица 3. Кинотеатры Третьего рейха (в границах 1938 года) в 1934–1938 годах

Год	Количество	
	кинотеатров	мест в кинотеатрах
1934	4782	1 808 000
1935	5005	1 854 000
1936	5273	1 928 000
1937	5411	1 945 000
1938	5506	2 060 000

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных, опубликованных в профессиональных периодических изданиях.

Таблица 4. Посещаемость кинотеатров в избранных городах с населением более 50 тыс. человек в 1943 году (количество посещений на душу населения)

Город	Количество посещений	Город	Количество посещений
1. Мец	41,7	...Люксембург	21,7
2. Усти-над-Лабем	34,2	...Страсбург	21,7
3. Райхенберг	32,6	...Мюльхаузен	20,1
4. Бонн	31,6	...Билефельд	19,3
5. Бытом	31,4	...Штольп (Слупск)	18,8
6. Вена	30,6	...Мангейм	18,6
7. Алленштайн (Ольштын)	30,3	...Штеттин (Щецин)	18,3
8. Карлсбад	30,3	...Ганновер	17,2
...Магдебург	27,8	...Фрайбург-им-Брайсгау	17,1
...Ополе	27,6	...Гамбург	16,9
...Инсбрук	26,9	...Лeverкузен	16,0
...Гёттинген	26,3	...Мюнстер	13,5
...Кобленц	25,5	...Дортмунд	12,1
...Линц	25,3	...Позен (Познань)	11,8
...Гейдельберг	23,7	...Леслау (Вроцлавек)	8,2
...Тильзит	23,6	...Лодзь	7,9
...Катовице	23,5	136. Белосток	6,5
...Кёнигсберг	23,3	137. Сосновец	6,2
...Зальцбург	22,6	138. Гродно	5,2
...Мюнхен	22,5	139. Бендзин	2,7
...Висбаден	22,0		

Источник: Zahlen zur deutschen Filmwirtschaft 1939–1944. Berlin, 1945 (машинопись, автограф).

Таблица 5. Посещаемость кинотеатров в 28 городах на территории так называемого Великогерманского рейха (Grossdeutsches Reich) в 1933–1943 годах

Город	Количество посетителей кинотеатров (тыс.)		Посещения на душу населения города	
	1933	1943	1933	1943
Бытом	256,0	3169	12,3	31,4
Вена	210,6	59049	15,0	30,6
Бреслау (Вроцлав)	284,4	14828	8,3	23,5
Кёнигсберг	316,6	8673	8,6	23,2
Гляйвиц (Гливице)	496,0	2708	4,9	23,1
Лейпциг	291,4	16181	7,8	22,9
Саарбрюккен	226,9	3007	10,3	22,6
Дрезден	260,2	13733	8,2	21,8
Берлин	190,3	92800	11,5	21,4
Эльблонг	515,1	1813	4,9	21,1
Франкфурт-на-Майне	233,0	11402	8,8	20,6
Брауншвейг	514,3	3951	4,6	20,4
Золинген	302,3	2854	6,7	20,4
Киль	343,7	5561	7,4	20,3
Дармштадт	360,7	2316	6,9	20,1
Веймар	243,4	1295	10,9	19,6
Вормс	462,7	967	4,1	19,0
Карлсруэ	404,8	3234	5,0	17,0
Ольденбург	545,3	1336	3,7	16,9
Любек	332,9	2583	5,8	16,7
Кёльн	160,0	11446	9,4	15,9
Вюрцбург	265,6	1647	6,1	15,3
Нюрнберг	221,1	5675	6,3	13,4
Оберхаузен	179,1	2499	7,3	13,0
Эссен	156,6	8109	7,9	12,2
Бохум	150,4	3072	6,5	10,1
Дюссельдорф	121,1	5322	8,8	9,8
Вупперталь	150,9	3796	6,2	9,4

Источник: Zahlen zur deutschen Filmwirtschaft 1939–1944. Berlin, 1945 (машинопись, автограф).

Таблица 6. Посещение кинотеатров в крупных городах Рейха в 1942–1944 годах

Город	Количество посетителей (тыс.)			
	октябрь 1942	октябрь 1943	март 1944	август 1944
Берлин	9186	8188	4712	4935
Вена	4835	5665	5540	4064
Гамбург	3355	1325	1770	1528
Мюнхен	1501	1337	1610	671
Кёльн	1587	776	739	617
Лейпциг	1424	1449	857	1155
Эссен	1004	650	698	538
Лодзь	342	454	548	436
Дрезден	1133	1247	1279	1333
Бреслау (Вроцлав)	1233	1379	1438	1274
Франкфурт-на-Майне	1002	627	362	501
Дортмунд	958	544	572	478
Дюссельдорф	742	377	383	331

Источники: Zahlen zur deutschen Filmwirtschaft 1939–1944. Berlin, 1945 (машинопись, автограф); BA. R 109 II. Vol. 66: Deutsche Filmvertriebs GmbH. V. 1.12.1944 (совершенно секретно).

Таблица 7. Количество кинотеатров или пунктов кинопоказов в крупных городах Рейха в 1942–1944 годах

Город	Октябрь 1942	Октябрь 1943	Март 1944
Берлин	399	357	251
Вена	221	221	221
Гамбург	117	51	55
Мюнхен	78	77	78
Кёльн	44	18	22
Лейпциг	48	48	33
Эссен	42	26	29
Лодзь	13	13	14
Дрезден	35	36	36
Бреслау (Вроцлав)	38	36	37
Франкфурт-на-Майне	53	53	47
Дортмунд	31	21	22
Дюссельдорф	27	16	16

Источник: Zahlen zur deutschen Filmwirtschaft 1939–1944. Berlin, 1945 (машинопись, автограф).

Таблица 8. Посещение кинотеатров Третьего рейха («Старый рейх» в границах 1938 года)

Год (1 апреля — 31 марта)	Количество посещений
1928/1929	352 500 000
1932/1933	238 400 000
1933/1934	244 900 000
1934/1935	259 400 000
1935/1936	303 900 000
1936/1937	361 600 000
1937/1938	396 400 000
1938/1939	447 100 000*

* Данные за сезон 1938/1939 касаются только территории Рейха до аннексий (Altreich). С учетом Австрии, Судетской области, а также Клайпеды число кинозрителей достигало 470 млн.

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных, опубликованных в киножурналах.

Таблица 9. Посещение кино в ряде стран мира за 1938 год

Страна	Количество посещений кинотеатров	
	всего	на одного жителя в течение года
США	4 420 000 000	34,2
Великобритания	988 000 000	21,0
Канада	130 000 000	11,8
Бельгия	88 000 000	11,0
Франция	338 000 000	8,0
Германия	400 000 000	6,0
Италия	255 000 000	6,0
Япония	300 000 000	3,0
СССР	288 000 000	1,7

Источник: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1939. Berlin, 1939. S. 205.

Таблица 10. Количество американских и немецких фильмов, показанных в избранных странах Европы, по немецким данным за 1938 год

Страна	Фильмы из США	Фильмы из Германии
Германия	35	–
Франция	220	20
Нидерланды	340	80
Бельгия	320	80
Дания	205	30
Швеция	185	20

Источник: *Drewniak B. Der deutsche Film 1938–1945. S. 816.*

Таблица 11. Иностраные полнометражные фильмы на экранах кинотеатров Третьего рейха в 1933–1938 годах

Страна-производитель	Число фильмов по годам					
	1933	1934	1935	1936	1937	1938
США	64	41	41	28	39	35
Австрия	8	9	17	17	14	*
Франция	9	8	14	8	8	10
Великобритания	–	7	6	2	2	3
Чехословакия	3	8	5	4	5	3
Венгрия	4	2	2	3	3	2
Италия	3	–	2	1	3	7
Польша	–	1	3	–	2	1
Дания	1	2	–	–	–	1
Нидерланды	–	–	1	1	–	–
Япония	–	–	–	–	1	–
Швейцария	–	2	2	–	–	–
Швеция	–	1	3	–	1	–
Всего	92	81	96	64	78	62

* Цифра включена в число немецких фильмов, показанных за этот год.

Источник: Jahrbuch der Reichifilmkammer 1939. Berlin, 1939. S. 201.

Таблица 12. Иностранные художественные фильмы, допущенные к показу комитетом киноцензуры (*Filmprüfstelle*)

Страна	1941	1942	1943	1944
США	–	–	–	–
Франция	–	4	5	–
Великобритания	–	–	–	–
Италия	9	21	8	4
Остальные	5	5	10	9

Источник: данные официальной немецкой статистики.

Таблица 13. Режиссеры, снявшие наибольшее количество полнометражных фильмов (10 и более)

Режиссер	Производители фильмов	Количество фильмов по годам													
		1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	Всего
Карл Безе	Разные	9	9	5	4	4	6	3	1	3	—	3	1	1	49
Геца фон Больвари	Разные австрийские и немецкие студии	4	2	4	4	4	3	2	3	2	2	2	1	2	35
Эмерих В. Эмо	Разные студии, чаще всего австрийские	2	5	5	5	5	2	2	1	1	1	3	1	—	33
Ганс Делпе	Разные; с 1937 года — преимущественно «Уфа» и «Тобис»	—	4	4	4	5	2	3	1	2	1	2	2	1	31
Георг Якоби	Разные; с 1935 года — преимущественно «Уфа»	4	7	4	3	4	2	1	1	2	—	1	1	—	30
Карл Ламач	Разные; прежде всего «Ондра-Ламач-фильм»	3	6	5	6	6	1	—	—	—	—	—	—	—	27
Артур М. Рабенальт	Разные; прежде всего «Терра»	—	4	1	2	1	1	3	3	2	2	2	2	2	25
Ганс Церлетт	Разные; прежде всего «Ойфонофильм» и «Бавария»	—	1	2	4	3	3	2	1	1	3	2	1	2	25
Иоганнес Мейер	Разные	3	4	1	2	1	3	3	—	1	2	1	1	2	25
Карл Фрелих	Собственная студия и «Уфа»	3	3	3	4	1	3	1	1	1	1	—	2	1	23
Эрих Вашнек	Разные; прежде всего «Фанал-фильм» и «Уфа»	2	3	2	2	3	2	2	3	—	—	2	1	1	23
Эрих Энгель	Разные; прежде всего «Клагеман-фильм»	1	2	2	2	1	1	4	1	—	2	2	1	2	21
Франц Зейц	Разные; прежде всего «Бавария»	4	5	2	4	1	2	2	—	—	1	—	—	—	21
Файт Харлан	Разные	—	—	2	4	3	2	2	1	1	2	1	1	1	20
Герхард Лампрехт	Разные; прежде всего «Уфа»	3	2	3	1	2	1	2	1	1	1	1	—	2	20
Герберт Зельпин	Разные	2	3	2	3	2	2	1	2	1	1	1	—	—	20
Роберт А. Штеммле	Разные	—	5	—	2	2	2	1	2	1	1	2	—	2	20
Карл Антон	Чаще всего «Тобис»	—	—	—	2	—	1	1	1	2	2	3	1	4	17
Юрген фон Альтен	Разные	—	—	—	2	3	1	3	3	3	—	1	—	—	16
Фриц Петер Бух	Разные	—	—	1	7	—	—	2	1	2	—	1	1	1	16
Губерт Маришка	Разные студии, чаще всего австрийские	—	—	—	1	2	—	3	2	2	—	4	1	1	16
Карл Риттер	«Уфа»	—	—	—	2	3	2	2	1	3	1	1	1	—	16
Герберт Майш	Разные	—	—	1	2	2	4	1	1	1	1	—	2	—	15
Пауль Мартин	До 1939 года «Уфа»; позже — разные другие студии	—	—	1	1	2	2	2	1	1	1	2	2	—	15
Йо Стёкель	Разные; прежде всего «Бавария»	—	—	—	1	1	3	2	2	1	1	2	1	1	15
Фриц Кирхгоф	Разные; прежде всего «Уфа»	—	—	—	—	3	2	3	—	—	2	1	2	1	14
Виктор Туржанский	Разные	—	—	1	1	—	3	2	2	1	—	2	1	1	14
Пауль Верховен	Чаще всего «Тобис»	—	—	—	—	1	2	3	1	—	3	1	2	1	14
Вольфганг Либенайнер	Разные; прежде всего «Тобис»	—	—	—	—	2	3	1	2	2	1	1	—	1	13
Тео Линген	Разные	—	—	—	—	—	—	1	2	3	1	2	1	3	13
Карл-Хайнц Мартин	Разные	—	1	2	2	3	3	1	—	—	—	—	—	1	13
Виктор Янсон	Разные	3	2	3	2	2	—	1	—	—	—	—	—	—	13
Эрих Энгельс	Разные; с 1939 года — «Терра»	2	1	1	1	1	1	2	—	1	1	1	1	—	13
Вилли Форст	Разные; с 1936 года — «Форст-фильм»	1	1	1	2	1	—	2	1	—	1	1	—	1	12
Гарри Пиль	Преимущественно «Ариэль-фильм»	2	2	1	2	1	2	—	—	—	—	1	—	1	12
Ганс Швейкарт	Преимущественно «Бавария»	—	—	—	—	—	1	2	2	1	—	1	2	3	12
Георг Зох	Разные	1	4	1	2	—	—	2	2	—	—	—	—	—	12
Петер П. Брауэр	Чаще всего «Уфа», «Терра», «Праг-фильм»	—	—	—	—	—	3	1	—	3	1	2	1	—	11
Хайнц Пауль	Разные	—	2	2	3	1	1	—	—	—	—	—	2	—	11
Фред Сауэр	Разные	2	4	1	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	11
Карл Хартль	Преимущественно «Уфа» и «Вин-фильм»	1	2	1	2	1	1	—	—	—	1	1	—	—	10
Вернер Клинглер	Разные; прежде всего «Тобис»	—	—	—	1	—	1	1	1	1	—	1	3	1	10
Вернер Хохбаум	Разные	1	1	2	3	1	1	1	—	—	—	—	—	—	10
Иоганн Александр Хюблер-Кала	Разные	1	1	5	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10

Таблица 14. Актеры, сыгравшие наибольшее количество ролей в фильмах Третьего рейха

Актер	Количество ролей в художественных фильмах по годам													
	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	Всего
Клаус Польш	5	11	11	9	7	8	8	16	6	10	9	9	2	112
Герхард Дамман	9	11	7	13	15	13	16	9	8	3	6	4	1	105
Пауль Хенкельс	11	17	8	13	5	4	4	5	3	9	5	5	8	97
Тео Линген	15	17	11	9	9	8	5	8	4	3	3	1	3	96
Альберт Флорат	2	4	3	8	9	10	14	11	6	9	5	8	7	96
Фриц Одемар	11	17	10	4	6	5	4	6	7	5	7	4	6	92
Эрих Дункус	2	3	8	8	16	13	10	7	5	6	4	4	5	91
Оскар Сима	7	14	11	9	8	6	2	5	5	3	5	6	4	85
Вальтер Штейнбек	13	11	12	11	8	10	6	1	5	5	2	—	—	84
Хуберт фон Мейеринк	8	7	15	7	7	6	9	8	3	5	2	1	5	83
Пауль Бильдт	—	3	6	6	12	11	12	10	4	7	4	—	8	83
Макс Гюльсторф	11	11	9	7	3	6	5	5	5	3	7	7	2	81
Франц Вебер	3	12	3	7	4	7	4	6	7	9	8	6	5	81
Пауль Вестермейер	7	10	6	12	12	13	6	6	5	3	—	3	3	81
Ганс Лейбельт	2	6	8	10	6	10	6	9	8	3	5	4	3	80
Пауль Хёрбигер	9	11	7	6	6	6	10	5	2	5	2	3	1	73
Рудольф Платте	4	13	3	9	11	8	8	8	3	1	2	1	—	71
Якоб Тидтке	12	18	4	3	4	2	4	3	4	2	3	5	7	71
Лео Пойкерт	1	7	1	3	10	6	11	7	9	5	10	—	—	70
Йозеф Эйхайм	5	6	6	8	10	4	4	5	5	3	8	3	2	69
Карл Плаген	6	17	5	10	7	7	4	2	3	2	3	1	2	69
Франц Шафхейтлин	1	2	7	4	2	4	7	5	5	7	8	8	9	69
Фриц Камперс	15	5	2	6	3	4	6	6	3	3	5	7	4	69
Эрнст Ротмунд	3	6	7	9	7	9	5	5	3	8	3	—	2	67
Антон Поинтнер	8	8	6	9	8	6	9	3	1	3	2	2	1	66
Оскар Сабо	9	3	7	3	2	4	11	8	6	2	4	5	2	66
Франц Вильгельм Шрёдер-Шром	5	9	8	9	8	7	7	5	2	—	1	—	5	66
Эрнст Вальдов	—	—	3	9	10	6	7	6	3	4	6	6	6	66
Ариберт Вешер	2	9	8	9	6	6	8	2	3	3	1	3	6	66
Эдуард фон Винтерштайн	6	5	7	3	9	6	11	4	4	2	4	3	1	65
Эрнст Бемер	11	14	10	13	13	3	—	—	—	—	—	—	—	64
Карл Ханнеман	2	4	1	4	6	8	8	6	1	5	3	8	7	64
Пауль Рекопф	7	9	8	8	3	7	3	2	5	2	4	4	1	63
Густав Вальдау	2	7	6	4	5	6	5	8	4	6	6	2	2	63
Ганс Герман Шауфус	8	9	4	3	3	3	4	4	5	6	1	4	6	60
Вилли Шур	6	12	4	8	8	9	10	3	—	—	—	—	—	60

Таблица 15. Зарботки ведущих киноактеров в 1941–1943 годах

Актер/актриса	Среднегодовой заработок (рейхсмарки)
Ганс Альберс	238 666
Генрих Георге	214 033
Ганс Мозер	209 890
Ойген Клёпфер	169 444
Вилли Биргель	140 000
Паула Вессели	130 000
Эмиль Яннингс	125 000
Вилли Фрич	122 220
Пауль Хёрбигер	119 387
Йени Йуго	91 867
Карл Людвиг Диль	91 667
Харальд Паульсен	91 100
Фердинанд Мариан	87 130
Виктор Штааль	84 013
Кристина Зёдербаум	83 557
Вернер Краус	83 300
Эвальд Бальзер	80 853
Бригитта Хорней	80 000
Ольга Чехова	80 000
Хильда Краль	79 667
Аттила Хёрбигер	77 333
Ганс Хольт	75 222
Густав Фрёлих	72 517
Ганс Зёнкер	72 140

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных из: *Albrecht G. Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme der Dritten Reichs.* Stuttgart, 1969.

Таблица 16. Производство полнометражных фильмов в Третьем рейхе в 1933–1945 годах

Год	Количество фильмов
1933	114
1934	129
1935	92
1936	112
1937	94
1938	114*
1939	118
1940	89
1941	71
1942	64
1943	83
1944	75
1945	20**

* С этого года учитываются и фильмы, произведенные в Австрии.

** Без учета еще 52 фильмов, которые находились на разных этапах производства.

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных из: *Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950.* Berlin, 1950.

Таблица 17. Цветные полнометражные фильмы Третьего рейха

Фильм	Год выпуска	Производитель	Режиссер
«Женщины все же лучшие дипломаты» («Frauen sind doch bessere Diplomaten»)	1941	«Уфа»	Георг Якоби
«Золотой город» («Die goldene Stadt»)	1942	«Уфа»	Файт Харлан
«Ванна в сарае» («Das Bad auf der Tanne»)	1943	«Тобис»	Фолькер фон Колланде
«Мюнхгаузен» («Münchhausen»)	1943	«Уфа»	Йозеф фон Баки
«Иммensee» («Immensee»)	1943	«Уфа»	Файт Харлан
«Жертвенный путь» («Opfergang»)	1944	«Уфа»	Файт Харлан
«Женщина моей мечты» («Die Frau meiner Träume»)	1944	«Уфа»	Георг Якоби
«Улица Большая Свобода, 7» («Grosse Freiheit Nr. 7»)	1944	«Уфа»	Хельмут Койтнер
«Кольберг» («Kolberg»)	1945	«Уфа»	Файт Харлан
«Летучая мышь» («Die Fledermaus»)	1945*	«Терра»	Геза фон Больвари
«Прекрасный день» («Ein toller Tag»)	1945**	«Уфа»	Оскар Фриц Шульц
«Венские девушки» («Wiener Mädchen»)	1945*	«Вин-фильм»	Вилли Форст
«Мы оба любили Катарину» («Wir beide liebten Katharina»)	1945**	«Терра»	Артур Мария Рабенальт
«Шива и цветок виселицы» («Shiwa und die Galgenblume»)	1945**	«Праг-фильм»	Ганс Штайнхоф
«Кукловод» («Der Puppenspieler»)	1945**	«Уфа»	Альфред Браун

* Фильмы, завершенные после войны.

** Незавершенные фильмы.

Источник: *Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Berlin, 1950.*

Таблица 18. Немецкое «Еженедельное обозрение» («Wochenschau») на оккупированных территориях и за границей (апрель 1944 года)

Страна	Количество высланных копий	Язык	Количество охваченных кинотеатров	Общее количество кинотеатров в стране
Бельгия	123	60 на французском, 63 на немецком	783	788
Болгария	14	14 на болгарском	215	260
Дания	18	18 на датском	84	355
Финляндия	10	10 на финском	105	437
Генерал-губернаторство	53	22 на немецком, 27 на польском, 4 на украинском	184	200
Греция	7	7 на греческом	55	138
Нидерланды	49*	49 на голландском	400	403
Хорватия	14	13 на хорватском, 1 на немецком	108	171
Норвегия	6	6 на норвежском	40	270
СССР, восточные территории (Ostgebiete)	26	6 на немецком, 5 на латышском, 5 на литовском, 4 на эстонском, 3 на белорусском, 3 на русском	200	200
Португалия	4	4 на португальском	18	226
Протекторат Богемии и Моравии	71**	71 на немецком	574	1183
Сербия	11	4 на немецком, 7 на сербском	121	155
Швеция	10	10 на шведском	261	2177
Швейцария	19	13 на немецком, 6 на французском	112	321
Турция	2	2 на турецком	5	157
Венгрия	38	3 на немецком, 35 на венгерском	617	764

* В Нидерландах дополнительно показывали «Голландские новости» («Hollandsch Nieuws»).

** В Протекторате также показывали хронику «Актуалита» («Aktualita»).

Источник: *BA. R 109 II. Vol. 49.*

Таблица 19. Экранизации литературных и сценических произведений

Год	Литературные произведения*			Сценические произведения**		
	Немецкие	Иностранные	Всего	Немецкие	Иностранные	Всего
1933	17	2	19	7	3	10
1934	23	4	27	14	7	21
1935	15	2	17	16	5	21
1936	24	6	30	19	3	22
1937	26	10	36	18	5	23
1938	29	5	34	19	5	24
1939	30	4	34	16	4	20
1940	17	1	18	19	1	20
1941	12	–	12	13	1	14
1942	14	1	15	9	1	10
1943	12	1	13	14	7	21
1944	15	1	16	13	1	14
1945***	15	2	17	8	1	9
Всего	249	39	288	185	44	229

* Романы, новеллы, рассказы.

** Драмы, комедии, фарсы.

*** С учетом фильмов, находившихся на стадии производства.

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе данных из следующего издания: *Bauer A. Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Berlin, 1950.*

Таблица 20. Немецкие фильмы, чаще всего демонстрировавшиеся в кинотеатрах

Фильм	Год выпуска	Производитель	Режиссер	Примечания
«Черные розы» («Schwarze Rosen»)	1935	«Уфа»	Пауль Мартин	
«Предатель» («Verräter»)	1936	«Уфа»	Карл Риттер	
«Идеальный муж» («Der Mustergatte»)	1937	«Имаготон-фильм»	Вольфганг Либенайер	
«Отчизна» («Heimat»)	1938	«Студио-Фрелих»	Карл Фрелих	
«Роберт Кох, борец со смертью» («Robert Koch, der Bekämpfer des Todes»)	1939	«Тобис»	Ганс Штайнхоф	
«Среди шумного бала» («Es war eine rauschende Ballnacht»)	1939	«Студио-Фрелих»	Карл Фрелих	
«Почтмейстер» («Postmeister»)	1940	«Вин-фильм»	Густав Учицки	
«Еврей Зюсс» («Jud Süß»)	1940	«Терра»	Файт Харлан	
«Концерт по заказам» («Wunschkonzert»)	1940	«Кине-альянс»	Эдуард фон Борсоди	
«Дядюшка Крюгер» («Ohm Krüger»)	1941	«Тобис»	Ганс Штайнхоф	
«Золотой город» («Die goldene Stadt»)	1942	«Уфа»	Файт Харлан	цветной
«Большая любовь» («Die grosse Liebe»)	1942	«Уфа»	Рольф Хансен	
«Великий король» («Der grosse König»)	1942	«Тобис»	Файт Харлан	
«Свадьба в Бэрэнхофе» («Hochzeit auf Bärenhof»)	1942	«Уфа»	Карл Фрелих	
«Рембрандт» («Rembrandt»)	1942	«Терра»	Ганс Штайнхоф	
«Венская кровь» («Wiener Blut»)	1942	«Форст-фильм»	Вилли Форст	
«Белая мечта» («Der weisse Traum»)	1943	«Вин-фильм»	Геза фон Сиффра	
«Иммensee» («Immensee»)	1943	«Уфа»	Файт Харлан	цветной
«Цирк Ренц» («Zirkus Renz»)	1943	«Терра»	Артур Мария Рабенальт	
«Тонелли» («Tonelli»)	1943	«Бавария»	Виктор Туржанский	
«Мюнхгаузен» («Münchhausen»)	1943	«Уфа»	Йозеф фон Баки	цветной
«Женщина моей мечты» («Die Frau meiner Träume»)	1944	«Уфа»	Георг Якоби	цветной
«Шраммели» («Schrammeln»)	1944	«Вин-фильм»	Геза фон Больвари	

Источник: собственные подсчеты автора, выполненные на основе документов Немецкого центрального архива в Потсдаме (DZA Potsdam) и данных, опубликованных в журнале «Фильм-курир».

Схема 1. Схема аппарата управления кино в структуре НСНПП (Reichsamltsleitung Film der NSDAP) на 1935 год



Перечень 1. Малые кинопредприятия (производители художественного кино) в 1939 году

- Ако-фильм ГмбХ / Aco-Film GmbH
- Эмо-фильм ГмбХ / Emo-Film GmbH (Вена)
- Ойфоно-фильм ГмбХ / Euphono-Film GmbH
- Майестик-фильм ГмбХ / Majestic-Film GmbH
- Тонфильмстудио Карл Фрелих / Tonfilmstudio Carl Froelich (в составе «Уфа»)
- Георг Витт-фильм ГмбХ / Georg Witt Film GmbH (Мюнхен)
- Тонлихт-фильм ГмбХ П. Остермайер / Tonlicht Film GmbH P. Ostermayer (Мюнхен)
- Дойче Форст-фильмпроизводств ГмбХ / Deutsche Forst Filmproduktion GmbH (Вена)
- Германия-фильм ГмбХ / Germania Film GmbH (Мюнхен)
- Алгефа-фильм ГмбХ / Algefa Film GmbH (Вена)
- Рольф Рандольф-фильм ГмбХ / Rolf Randolph Film GmbH
- Кине-альянс тонфильм производств ГмбХ / Cine-Allianz Tonfilm Produktion GmbH (Мюнхен)
- Итала-фильм СА Ром-Берлин / Itala-Film SA Rom-Berlin
- Арнольд & Рихтер КГ / Arnold & Richter KG (Мюнхен)
- Клагеман-фильм ГмбХ / Klagemann Film GmbH
- Луис Тренкер-фильм ГмбХ / Luis Trenker Film GmbH

Мондиаль-фильм / Mondial-Film (Вена)
ФДФ (Фабрикацион дойчер-фильме ГмбХ) / FDF (Fabrikation Deutscher Filme GmbH)
Фаналь-фильмпроизводств / Fanal-Filmproduktion
Герберт Кёрёси (Бетке-фильмпроизводств) / Herbert Körösi (Bethke Filmproduktion)
Штирия-фильм ГмбХ / Styria Film GmbH (Вена)
Минерва-фильм / Minerwa Film
Астра-фильм ГмбХ / Astra Film GmbH
Дека-фильм ГмбХ / Deka-Film GmbH
Источник: *Drewniak B. Der deutsche Film 1938–1945. S. 23.*

Перечень 2. Руководители киноконцернов и их важнейшие сотрудники (апрель 1944 года)

«УФА»

Глава компании: Хайнц Такман.

Руководитель производства: Вольфганг Либенайнер.

Режиссеры по годовому контракту: Йозеф фон Баки, Альфред Браун, Харальд Браун, Карл Фрелих, Файт Харлан, Георг Якоби, Герберт Майш.

Режиссеры по индивидуальному договору: Карл Безе, Фриц Кирхгоф, Герхард Лампрехт, Виктор Туржанский, Альфред Вейденман, Ульрих Эрфурт.

Операторы по годовому контракту: Роберт Баберске, Карл Хоффман, Вернер Крин, Рейнар Кунце, Эккехард Кират, Александр фон Лагорио, Бруно Монди, Константин Ирмен-Чет, Франц Веймайр.

Композиторы: Ганс-Отто Боргман, Вернер Айсбрэннер, Франц Гротте, Георг Хенцшель, Людвиг Шмидсерер, Норберт Шульце, Вольфганг Целлер, Винфрид Циллиг.

«ТОБИС»

Глава компании: Карл Юлиус Фрицше.

Руководитель производства: Эвальд фон Демандовски.

Режиссеры: Карл Антон, Эрих Энгель, Вернер Клиנגлер, Тео Линген, Гюнтер Риттау, Вольфганг Штаудте, Пауль Верховен.

Операторы: Фридль Бен-Грунд, Георг Брукбауэр, Эдуард Хеш, Ойген Клагеман, Эдуард Мейер, Фриц Арно Вагнер.

Композиторы: Тео Маккебен, Вернер Шмидт Бёльке, Адольф Штеймель, Вольфганг Целлер, Герберт Виндт, Эрнст Фишер, Алоис Мелихар.

«БАВАРИЯ»

Глава компании: Гербелль Эрих Вальтер.

Руководитель производства: Гельмут Шрайбер.

Режиссеры по годовому контракту: Эрих Энгель, Йо Стёкель, Ганс Швейкарт, Ганс Гельмут Церлетт, Роберт А. Штеммле.

Режиссер по индивидуальному договору: Виктор Туржанский.

Операторы: Эрих Клаунигк, Франц Кох, Генрих Шнакерц, Бруно Штефан, Андор фон Барси.

Операторы (просветительские фильмы): Альберт Хёхт, Ойген Шумахер, Густав Вайс.

Композиторы: Оскар Вагнер, Лео Лю.

«ТЕРРА»

Глава компании: Рудольф Шмидт.

Руководитель производства: Альф Тейхс.

Режиссеры по годовому контракту: Хайнц Рюман, Артур Мария Рабенальт, Хельмут Койтнер, Болеслав Барлог, Вальтер Певас-Шульц.

Режиссер по индивидуальному договору: Эрих Энгельс, Ганс Штайнхоф, Геза фон Больвари, Гельмут Вайс.

Операторы по годовому контракту: Альберт Бениц, Эвальд Дауб, Эрнст Вильгельм Фидлер, Вилли Винтерштайн, Рихард Ангст, Вилли Куле.

Оператор по индивидуальному договору: Георг Краузе.

Композиторы: Франц Гроте, Вернер Бохман.

«ВИН-ФИЛЬМ»

Глава компании: Фриц Хирт.

Руководитель производства: Карл Хартль.

Режиссеры: Геза фон Больвари, Эдуард фон Борсоди, Геза фон Сиффра, Вилли Форст, Макс В. Киммих, Герхард Менцель, Ганс Тимиг, Густав Учицки.

Режиссеры (просветительские фильмы): Эрнст Хуллуб, М. Казер, К. фон Ландау, Петер Штайгервальд, Карл фон Цигельмайер.

Операторы: Гюнтер Андерс, Ганс Шнеебергер, Ян Сталлих, Герберт Тальмейер.

Операторы (просветительские фильмы): Карл Курцмайер, Вальтер Лах, Йозеф Пуцек, Богумил Вих.

Композиторы: Нико Досталь, Михаэль Яри, Карл фон Пауспертль, Антон Профес, Вилли Шмидт-Гентнер.

Источник: собственный перечень автора, составленный на основе отчетов концернов: ВА. R 55. № 662. S. 48 и след.

Выборочный библиографический список с комментариями

Нет причин предъявлять читателю многостраничный список использованных нами источников и трудов. Несколько десятилетий изучения культуры современной Германии и работы над смежными темами не могли не увенчаться накоплением внушительного корпуса протудированных источников – рукописных и машинописных, а также многочисленных исследований и, конечно, кинодокументов. Перечисление их заняло бы здесь слишком много места. Тем, кто желает погрузиться в подробности, я бы посоветовал свою монографию, в которой информация об источниках и литературе представлена полнее: *Drewniak B. Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf, 1987.*

Если читателей заинтересуют проблемы польско-немецких отношений в более широкой культурной и политической перспективе, они могут обратиться к изданию: *Deutsch-polnische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart: Bibliographie 1900–1998 / Hrsg. von A. Lawaty, W. Mincer unter Mitwirkung von Anna Domańska. Wiesbaden, 2000. Bd. 1–4.* (особенно к третьему тому: Sprache, Literatur, Kunst, Musik, Theater, Film, Rundfunk, Fernsehen).

Перечень архивных источников к первому изданию

(для порядка в примечаниях к новому изданию сохранены старые шифры)

Рукописные архивные источники (в скобках указаны сокращения)

Deutsches Zentralarchiv Potsdam (DZA-Potsdam)

Фонд: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (PROMI)

Staatsarchiv Magdeburg (SA-Magdeburg)

Фонд: Oberpräsidium von Sachsen

Regierungspräsident Merseburg

Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN-Warszawa)

Фонды: Ministerstwo Spraw Zagranicznych

Ambasada RP w Berlinie

Regierung des Generalgouvernements

Archiwum Zakładu Historii Partii w Warszawie (AZHP-Warszawa)

Фонд: Delegatura Rządu RP na Kraj

Машинописные архивные источники

Österreichische National-Bibliothek (Theatersammlung) – Wien

Кинопрограммы, издания по случаю выхода фильмов

Staatliches Filmarchiv der DDR – Berlin

Кинопрограммы, фотографии, архив прессы

Státní ústřední archiv v Praze

Zahraniční Tiskový Archiv (архив прессы)

Deutsche Akademie der Künste – Theaterabteilung – Berlin (архив прессы)

Institut für Filmwissenschaft – Berlin (архив прессы и картотека кинематографистов)

Дополнения ко второму изданию

Архивы в Польше: Гданьск, Познань, Катовице, Краков, Вроцлав, Олыштын, Бельско-Бяла, Лодзь, Щецин

Filmoteka Polska – Warszawa

Архивы в Германии:

Bundesarchiv Koblenz (BA), в том числе фонды:

Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (R55)

Reichsschrifttumskammer

Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft

Reichsfilmintendanz

Universum-Film (Ufa)

Kanzlei Rosenberg

Reichskanzlei

Persönliche Adjutantur des Führers

Fimlarchiv (Koblenz – Festung Ehrenbreitstein)

Staatsarchiv Hamburg

Staatliche Pressestelle Hamburg

Universität Hamburg

Theatersammlung

Forschungsstelle für die Geschichte des Nationalsozialismus-Hamburg

Kunstberichte: C.V. Krogmann, E. Lüth

Deutsches Institut für Filmkunde – Frankfurt am Main

Deutsche Bücherei – Leipzig

Комплект текстов, сопровождающих отдельные художественные фильмы

Politisches Archiv des Auswärtiges Amtes (Bonn) – Акты дипломатических представительств

Каталоги, описи и альманахи

Agfa-Sportfilme 16 mm (Agfa, 1939); Almanach der Filmschaffenden – Filmdarsteller und Filmdarstellerinnen (Berlin, 1943); *Bauer A.* Deutscher Spielfilm-Almanach 1929–1950. Neuauflage, München, 1976; Berliner Theater-Almanach / Hrsg. Axel Kaun. Berlin, 1941; *Bucher P.* Wochenschau und Dokumentar filme 1895–1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm Verleihkopien). Koblenz, 1984 (Bundesarchiv); Das Filmschaffen in Deutschland 1935 bis 1939 (на правах рукописи, только для служебного пользования) / Bearb. A. Jason. Berlin, 1940; Das Filmschaffen in Deutschland 1940 (на правах рукописи, только для служебного пользования) / Bearb. A. Jason. Berlin, 1941; Das Filmschaffen in Deutschland 1941 (на правах рукописи, только для служебного пользования) / Bearb. A. Jason. Berlin, 1942; Der deutsche Film auf der VI. Internationalen Filmkunstausstellung Venedig 1938; Der deutsche Film, Erste Staffe. Berlin, 1942; Der deutsche Film 1945; Kleines Film-Handbuch für die deutsche Presse. Berlin; Der Sport im Spielfilm. Eine Dokumentation zusammengestellt und mit kritischen Anmerkungen versehen von Hans C. Blumenberg / Herausgegeben und eingeleitet von H. Hoffmann. Oberhausen, 1970; Der Terra-Beleuchter. Bilder und Berichte zu neuen Terra-Filmen. Berlin, 1942; Deutsche Filme. Venedig, 1936; Deutsche Film-Kunst 1942/43, Erste Staffel (DFG); Deutsche Film-Kunst 1943/44 (DFG); Deutsche Filmkunst 1945. Das Vertriebsprogramm 1945 der Deutschen Filmvertriebsgesellschaft; Dokumentarfilme (каталог в BA Koblenz, рукопись); Filme der Deutschen Reichspost, herausgegeben von der Reichspost-Filmstelle (1939–

1941; машинопись); Filme und Rundfunkreportagen als Dokumente der deutschen Sportgeschichte von 1907–1945, herausgegeben von Hans-Joachim Teichler und Wolfgang Meyer-Ticheloven. Schorndorf, 1982; Filmfahrt in die Rheinlande. Berlin, 1930; Filmfreund, Aktueller Filmbericht 1939–1940. Berlin, 1939; Film-Verzeichnis 1941; Die Filme der Deutschen Reichsbahn, der Binnen- und Seeschifffahrt, der Wasserstraßen und des Kraftverkehrs mit einer Auswahl von Filmen deutscher und ausländischer Verkehrsverwaltungen. Berlin; *Jason A.* Das Filmschaffen in Deutschland 1943. Т. 1–2 / Bearb. im Dt. Institut für Wirtschaftsforschung. Berlin, 1944 (на правах рукописи); Katalog der Kulturfilm, Auslandsausgabe 1939. Ufa (Berlin), 1939; *Knorr G.* Deutscher Kurzspielfilm 1929–1940. Eine Rekonstruktion. Ulm, 1977; Kulturfilmliste des Fremdenverkehrs, Zusammenstellung empfehlenswerter Kulturfilm über Landschaft, Volkstum, Brauchtum, Kunst, bodenständiges Handwerk, nach dem Stand vom 15. November 1941, Reichsfremdenverkehrsverband, 1. Auflage; Neuaufführungen der Ufa 1930–1940. Berlin, 1941; NSRL-Filme, Ausgabe 1941, Nationalsozialistischer Reichsbund für Leibesübungen (Berlin); Ostpreußens Kulturfilm, Geleitwort Fritz Puchstein. Königsberg, 1928; Reichsfilmarchiv, Inventar (RFA); Reichsfilmarchiv, Verzeichnis aktueller dokumentarischer Tonfilmaufnahmen, nach dem Stand vom April 1943; Reichs-Kino-Adreßbuch 1942; Übersicht über die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm des Reichserziehungsministeriums (выпуски за разные годы); *Roell F.* Eine Filmbibliographie – Eine Fachliteratur – historisch und aktualisiert. Zusätzlich: 43 Hinweise für Porträt/Interview/Dokumente und Gedenksendungen. pro vobis Hamburg, 1993 (машинописная копия).

Semilski J., Toeplitz J. Owoc zakazany. Kraków, 1987.

Staatspolitische Filme; Tobis-Degeto-Schmalfilme, Verleih-Katalog 1941; Vorläufiges Film-Verzeichnis der Film und Bildstelle der Ordnungspolizei (1942, машинопись); II. Filmernte vom 29. Juli bis 4. August 1941, veranstaltet von der Böhmischo-Mährischen Filmzentrale in Zlin. Prag, 1941 (существует и чехословацкий вариант).

Хорошим подспорьем для читателей, которых интересуют проблемы эмиграции кинематографистов из Третьего рейха, может стать следующее издание: Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. München, 1999 (трехтомник с большим количеством справок по фамилиям).

Мемуары и дневники

Такого рода источников очень много, и здесь мы приводим лишь избранные, близкие к теме книги. Использовать эти материалы следует с крайней осторожностью, учитывая, что они создавались для самопрославления или самооправдания. Классическим примером ненадежного источника могут служить воспоминания Цары Леандер.

Andersen L. Leben mit einem Lied. München, 1981.

Böhm K. Ich erinnere mich ganz genau. Zürich, 1968.

Csokor F.T. Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933–1950. München; Wien, 1964.

Cziffra G. von. Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films. München; Berlin, 1985.

Cziffra G. von. Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter. München; Berlin, 1975.

Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneurs in Polen 1939–1945 / Hrsg. W. Präg und W. Jacobmeyer. Stuttgart, 1975.

Drews B. Wohin des Wegs. München; Wien, 1986.

Flickenschildt E. Kind mit roten Haaren. Ein Leben wie ein Traum. Hamburg, 1971.

Forster R. Das Spiel – mein Leben. Berlin, 1967.

Fröhlich G. Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben. München, 1984.

Goebbels J. Die Tagebücher / Hrsg. von E. Fröhlich. München, 1987.

- Grieser D.* In deinem Sinne. Begegnungen mit Künstlerwitwen. München; Wien, 1985.
- Gründgens G.* Briefe, Aufsätze, Reden / Hrsg. von R. Badenhausen und P. Gründgens-Gorski. München, 1970.
- Gründgens G.* Laß mich ausschlafen / Hrsg. R. Badenhausen. Berlin, 1987.
- Haack K.* In Berlin und anderswo. München, 1971.
- Harlan V.* Im Schatten meiner Filme. Gütersloh, 1966.
- Hesterberg T.* Was ich noch sagen wollte... Autobiographische Aufzeichnungen. Berlin, 1971.
- Hippler F.* Die Verstrickung, Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehemaliger Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels. Düsseldorf, 1981.
- Jannings E.* Theater, Film – das Leben und ich. Berchtesgaden, 1951.
- Kardorff U. von.* Berliner Aufzeichnungen aus den Jahren 1942–1945. München, 1962.
- Kästner E.* Da samma wieda! Geschichte und Geschichten. (Ost-)Berlin, 1969.
- Kowa V. de* Achduliebezeit. Aus dem Libretto meines Lebens, Aufgeschnappt, aufgeschrieben, verdichtet und gedichtet. Stuttgart, 1971.
- Kowa V. de* Als ich noch Prinz war von Arkadien. Nürnberg, 1955.
- Kraus W.* Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt. Stuttgart, 1958.
- Laux K.* Nachklang. Autobiographie. (Ost-)Berlin, 1977.
- Leander Z.* Es war so wunderbar! Mein Leben. Hamburg, 1983.
- Lingen T.* Ich bewundere... Liebeserklärungen an das Theater. München, 1969.
- Maisch H.* Helm ab, Vorhang auf. 70 Jahre eines ungewöhnlichen Lebens. Emsdetten, 1968.
- Malek-Kohler I.* Im Windschatten des Dritten Reiches, Begegnungen mit Filmkünstlern und Widerstandskämpfern. Freiburg i.B., 1986.
- Nielsen A.* Die schweigende Muse. Rostock; Berlin, 1961.
- Owen W. von.* Mit Goebbels bis zum Ende. Buenos Aires, 1950.
- Picker H.* Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942. Bonn, 1951.
- Rabenalt A.M.* Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches. München, 1958; Hildesheim, 1978.
- Rabenalt A.M.* Joseph Goebbels und der «großdeutsche» Film. München; Berlin, 1985.
- Sandrock A.* Mein Leben / Erg. und hrsg. von W. Sandrock. Berlin, 1940.
- Schmitz L.* Verschmitztes. Mühlhausen; Leipzig, 1941.
- Seraphim H.G.* Das politische Tagebuch Alfred Rosenberg. München, 1956.
- Söderbaum K.* Nichts bleibt immer so. Rückblenden auf ein Leben vor und hinter der Kamera. Bayreuth, 1983.
- Stemmler R.A.* Theater und Film-Anekdoten, Berlin, 1957.
- Stemplinger E.* Von berühmten Schauspielern: Anekdoten aus authentischen Quellen gesammelt. München, 1939.
- Straub A.* Im Wirbel des neuen Jahrhunderts. Heidelberg; Berlin; Leipzig, 1942.
- Trenker L.* Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben. München, 1975.
- Tszechowa O.* Meine Uhren gehen anders. München; Berlin, 1973.
- Zuckmayer C.* I ja tam byłem. Warszawa, 1971.
- Zweig S.* Świat wczorajszy. Warszawa, 1958.

Работы, опубликованные до 1945 года

В данный список включены избранные – специально подобранные автором – работы 1933–1945 годов, которые были опубликованы в основном в Германии и связаны с кинематографической проблематикой. Пресса и профессиональные периодические издания здесь не представлены; их перечень можно найти в указанной выше монографии автора.

25 Jahre Wochenschau der Ufa (Ufa-Lehrschau). Berlin, 1939.

Alfred Frauenfeld, Der Weg zur Bühne. Berlin, 1943.

- Allgeier S.* Die Jagd nach dem Bild. Stuttgart, 1936.
- Arnheim R.* Film als Kunst. Berlin, 1932 (рус. пер. с англ.: *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960).
- Aros [Alfred Rosenthal].* Gustav Fröhlich. Der Mensch und der Künstler. Berlin, 1932.
- Aros [Alfred Rosenthal].* Harry Liedtke. Ein Leben für den Film. Berlin, 1931.
- Aros [Alfred Rosenthal].* Käthe von Nagy. Die Geschichte einer Karriere mit Hindernissen. Berlin, 1932.
- Aros [Alfred Rosenthal].* Lil Dagover. Der Werdegang einer schönen Frau. Berlin, 1932.
- Aros [Alfred Rosenthal].* Lucie Englisch. Die Geschichte einer erfolgreichen Karriere. Berlin, 1932.
- Aros [Alfred Rosenthal].* Willy Fritsch. Die Geschichte einer glückhaften Karriere. Berlin, 1931.
- Báalazs B.* Der Geist des Films. Halle, 1930 (рус. пер.: *Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935).
- Becker H.J.* Die Stellung der Filmberichterstattung im Urheberrecht. о. О., 1943 (докторская диссертация, Гейдельберг; машинопись).
- Belling C.* Der Film in Staat und Partei. Berlin, 1936.
- Betz H.-W.* Weißbuch des deutschen Films. Berlin, 1936.
- Biedrzyński R.* Schauspieler. Regisseure, Intendanten. Heidelberg; Berlin; Leipzig, 1944.
- Binder A.* Unsere Filmsterne. Berlin, о. J.
- Brinker K.* Das Martha-Eggerth-Buch. Berlin, 1935.
- Brinker K.* Hannelore Schroth, Käthe Haack. Berlin, 1940.
- Brinker K., Leander Z.* Eine große Karriere. Berlin, 1937.
- Das Otto-Gebühr-Buch / Hrsg. von W.G. Lohmeyer. Berlin, 1927.
- Deutsche Filmakademie mit dem Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen. Babelsberg-Ufastadt, 1938.
- Deutschlands Versorgung mit Filmen während der ersten acht Kriegsmonate. Als Manuskript gedruckt. Vertraulich. Berlin, 1940.
- Die Ufa: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens / Hrsg. von Hans Traub. Berlin, 1943.
- Die Ufa-Lehrschau. Der Weg des Films von der Planung bis zur Vorführung. Berlin, 1941.
- Freisburger W.* Theater im Film – Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film. Emsdetten, 1936 (докторская диссертация).
- Frenzel E.* Judengestalten auf der deutschen Bühne. München, 1940.
- Frenzel H.A.* Eberhard Wolfgang Möller. München, 1938.
- Gefilmter Tanz, Folge 1.: Lilian Harvey, La Jana, Eleanor Powell, Marika Rökk // Reihe der Filmschriften. Berlin; Leipzig, 1938. H. 1.
- Gerhart Hauptmann zum 80. Geburtstag am 15. November 1942. Breslau, 1942.
- Giese H.J.* Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik. Leipzig, 1940.
- Gregor J.* Das Zeitalter des Films. Wien, 1932.
- Gregor J.* Meister deutscher Schauspielkunst, Krauss-Klöpper-Jannings-George. Bremen, 1939.
- Groll G.* Film, die unentdeckte Kunst, Mit einem Geleitwort von M. Wieman. München, 1937.
- Grolla M.* Entwicklung und Aufbau der deutschen Filmwirtschaft. Halle (Saale), 1943 (докторская диссертация).
- Guenther W.* Der Film als politisches Führungsmittel. Die anderen gegen Deutschland. Leipzig, 1934.
- Hamann E.* Lilian Harvey. Ein Leben für den Film. Berlin, 1937.
- Hatschek P.* Grundlagen des Tonfilms. Halle, 1944.
- Havelka J.* Filmwirtschaft in Böhmen und Mähren 1941. Übersicht über das gesamte Filmwesen in Böhmen und Mähren im Jahre 1941 mit besonderer Berücksichtigung der Herstellungs-

Statistiken, des Filmhandels und der Kinematographik, Mit einem Vorwort von Emil Sirotek. Prag, 1942 (множительная техника).

Havelka J. Filmwirtschaft in Böhmen und Mähren 1942. Fortsetzung der Filmwirtschaft 1941. Übersicht über das gesamte Filwesen im Jahre 1942 mit besonderer Berücksichtigung der Herstellungs-Statistiken, des Filmhandels mit Nennung der abendfüllenden Spielfilme der Leihanstalten usw. Prag, 1943 (множительная техника).

Hellwig W. Olga Tschechowa. Die Karriere einer Schauspielerin. Berlin, 1939.

Holberg G. Henny Porten. Eine Biographie unserer beliebten Filmkünstlerin. Berlin, 1920.

Holl W. Das Buch von Magda Schneider. Berlin, 1935.

Holl W. Gustav Fröhlich. Künstler und Mensch. Berlin, 1936.

Horch F. Paula Wessely. Weg einer Wienerin. Wien, 1937.

Hotschewar M.V. Filmtricks und Trickfilme. Filmbücher für alle. 4. Halle, 1940.

Hunger F. Der ideelle und psychologische Gehalt des historischen Films. Eine Untersuchung der Ideen-Beziehungen im historischen Film und der dabei sich ergebenden psychologischen und charakterologischen Zusammenhänge zwischen geschichtlichem und gegenwärtigem Dasein (докторская диссертация, Гамбург, 1942; машинопись).

Ibach A. Die Wessely. Wien, 1943.

Ihering H. Emil Jannings – Baumeister seines Lebens und seiner Filme. Heidelberg; Berlin; Leipzig, 1941.

Ihering H. Käthe Dorsch. München, 1944.

Ihering H. Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Heidelberg; Berlin; Leipzig, 1942.

Jason A. Handbuch des Films. Berlin, 1935/1936.

Jeniček J. Abeceda krátheho filmu. Praha, 1944.

Kahlberg K. von. Hansi Knoteck, eine deutsche Filmschauspielerin. Berlin, 1936.

Kalbus O. Vom Werden deutscher Filmkunst. Zweiter Teil: Der Tonfilm. Altona; Bahrenfeld, 1935.

Kauer E.T. Der Film. Vom Werden einer neuen Kunstgattung, Mit Proben aus Drehbüchern und vielen Bildern. Berlin, 1943.

Kindermann H. Die europäische Sendung des deutschen Theaters. Wien, 1944.

Kindermann H. Theater und Nation. Leipzig, 1943.

Koch H., Braune H. Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt. Berlin, 1943.

Kracauer S. Propaganda and the Nazi War Film. New York, 1942.

Kriegk O. Der deutsche Film im Spiegel der Ufa – 25 Jahre Kampf und Vollendung. Berlin, 1943.

Kuehn R. Greta Garbo. Der Weg einer Frau und Künstlerin. Berlin, 1941.

Kurtz R. Emil Jannings. Berlin, 1942.

Leip H. Max und Anny, romantischer Bericht vom Aufstieg zweier Sterne. Hamburg, 1935.

Lohmeyer W.-G. Viktor de Kowa. Die Geschichte eines Aufstiegs. Berlin, 1934.

Luis Trenker als Mensch und Regisseur / Hrsg. von deutschen Presse und Propaganda Abt. Der Tobis, durch Günther Zoellner. Berlin, 1937.

Meerstein G. Das Kabarett im Dienste der Politik. Dresden, 1938.

Melichar A. Musikfilm und Filmmusik // Deutsches Musikjahrbuch. Berlin, 1937. S. 138 и следующие.

Mühr A. Gustaf Gründgens, aus dem Tagewerk des Schauspielers. Hamburg, 1943.

Müller G. Dramaturgie des Theaters und des Films. Mit einem Beitrag von Wolfgang Liebeneiner. Würzburg, 1941.

Müller I. Gerhart Hauptmann und Frankreich. Breslau, 1939.

Opfermann H.K. Das Filmen ist so schön. Halle, 1941.

Organisationsbuch der NSDAP. München, 1936, 1943.

- Panowsky W.* Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Würzburg; Aumühle, 1940.
- Pantel H.H.* Presse, Rundfunk und Film in Griechenland. Ein Beitrag zur Erforschung der Publizistik in Südosteuropa. o. O., 1941 (докторская диссертация, Лейпциг; машинопись).
- Partner im Film, Partner fürs Leben: Jan Kiepura – Martha Eggert, Wolf Albach-Retty – Magda Schneider // Reihe der Filmschriften. Berlin; Leipzig, 1938. H. 4.
- Petzet W.* Verbotene Filme. Eine Streitschrift. Frankfurt a.M., 1931.
- Riefenstahl L.* Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films. München, 1935.
- Rudolf O.* Film Spiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films. Wien, 1941.
- Sander A.U.* Jugend und Film. Berlin, 1944.
- Sattig E.* Die deutsche Filmpresse. Breslau, 1937.
- Schlamp H.J.* Hans Albers. Berlin, 1939.
- Schlamp H.J.* Hans Söhnker. Berlin, 1939.
- Schlamp H.J.* Karl Lugwig Diehl. Berlin, 1939.
- Schlamp H.J.* Käthe von Nagy. Berlin, 1939.
- Schlamp H.J.* Viktor de Kowa. Berlin, 1939.
- Schlamp H.J.* Willy Birgel. Berlin, 1939.
- Schmidt A., Kraatz K.L.* Filme unter südlicher Sonne // Reihe der Filmschriften. Leipzig, 1939. H. 18.
- Stimmen, die bezaubern, Zarah Leander, Martha Eggert, Erna Sack, Jeanette MacDonald // Reihe der Filmschriften. Berlin; Leipzig, 1938. H. 2.
- Tackmann H.* Filmhandbuch. Als ergänzbare Sammlung hrsg. von Deutschen Reichsfilmkammer. Berlin, 1939.
- Thalhammer H.* Luis Trenker, der Bergführer. Lilienfeld, 1933.
- Traub H.* Der Film als politisches Machtmittel. München, 1933.
- Trenker L.* Hinter den Kulissen der Filmregie. München, 1938.
- Unsere kleinen Filmliebhaber, Peter Bosse, Shirley Temple, Traudl Stark // Reihe der Filmschriften. Berlin; Leipzig, 1938. H. 5.
- Volz R.* Hans Söhnker. Zwischen Bühne und Film. Berlin, 1938.
- Waldau G.* Ein Künstlerleben unserer Zeit, erzählt von Walter Ziersch. München; Wien; Leipzig, 1942.
- Walter H.* Die Werbung für den deutschen Film durch den Einsatz publizistischer Führungsmittel. Dresden, 1941.
- Weinheber M.* Hollywood – Himmel und Hölle. Ein Tatsachenbericht über die amerikanische Filmmetropole. Bremen, 1939.
- Werder P. von.* Trugbild und Wirklichkeit im Film. Aufgaben des Films im Umbruch der Zeit. Leipzig, 1941.
- Wesse C.* Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik. Berlin, 1928.
- Wir lachen mit: Heinz Rühmann, Paul Kemp, Fita Benkhoff, Hans Moser // Reihe der Filmschriften. Berlin; Leipzig, 1938. H. 3.
- Wittelshöfer.* Liane Haid. Werdegang einer Künstlerin. Berlin, 1933.
- Wolf K.* Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933. Heidelberg, 1938 (докторская диссертация).
- Wortig K.* Der Film in der deutschen Tageszeitung. Frankfurt a. M., 1940.
- Wunderwelt Film. Künstler und Werkleute einer Weltmacht. Heidelberg; Berlin; Leipzig, [1941].
- Wunderwelt Film. Künstler und Werkleute einer Weltmacht. Heidelberg; Berlin; Leipzig, 1943.
- Zahlen zur deutschen Filmwirtschaft 1939–1944. Aus dem Manuskript: Filmwirtschaftskunde, Tl. 1: Filmtheater. Verlag Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung. Berlin, 1945 (машинопись).
- Zierold K.* Der Film in Schule und Hochschule. Stuttgart, 1938.

Работы, опубликованные после 1945 года

Айснер Л. Демонический экран / Пер. с нем. К. Тимофеевой. М., 2010. (оригинальное изд.: *Eisner L.H. Dämonische Leinwand: Die Blütezeit des deutschen Films.* Wiesbaden; Biebrich, 1955).

Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / Пер. с англ. с сокр. М., 1977 (оригинальное изд.: *Kracauer S. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* London, 1947).

Макарова Л.М. Буржуазные историки об идеологической функции кино в фашистской Германии // Проблемы буржуазной историографии Второй мировой войны. Ярославль, 1974.

Немешкюрти И. История венгерского кино (1896–1966) / Сокр. пер. с венг. М., 1969.

Садуть Ж. Всеобщая история кино. Т. 6. Кино в период войны 1939–1945 / Пер. с фр. Л.Ю. Флоровской. М., 1963

Теплиц Е. История киноискусства. 1928–1933 / Пер. с польск. М., 1971.

Теплиц Е. История киноискусства. 1934–1939 / Пер. с польск. М., 1973.

Теплиц Е. История киноискусства. 1939–1945 / Пер. с польск. М., 1974.

Albrecht G. Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart, 1969.

Amouroux H. La vie des Français sous l'occupation allemande. Paris, 1961.

Aristarco G. Kino włoskie w okresie reżimu nazistowskiego // Film na świecie. Warszawa, 1983. № 288/289 (перевод из: *Etudes Cinématographiques.* 1970. № 82/8).

August W.-E. Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. München, 1973 (докторская диссертация).

Baldelli P. Wczesny Rosselini i kino Saló // Film na świecie. Warszawa, 1983. № 288/289 (перевод из: *Etudes Cinématographiques.* 1970. № 82/8).

Barkhausen H. Die NSDAP als Filmproduzentin. Mit Kurzübersicht: Filme der NSDAP 1927–1945 // Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen, 1970. S. 145–176.

Barkhausen H. Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim, 1982.

Barkhoff H. Ernst Legal. (Ost-)Berlin, 1965.

Bartošková S. Frida Myrtil, Jan Kolár: Československý zvukový film 1930–1945. Praha, 1965.

Becker W. Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin (West), 1973.

Belach H. Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar. 1890–1960. Berlin (West), 1986.

Biel U. Śląskie kina między wojnami czyli przyjemność upolityczniona. Katowice, 2002.

Blumenberg H.C. Das Leben geht weiter. Der letzte Film des Dritten Reiches. Berlin, 1993.

Böhm L.G. W. Pabst. Wien, 1955.

Borgelt H. Das süßeste Mädel der Welt – Die Lilian-Harvey-Story. Bayreuth, 1974.

Borgelt H. Grete Weiser. Herz mit Schnauze. Berlin, 1971.

Le Boterf H. La vie parisienne sous l'occupation 1940–1944 (I, II). Paris, 1974.

Bramsted E.K. Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda, 1925–1945 / Aus dem Engl. übers. von H.E. Strakosch. Frankfurt a.M., 1971.

Bruch W. Die Fernseh-Story. Stuttgart, 1969.

Brunetta G.P. Cinema italiano fra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica. Milano, 1975.

Budzinski K. Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett. München, 1961.

Cadars P., Courtade F. Histoire du Cinéma Nazi. Paris, 1972 (сокращенный перевод на немецкий язык: *Geschichte des Films im Dritten Reich.* München; Wien, 1975).

Cadenbach H.J. Hans Albers. Berlin (West), 1975.

Caspar H. Deutsche Spielfilme im Dienste der faschistischen Kriegs- und Durchhaltepropaganda. Potsdam, 1967 (Defa-Studio für Spielfilme; только для внутреннего пользования; копия).

Caspar H. Kriegsapologie und Barbarei. Analysen von Spielfilmen der faschistischen Produktion. Potsdam, 1970 (Defa-Studio für Spielfilme; только для внутреннего пользования; копия).

Cézard P. L'Annexion de fait de l'Alsace et de la Lorraine // Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale. 1952. № 5.

Cine-Graph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Loseblattsammlung. München, 1984.

Cinema in Finland / Ed. Jim Hillier. London, 1975.

Daiber H. Gerhart Hauptmann oder der letzte Klassiker. Wien; München; Zürich, 1971.

Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland. Göttingen, 1960 (Institut für den Wissenschaftlichen Film).

Drewniak B. Der deutsche Film 1938–1945: Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf, 1987.

Drewniak B. Kultura w cieniu swastyki. Poznań, 1969.

Drewniak B. Polen und Deutschland 1919–1939: Wege und Irrwege kultureller Zusammenarbeit. Düsseldorf, 1999.

Drewniak B. Polsko-niemieckie zbliżenia w kręgu kultury 1919–1939. Gdańsk, 2005.

Fontana O.M. Hans Moser – Volkskomiker und Menschendarsteller. Wien, 1965.

Fontana O.M. Wiener Schauspieler. Wien, 1948.

Ford C. Emil Jannings. Paris, 1969.

Fox J.P. Der Fall Katyn und die Propaganda des NS-Regimes // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 1982. H. 3.

Fritz W. Geschichte des österreichischen Films. Wien, 1969.

Fritz W. Hans Thimig und der Film. Wien, 1962.

Für französisch-deutsches Verständnis. Aus der Geschichte der Prop.-Abteilung Frankreich // Die Wildente. 1957. November.

Garçon F. Nazi Film Propaganda in Occupied France // Nazi Propaganda / Ed. D. Welch. London, 1983.

Gerken M. Stilisierung und Stigma. Vom patriotischen Helden zum Untermenschen. Polenbilder im deutschen Spielfilm der dreissiger und frühen vierziger Jahre // Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848–1939 / Hrsg. H. Feindt. Wiesbaden, 1995.

Gerosa G. Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra. Milano, 1963.

Goetz W. Werner Krauss. Hamburg, 1954.

Gründgens – Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter / Hrsg. H. Rischbieter. Hannover, 1963.

Grünseid G. Das Filmschaffen Karl Hartls. Wien, 1949 (докторская диссертация, машинопись).

Grunsky-Peper K. Deutsche Volkskunde im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reiches. München, 1978.

Guenther W. Der Film als politisches Führungsmittel. Die Andersen gegen Deutschland. Leipzig, 1934.

Haentsch W.-U. Thea von Harbou und der Film im Dritten Reich. Eine Autorin zwischen Politik und Unterhaltung. Frankfurt a. M., 1986 (дипломная работа, машинопись).

Hagemann W. Publizistik im Dritten Reich. Ein Beitrag zur Methodik der Massenföhrung. Hamburg, 1948.

Hagge H. Das gab's schon zweimal... Auf den Spuren der Ufa. (Ost-)Berlin, 1959.

Havelka J. Filmové hospodařství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945. Praha, 1946.

Havelka J. Kronika našeho filmu 1898–1965. Praha, 1967.

George H. Ein Schauspielerleben / Hrsg. Berta Drews. Hamburg, 1959.

- Heiber H.* Joseph Goebbels. Berlin (West), 1962.
- Heinrich H.* Goethe und der Film. Baden-Baden, 1949.
- Helman A.* Rola muzyki w filmie. Warszawa, 1964.
- Hoffmann G.* NS-Propaganda in den Niederlanden. München; Berlin, 1972.
- Hollstein D.* Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm. München; Pullach; Berlin, 1971.
- Hrusak H.* Einfluß von Theater und Film auf die öffentliche Meinung. Wien, 1951 (докторская диссертация, машинопись).
- Hull D.S.* Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933–1945. Berkeley; Los Angeles, 1969.
- Ihering H.* Die zwanziger Jahre. Berlin, 1948.
- Ihering H.* Eva Wisten, Eduard von Winterstein. Berlin, 1968.
- Ihering H.* Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. 3. Bände. (Ost-)Berlin, 1961.
- Illustrierter Film-Kurier 1924–1944. Dokumentation von Herbert Holba. Wiesbaden, 1972.
- Jewsiewicki W.* Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym // Przegląd Zachodni. 1967. № 5.
- Jewsiewicki W.* Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939). Łódź, 1967.
- Kalbus O.* Gedanken zur Geschichte des deutschen Films bis 1945. München, 1964.
- Karl Valentin. Volks-Sänger? DADAist? München, 1982 (книга и каталог).
- Klamfoth H.* Literaturgeschichte des Films. 50 Jahre deutscher Film. 1. Nov. 1895 – 1. Nov. 1945. Berlin, 1947 (машинопись).
- Klessmann C.* Die Selbstbehauptung einer Nation. Nationalsozialistische Kulturpolitik und polnische Widerstandsbewegung im Generalgouvernement 1939–1945. Düsseldorf, 1971.
- Kliesch H.J.* Die Film- Und Theaterkritik im NS-Staat. Berlin (West), 1957 (докторская диссертация).
- Klusacek C.* Österreichs Wissenschaftler und Künstler unter dem NS-Regime. Wien; Frankfurt; Zürich, 1966.
- Knietzsch H.* Wolfgang Staudte. Berlin, 1966.
- Koselka F.* Hans Moser. Wien, 1946.
- Król E. C.* Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945. Warszawa, 2006.
- Kulturfilm im Dritten Reich / Hrsg. R. Reichert. Wien, 2006.
- La istoria cinematografieii în România. 1896–1948. Bucuresti, 1971.
- Leglise P.* Histoire de la politique du cinéma français. Vol. 2: Le cinéma entre deux républiques 1940–1946. Paris, 1977.
- Leiser E.* Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg, 1978.
- Leiser E.* Nazi Cinema. London, 1974.
- Leprophon P.* Cinquante ans du cinéma français, 1895–1945. Paris, 1954.
- Lizzani C.* Storia del cinema Italiano. 1895–1961. Firenze, 1961.
- Ludwig K.-H.* Technik und Ingenieure im Dritten Reich. Düsseldorf, 1979.
- Maiwald K. J.* Filmzensur im NS-Staat. Dortmund, 1983.
- Maśnicki J.* Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896–1930). Gdańsk, 2006.
- Materiali sul cinema italiano 1929–1943, Quaderno informative numero 63, Undecisima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro, 1975.

- Maurischat F.* Selpin und Titanic // Filmkundliche Mitteilungen des Deutsches Instituts für Filmkund. Wiesbaden, 1970. № 3, 4.
- Michalek B.* Sztuka faktów: Z historii filmu dokumentalnego. Warszawa, 1958.
- Murmann G.* Komödianten für den Krieg. Düsseldorf, 1992.
- Nowotny P.* Leni Riefenstahls «Triumph des Willens». Münster, 1981.
- NS-Filme in der Diskussion: Wie wirkt heute das Goebbels-Gift? Frankfurt a. M., 1977.
- Oertel R.* Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion. Wien, 1959.
- Paula Wessely – Attila Hörbiger. Ihr Leben, ihr Spiel, eine Text- und Bilddokumentation / Hrsg. von E. Fuhrich und G. Prossnitz. München, 1984.
- Pichel G.* Paul und Attila Hörbiger. Wien, 1949 (докторская диссертация, машинопись).
- Prado H., Schiffner S.* Jud Süß. Historisches und juristisches Material zum Fall Veit Harlan. Hamburg, 1949.
- Prieberg F. K.* Musik im NS-Staat. Frankfurt a.M., 1982.
- Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933–1945 / Hrsg. P. Konlechner und P. Kubelka. Wien, 1972.
- Radkau J.* Die deutsche Emigration in den USA. Ihr Einfluß auf die amerikanische Europapolitik 1933–1945. Düsseldorf, 1971.
- Rathkolb O.* Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien, 1991.
- Reichel P.* Der schöne Schein des Dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus. München; Wien, 1991.
- Rhades J.* Von der nationalsozialistischen «Filmkunstbetrachtung» zur Filmkritik der Gegenwart. Dargestellt an Beispielen aus der Bayerischen Presse. München, 1955 (докторская диссертация).
- Richter H.* Die nationalsozialistische Filmpublizistik im Dritten Reich. Eine zeitungswissenschaftliche Untersuchung über Einsatz von Wochenschau und Dokumentarfilm unter wesentlicher Berücksichtigung der Filmtageszeitung «Film-Kurier». Wien, 1963 (докторская диссертация).
- Riess C.* Das gibt's nur einmal. Hamburg, 1958.
- Riess C.* Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films. Wien; München, 1977.
- Riess C.* Gustaf Gründgens. Eine Biographie. Wien; München, 1978.
- Saukup J.* Der Film in der Tschechoslowakei. Praha, 1955.
- Schmitt H.* Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945. Vorpard am Rhein, 1978 (докторская диссертация, Бонн).
- Schön H.* Die Gustloff-Katastrophe. Stuttgart, 1984.
- Singer H.-J.* Tran und Helle. Aspekte unterhaltender «Aufklärung» im Dritten Reich // Publizistik – Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung. 1986. H. 3/4.
- Smith A.* Hermine Körner. Berlin, 1970.
- Spiess E.* Carl Meyer: Ein Filmautor zwischen Expressionismus und Idylle // Filmblätter. № 11.
- Spiess E.* Hans Albers. Eine Filmographie. Frankfurt a.M., 1977.
- Spiess E.* Werbung für den Film. Ein Anfang ohne Ende. Unter besonderer Berücksichtigung des Filmplakats // Filmplakate. Berlin (West), 1984.
- Spiker J.* Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin (West), 1975.
- Stanzl K.* Willi Forst's Bühnen- und Filmarbeit. Wien, 1947 (докторская диссертация).
- Strohmann D.* Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn, 1968.
- Szewczyk W.* Literatura niemiecka w XX wieku. Katowice, 1962.
- Taylor R.* Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany. London, 1979.

Terven F. Historischer Film und historisches Filmdokument // Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. 1956. № 7.

Terven F., Wippermann K.W. Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland. Begleitveröffentlichungen zu einzelnen Wochenschau-Editionen des Instituts für den wissenschaftlichen Film. Göttingen, 1959.

The Nazi Kultur in Poland. London, 1945.

Thomas H.A. Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956. Gütersloh, 1963.

Von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft freigegebene Filme. Amtl. Wegweiser 18.7.1949 – 31.12.1957, bearbeitet vom Dt. Institut für Filmkunde. Wiesbaden, 1959.

Walter G. La vie à Paris sous l'occupation 1940–1944. Paris, 1960.

Welch D. Propaganda and the German Cinema 1933–1945. Oxford, 1983.

Wetzel K., Hagemann P.A. Zensur: Verbotene deutsche Filme 1933–1945. Berlin (West), 1978.

Witte K. Die Filmkomödie im Dritten Reich // Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Stuttgart, 1976.

Wolff U.W. Preussens Glanz und Gloria im Film. München, 1981

Wolting S. Bretter, die Kulturkulissen markierten. Das Danziger Theater am Kohlenmarkt, die Zoppoter Waldoper und andere Theaterinstitutionen im Danziger Kulturkosmos zur Zeit der Freien Stadt und in den Jahren des Zweiten Weltkriegs. Wrocław, 2003.

Zelman L. Der Film als Beeinflussungsmittel der öffentlichen Meinung. Wien, 1952 (докторская диссертация, машинопись).

Дополнения редактора

Васильченко А.В. Прожектор доктора Геббельса: кинематограф Третьего рейха. М., 2010. Кино тоталитарной эпохи 1933–1945. М., 1989.

Кракауэр З. Пропаганда и нацистский военный фильм // Киноведческие записки. 1991. № 10.

Полякова А.А. Пропаганда войны в кинематографе Третьего рейха. 2-е изд. М., 2013.

Рёкк М. Сердце с перцем: воспоминания / Пер. с нем. Е. Михелевич. М., 1991.

Рифенигаль Л. Мемуары / Пер. с нем. М., 2006.

Салкелд О. Лени Рифеншталь: Триумф и воля / Пер. с англ. С. Лосева. М., 2003.

От автора, или *Habent sua fata libelli*

Моя книга «Театр и кино Третьего рейха в системе гитлеровской пропаганды» вышла в начале 1973 года – ее закончили печатать в январе. Присланное мне письмо от издательства – им было уважаемое гданьское «Выдавництво морске» – содержало следующие строки: «Мы надеемся, что книга вызовет интерес и принесет автору заслуженное признание. Рассчитываем на дальнейшее плодотворное сотрудничество». Экземпляры книги ушли в книжные магазины и другие места, куда их следовало отправить. Но тут произошло неожиданное: компетентные лица в Варшаве (а за ними стояло посольство ГДР) решили, что книга вредна и ее следует изъять и уничтожить.

Новость о принятом решении мне по секрету сообщил сотрудник издательства Виктор Пеплинский, который был редактором книги. Пеплинский предложил мне срочно обойти вместе с ним книжные магазины, чтобы спасти хотя бы часть тиража (составлявшего 5 тыс. экземпляров). Учитывая реалии того времени, его предложение было не просто актом доброй воли. Так мы и поступили. Прошло 38 лет, и я подготовил второе издание книги. Ее название, структура, форма и содержание не изменились. Тем, что спустя столько лет, после всех перемен в политической жизни текст можно было лишь дополнять, я обязан слаженной работе с редактором, ныне профессором Гданьского университета.